

Estudio y catalogación de la azulejería de las provincias de León, Zamora y Salamanca

Manuel Moratinos García



Interreg
España - Portugal

Fondo Europeo de Desarrollo Regional



UNIÓN EUROPEA



**Junta de
Castilla y León**

Estudio y catalogación de la azulejería de las provincias de León, Zamora y Salamanca

Estudio realizado en el marco del proyecto REDPAT (Patrimonio Cultural en la Red)
Consejería de Cultura y Turismo. Junta de Castilla y León

Trabajo cofinanciado:

PROYECTO “PATRIMONIO CULTURAL EN COMÚN” (0145_PATCOM_2_E) DEL PROGRAMA INTERREG
V-A DE COOPERACIÓN TRANSFRONTERIZA ESPAÑA-PORTUGAL (POCTEP) 2014-2020
Fondos FEDER, UNIÓN EUROPEA

Texto: Manuel Moratinos García

Fotografía: Manuel Moratinos García, excepto las que así se indiquen en el pie de foto

Diseño y maquetación: Cristina Santos Ozores

Planimetría y dibujos: Luís Miguel Villadangos García, excepto los que así se indiquen en el texto

Motivo de la portada: Azulejos del camarín del Santuario de Nuestra Señora de Valdejimena, Horcajo Medianero
(Salamanca)

Motivo de la contraportada: Dibujo del pavimento de azulejos de la sacristía del monasterio de Santa María de
Carracedo, Carracedo del Monasterio (Carracedelo, León)

© Texto e imágenes del autor

© De esta edición (2019) Junta de Castilla y León. Consejería de Cultura y Turismo

ISBN: 978-84-09-11616-4

Edita:

Junta Castilla y León

Valladolid (2019)



Estudio y catalogación de la azulejería de las provincias de León, Zamora y Salamanca
Manuel Moratinos García

Estudio realizado en el marco del proyecto REDPAT (Patrimonio Cultural en la Red)
Consejería de Cultura y Turismo. Junta de Castilla y León

Trabajo cofinanciado:
PROYECTO “PATRIMONIO CULTURAL EN COMÚN” (0145_PATCOM_2_E) DEL
PROGRAMA INTERREG V-A DE COOPERACIÓN TRANSFRONTERIZA ESPAÑA-
PORTUGAL (POCTEP) 2014-2020
Fondos FEDER, UNIÓN EUROPEA

Abreviaturas:

Archivo Real Chancillería de Valladolid (A.R.CH.V.)
Archivo Diocesano de Palencia (A.D.P.)
Archivo Histórico Provincial de Zamora (A.H.P.Z.)
Archivo Histórico Provincial de Valladolid (A.H.P.V.)
Archivo Parroquial de Paredes de Nava (A.P.P.N.)

Agradecimientos	7	3.3. Itinerarios	93
1. Introducción	9	3.3.1. <i>Itinerario I: La ciudad de los Pimentel</i>	96
2. La azulejería en León	12	Benavente	97
2.1. Cronología y evolución tecnológica	16	3.3.2. <i>Itinerario II: Por la Tierra de Campos zamorana</i>	106
2.2. Territorio: geografía diocesana	18	Castroverde de Campos	107
2.3. Itinerarios	21	3.3.3. <i>Itinerario III: A las orillas del Duero</i>	113
2.3.1. <i>Itinerario I: Caminos Bercianos</i>	24	Toro	114
Ponferrada	25	3.3.4. <i>Itinerario IV: Zamora: entre las tierras del pan y del vino</i>	137
Carracedelo (Carracedo del Monasterio)	31	Iglesia de San Andrés	138
2.3.2. <i>Itinerario II: Paseo por la ciudad del Torío y del Bernesga</i>	38	4. La azulejería en Salamanca	142
2.3.2.1. <i>Itinerario Iia: El primer Renacimiento de León</i>	39	4.1. Cronología y evolución tecnológica	145
Iglesia del monasterio de San Marcos	40	4.2. Territorio: geografía diocesana	148
2.3.2.2. <i>Itinerario Iib: Museo de León: restos del patrimonio desaparecido</i>	43	4.3. Itinerarios	151
Castillo de Ponferrada	46	4.3.1. <i>Itinerario I: La capital del campo de Salamanca</i>	154
Monasterio de Santa María de Carracedo	48	4.3.1.1. <i>Itinerario Ia: catedrales, monasterios, iglesias y palacios</i>	155
Palacio del Conde Luna (León)	53	Catedral de Santa María de la Sede	156
Palacio Real (León)	58	Catedral de la Asunción de la Virgen	161
Azulejo de nombre de calle (León)	61	Monasterio de San Esteban	170
2.3.3. <i>Itinerario III: Por el valle del Esla</i>	63	Iglesia de Sancti Spiritus	173
Villacé	64	Iglesia de Santa María del Monte Carmelo	177
Villademor de la Vega	68	Iglesia de San Julián y Santa Basilisa	181
2.3.4. <i>Itinerario IV: Entre el Cea y el Valderaduey: por la Tierra de Campos leonesa</i>	72	Palacio de Monterrey	185
Grajal de Campos	73	4.3.1.2. <i>Itinerario Ib: la clausura de Salamanca</i>	188
San Pedro de las Dueñas	80	Convento de Santa María de las Dueñas	189
3. La azulejería en Zamora	83	Convento de la Anunciación (Úrsulas)	193
3.1. Cronología y evolución tecnológica	88	Convento de Santa Clara	199
3.2. Territorio: geografía diocesana	90	Convento de Santa Isabel (Las Isabeles)	218
		4.3.1.3. <i>Itinerario Ic: Museo de Salamanca: restos del</i>	223



<i>patrimonio desaparecido</i>	
Castillo de Alba de Tormes	226
Convento de Santa Isabel de Alba de Tormes	230
Catedral de Santa María de la sede	232
Monasterio de San vicente de Salamanca	234
<i>4.3.2. Itinerario II: por tierras de Peñaranda y Alba de Tormes</i>	235
Peñaranda de Bracamonte	236
Alba de Tormes	245
Horcajo Medianero	263
<i>4.3.3. Itinerario III: por el Alto Alagón</i>	269
Los Santos	270
<i>4.3.4. Itinerario IV: el sur de Salamanca: las Batuecas y Sierra de Francia</i>	275
San Martín del Castañar	276
La Alberca	279
5. Glosario	283
6. Bibliografía	287

...yo Juan Rodriguez arcaller vº desta noble villa de Vallid (...) me obligo e pongo con vos el rreverendo padre fray Esteban de Moreruela abad en el monesterio de nra señoa Santa Maria de Carracedo (...) de vos dar e entregar e que vos dare y entregare todos los azulejos de tres diferencias e las çintas e los alicares e todo lo que fuere menester para la obra de la sacristía del dho monesterio que sea todo a contentamiento de Martin del Ribero albañiz o de otro cualquier oficial que obiere de sentar la dha obra...

-Contrato firmado en Valladolid, 28 de abril de 1534. A.H.P.V.-

~ Agradecimientos ~

Este trabajo ha podido llegar a buen fin gracias a la inestimable ayuda de un buen número de personas, por ello quiero que las primeras líneas que escriba sean para trasmitirles mis más sincero agradecimiento, en concreto a

Cristina Escudero Remírez, técnico de la Dirección General de Patrimonio, Junta de Castilla y León

Olatz Villanueva Zubizarreta, profesora titular de la Universidad de Valladolid

Luís Grau Lobo, director del Museo de León

Miryan Hernández Valverde, conservadora del Museo de León

Irene Pereira Da Silva, conservadora del Museo del Bierzo de Ponferrada, León

Blanca Rodríguez Fernández, profesora de la Escuela de Arte y Superior de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de León

Máximo Gómez Rascón, delegado de patrimonio del Obispado de León

Pedro Manuel Pérez García, empleado de la oficina de turismo de Valencia de Don Juan, León

Sara Espero Guardo, encargada de visitas en el Palacio de los Vega en Grajal de Campos, León

Fernando Regueras Grande, miembro del Centro de Estudios Benaventanos “Ledo del Pozo” de Benavente, Zamora

José Ángel Rivera de las Heras, delegado de patrimonio del Obispado de Zamora

Luís María Ortega García, empleado del Ayuntamiento de Castroverde de Campos, Zamora

Tomás Jesús Gil Rodrigo, delegado de patrimonio del Obispado de Salamanca (ambos sabemos lo mucho que ha costado hacer algunas de las fotos que aparecen en esta publicación)

Alberto Bescós Corral, director del Museo de Salamanca

Rosario Pérez Martín, conservadora del Museo de Salamanca

Jesús Terradillos García, deán de la Catedral de Salamanca

A todas las superiores, monjas, superiores y monjes de los conventos de clausura y monasterios visitados de las provincias de León, Zamora y Salamanca, en particular a

Inés Costa Álvarez, abadesa del convento de San Pedro de las Dueñas en San Pedro de las Dueñas, León

Sor Lola, antigua superiora del convento de Sancti Spiritus en Toro, Zamora

Pedro Fernández Mayo, rector de los Seminarios Mayor y Menor San Atilano en Zamora

María Teresa de la Paz, priora de convento de la Anunciación de Nuestra Señora en Alba de Tormes, Salamanca

Luís Calvo, sacerdote del Sagrado Corazón de Jesús del antiguo monasterio de San Leonardo en Alba de Tormes, Salamanca

Isabel María Álvarez, priora del convento de Santa Isabel en Alba de Tormes, Salamanca

Ricardo de Luís Carballada, prior del monasterio de San Esteban en Salamanca

María Aurora Arregui, abadesa del convento de Santa Isabel en Salamanca

Obdulia Martín Sánchez y Herminia Matellán Fidalgo, priora y monja del convento de Santa Clara en Salamanca



A todos los rectores, párrocos, santeros, empleados y parroquianos de las instituciones, iglesias y ermitas visitadas de las provincias de León, Zamora y Salamanca, especialmente a

José Luis Díez Puente, párroco de la iglesia de San Marcos en León

Jesús Álvarez, párroco de Carracedelo, León

Josefa Manriz, sacristana de la iglesia de Santa María de Carracedo en Carracedo del Monasterio, Carracedelo, León

Lorenzo Fonseca del Nacimiento, encargado de visitas de la iglesia de San Andrés en Zamora

Antonio y Petra, santeros del Santuario de Nuestra Señora de Valdejimena en Horcajo Medianero, Salamanca

Blas Rodríguez, párroco de la iglesia de San Bartolomé en Los Santos, Salamanca

Esteban Operario, párroco de la iglesia de San Martín de Tours en San Martín del Castañar, Salamanca

Alfredo Fernández, párroco de La Alberca, Salamanca

Juana Mari Puerto Cerezo, cofrade de la ermita de San Antonio de Padua en La Alberca, Salamanca

Francisco Javier Indiano, empleado en el convento de Santa María de las Dueñas en Salamanca

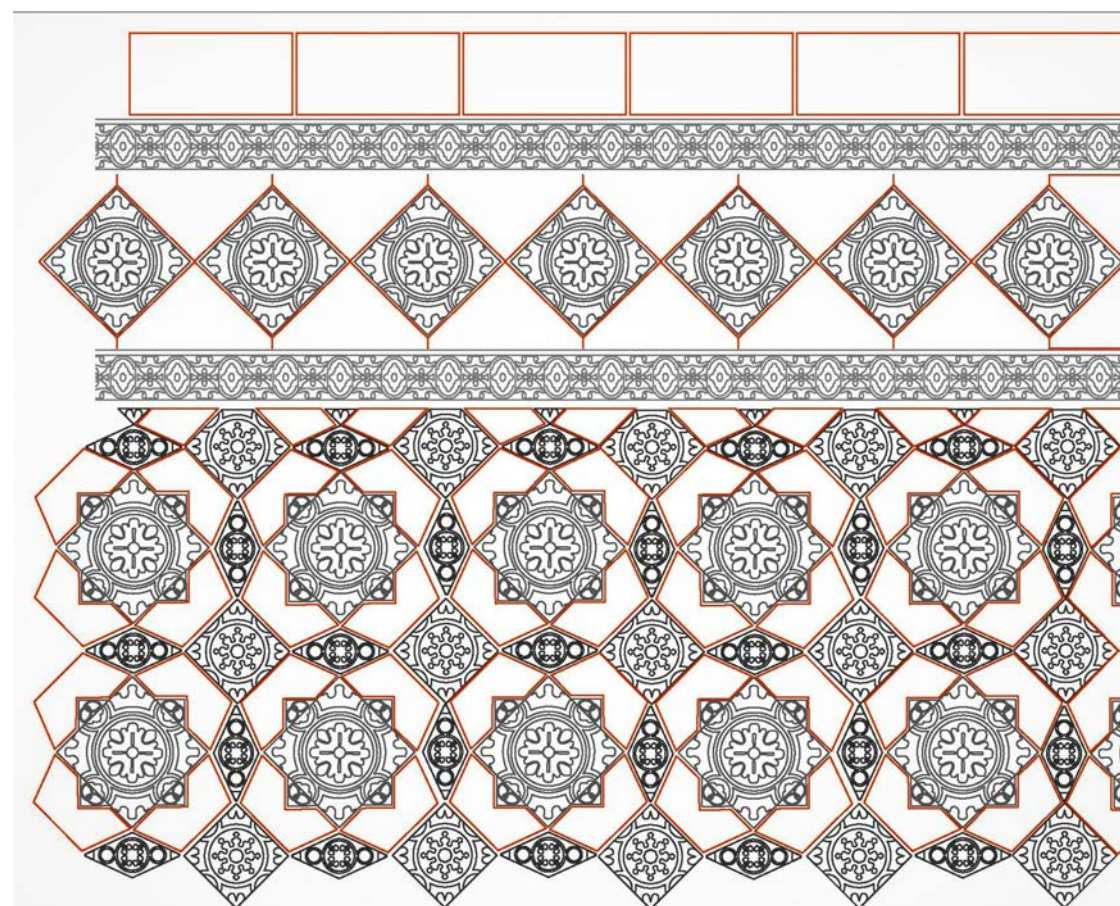
Introducción

Cuando en 2016 veía la luz el libro titulado *Estudio de la azulejería de las provincias de Ávila y Valladolid*, en los primeros párrafos de su introducción se exponían las razones primordiales que justificaban el por qué de su aparición. En ellas, se quería hacer ver el profundo desconocimiento que se tenía de “unas obras de arte”, la azulejería, que sistemática y sencillamente eran ignoradas o, en el mejor de los casos, escasamente catalogadas.

También se reivindicaba como el primero de otros trabajos que debían seguirle, hasta llegar a completar la catalogación de las muchas obras de azulejería que aún esperaban salir de un anonimato al que habían sido, injustificablemente, relegadas con el paso del tiempo en edificios religiosos y civiles del resto de las provincias que forman parte de la Comunidad de Castilla y León.

Pues bien, es el momento de presentar el segundo de estos trabajos de estudio y, ahora sí, de catalogación de obras de azulejería en nuestra Comunidad. En esta ocasión, son tres las provincias que se han estudiado, en concreto las más occidentales, esto es, León, Zamora y Salamanca, presentadas conjuntamente por los profundos vínculos que desde la Edad Media las unió históricamente.

Dado el espíritu continuista del trabajo, en esta ocasión se obvian los primeros apartados referentes al conocimiento y estado de la cuestión de la azulejería, tanto a nivel general como particular, que sí aparecieron en el anterior libro. Por ello, después de la introducción, se pasa directamente al estudio y catalogación de las obras de azulejería de cada una de esas tres provincias. Las mismas, de nuevo vuelven a ser presentadas formando parte de unos **Itinerarios**, creados a modo de unas hipotéticas rutas a seguir por cada una de las provincias, teniendo para ello en cuenta tanto su cercanía como las singularidades comarcales. En ellos, tras una pequeña introducción histórica de la localidad y del edificio donde se encuentra la obra de azulejería, se procede a su descripción y catalogación, informando también de su estado de conservación por si fuera necesaria su restauración en un futuro. Obras, que han sido localizadas siguiendo una doble vía de investigación, que ha comenzado a partir de una amplia



Detalle de las líneas de azulejos del pavimento del palacio de los Vega, en Grajal de Campos. León

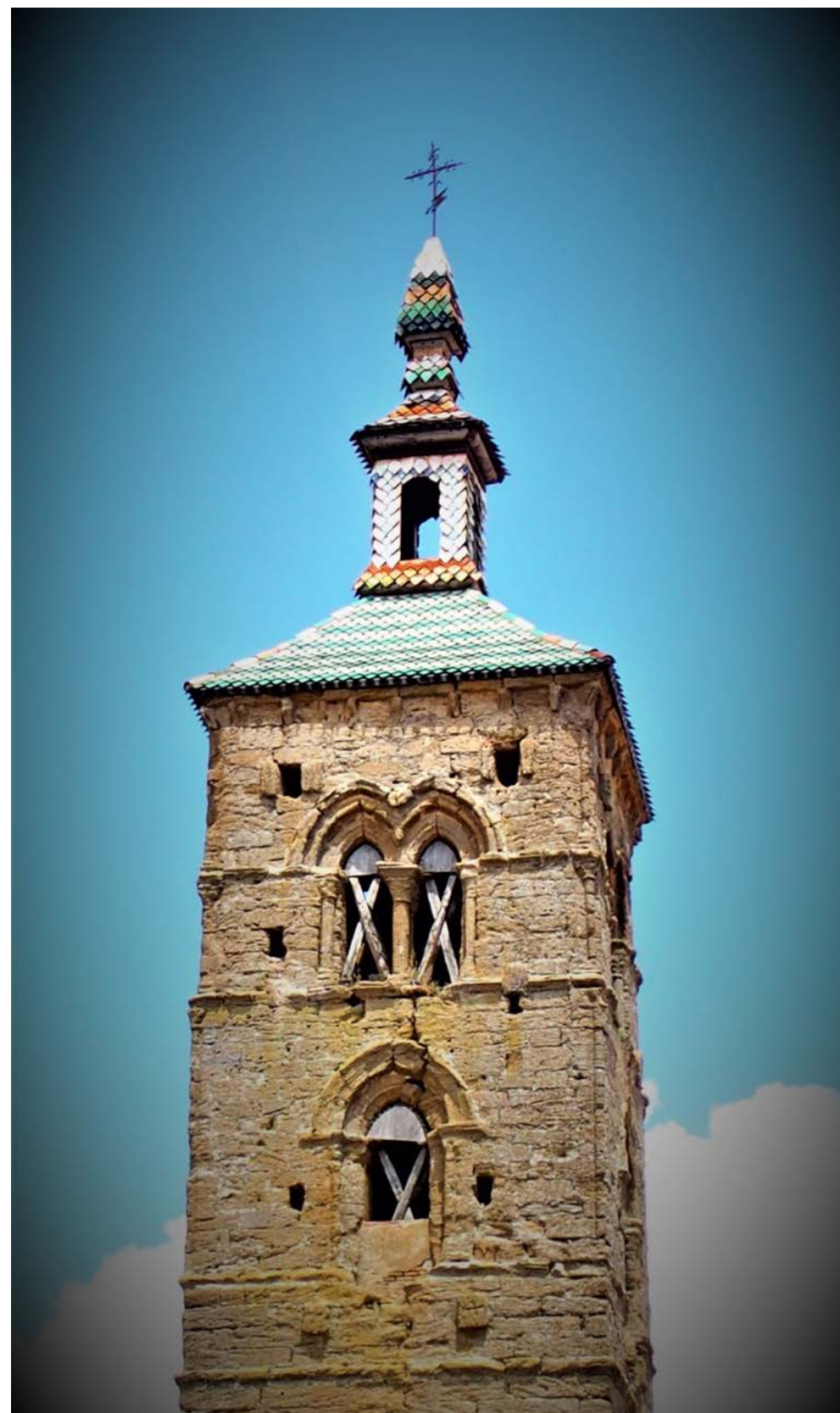
consulta bibliográfica y se ha completado con un exhaustivo trabajo de campo.

De este modo, las obras de azulejería que se conservan en León se han incluido en un total de cuatro de esos **Itinerarios**. Comenzando por el norte de la provincia, en el **Itinerario I**, titulado **Caminos Bercianos**, se incluyen las localidades de Ponferrada, donde se conservan los azulejos procedentes de su castillo, y Carracedo del Monasterio (Carracedelo), con las obras que aún decoran la sacristía del monasterio de Santa María. En el **Itinerario II: Paseo por la Ciudad del Torío y del Bernesga**, se presenta la azulejería que se conoce en la ciudad de León, individualizándose

las obras que aún decoran sus edificios en una ruta titulada **Itinerario IIa: El Primer Renacimiento en León**, donde se incluye la iglesia del antiguo monasterio de San Marcos, de las expuestas y conservadas en el Museo de León que, con el título **Itinerario IIb: Museo de León: Restos del Patrimonio Desaparecido**, pretende reivindicar y hacer visibles por partida doble unas obras, las de azulejería, que decoraron a otras, los edificios, ya desaparecidos. En el **Itinerario III: Por el Valle del Esla**, se han incluido los singulares chapiteles recubiertos con tejas vidriadas que destacan en las torres de las iglesias y ermitas de las localidades de Villacé y Villademor de la Vega. Mientras que en el **Itinerario IV**, titulado **Entre el Cea y el Valderaduey: por la Tierra de Campos Leonesa**, se presentan las obras de azulejería que decoran las estancias del palacio de los Vega en Grajal de Campos y en el convento de San Pedro de las Dueñas, sito en esa localidad homónima cercana a Sahagún.

En la provincia de Zamora, también han sido cuatro los **Itinerarios** creados, ordenados como en el caso anterior de norte a sur. El **Itinerario I**, se ha llamado **La Ciudad de los Pimentel**, por incluir los azulejos que decoraron el conjunto palaciego que perteneció, precisamente, a esa familia de origen portugués, cuyas cabezas de linaje ostentaron el doble título de condes-duques de Benavente. En el **Itinerario II: Por la Tierra de Campos Zamorana**, se presentan los azulejos conservados en el camarín del Santuario de la Purísima Concepción, así como las tejas vidriadas que hacen resaltar la torre de la iglesia de Santa María del Río, ambos den la villa terracampina de Castroverde de Campos. El **Itinerario III**, titulado **A las Orillas del Duero**, presenta la numerosa obra que se ha conservado en el convento de religiosas Dominicas de Sancti Spiritus el Real de la ciudad de Toro. Mientras que el último de los **Itinerarios**, titulado **Zamora: entre las Tierras del Pan y del Vino**, se centra en los azulejos conservados en la sacristía de la capitalina iglesia de San Andrés.

Ya por último, las obras de azulejería conservadas en la provincia de Salamanca, asimismo se han dividido en otros cuatro **Itinerarios**, presentados igualmente de norte a sur. En esta ocasión, la disposición geográfica ha querido que la primera de esas rutas se desarrolle precisamente por su capital, a la que se ha llamado **Itinerario I: La Capital del Campo de Salamanca**, aunque, debido a la gran concentración de obras conservadas, se ha considerado más operativo dividirlo a su vez en tres diferentes rutas. En la primera de ellas, llamada **Itinerario Ia: Catedrales, Monasterios, Iglesias y Palacios**, aparecen las obras que



Detalle de la Torre de la iglesia de Santa María del Río, en Castroverde de Campos.
Zamora

se encuentran en sus dos Catedrales, la de Santa María de la Sede, más conocida como La Catedral Vieja, y la de la Asunción de la Virgen o Catedral Nueva, el monasterio Dominicano de San Esteban, también las iglesias de Sancti Spiritus, Santa María del Monte Carmelo y de San Julián y Santa Basilisa, además del palacio de Monterrey, propiedad de la casa de Alba. El **Itinerario Ib: La Clausura de Salamanca**, presenta las obras de azulejería que decoran cuatro de los conventos más representativos, en cuanto al arte que atesoran, de Salamanca, en concreto los de Santa María de las Dueñas, La Anunciación, Santa Clara y Santa Isabel. Mientras que en el **Itinerario Ic: Museo de Salamanca: Restos del Patrimonio Desaparecido**, al igual que se hizo para León, se vuelve a presentar una muestra de los azulejos conservados en el Museo de Salamanca.

El **Itinerario II**, llamado **Por Tierras de Peñaranda y Alba de Tormes**, presenta las obras que existen en el convento de las Carmelitas Descalzas de la Encarnación, en Peñaranda de Bracamonte; en el castillo-palacio de los duques de Alba, en los conventos de Santa Isabel y de la Anunciación del Carmen, en el monasterio de San Leonardo y en el antiguo Hospital de Santiago y San Marcos, todos ellos en la villa de Alba de Tormes; además del camarín del Santuario de Nuestra Señora de Valdejimena, sito en la localidad de Horcajo Medianero. El **Itinerario III** tiene como título **Por el Alto Alagón**, presentándose en él los frontales de altar revestidos con azulejos de la iglesia parroquial de San Bartolomé, en la villa de Los Santos. Mientras que en el **Itinerario IV: El Sur de Salamanca: Las Batuecas y Sierra de Francia**, se dan a conocer las obras existentes en la iglesia parroquial de San Martín de Tours, en San Martín del Castañar, y la ermita de San Antonio de Padua, ubicada a la entrada de la Alberca. Para finalizar esta introducción, antes de dar paso al estudio y catalogación de las obras de azulejería de estas tres provincias, queremos volver a incidir en el por qué de los márgenes cronológicos que siguen circunscribiendo el trabajo que ahora presentamos, establecidos entre los siglos XIV y XVIII. El primero de ellos viene dado por la mayor antigüedad que hasta la fecha hemos encontrado entre las obras catalogadas, como fueron en la primera publicación los alicatados conservados en el convento tordesillano de Santa Clara y en ésta los también alicatados del cenobio de Santa María de las Dueñas de Salamanca. Mientras que la razón de ser del segundo, como ya se explicó, se motiva en el hecho de que el cambio de un trabajo artesanal a otro más “industrial” en la elaboración de azulejos, se comienza a notar a partir de comienzos del siglo XIX, originándose desde ese momento una profunda transformación que

no sólo afectó a los modos de producción, sino también a los gustos en cuanto a la decoración se refiere. Es por ello que consideramos que esas nuevas labores de azulejería surgidas a partir de la decimonónica centuria, merecen ser estudiadas en un trabajo a parte que resalte la innovación y valía artística que, sin ningún género de dudas, atesoran.



Altar de la Presentación del Niño Jesús del claustro bajo del convento de Santa Clara en Salamanca

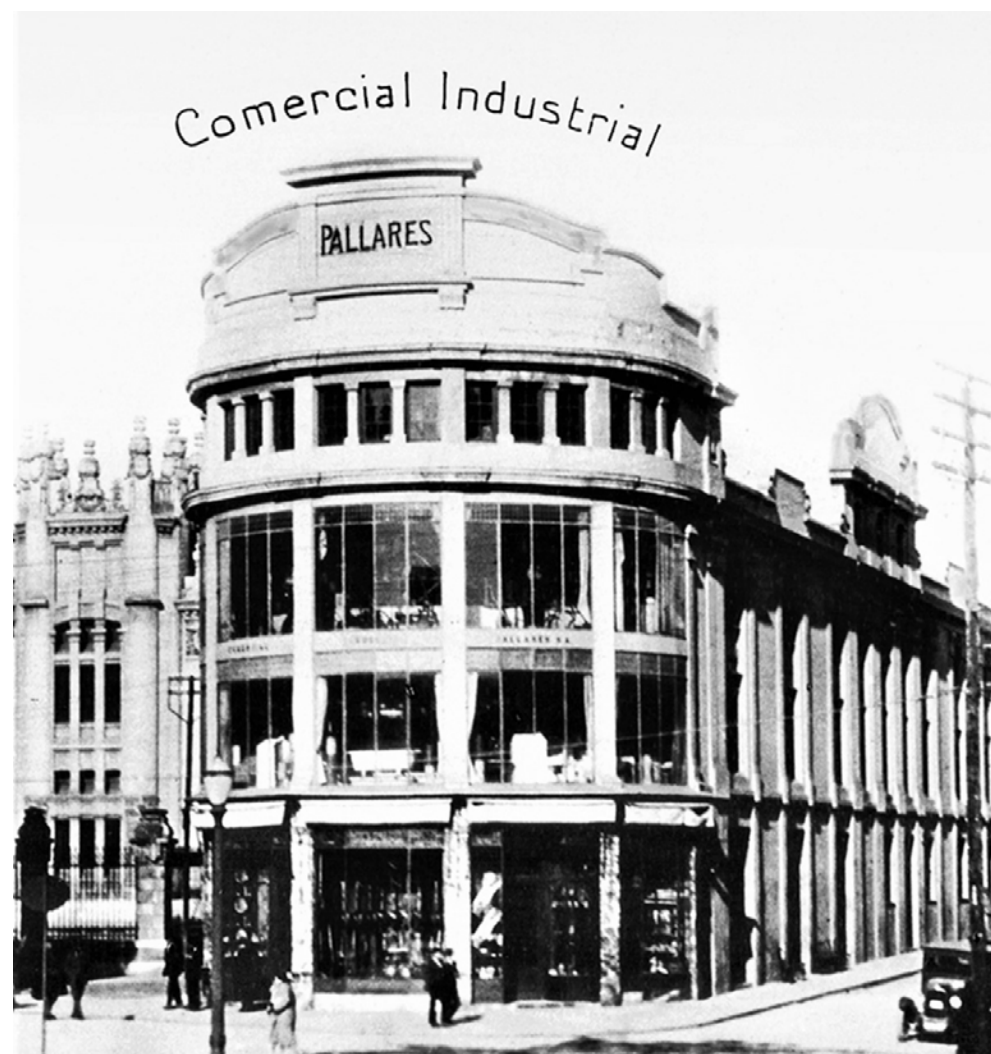
2

La azulejería en León

A diferencia de Ávila y Valladolid, el número de conjuntos de azulejería conocidos que se conservan in situ en edificios históricos de la provincia de León es sustancialmente más reducido, aunque no por ello menos interesante. A pesar de ese menor elenco, se tiene constancia de la existencia de revestimientos cerámicos pertenecientes a la práctica totalidad de las técnicas de elaboración conocidas. Nos estamos refiriendo tanto al alicatado, las primeras nuestras planas pintadas y a la cuerda seca realizadas durante la baja Edad Media, como a la arista y la azulejería plana pintada desarrolladas durante los dos primeros siglos de la Edad Moderna. En unos casos, esas obras se concibieron y desarrollaron siguiendo un ambicioso e integral plan decorativo tendente a la monumentalidad, mientras que en otros la escasa muestra conservada apenas nos permite vislumbrar la idea inicial, teniéndonos que conformar con la imaginación a la hora de intentar siquiera esbozar cual fue su intención. En los siguientes apartados daremos a conocer esas obras, procurando explicar el porqué de su presencia, además de cuando y donde se elaboraron.

Comenzando precisamente por el donde, debemos indicar que la totalidad de los conjuntos de azulejería que hemos podido catalogar en la provincia proceden de obradores foráneos. Sin llegar a entrar en profundidad en el tema de las producciones cerámicas leonesas, por lo que de ellas se sabe no se tiene constancia de que las alfarerías locales se dedicaran a lo largo de su existencia a la elaboración de vajilla recubierta con la mezcla de óxidos de plomo y estaño, lo que comúnmente se conoce como loza, y mucho menos azulejería. Por ello, tanto los representantes de la iglesia como de la nobleza se vieron obligados a contratar las diferentes labores de azulejería con las que decorar sus templos y palacios, como decimos, fuera del territorio leonés.

En unos casos esos contratos de obra se cerraron en lugares tan alejados como Toledo, Talavera de la Reina, Valencia o Sevilla –quien sabe si incluso en la Granada nazarí-, desconociéndose desafortunadamente el modo en que se realizaba el contacto, pero imaginándonos el elevado incremento de costes a consecuencia de su transporte hasta el punto de



Antiguo Comercio Pallarés (h. 1920) hoy Museo de León. Fotografía Fernando Gago Ballesteros

destino. En otros los maestros se encontraban en lugares más cercanos, lo que permitió que en ocasiones fueran los mismos promotores quienes no tuvieran problema en desplazarse, como fue el caso de fray Esteban de Moreruela, abad de Santa María de Carracedo, quien en 1534 comprobaba y firmaba personalmente en la villa de Valladolid con el maestro Juan Rodríguez el contrato de la obra de azulejería a colocar en



Fragmento de alízar. Museo del Castillo de Valencia de Don Juan

la sacristía de la iglesia de su monasterio¹, donde afortunadamente aún se conserva y puede ser contemplada.

A parte de la mencionada abadía de Carracedo, también se pueden encontrar labores de azulejería decorando los muros y suelos de los siguientes edificios históricos de la provincia: la iglesia del monasterio de San Marcos de León, el palacio de los Vega en Grajal de Campos y el convento de San Pedro de las Dueñas en la localidad del mismo nombre. Este escaso número de localizaciones se puede aumentar gracias a los importantes conjuntos de azulejería y elementos puntuales encontrados a raíz de las excavaciones arqueológicas realizadas, por ejemplo, en el castillo de los Osorio en Ponferrada, los leoneses Palacio Real y palacio de los Condes de Luna, el monasterio berciano de Carracedo, el castillo de los Acuña de Valencia de Don Juan, o la iglesia de la Peregrina perteneciente al desaparecido monasterio de San Francisco de Sahagún. Todos estos descubrimientos se conservan en el Museo de León y, por transferencia, una parte de lo encontrado en el castillo de Ponferrada en el Museo del Bierzo de esa localidad, mientras que la escasa muestra recuperada en el castillo de Valencia de Don Juan se expone en el museo abierto en la propia fortaleza². Además, en el citado Museo del Bierzo de

¹ A.H.P.V. Protocolos, leg. 90, fols. 193r-194r.

² El Museo el Castillo de Valencia de Don Juan, inaugurado en 2008, se encuentra en torre del homenaje habilitada tras su excavación arqueológica (Celis y Gutiérrez González). Durante la misma se localizó un fragmento de alízar monocromo verde de los elaborados durante la primera mitad del siglo XVI por, entre otros, los alcalleres azulejeros vallisoletanos, que se expone en su Sala 2 (Número de Sigla: 1988/7/VDJ-I-65/ue12-A-19).

Ponferrada se exponen, junto a piezas pertenecientes al palacio de Grajal de Campos y al monasterio de Carracedo, dos azulejos planos pintados procedentes del antiguo monasterio cisterciense de Santa María de Sandoval.

Para completar los conjuntos conservados en los fondos de los museos de la provincia, debemos decir que, además de los conjuntos procedentes de excavaciones arqueológicas, el Museo de León también conserva un buena muestra de azulejos pertenecientes a las colecciones más antiguas de los que desafortunadamente no se conoce su procedencia, formada por un importante lote de azulejos de cuerda seca hendida y de un gran número de labores de arista de variadas formas y diseños.

Además de lo hasta ahora expuesto, también se debe indicar el interesante conjunto de iglesia y ermitas enclavadas en la vega baja del río Esla que aún conservan los tejados y pináculos de sus torres campanario cubiertas por tejas planas vidriadas; nos estamos refiriendo en concreto a los templos de Villacé y Villademor de la Vega. Como en su momento se verá, esta moda debió extenderse por la Tierra de Campos y comarcas aledañas a partir de finales el siglo XVI, durando hasta por lo menos comienzos del siglo XX. En la provincia de León, además de los lugares indicados, también estuvieron decoradas con este tipo especial de teja las cubiertas de, al menos, la iglesia de San Tirso de Sahagún³ y la torre de la iglesia de Villamañán, en este caso gracias a la información aportada por la documentación histórica.

Ya por último, no podemos dejar de presentar un nuevo testimonio documental por nosotros localizado que describe el contrato de obra de azulejería realizado por otro azulejero vallisoletano, llamado Juan Lorenzo, en esta ocasión para el castillo de Astorga⁴ en tiempos del IV marqués Pedro Álvarez Osorio, del que ya habíamos dado noticia aunque sin desarrollarlo en su totalidad como en esta ocasión vamos hacer, precisamente el primero conocido de su larga carrera profesional (Moratinos, 2007: 41; 2016: 23). *De este modo yo Juan Lorenço alcaller vezino desta villa de Valladolid, se obligaba el 26 de febrero de 1560 con Juan Álvarez de Yanguas, vecino de Astorga y posiblemente representante de los marqueses, de bos hazer los açulejos e coronas e cosas contenidas en un memorial que nos abeis dado firmado.* En ese memorial se menciona la estancia del castillo donde se tenían que colocar los azulejos, el número

³ En el Museo de León se conservan varios fragmentos de estas tejas, con una de sus caras recubierta con un óxido de color verde, perteneciente a la antigua colección del arquitecto Juan Crisóstomo Torbado Flórez (Número de Sigla: 1987/3/181).

⁴ A.H.P.V. Protocolos, leg. 273, fols. 343r-345r.

total y los tipos de piezas que se necesitaban para ello, especificándose en algunos casos el motivo decorativo de las mismas, además de cómo se debían colocar algunas otras, en concreto las llamadas lisonjas, adjuntando para ello un sencillo croquis. En el mismo se dice:

Los açulejos que son menester para la obra de la fortaleza son los siguientes. ☞

Para la pieza principal por do sentra a la ventana son m[e]mester trezientos y ochenta para la faja q da buelta a toda la pieza. Los çiento y noventa an deser coronas para [lo] alto y los de mas de los q azen rrueda q son cuadrados.


Son menester destos cuadrados trezientos mas delos dichos para las maesas dela dicha pieza. ☞

Mas lleba la ventana por la una parte y por la otra duzientos y ochenta delos cuadrados y çirnto y setenta delas coronas q andan por lo alto. Son menester trezientas çintas delas puestas aca. ☞

en todos los q lleban la pieza yy ventana son myll y quatroçientos y setenta, ay aca los quatroçientos faltan los myll, an de ser trezientos y setenta delas coronas. ☞

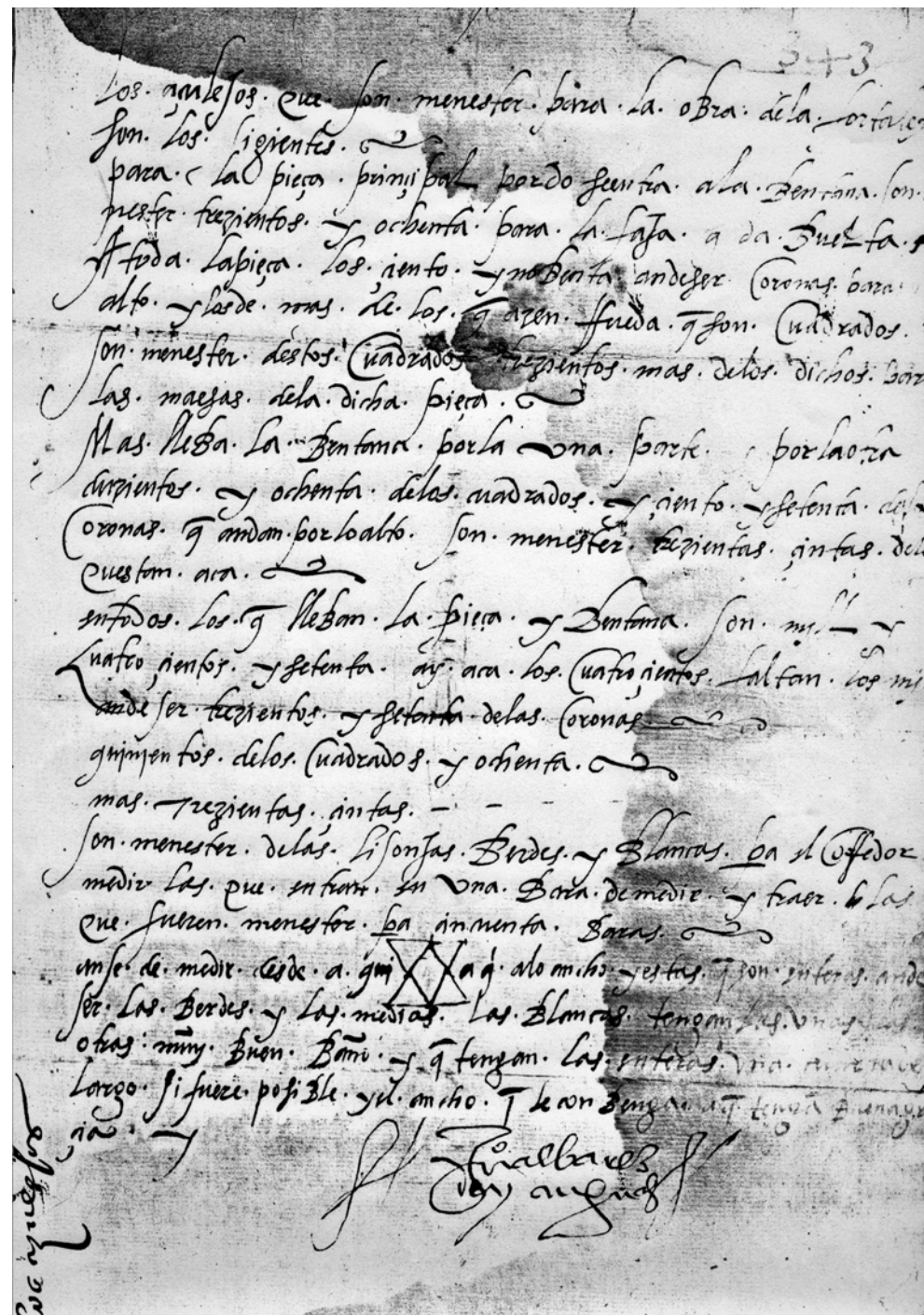
quinientos delos cuadrados y ochenta. ☞
mas trezientas çintas.

Son menester delas lisonjas Berdes y blancas pa el corredor medir las que entran en una bara de medir y traer los que fueren menester pa cinquenta baras. ☞

anse de medir desde a qui  a q alo ancho y estas q son enteras ande ser verdes y las medias las blancas tengan las unas y las otras muy buen baño y q tengan las enteras una quarta de largo si fuere posible y el ancho q le conbenga y que tenga buena graçia. ☞

Finalmente, el alciller se comprometía a terminar y entregar la obra de azulejería para el día de Nra Señora de março, es decir, para el 25 de marzo solemnidad de la Virgen de la Encarnación, cobrando por ellos lo siguiente: por las coronas a ocho mvs por cada una e por los açulejos quadrados a cinco mvs e medio e dos çintas por un açulejo e cada açulejo a cinco mvs e mo y las lisonjas grandes a quatro mvs cada una e las pequeñas a tres mvs.

Leyendo en las condiciones del contrato los tipos de azulejos que Juan Lorenzo se obliga a entregar, encontramos algunas de las piezas más típicas de su repertorio, y que continuará produciendo a lo largo de su dilatada



Memorial de las condiciones que ha de cumplir Juan Lorenzo en relación con los azulejos a realizar para el castillo de Astorga. Año 1560

vida profesional. Empezamos por las coronas, es decir, los azulejos -de 15x13cm- colocados en la parte superior de los arrimaderos a modo de remate, generalmente decorados con un motivo floral de hojas de acanto o de cardo abiertas a modo de crátera, como veremos en el palacio de de Grajal de Campos. Siguiendo por los azulejos -generalmente de 13cm de lado- decorados con el recurrente motivo de rueda, bien a base de círculos secantes o separados por pequeños rombos o conjuntos florales, que a su vez también contienen flores y coronas florales, que también encontraremos en ese citado edificio. Cintas -de 13x7,5cm- con un diseño, bien de palmetas unidas formando corazones enfrentados, de tiras dobles o triples entrelazadas, o de cenefas de marcos mixtilíneos con flores en su interior. Y por último las *lisonjas* y *medias lisonjas* o azulejos con forma de rombo, en este caso monocromos, colocados a cartabón alternando dos mitades con una pieza entera.

Desafortunadamente, esa *opera prima* realizada por Juan Lorenzo para una de las estancias del castillo-palacio de los Osorio no se conserva. La misma debió desaparecer junto al ya abandonado edificio en 1777, cuando por orden del marqués Ventura Osorio de Moscoso y Fernández de Córdoba -también conde de Altamira- se comenzó a derribar, reaprovechándose algunos de sus elementos pétreos para el nuevo palacio que por esas fechas se estaba levantando en Madrid, bajo la dirección del arquitecto Ventura Rodríguez (Pérez Alija, 2017: 36-38).

2.1. Cronología y evolución tecnológica

La obra de azulejería más antigua conservada en León data del siglo XIV y la más reciente de las que tenemos constancia se fecha en los años centrales del siglo XVIII. A lo largo de estos casi cuatro siglos, las técnicas de elaboración de esos revestimientos cerámicos lógicamente fueron cambiando, pudiéndose comprobar dicha evolución en los conjuntos que afortunadamente aún se conservan en un importante número de enclaves de la provincia.

Como ya esbozamos en el apartado anterior, las labores más antiguas que hemos localizado se datan en la baja Edad Media, en concreto entre el último tercio del siglo XIV y finales del XV. Nos estamos refiriendo a las especializadas y laboriosas técnicas del alicatado y la cuerda seca, con decoraciones de lacerías y estrellas cuyas raíces se hunden profundamente en la tradición decorativa hispano musulmana aunque alcanzaran su máximo esplendor evolutivo, al menos por lo que se refiere a la segunda de las técnicas, con los últimos reyes castellanos de la casa de Borgoña y los integrantes de la nueva dinastía Trastámara. Y junto a éstas las producciones pintadas, elaboradas con un marcado estilo decorativo gótico en los talleres del levante peninsular, utilizadas por regla general para la decoración de los suelos de las estancias principales de la nobleza local, marcando vivamente la personalidad de los promotores de la obra. Comenzando por la técnica del alicatado, la única labor catalogada se conserva en la actualidad entre los fondos del Museo de León, en concreto se trata de un pequeño fragmento perteneciente al desaparecido Palacio Real que mandó levantar en la ciudad de León Enrique II, quien sabe si como réplica de los sufragados por Pedro I en Tordesillas y Astudillo, terminado según una inscripción hoy desaparecida en 1377 (Risco, 1787: 38), cuyas cuadrillas de artífices debieron desplazarse desde Sevilla, con toda probabilidad con alarifes granadinos formando parte de ellas.

En cuanto a las labores de cuerda seca, con motivo de las excavaciones arqueológicas llevadas a cabo en la abadía de Santa María de Carracedo se encontraron una serie de fragmentos de azulejos realizados con la modalidad de la “cuerda seca hendida” con decoración de “lazo de doce”. Además, entre los antiguos fondos del Museo de León se encuentra un



Detalle de panel de azulejos de “cuerda seca hendida”, procedencia desconocida. Museo de León. Fotografía Museo de León

interesante conjunto, también de azulejos aunque en este caso completos, de idéntica elaboración y decoración a los anteriores, de los que desafortunadamente no se sabe su procedencia, ¿acaso la propia abadía berciana o el antes citado Palacio Real? Por lo que en la actualidad se sabe de este tipo de elaboraciones, tanto la técnica como el estilo decorativo y los óxidos utilizados en ambos conjuntos, coincide plenamente con los azulejos de cuerda seca que hacia finales del siglo XV se realizaban en los talleres de la ciudad de Toledo.

Finalizando con los revestimientos cerámicos de cronología medieval, también debemos indicar que durante las excavaciones realizadas en los ámbitos palaciegos del castillo de Ponferrada, se encontraron números azulejos elaborados con la técnica gótica de pintura sobre superficie plana desarrollada en los obradores de la localidad valencia de Manises, que decoraron con sus motivos vegetales y heráldicos los suelos de las estancias principales hacia finales de la década de 1470 o comienzos de la siguiente, en tiempos del conde Pedro Álvarez Osorio.

Desde comienzos del siglo XVI, la llegada de la Modernidad trajo consigo una drástica evolución en lo que a los modos de producción de los revestimientos arquitectónicos se refiere. La introducción de la arista

o cuenca en la azulejería simplificó en gran medida los pasos a dar para su elaboración, consiguiendo de este modo alcanzar una mayor rapidez y con ello un sustancial abaratamiento de costes, aunque finalmente todo ello abocó en la repetición de modelos decorativos en la práctica totalidad de los focos peninsulares donde se desarrolló esta técnica.

Aparte del gran número de azulejos de arista almacenados en los fondos del Museo de León de los que se desconoce su procedencia, en las siguientes páginas nos vamos a centrar en la descripción de los importantes conjuntos que de este tipo de labor aún se conservan en una serie de edificios monumentales dispersos por la provincia de León, en concreto: la abadía berciana de Carracedo, la iglesia del convento de San Marcos de León, el palacio de los Condes de Luna también en León, el de los Vega en Grajal de Campos, además del convento de San Pedro de las Dueñas. Como en su momento se verá, la totalidad de los mismos se elaboraron en una franja cronológica relativamente corta, la primera mitad del siglo XVI. Además, por los conocimientos que hasta la actualidad hemos adquirido en relación a este tipo de producciones, creemos que muchas de ellas salieron de los hornos de los maestros alcalleres de la villa de Valladolid, establecidos en el llamado Barrio de Santa María, afirmación que se puede sostener gracias, entre otras razones, al soporte documental tal y como se verá.

Finalmente, hasta la provincia de León también llegó la última moda en cuanto a la decoración de los azulejos se refiere, nos estamos refiriendo a la de la pintura polícroma aplicada sobre la superficie lisa de las piezas, de clara influencia italiana aunque en la Península Ibérica terminó por arraigar vía Países Bajos gracias a la llegada de maestros como Juan Flores⁵. Como en su momento se verá, en las excavaciones arqueológicas practicadas en el monasterio de Santa María de Carracedo también se recuperaron varios conjuntos de azulejería plana pintada que decoraron los frontales de una serie de altares dispuestos por su claustro reglar y en otros espacios adyacentes, todos ellos fechados a partir del último tercio del siglo XVI y elaborados en los talleres de Talavera de la Reina por alguno de los importantes maestros que por esas fechas trabajaban en esa localidad toledana, como Juan Fernández, Antonio Díaz o Hernando

⁵ La primera expresión de la pintura policroma sobre cerámica llegó a las tierras del Reino de Castilla a finales del siglo XV de la mano del artista Niculoso Francisco Pisano, quien desde su taller establecido en el sevillano barrio de Triana desarrolló esta novedosa técnica renacentista durante el primer tercio del siglo XVI, aunque tras su muerte nadie pudo continuar con la tarea por él iniciada. Hasta mediados de la centuria no hizo acto de aparición un nuevo especialista, en esta ocasión el flamenco Juan Floris quien, desde la villa de Talavera de la Reina, consiguió que la azulejería plana pintada terminara por imponerse sobre la arista.



Panel de azulejos de arista, procedencia desconocida. Museo de León. Fotografía Museo de León

de Loaysa a quien, tras su establecimiento en la villa de Valladolid entre los años 1580 y 1593, se le puede considerar el gran difusor de este tipo de azulejería por buena parte de la cuenca de Duero (Moratinos y Villanueva, 1999; Moratinos, 2007: 43-44). Completando el escaso elenco de localizaciones con este tipo de labores, debemos hacer mención a los dos azulejos expuestos en el Museo del Bierzo en Ponferrada procedentes del antiguo monasterio de Sandoval, fechados ya en el primer cuarto del siglo XVI y realizados asimismo en Talavera de la Reina.

Como ya se indicó en párrafos anteriores, en las localidades de Villacé y Villademor de la Vega aún se conserva viva la antigua tradición de cubrir los tejados de las torres campanarios de sus templos con tejas planas recubiertas de vistosos vidriados monocromos, a la que hemos encuadrado cronológicamente entre comienzos del siglo XVII y mediados del XVIII, aunque con una problemática muy precisa que es expondrá en su apartado correspondiente, procedentes con seguridad de alfarerías pertenecientes a la provincia de Valladolid y posiblemente también a la de Palencia.

Ya por último, también en esta ocasión presentamos una placa o “azulejo para calle”, de los que junto a los empleados para la señalización de manzanas y numeración de edificios, comenzaron a ser colocados en las calles de las ciudades del reino a partir de la década de 1770, aunque en León la medida se retrasaría todavía un par de décadas.

2.2. Territorio: geografía diocesana



“Catedral de León: Vista General”. Fototeca de Hauser y Menet, año 1895. Biblioteca Digital de Castilla y León

A raíz de la firma el 27 de agosto de 1953 del Concordato entre la Santa Sede y España, se terminaron por fijar definitivamente los límites de las circunscripciones eclesiásticas de todas las diócesis, procurando que en la medida de lo posible la misma coincidiera con el límite geográfico-civil de cada una de las provincias⁶. En este sentido, la de León fue una de las provincias que más remodelación sufrió, pues no en vano hasta esa fecha sus localidades se repartían entre las diócesis de Oviedo, León y Astorga, además de que su jurisdicción se extendía también por enclaves pertenecientes a otras provincias aledañas, e incluso otros países como Portugal.

Por lo que se refiere a la asturiana, las crónicas nos indican que la diócesis se fundó *ex novo* sobre el 812 en tiempos de Alfonso II, estableciéndose su sede metropolitana en la iglesia de San Salvador de Oviedo, enclave ascendido ya a capital del Reino de Asturias, llamándose su primer obispo Adolfo (Fernández Conde, 2016: 43-45). Gracias a la magnanimidad de monarcas como Ordoño I y Alfonso III la joven diócesis fue paulatinamente consolidando su territorio eclesiástico a lo largo del siglo IX y comienzos del X, coincidente a grandes rasgos con los límites territoriales del actual Principado de Asturias; aunque sus obispos también recibieron donaciones de bienes patrimoniales en comarcas ubicadas más allá de esos límites. De todos modos, no fue hasta comienzos del siglo XII cuando los límites jurisdiccionales de la diócesis terminen por establecerse, en buena medida gracias a la labor del obispo Don Pelayo quien defendió sus derechos hasta ese momento adquiridos ante la amenaza de otras diócesis aledañas y, principalmente, de los recientemente restaurados arzobispados de Toledo y Braga (Fernández Conde, 2016: 79-81) ; aunque esto no significó que sus predecesores

⁶ Artículo IX: “A fin de evitar, en lo posible, que las Diócesis abarquen territorios pertenecientes a diversas provincias civiles, las Altas Partes contratantes procederán, de común acuerdo, a una revisión de las circunscripciones diocesanas.

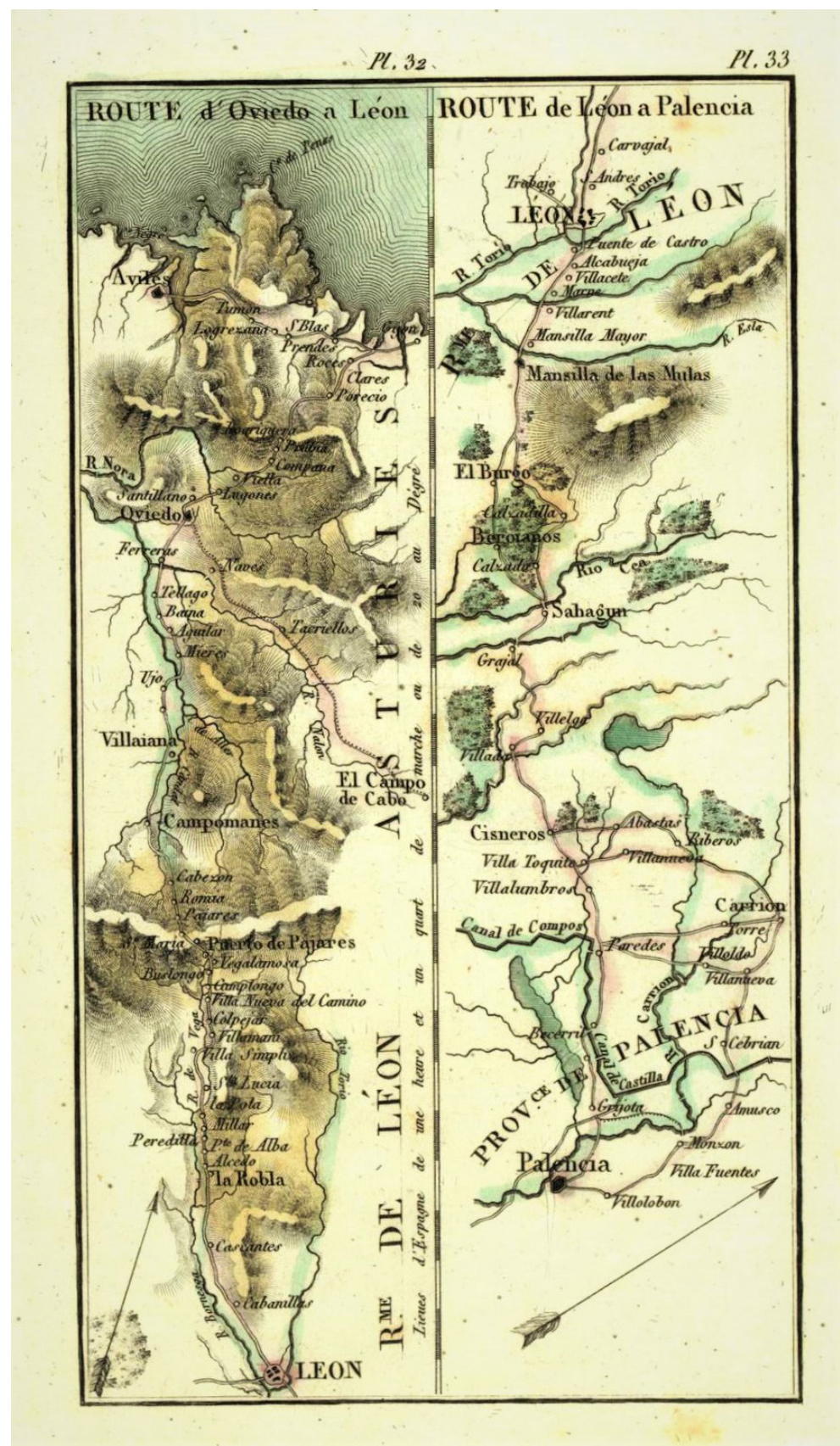
Asimismo, la Santa Sede, de acuerdo con el Gobierno español, tomará las oportunas disposiciones para eliminar los enclaves.” (consulta digital en: http://www.vatican.va/roman_curia/secretariat_state/archivio/documents/rc_seg-st_19530827_concordato-spagna_sp.html (última consulta 05/11/2018).

continuaran engrandeciendo su dominio episcopal, gracias en buena medida a las donaciones precisamente de los reyes leoneses.

De este modo, la práctica totalidad del norte de la actual provincia de León se encontraba bajo la jurisdicción de la mitra ovetense. Para ejercer un mejor control sobre ese extenso territorio sus obispos instauraron los arcedianatos de Babia y Gordón, que se subdividieron a su vez en hasta diez arciprestazgos: Alba, Amellada, Babia Alta, Babia Baja, Carbajales, Gordón, Laciana, Omaña, Ordás y Riello. Dominios que también se extendieron por comarcas más sureñas, en concreto la vega baja del Esla, con los arciprestazgos de Toral y Valencia de Don Juan (Vigil, 1892). Estos dos últimos arciprestazgos se integraron, junto con el zamorano de Benavente, en una jurisdicción propia llamada Vicaría de San Millán. Dada su lejanía con respecto a la sede metropolitana, este importante enclave por el número de parroquias que abarcaba estuvo regido por un vicario foráneo que con el paso del tiempo llegó a adquirir muchos derechos; además, sus límites jurisdiccionales desde siempre estuvieron en litigio, hasta el punto de que en el último tercio del siglo XVII su titular llegó a enfrentarse directamente con el obispo de Oviedo en el llamado “motín de Villademor”, que terminó con el definitivo traslado de la sede de la vicaría desde esa localidad leonesa a la de Benavente (Tuñón, 2016: 319-328).

La fundación del obispado de León debió producirse tras la ocupación en el año 856 de la ciudad de León por Ordoño I, siendo Frumínio su primer obispo. En cuanto a su dominio diocesano, desde el primer momento esta nueva sede debió enfrentarse a la realidad impuesta por la existencia por el norte del amplio territorio eclesiástico creado alrededor de la mitra de Oviedo, y por la creación a su alrededor prácticamente al mismo tiempo de las sedes de Astorga, Zamora y Simancas, lo que significó que su afianzamiento territorial no se completara hasta ya entrado el siglo XII.

De este modo, además de las tierras aledañas a la antigua urbe romana, los obispos de León pudieron ampliar su jurisdicción, muy condicionada por los vaivenes geopolíticos de esos momentos, tanto hacia el sur como hacia el este. En la primera de esas direcciones, siguieron el avance de los monarcas en su afán por conseguir alcanzar las riberas del Duero, llegando inicialmente hasta los campos bañados por los ríos Cea, Valderaduey, Sequillo y Hornija, es decir, básicamente el norte de la actual provincia de Valladolid, y finalmente hasta el Pisuerga y el propio Duero, adueñándose así de las tierras pertenecientes al efímero obispado



“Route d’Oviedo à León”. París, h. 1830. Biblioteca Digital de Castilla y León

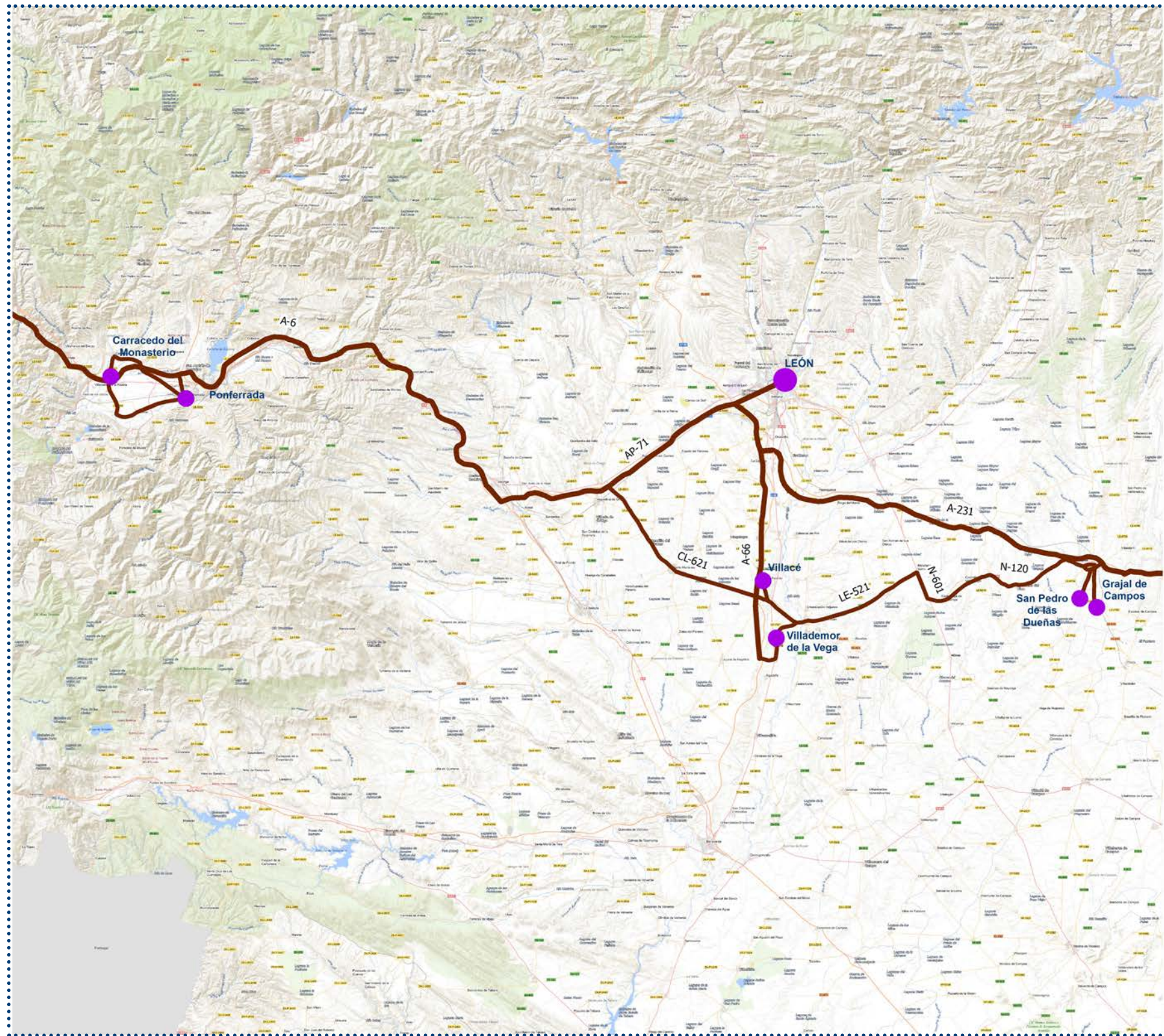
de Simancas creado hacia la mitad del siglo X por Ordoño III, en concreto los territorios de Dueñas, la propia Simancas y el Campo de Toro, aunque este último tuvo que repartírselo con la diócesis de Astorga. Hacia el este, su expansión en un primer momento no encontró barrera alguna, surgiendo los problemas a raíz de la fundación de la diócesis de Palencia hacia 1033, teniéndose que establecer unas trabajadas fronteras por los territorios de La Liébana, Cervera y Saldaña; reorganizándose por el mismo motivo su flanco sur, estableciéndose el límite en el curso del Sequillo. Asimismo, la definitiva restauración de la diócesis de Zamora a comienzos del siglo XI significó la pérdida de la influencia leonesa en Toro. Aunque también los obispos de León recibieron donaciones en otros puntos, a veces tan alejados, como la comarca de Tricastela en Lugo, las tierras entre los cursos de los ríos asturianos de Aller y Lena, la Valduerna en la diócesis de Astorga, e incluso el alfoz de Salamanca (Reglero, 2016: 579, 584-585).

La creación de la diócesis de Astorga se remonta a la época de la dominación romana en la Península Ibérica cuando, integrada en el *Conventus Asturicense* con capital en Asturica, dentro de la provincia de Gallaecia, era sufragánea de la archidiócesis de Braga. Su restauración debió producirse antes de mediado el siglo IX, puesto que entre los años 841 y 850, reinando Ramiro I en Oviedo, tuvo lugar un Concilio en Astorga en el que su obispo, llamado Novidio, consiguió la restitución de la jurisdicción eclesiástica sobre los territorios que históricamente pertenecieron a su diócesis: los Tras-os-Montes portugueses, las comarcas de Aliste y Sanabria en Zamora, las tierras de Trives, Caldelas y Valdeorras en Orense y las del Caurel y Quiroga en Lugo (Tejada, 1859: 26-27). Posteriormente, perdió territorios en favor de las diócesis de Lugo-Mondoñedo, Oviedo, León y Zamora, además de la portuguesa de Braganza-Miranda, ganando a su vez otros por el oeste de la provincia de León.

De todos modos, a pesar de lo articulado en el Concordato de 1953, no en todas las diócesis se produjo el deseado reajuste territorial. Ese fue el caso de la de Astorga donde, además de las comarcas leonesas de El Bierzo, La Cabrera y La Maragatería, continuó conservando su jurisdicción eclesiástica sobre las comarcas zamoranas de Sanabria, La Carballeda y Benavente y Los Valles, además de la orensana de Valdeorras. La de León en cambio se adaptó mejor a los límites provinciales, lo que la obligó a desprenderse de parroquias en favor principalmente de las diócesis de Zamora y Palencia, y en menor medida de las de Valladolid, Santander y

Astorga, recibiendo a su vez más de ciento sesenta de la de Oviedo y más de cuarenta de la de Astorga (Dongil y Manzano, 2016: 707-708); a pesar de lo cual aún conserva su jurisdicción sobre dos pueblos vallisoletanos aunque enclavados en la provincia de Zamora, en concreto Quintanilla del Molar y Roales de Campos.

2.3. Itinerarios



Siguiendo con los parámetros ya marcados en el primer libro de estudio e inventario por nosotros realizado, titulado *Estudio de la azulejería de las provincias de Ávila y Valladolid* (Moratinos, 2016), tras la consulta bibliográfica y el posterior trabajo de campo hemos localizado presencia de labor de azulejería en monumentos de siete localidades de la provincia de León, incluyendo en ellos el Museo de León y el Museo del Bierzo de Ponferrada. En todos los casos las labores se concentran en un solo edificio -a excepción hecha de la población de Villademor de la Vega con dos localizaciones-, mayoritariamente religioso, bien en monasterios, iglesias parroquiales o ermitas, aunque también las encontramos *in situ* revistiendo los suelos y zócalos de palacios como el de los Vega en Grajal de Campos, o ya retirados y expuestos en los museos como los pertenecientes al Palacio Real y el de los Luna en León y al castillo de Ponferrada. Además, merece la pena destacar la escasa presencia de monumentos que conservan revestimientos cerámicos en la ciudad de León: tan sólo uno, sobre todo si lo comparamos con las dos capitales estudiadas en el primer trabajo (recordemos que solamente en la ciudad de Valladolid se conserva azulejería en un total de veinte monumentos entre conventos de clausura, iglesias, colegios, y antiguos palacios), resarciéndose parcialmente esta escasez gracias a los restos conservados en el Museo de León, aunque desafortunadamente en un número importante de ellos se desconoce su procedencia.

Al igual que se hizo en el anterior trabajo, se propone la creación de un total de cuatro **Itinerarios**, encaminados a poder enlazar todas las localidades estudiadas con vista a su posible integración en un recorrido cultural. Para ello, se ha tenido en cuenta su pertenencia a una comarca natural o accidente geográfico más o menos definido dentro de la provincia. Al inicio de cada uno de estos itinerarios se ha colocado en un mapa sinóptico las distintas localidades unidas por carretera, marcando siempre que sea posible la dirección a vial a tomar en relación con la cabecera de comarca o capital de provincia.

De este modo, el **Itinerario I** ha sido denominado **Caminos Bercianos**, comprendiendo las localidades noroccidentales de Ponferrada, con restos pertenecientes a su castillo expuestos en el Museo del Bierzo, y Carracedelo, con el desamortizado monasterio de Santa María de Carracedo en la pedanía de Carracedo del Monasterio. El **Itinerario II** ha sido llamado **Paseo por la Ciudad del Torío y del Bernesga** en donde, a su vez, se ha subdividido en dos rutas urbanas: **Itinerario IIa** que ha sido llamado **El Primer Renacimiento en León**, conteniendo la iglesia



Detalle del balaustre de la escalera principal de palacio de Grajal de Campos

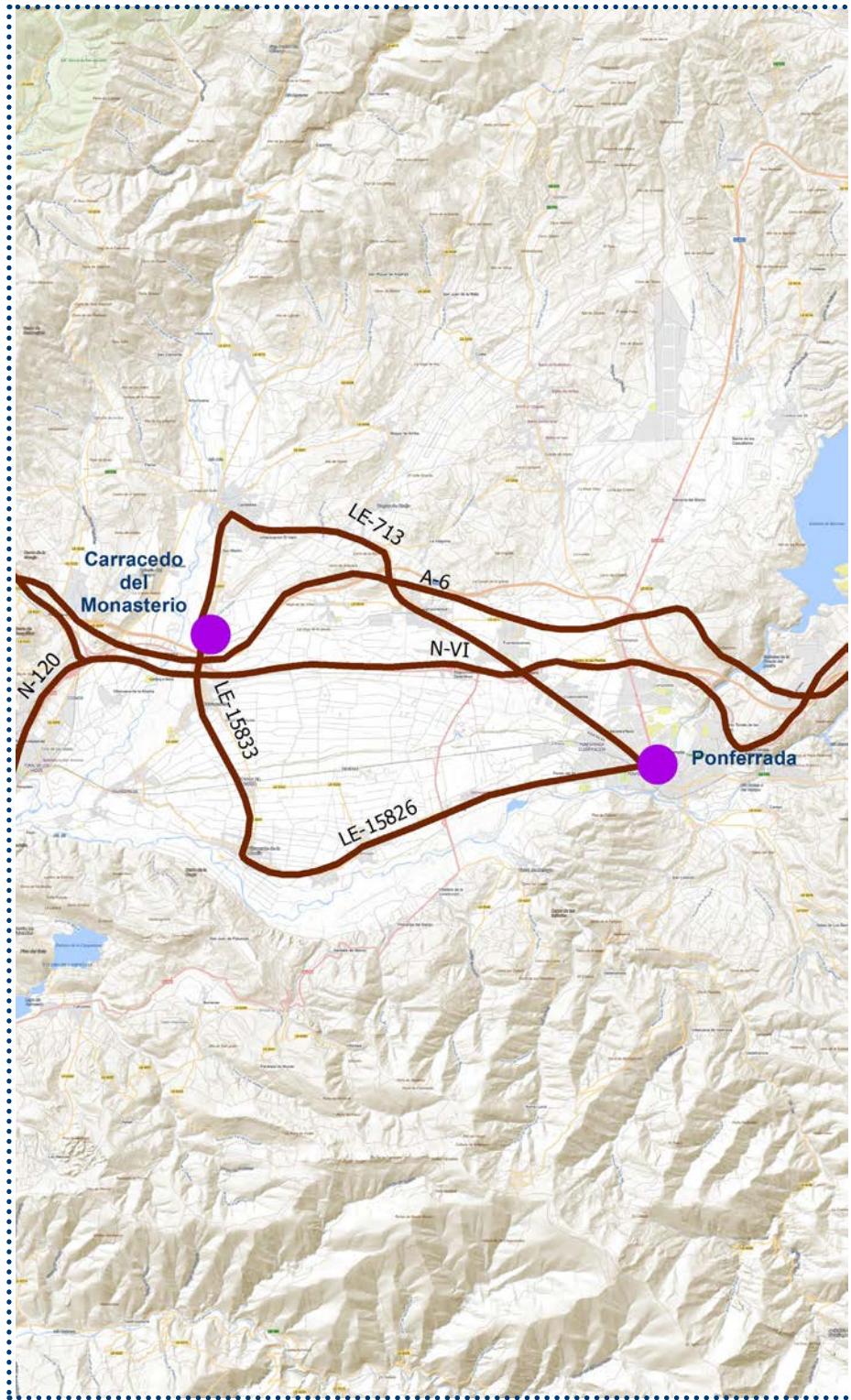


Detalle de la Biblioteca Templaria, antigua "Sala de los Azulejos". Castillo de Ponferrada

del desamortizado convento de San Marcos, e **Itinerario IIb** llamado **Museo de León: Restos del Patrimonio Desaparecido**, conteniendo las labores de azulejería encontradas en las excavaciones arqueológicas realizadas en el castillo de Ponferrada, monasterio de Santa María de Carracedo, palacio del Conde Luna de León, Palacio Real de León, y azulejo de “nombre de calle” de León. Al **Itinerario III** se le ha llamado **Por el Valle del Esla**, incluyendo las localidades surorientales de Villacé con su iglesia de Nuestra Señora de la Asunción, y Villademor de la Vega con la iglesia de San Pedro Apóstol y la ermita de la Virgen de la Piedad. Mientras que al **Itinerario IV** se le ha llamado **Entre el Cea y el Valderaduey: Por la Tierra de Campos Leonesa**, formado por las localidades orientales de Grajal de Campos con su palacio de los Vega, y San Pedro de las Dueñas con el convento de clausura del mismo nombre. Si trasladamos los distintos itinerarios propuestos a un mapa de la provincia de León, lo que primero llama la atención es la amplia extensión de territorio sin noticias de la existencia de azulejería. En este sentido, la ausencia es total en las localidades norteñas pertenecientes a la Montaña Central o Montaña Leonesa; al igual que en las ubicadas en el centro de la provincia, con Astorga a la cabeza y todas las pertenecientes a la comarca de la Maragatería; como tampoco en las poblaciones sureñas de la Tierra de la Bañeza.

2.3.1.

Itinerario I Camino Berciano



Ponferrada

Carracedelo (Carracedo del Monasterio)



Ponferrada

Castillo

Cronología de la obra de azulejería: anterior a 1483
Autoría de la obra de azulejería: desconocido, Manises



Acceso principal al castillo de Ponferrada. León

La ciudad de Ponferrada, capital de la comarca leonesa del Bierzo, se ubica al noroeste de la provincia, en la confluencia de los ríos Sil y Boeza. La primera constancia documental conocida de este importante nudo de comunicaciones se remonta a finales del siglo XI cuando, por iniciativa del obispo de Astorga, se construyó un puente para el cruce de los peregrinos del Camino de Santiago del peligroso río Sil. Desde finales del siglo XII y hasta 1310 estuvo bajo el poder de la Orden del Temple. A partir de esa fecha fue un bastión codiciado, dada su estratégica posición dominando el camino hacia Galicia y Portugal, pasando por las manos de la corona y de algunos de los más importantes linajes castellanos, leoneses y gallegos, hasta que en 1486 los Reyes Católicos incorporaron la villa y su fortaleza a la corona (Rodríguez Fernández, 1976: 206-208). Durante la primera época, coincidente con el dominio Templario, la única defensa existente fue una cerca de cal y canto que circundaba toda la elevada meseta, enclavada a modo de península en la confluencia del Boeza en el Sil, dentro de la cual se desarrolló la primitiva puebla. En 1340 fue señor de Ponferrada Pedro Fernández de Castro, camarero mayor de Alfonso XI, quien con toda probabilidad comenzó la construcción del llamado *Castillo Viejo*, situado en el extremo suroeste del recinto amurallado. La fortaleza permaneció en manos de los Fernández de Castro hasta 1374, cuando fue tomada por Enrique II, quién en un primer momento se la entregó a su hijo bastardo Fadrique y posteriormente a Pedro Enríquez, conde de Trastámara, Lemos y Sarria, pasando a comienzos del siglo XV a su hijo Fadrique Enríquez, duque de Arjona. Haciendo valer los derechos adquiridos por su casamiento con Beatriz de Castro, hermana del duque de Arjona, en 1440 tomó posesión de Ponferrada Pedro Álvarez Osorio, señor de Cabrera y Ribera y desde 1456 conde de Lemos, quien hasta su muerte, acaecida en 1483, se ocupó de levantar la mayoría de las estructuras defensivas que hoy pueden observarse, además de las construcciones palaciegas dispuestas en el extremo sureste del recinto fortificado (Cobos y Castro, 1998: 72-74). El castillo de Ponferrada fue declarado Monumento Histórico Artístico en 1924 a solicitud de la Real Academia de la Historia (1924: 296).

OBRA DE AZULEJERÍA CONSERVADA

Tras décadas de abandono, finalmente en 1994 se decidió emprender una ambiciosa restauración del castillo, encargándose su plan director al arquitecto Fernando Cobos Guerra. De forma paralela a los trabajos de restauración, se desarrollaron a lo largo de una década distintas

actuaciones arqueológicas bajo la dirección de Manuel Retuerce Velasco, que permitieron exhumar y estudiar buena parte de la evolución constructiva del recinto. Entre los espacios donde se intervino se encontraba la zona palaciega mandada levantar por Pedro Álvarez Osorio, entre cuyas dependencias se localizaban la “Sala de los Azulejos” y el “Mirador de los Azulejos”, este último así citado en documentos del siglo XVII (Berrueta, 1979: 24). Algunos de estos azulejos se depositaron desde antiguo en el Museo de San Marcos –actual Museo de León-, donde fueron vistos y descritos por Manuel Gómez Moreno con motivo de la realización del Catálogo Monumental de la provincia (1979: 317). Durante una de las campañas de excavación arqueológica se pudo recuperar en esas antiguas dependencias palaciegas los restos de un magnífico pavimento de azulejos (Retuerce, 1997), parte del cual en la actualidad puede ser contemplado en el Museo del Bierzo de Ponferrada⁷. El fragmento de suelo expuesto presenta unas dimensiones de 1,20m de longitud y 0,62m de anchura y está formado por un total de treinta y siete piezas de procedencia levantina, veintidós azulejos alargados hexagonales o alfardons –de 24x12x2,5cm- y quince azulejos cuadrados, también llamado taulells o manises –de 12,5x12,5x2cm- (Ferrís y Català, 1987: 22-23, 68, 102), todas ellas decoradas a pincel, como las que hacia mediados del siglo XV son citadas en la documentación como *rajoletes*⁸ *pintades de obra de Manises* (Coll, 2009: 102).

Los alfardons aparecen decorados con un tema vegetal de tallos entrelazados de los que nacen estilizadas hojas pintados de azul y rematados con clavelinas en manganeso, todo ello dispuesto sobre un fondo blanco. Por su parte los taulells presentan una temática heráldica, pintada con un trazo algo más descuidado y menos detallista que la anterior, unos con escudo en azul conteniendo dos lobos pasantes en manganeso sobre fondo blanco perteneciente a Pedro Álvarez Osorio, y otros con escudo cuartelado también en azul, con la representación en su primer cuartel de un castillo perfilado en azul sobre fondo en manganeso y reserva del perfil en blanco, león en manganeso sobre fondo blanco en el segundo, y tres roeles en azul sobre blanco en el tercero y cuarto, perteneciente a su mujer Beatriz de Castro y Enríquez. En las superficies vidriadas de ambos tipos de azulejo se aprecian la marca dejada por los atifles utilizados como separadores durante su cocción en los hornos.

Las piezas se combinaban de forma que cuatro alfardons rodearan un

⁷ La otra parte se encuentra depositada en el Museo de León.

⁸ Rajola era el nombre que se daba en Cataluña al azulejo procedente de Valencia (Ferrís y Català, 1987: 94).

manise creando circunferencias secantes, que Manuel González Martí denominó coronas alrededor del tema heráldico (1952, II: 457). Esta fue una de las composiciones de pavimentos góticos más típicas desarrolladas por los taulells o azulejeros valencianos a lo largo del siglo XV, llamada por ellos *opus alexandrinus* (Coll, 2009: 107), y que fue exportada a todos los rincones de la Península Ibérica y Europa, principalmente el sur de Francia e Italia.

Como hemos indicado, estos azulejos se encontraron durante la excavación de las dependencias palaciales, mandadas levantar por Pedro Álvarez de Osorio posiblemente entre 1467 y 1483. Por estas fechas el conde de Lemos se había casado ya en segundas nupcias con María de Bazán, por lo que el mero hecho de seguir representando la heráldica de Beatriz de Castro –fallecida en 1553- en los solados de los espacios más nobles⁹, en un principio podría parecer un anacronismo. Sin embargo, este hecho podría interpretarse como una estrategia del conde para legitimar la línea parental en la persona de su nieto Rodrigo Osorio, como heredero del único y difunto hijo habido de su primer matrimonio, en detrimento de Juana Osorio nacida en el seno de su segundo matrimonio¹⁰. Parece ser que esta estrategia no se limitó únicamente a los suelos palaciegos, sino que el duque mandó colocar escudos e inscripciones con los distintivos heráldicos de su primera esposa y los de su hermano el duque de Arjona –el castillo y león de los Enríquez y los roeles de los Castro - en lugares estratégicos del castillo, a la vista de todos, para de este modo hacerles ver que el linaje de los Castro aún perduraba en su persona y su descendencia (Cobos y Castro, 1998: 76 y 77).

En consecuencia, creemos que los azulejos tuvieron que ser colocados antes de 1483, fecha de la muerte de Pedro Álvarez de Osorio, suministrados por alguno de los afamados talleres de la localidad valenciana de Manises. En este sentido la fecha se aproximaría a la del pavimento de uno de los antiguos suelos de los *departamentos borgianos* de los Palacios Vaticanos descubiertos por Manuel González Martí, con sus alfardons decorados con el mismo motivo vegetal y que, gracias a la documentación, pudo demostrar que habían sido fabricados en Manises y mandados colocar entre 1492 y 1493 por el papa Alejandro VI Borgia (1942: 311, 319 y fig. 4).

⁹ Tras su restauración, en la actualidad estas estancias albergan la Biblioteca Templaria.

¹⁰ Alonso Osorio, hijo de Pedro Álvarez Osorio y de Beatriz de Castro, murió en 1467, dejando un hijo bastardo llamado Rodrigo. En 1468 Pedro Álvarez Osorio se casó por segunda vez con María de Bazán, viuda a su vez de Juan de Zúñiga, naciendo Juana Osorio en 1470.



Fragmento del pavimento que decoraba la "Sala de los Azulejos" de las dependencias palaciegas del castillo de Ponferrada, con detalle de la heráldica de Pedro Álvarez de Osorio y Beatriz de Castro y Enríquez, expuesto en el Museo del Bierzo

Ponferrada

Museo del Bierzo

Cronología de la obra de azulejería: primera mitad siglo XVI las labores de arista; primer cuarto siglo XVII la planas pintadas
Autoría de la obra de azulejería: ¿alcalleres vallisoletanos? las labores de arista; desconocida, Talavera de la Reina, las planas pintadas



Detalle de la fachada principal del Museo del Bierzo de Ponferrada. León

El Museo del Bierzo se ubica junto a una de las puertas de la muralla de Ponferrada, llamada de La Villa o del Reloj, ocupando un noble edificio comenzado a levantar por iniciativa de Felipe II a partir de la segunda mitad del siglo XVI. Fue palacio consistorial hasta el siglo XVII, además de casa del corregidor y “Real Cárcel” hasta 1968. Su fachada neoclásica realizada en el siglo XIX reaprovechando partes antiguas presenta una puerta de entrada con arco de medio punto de grandes dovelas enmarcada por dos escudos: el de la villa y el de Hernando de Robles, corregidor que fue de Ponferrada, ventanales en su planta baja protegidos por rejas de recia factura y balcones apoyados en ménsulas en la superior, destacando en su coronamiento el escudo real de Felipe II. En su interior, las tres plantas del edificio se articulan en torno a un patio con columnas de fuste liso rematadas en capiteles dóricos.

Anhelado durante décadas por la ciudadanía, las obras de remodelación de la futura sede museística dieron comienzo en la década de 1990, tras la aprobación del proyecto por la corporación municipal de Ponferrada. En 1997 fue oficialmente inaugurado, siendo reconocido como Museo al año siguiente con el nombre de Museo Comarcal de Historia del Bierzo en Ponferrada y, finalmente, integrado en el Sistema de Museos de Castilla y León en 2005 ya con el nombre que hoy ostenta (Fernández Rodríguez y García Bueso, 2017: 1073-1075).

OBRAS DE AZULEJERÍA CONSERVADAS

En una de las salas del segundo piso del museo se exponen, junto a una vitrina con un fragmento de pavimento formado por azulejos hexagonales o alfardons y azulejos cuadrados o taulells procedente de “La Sala de los Azulejos” del castillo de Ponferrada, dos vitrinas más con una serie de azulejos procedente de diferentes edificios monumentales de la provincia de León. Una de las vitrinas presenta un total de doce piezas, en concreto tres coronas elaboradas con la técnica de arista y nueve azulejos, siete de arista y dos planos pintados.

Comenzando por el extremo izquierdo de la vitrina, encontramos en la parte superior dos coronas –de 15,5x13cm- decoradas con flores y unas hojas de acanto o palmentas abiertas a modo de crátera de la que surge también una flor, dispuestas sobre una franja donde se alternan estilizadas eses y florecillas, vidriadas en verde, melado y azul sobre fondo blanco. Debajo de ellas se dispusieron dos azulejos –de 13cm de lado- decorados con sendas flores contenidas en círculos, el de la izquierda con seis pétalos en movimiento o torbellino, y el de la derecha de ocho y en reposo vista



Panel con azulejos expuestos en el Museo del Bierzo

de frente, ambos pintados con los mismos colores antes citados. En el centro se disponen cuatro azulejos –de 13cm de lado- desarrollando el recurrente motivo de rueda conteniendo elementos vegetales, alternando en esta ocasión con rombos de menor tamaño albergando también flores, igualmente vidriados con los mismos cuatro colores a los que se añade el negro del manganeso. En el extremo derecho se han colocado en la parte superior un azulejo de rueda idéntico a los descritos anteriormente, y un fragmento de corona –de 13,5cm de altura- presentando una crestería vegetal rematada en flores y hojas de cardo y dispuesta sobre una franja con marcos y perlas encadenados, vidriada con los cinco colores ya antes mencionados. Por último, en la parte inferior de la vitrina se exponen los dos únicos azulejos realizados con la técnica plana pintada –de 13,5cm de lado-, uno de ellos decorado con ovas o conchas sobre una franja de óvalos y perlas, y el otro con una hoja de acanto con su ápice enrollado en un marco geométrico, ambas bícromas pintadas en blanco y azul.

En todos los azulejos de arista se observa en su cara vidriada la triple marca dejada por el atifle utilizado como separador durante su cocción. Si hablamos de la cronología y lugar de procedencia de estas labores, podemos indicar que su elaboración se realizó de manera prácticamente ininterrumpida a lo largo del siglo XVI por numerosos azulejeros, tanto sevillanos, como toledanos y castellanos. Entre estos últimos, alguno

de estos diseños pudo ser elaborado en la ciudad de Salamanca (Malo, 2002), pero de lo que estamos seguros es de que la práctica totalidad de los mismos fue realizada por los alcalleres azulejeros de Valladolid. En este sentido, tenemos constancia documental de que Juan Rodríguez elaboró en 1534 azulejos con el motivo de rueda con rombos y coronas de cresterías vegetales para la sacristía de la iglesia de Nuestra Señora de Carracedo, como describiremos en el siguiente apartado (Moratinos, 2016: 22); o de que entre los diseños creados por Juan Lorenzo, también se encontraban los de rueda y, sobre todo, los de la flor en reposo y en torbellino, ambos utilizados entre otros lugares en dos de los altares de la iglesia vallisoletana de Santa María Magdalena pagados en 1569 (*Ibidem*: 150-151) y, posiblemente, en el pavimento de la iglesia del desaparecido monasterio de Santa María de Palazuelos realizado en una fecha posterior a 1585 (*Ibidem*: 46-49).

Por lo que respecta a las labores planas pintadas –ya sin la marca de los atifles-, el tema de la ova o concha fue un motivo muy utilizado por los maestros de Talavera de la Reina a partir de finales del siglo XVI, dispuesto a modo de cenefa tanto en azulejos como en cintas. En cuanto al de la hoja de acanto, también llamado por los investigadores actuales “florón principal”, tuvo una gran difusión a raíz de su introducción en el monasterio de San Lorenzo de El Escorial por el azulejero talaverano Juan

Fernández a comienzos de la década de 1570 –aunque diseñado casi una década antes por el maestro flamenco Juan Flores-, y que posiblemente se correspondería con el patrón denominado en los documentos escurialenses de *lazo y follaxe* (Pleguezuelo, 2000: 20), siendo copiado con insistencia hasta nuestros días. Consideramos que las dos piezas expuestas pertenecen ya a las realizadas durante las primeras décadas del siglo XVII. Estéticamente, podríamos relacionar el diseño de la ova o concha con los azulejos llamados en la documentación de la época de *papo de paloma*, y los del “florón principal” con los de *la oja* que, dada su popularidad, eran vendidos como un producto más en los comercios de villas y ciudades. Este es el caso de la *tienda de vidrio y otros generos* que tuvo abierta en la Plaza Mayor de Valladolid Ana de Baldestien hasta 1636, donde entre sus *mercaderías* se encontraban *duçientas çintillas de papo de paloma y çinquenta açulejos de la oja* (Moratinos, 2013: 172)¹¹. En otra vitrina, se exponen un conjunto variado de objetos relacionados con el monasterio de Santa María de Carracedo, entre los que encontramos, rodeado de vajilla cerámica con el nombre de la institución, una cinta de pasta blanca calcárea decorada a partir de la técnica de arista con un sencillo entrelazado rectilíneo formando hexágonos, en blanco, verde, azul y melado. Al igual que lo dicho respecto a las labores de arista anteriores, este motivo también fue elaborado recurrentemente, pasando incluso a ser reproducido con la técnica plana pintada por los maestros de Talavera de la Reina. También en Valladolid, donde el azulejero Juan Lorenzo lo utilizó, por ejemplo, en uno de los altar de la iglesia de la Magdalena y en el pavimento de la iglesia de Palazuelo antes mencionadas.

Ya por último, podemos decir que en el libro de registro del Museo del Bierzo se anotó la entrada de siete azulejos procedentes “del zócalo del Palacio de Grajal de Campos”, de otros dos azulejos de la sacristía del monasterio de Santa María de Carracedo, además de otras cuatro piezas más, de las que en al menos dos azulejos se podía leer en su reverso: “azulejos del siglo XVII, procedentes de una sala baja del Monasterio de Sandoval (León)”¹², texto al parecer escrito por el señor José María Luengo¹³.



Detalle de la vitrina con piezas del monasterio de Santa María de Carracedo

Por las características técnicas de las labores expuestas, creemos que los dos azulejos planos pintados son los procedentes de Santa María de Sandoval, antiguo monasterio cisterciense cercano a la localidad de Mansilla Mayor y situado en el interfluvio de los ríos Porma y Esla, comenzado levantar hacia mediados del siglo XII por iniciativa del conde Pedro Ponce de Minerva, quien lo puso bajo la jurisdicción del monasterio vallisoletano de la Santa Espina. Los procedentes del monasterio de Moreruela serían el azulejo y el fragmento de corona colocados sobre las labores planas pintadas, mientras que los restantes –a excepción de uno- pertenecerían al Palacio de los Vega de Grajal de Campos.

11 A.H.P.V. Protocolos, leg. 1.590, fol. 528r.

12 Nuestro agradecimiento a Irene Pereira Da Silva, conservadora del Museo del Bierzo, por la información aportada y por todas las facilidades dadas para la realización de nuestro trabajo. En el citado libro se anotaron las siguientes entradas: el 30 de noviembre de 1998 los azulejos de Carracedo, el 7 de marzo de 2000 los azulejos del palacio de Grajal de Campos, el 9 de agosto de 2000 los restantes, incluidos los de Sandoval.

13 Creemos que se trata del arqueólogo José María Luengo Martínez, leonés de nacimiento

aunque profesionalmente muy ligado a Galicia, que participó en la creación en 1964 del Museo Arqueológico e Histórico de A Coruña, del que fue su primer director (Martínez Arenaz y Bello, 2017: 1501-1502).

Carracedelo

(Carracedo del Monasterio)

Monasterio de Santa María de Carracedo

Cronología de la obra de azulejería: 1534 azulejos de la sacristía; último tercio siglo XVI las labores planas pintadas del claustro regular

Autoría de la obra de azulejería: Juan Rodríguez azulejos de la sacristía; desconocida para el resto, Talavera de la Reina

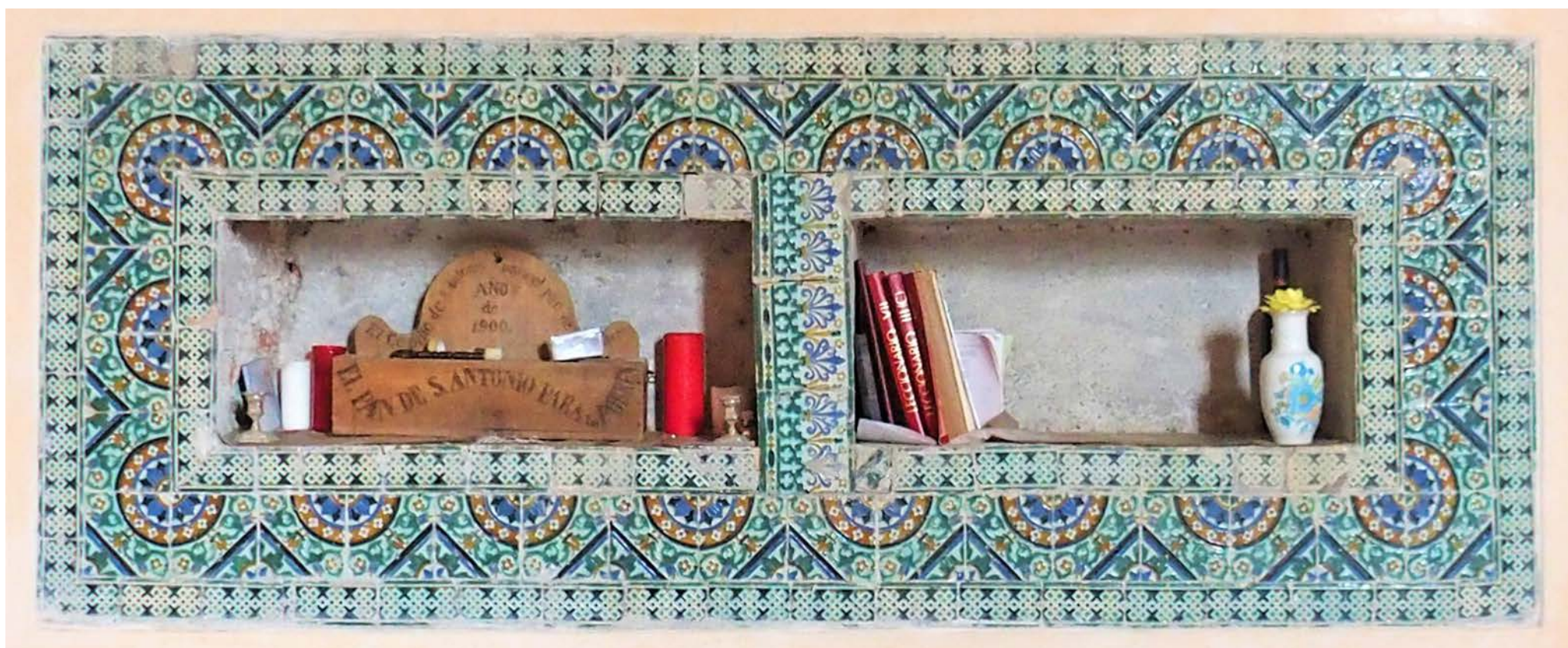


Iglesia del monasterio de Santa María de Carracedo. León

La localidad de Carracedo del Monasterio se sitúa al noroeste de la provincia de León, dentro de la comarca del Bierzo. En la actualidad perteneciente al municipio de Carracedelo, se encuentra a mitad de camino entre Ponferrada y Villafranca del Bierzo, y a su vez a menos de cuatro kilómetros al sur de Cacabelos, cercana por ello al Camino de Santiago. Su antigüedad viene atestigüada por las referencias documentales, apareciendo ya citada hacia el último tercio del siglo X como *villam Carriceto* (Balboa, 1997: 20-22).

Ligeramente apartado al oeste de la población se levantan los restos de la antigua abadía de Santa María de Carracedo. Siguiendo al padre Yepes, la mayoría de los investigadores establecen su fundación en el año 990, aunque algunos lo retrasan al 993 (Carriedo, 1992: 105-110). En alguna de estas dos fechas el rey Bermudo II donaba su villa de Carracedo, a orillas del río Cúa, para edificar un monasterio benedictino donde poder sepultarse, que fue puesto bajo la advocación de San Salvador. A pesar de su rápido engrandecimiento a la sombra del monarca leonés, el cenobio pronto cayó en decadencia, siendo posiblemente destruido o abandonado. Su resurgimiento vino de la mano de la nueva reforma de la vida monástica iniciada en Citeaux, que dio como resultado la implantación en la práctica totalidad de Europa de la Orden del Císter. De este modo, en 1138 Carracedo volvió a ser poblado con monjes procedentes del reformado monasterio de Santa Marina de Valverde gracias a la donación realizada por la infanta Sancha Raimúndez, hermana del rey Alfonso VII, pasándose a llamar de Santa María, convirtiéndose en cabeza de la llamada “Congregación de Carracedo”, con comunidades filiales dispersas por León, Galicia, Asturias y Zamora. Tras un largo periodo de plenitud Santa María de Carracedo, al igual que buena parte de los monasterios cistercienses, volvió a entrar en crisis desde finales del siglo XIV de la mano de los abades encomenderos, que fue cerrada con su incorporación en 1505 a la Congregación de Castilla, consiguiendo recuperar de nuevo todo su esplendor (Balboa 1997: 23-71).

Nada se conserva de los primeros edificios monásticos levantados a raíz de la donación del rey Bermudo. Tras la segunda fundación, el primer edificio en construirse fue su iglesia, terminada hacia mediados del siglo XIII, con una cabecera tripartita y un cuerpo formado también por tres naves de cinco tramos, que fue prácticamente demolida a finales del siglo XVIII para levantar una nueva de planta en cruz de un solo cuerpo, separándose su cabecera semicircular y la nave de tres tramos con un amplio crucero. Al sur del templo se encuentra el conjunto



Azulejos de arista decorando la alacena de la sacristía de la iglesia

monástico, formado por dos claustros, uno regular de dos alturas y otro para hospedería hoy desaparecido, con todas las dependencias con ellos relacionadas (capítulo, refectorio, despensa, cocina, etc.), construidas y reformadas desde el siglo XIII hasta 1835, año de su definitiva exclaustación (*Ibidem*: 187-220).

Entre las estancias reformadas en época Moderna se encuentra su sacristía, dispuesta como una prolongación del brazo de la Epístola del crucero, de amplia planta cuadrada cerrada con bóveda de crucería, cuya obra fue datada por Manuel Gómez Moreno en 1533. Este autor data por estas mismas fechas la reforma del claustro regular, con bóvedas de terceletes de ladrillo con enjarjes de piedra apoyadas en ménsulas de sencilla factura, con galerías de arcos de medio punto y apuntados (1979: 412).

Tras la citada exclaustación, el monasterio sufrió un sistemático saqueo, que pudo pararse gracias a las pesquisas realizadas desde la Real Academia de la Historia para su reconocimiento como Monumento Histórico Nacional (Puyol, 1928: 19-22), status que le fue concedido por Real Orden de 9 de noviembre de 1929 (Gaceta de Madrid de 12 de noviembre de 1929).

OBRAS DE AZULEJERÍA CONSERVADAS

Las únicas estancias del monasterio de Santa María de Carracedo que en la actualidad conservan labores de azulejería *in situ*, son su sacristía y una antigua capilla dispuesta en la panda oeste del claustro regular. De todos modos, en origen tuvieron que ser muchas más las estancias revestidas con ellos, como lo demuestran la gran cantidad de piezas recuperadas durante las excavaciones arqueológicas realizadas desde 1985, la mayor parte de ellas conservadas en el Museo de León -cuya descripción se realizará en el apartado relativo al “patrimonio desaparecido”-, además de una pequeña muestra actualmente expuesta, como ya se indicó, en el Museo del Bierzo de Ponferrada.

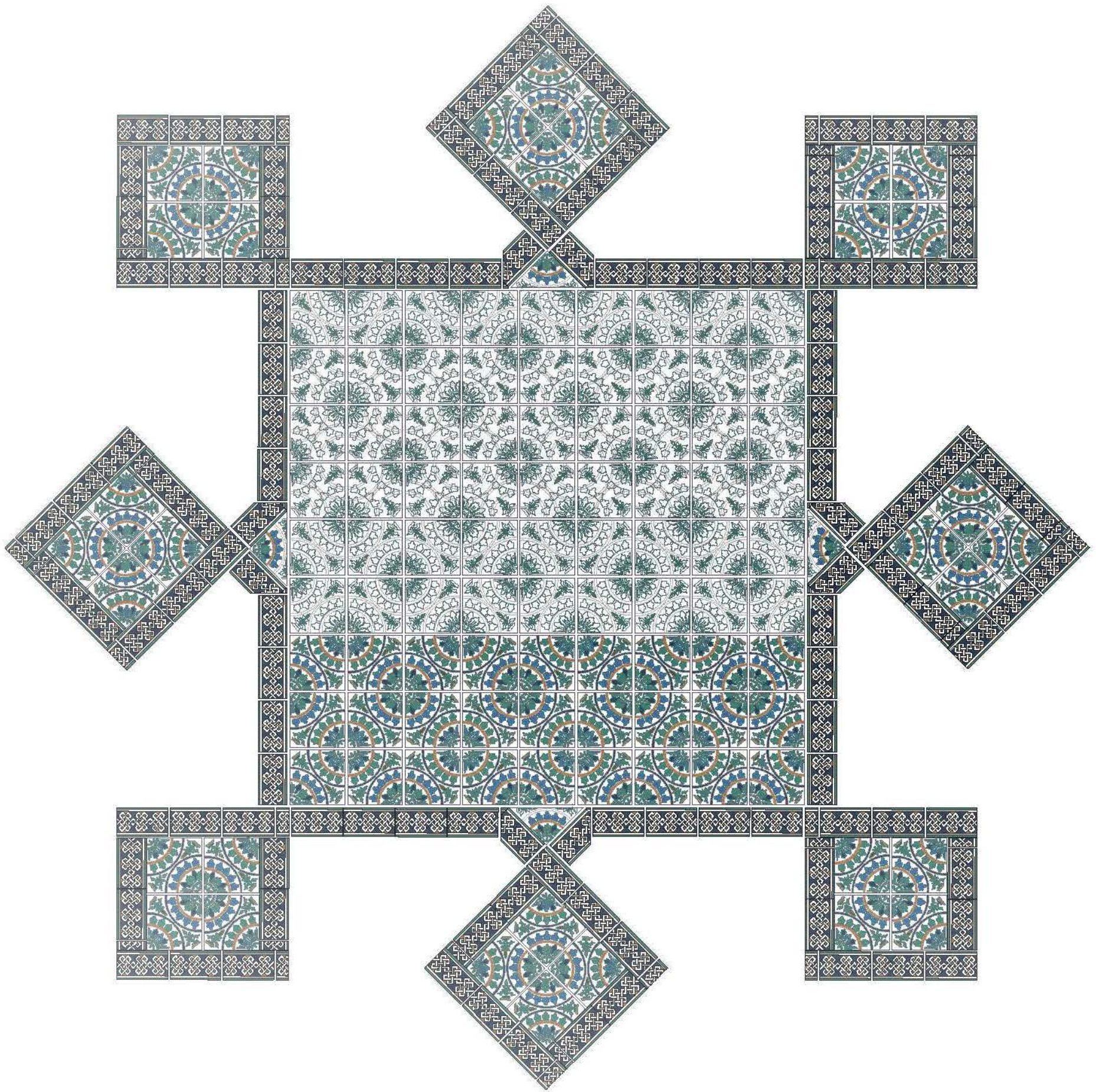
Sacristía

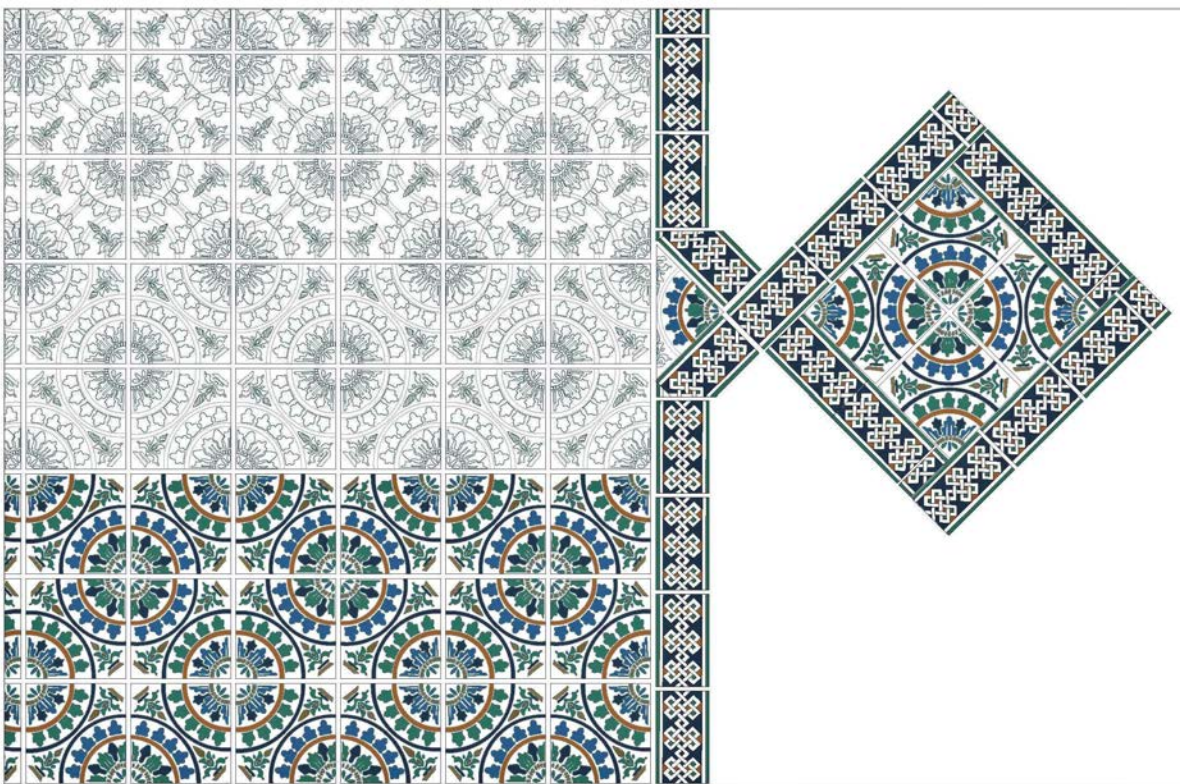
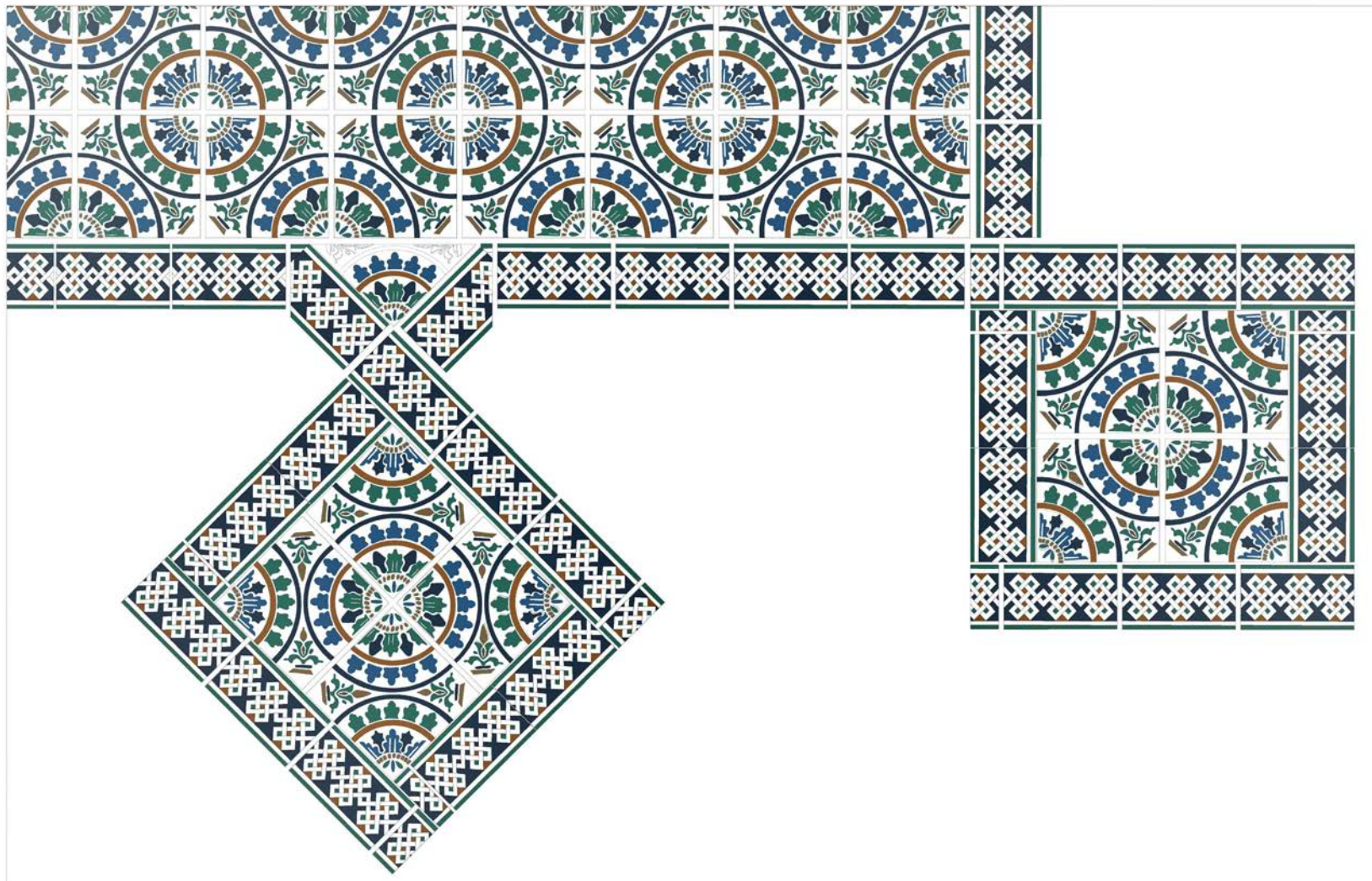
En esta dependencia encontramos azulejos, elaborados con la técnica de arista, dispuestos alrededor de los dos huecos de una alacena de obra realizada en su muro este, así como en el centro de su pavimento.

En el primero de los casos, encontramos un frente de azulejos -de 2,40m de longitud y 0,96m de altura- formado por una doble greca de cintas -de 13x7,5cm- al exterior e interior alrededor de los huecos, con diseño de



Pavimento de azulejos de arista y detalles, sacristía de la iglesia del monasterio de Santa María de Carracedo





Representación del pavimento de azulejos de la sacristía

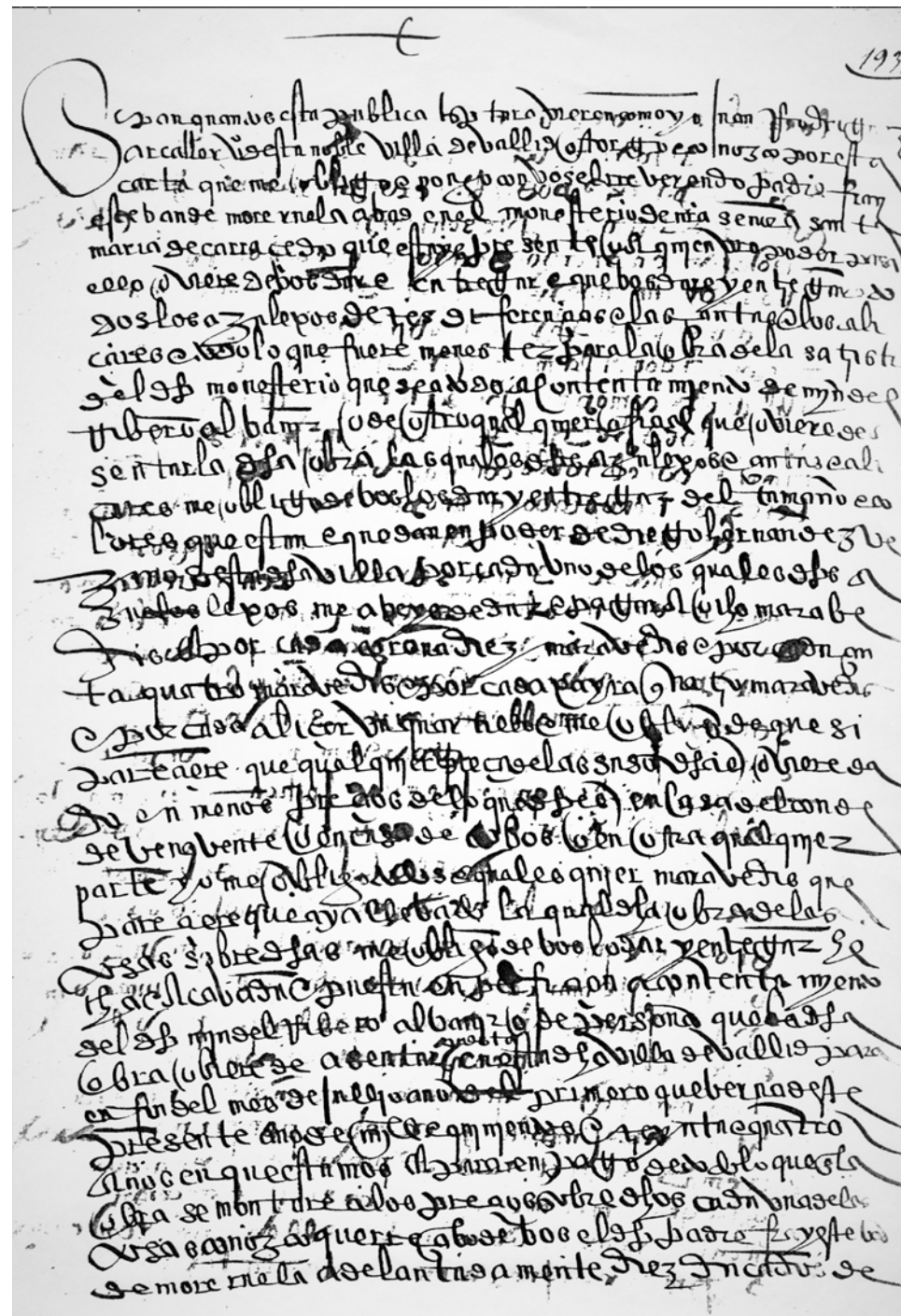
doble tira entrelazadas formando pequeños rombos en blanco, melado y verde sobre fondo negro, rematadas en los lados largos con un doble filete blanco y verde. También una hilada de azulejos –de 14cm de lado- con el motivo incompleto de rueda y rombos conteniendo flores vistas de frente, con los pétalos de las primeras vidriados en azul y negro, y en verde los de las segundas, y rodeados a su vez de coronas florales, todo ello en verde, azul, melado y negro sobre fondo blanco. Además de coronas –de 17x15,5cm- colocadas en la separación de ambos huecos de la alacena, presentando una crestería vegetal rematada en flores y hojas de cardo y dispuesta sobre una franja con marcos y perlas encadenados, vidriada con los mismos cinco colores antes mencionados.

Todo hace pensar que las paredes de la sacristía estuvieron recubiertas en un primer momento por un arrimadero de azulejería, utilizándose una parte de las piezas arrancadas en la decoración de la alacena, así como para reemplazar las pérdidas sufridas en el pavimento, como veremos a continuación.

A su vez, en el centro del pavimento de la estancia se conserva entre lajas de pizarra de color negro y gris, una gran estrella de ocho puntas, compuesta por un cuerpo ligeramente rectangular –de 1,48x1,38m- formado por treinta y seis cintas y ochenta y un azulejos, cuatro puntas con forma de rombo en sus extremos –de 0,44m de lado- formados por doce cintas y cuatro azulejos, y otras cuatro puntas con forma de rombo y medio en las partes centrales de los lados –de 0,57m- formados por catorce cintas y cuatro azulejos y medio.

Las cintas utilizadas, dispuestas a modo de greca perimetral, son las mismas que las descritas anteriormente, vidriadas también en blanco, melado y verde sobre fondo negro. Por el contrario, los azulejos presentan un diseño de rueda distinto al anterior, formado por dobles círculos adyacentes y con un motivo floral a base de roleos y capullos en lugar de los rombos, vidriados en verde, azul, melado y manganeso sobre fondo blanco, aunque creando un juego cromático al alternarse el color de los pétalos de las flores contenidas en las ruedas y las que forman las coronas, unas veces en verde y manganeso la flor y en azul la corona, otras en azul y manganeso la flor y en verde la corona.

Tanto los azulejos cómo las cintas presentan un marcado desgaste consecuencia del continuo roce producido por las pisadas. Además, el diseño se alteró en época reciente al irse sustituyendo los azulejos originales por los de rueda y rombo e, incluso, algunas coronas de crestería vegetal procedentes de los arrimaderos de las paredes,



Primer folio del contrato de obra entre el azulejero Juan Rodríguez y el abad fray Esteban de Moreruela. Año 1534



Detalle de los restos del altar en la panda sur del claustro reglar

marcándose claramente la diferencia por el distinto grado de desgaste de las superficies de unos y otros.

Afortunadamente, se conoce el autor y fecha de ejecución de estos azulejos gracias a la localización por nuestra parte del contrato de esta obra en el Archivo Histórico Provincial de Valladolid¹⁴. El 24 de abril de 1534 el azulejero vallisoletano Juan Rodríguez se obligaba ante fray Esteban de Moreruela, abad de Santa María de Carracedo, desplazado a la sazón a Valladolid para firmar el contrato, de entregarle para antes de finales del mes de julio de ese año: *todos los azulejos de tres difençias e las çintas e los aliçares e todo lo que fuere menester para la obra de la sacristia del dho monesterio que sea todo a contentamiento de Martin de Ribero albañiz o de otro qualquier oficial que obiere de sentar la dha obra*. También se concreta el precio a pagar por cada una de las labores a realizar: *por cada uno de los quales dos azulejos me abeys de dar e pagar a ocho maravedís por cada corona diez maravedís e por cada çinta quatro maravedís e por cada jaira quatro maravedís e por cada aliçer un quartillo*, indicándose también que su entrega se hacía en Valladolid, corriendo por ello los costes de su traslado hasta Carracedo por cuenta del monasterio.

En el contrato nada se dice al respecto del número de piezas a entregar, ni de su disposición en la sacristía. Aunque ante la presencia de azulejos, cintas, coronas y, sobre todo, alízares, sí se puede conjeturar con que una parte iba destinada a decorar las paredes por medio de arrimadero, colocándose el resto de las labores en el solado, incluidas las *jairas*, que podrían relacionarse con los rombos, medios rombos y rectángulos monocromos vidriados en verde y en blanco recuperados en buen número durante las excavaciones arqueológicas. Ya por último, la referencia a los *azulejos de tres difençias* podría interpretarse como los dos diseños de rueda más la corona que encontramos en el frente de la alacena y en la estrella del pavimento.

14 A.H.P.V. Protocolos, legajo 90, fol. 193r.

Claustro reglar

En la esquina de la panda del refectorio con la del capítulo, junto a la escalera de subida a la “Cocina de la Reina”, en la pared de las “Salas Abaciales” se abre una hornacina con arco de medio punto de ladrillo que, en su momento, albergó uno de los altares del claustro reglar honrado por la comunidad con procesiones en determinadas festividades.

El mismo se decoró con un frontal de azulejería plana pintada del que tan sólo se ha conservado su primera hilada –en concreto 1,20m de longitud por 0,10m de altura-, formada por un total de diez azulejos –de 13cmx 10cm-. A pesar de encontrarse cortados se llega a reconocer parcialmente su diseño, formado con unas estilizadas flores dispuestas entre marcos redondos y mixtilíneos, destacando en su extremo derecho un azulejo que serviría de corona con decoración también de marcos mixtilíneos rematados con flecos; todo ello perfilado en azul y coloreado en azul, amarillo y blanco. Como se verá en su momento, en las excavaciones arqueológicas se recuperaron numerosos fragmentos de azulejos con este mismo diseño, procedentes, de entre otros lugares, del patio del claustro reglar.

Encontramos azulejos con un diseño prácticamente idéntico –con la única diferencia del dibujo de las flores- decorando los altares de las ermitas del Carmen y de Santa Teresa del convento de la Concepción del Carmen de Valladolid (Moratinos, 2016: 127, 129-131); también en el panel de San Juan Bautista de la Iglesia Mayor de Trujillo (Cáceres), fechado en la segunda mitad del siglo XVI (Maroto, 1992: 251, fig. 5). Consideramos que la procedencia talaverana de los mismos es indiscutible, mientras que su cronología podría encuadrarse en el último tercio del siglo XVI.

2.3.2.

Itinerario II Paseo por la ciudad de la Pulchra Leonina



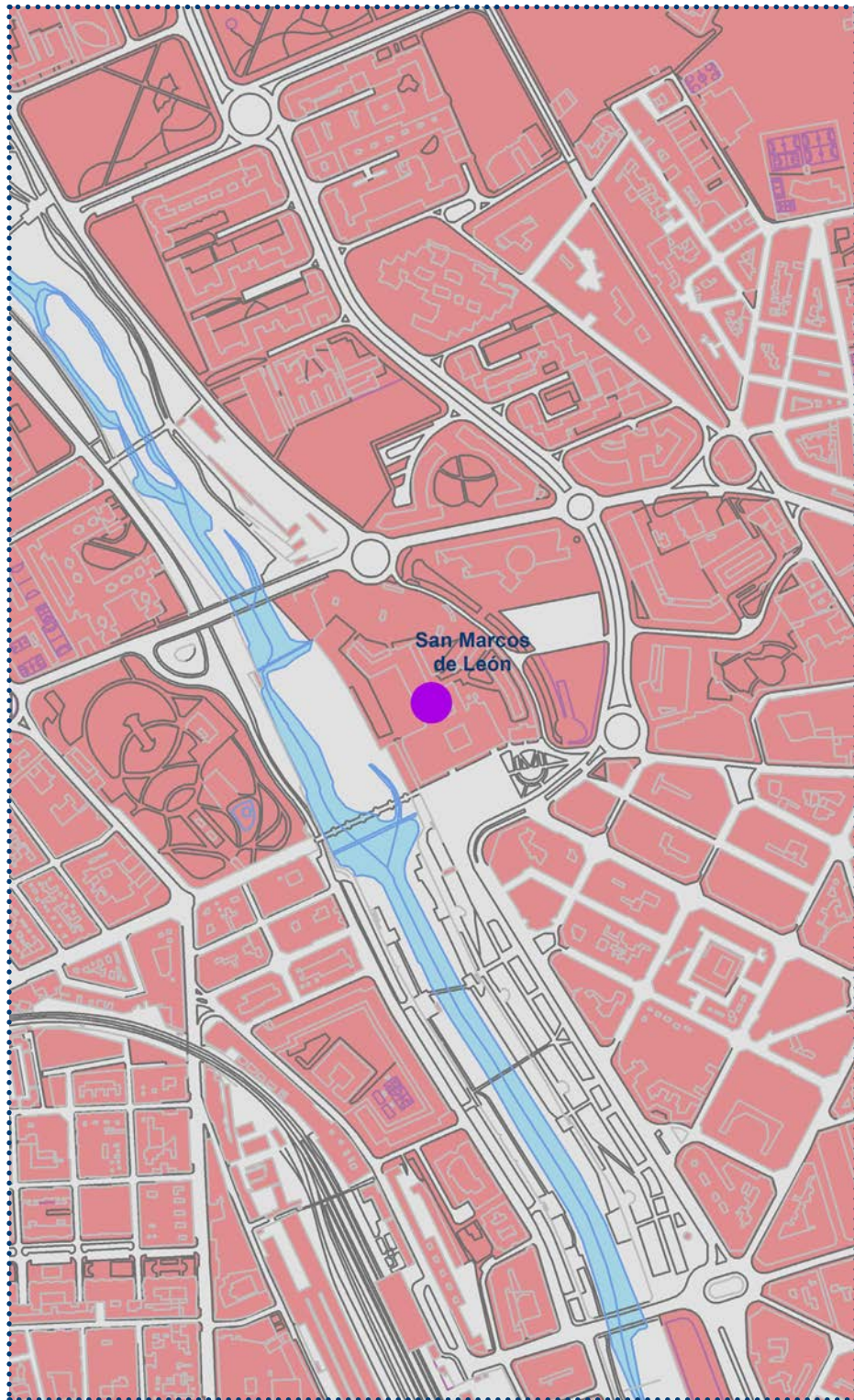
A pesar de la importancia y variedad de los edificios monumentales existentes en la ciudad de León, son muy escasas las labores de azulejería en ellos conservados. Únicamente hemos localizado *in situ* un par de pequeñas hornacinas decoradas con azulejos de arista en la iglesia del monasterio de San Marcos, puesto que el resto de labores estudiadas se encuentran depositadas en el Museo de León.

A pesar de ello, proponemos partir el paseo por la ciudad en dos itinerarios. El primero, denominado **El Primer Renacimiento en León**, comprendería la visita a la citada iglesia de San Marcos, y ya de paso al magnífico monumento y a las dependencias pertenecientes al Museo de León existentes en él. El segundo, al que hemos llamado **Museo de León: Restos del Patrimonio Desaparecido**, presenta unos más que interesantes conjuntos de azulejería conservados en sus fondos, pertenecientes a edificios palaciegos de la ciudad que bien han desaparecido o han sido transformados para otro uso, junto a otros monumentos de la provincia como son el castillo de Ponferrada y el monasterio de Santa María de Carracedo, todos ellos recuperados en excavaciones arqueológicas.

“Plano de León y su Ensanche”, “A. Martín. Editor. Barcelona” (h. 19..). Biblioteca Digital de Castilla y León

2.3.2.1.

Itinerario Ila El primer Renacimiento en León



Iglesia del Monasterio de San Marcos



Iglesia del Monasterio de San Marcos

Cronología de la obra de azulejería: primera mitad siglo XVI

Autoría de la obra de azulejería: desconocida, ¿alcalleres vallisoletanos?



Vista de la fachada de la iglesia del monasterio de San Marcos. León

El monasterio de San Marcos se ubica extramuros al oeste de León, junto al río Bernesga, custodiando el puente que sirve de salida a los peregrinos jacobinos en su ruta hacia Compostela. Hasta su desamortización en 1835 fue la casa más importante de la Orden de Santiago en el Reino de León. Con anterioridad al majestuoso edificio que hoy puede contemplarse, existió en este mismo solar un hospital de peregrinos fundado, mediado el siglo XII, por la infanta Doña Sancha, hermana del rey Alfonso VII, que estuvo regido por canónigos regulares de San Agustín.

A comienzos del siglo XVI se decidió sustituir el viejo edificio por otro más acorde con los nuevos gustos arquitectónicos que llegaban desde Italia. En 1514 Fernando el Católico encargó al arquitecto Pedro de Larrea la elaboración de los planos, comenzando las obras al año siguiente. Las mismas continuaron hasta 1566, año en el que los “freiles de Santiago” decidieron trasladarse a la localidad pacense de Calera de León. Las obras volvieron a reanudarse en 1615, tras el regreso de la comunidad, finalizando un siglo después tras la construcción del lienzo que unía la puerta principal y el torreón junto al Bernesga. La ejecución del tramo plateresco de su fachada principal, el levantado entre la iglesia y la portada principal, se realizó antes del primer parón bajo la dirección de Martín de Villarreal, participando en su decoración escultores de la talla de Juan de Juni, Juan de Angés o Guillermo Doncel; mientras que el segundo tramo se construyó entre 1711 y 1714, en plena época barroca aunque respetando estrictamente los cánones planteados dos siglos antes (Llamazares, 1996: 7-27). La construcción del claustro también se alargó en el tiempo, iniciándose en el siglo XVI bajo la dirección de Juan de Badajoz el Joven siguiendo también el estilo plateresco, siendo terminado en 1714 por el arquitecto Pedro Salgar Sota (*Ibidem*: 55-65). De todos modos, las obras en San Marcos debieron comenzar por su iglesia, siendo a su vez el primer edificio en ser terminado. Manuel Gómez Moreno, tras leer la cartela esculpida en la torre oriental de su fachada, dejó escrito que aunque el templo fue bendecido en 1541 debió ser terminado una década antes, dado su aún marcado estilo gótico (1979: 293). Por su parte, Fernando Llamazares puntualiza que las mismas comenzaron en 1519 y finalizaron en 1539, siempre bajo la dirección de Juan de Orozco (1996: 11). Este autor también destaca ese aire al último gótico que destila la obra, aunque ya percibe destellos del nuevo estilo “renaciente” que se va abriendo paso en la Península Ibérica, por ejemplo en el retablo pétreo que a modo de arco de triunfo se dispuso en su crucero, o en la portada de acceso a su amplia sacristía

(*Ibídem*: 31-33). El edificio presenta planta de cruz, con corta cabecera y amplio crucero, separado de una también amplia nave central de cinco tramos por una reja de hierro y bronce, con capillas hornacina laterales unidas entre sí, además de un coro a los pies, donde destaca su magnífica sillería comenzada por Juan de Juni y terminada por Guillermo Doncel (*Ibídem*: 45). Todo el conjunto se cubrió uniformemente con una bóveda de crucería estrellada. Ya por último, su portada porticada y también cubierta con bóveda de crucería, se decora con veneras y heráldica del emperador Carlos I, se dispone entre dos torres inacabadas decoradas a su vez con sendas hornacinas, reproduciendo la del lado del Evangelio la escena del Descendimiento de la Cruz, obra de Juan de Juni, y la de la Epístola una escena incompleta del Calvario, con la firma del arquitecto Juan de Orozco (*Ibídem*: 31).

En 1837 tras la supresión de los conventos y colegios pertenecientes a las órdenes militares, el complejo pasó a ser utilizado en los más diversos menesteres. Su iglesia quedó reconvertida en parroquia, y el resto de las edificaciones en instituto de enseñanza, escuela de veterinaria, casa de jesuitas primero y de padres escolapios después, cuartel e incluso cárcel durante la Guerra Civil. Desde 1869 una parte del mismo pasó a ser la sede del Museo Provincial de León. Finalmente, en junio de 1965 se inauguró en el resto de sus edificaciones un lujoso parador de turismo, que recibió el nombre de Hostal de San Marcos.

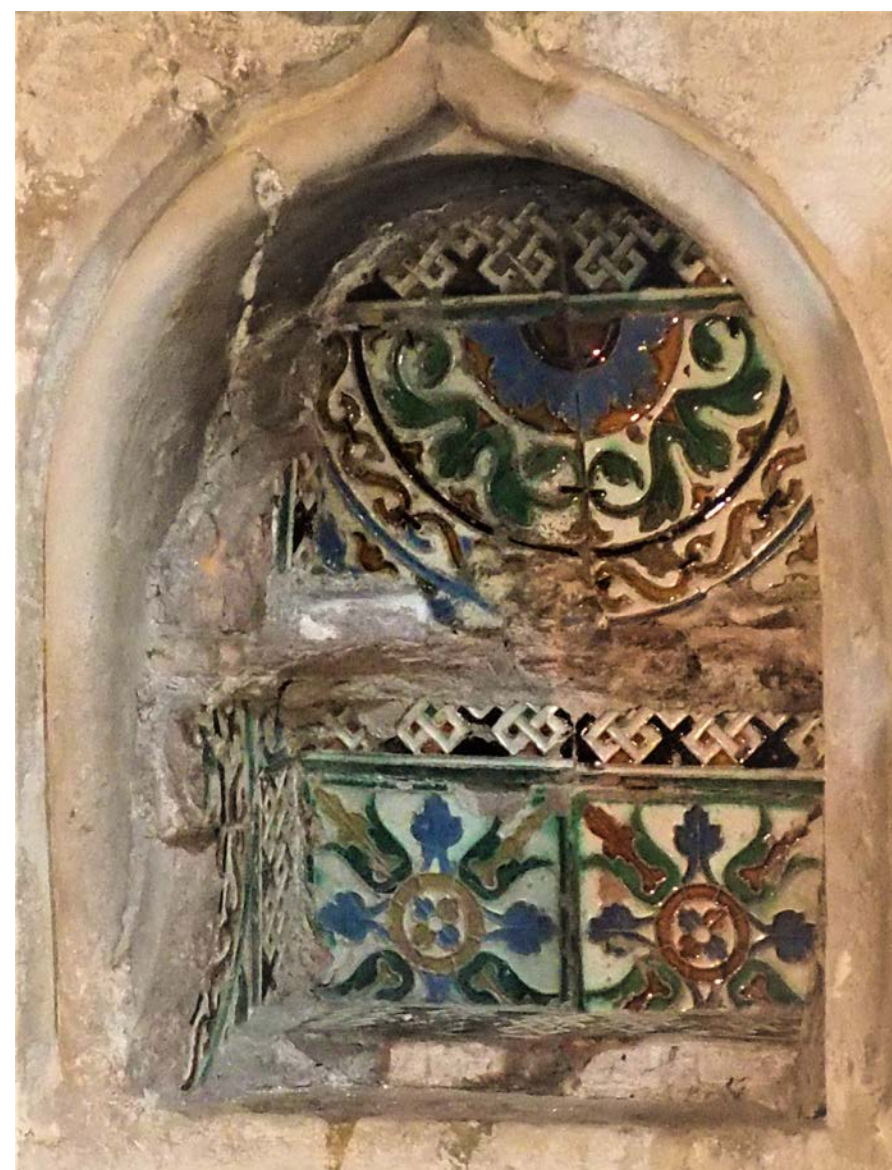
OBRAS DE AZULEJERÍA CONSERVADAS

A día de hoy son dos las labores de azulejería que se conservan en la iglesia del monasterio de San Marcos, en concreto dos pequeñas hornacinas -rematadas en arco apuntado moldurado- abiertas en el muro bajo los retablos de los altares colaterales a la capilla mayor, utilizadas para guardar los elementos sagrados y accesorios para el servicio litúrgico.

Altar del Corazón de Jesús

Este altar se encuentra en el lado del Evangelio. El mismo se decora con un pequeño retablo del siglo XVIII con la representación del Corazón de Jesús dispuesto en la calle central dentro de una hornacina avenerada y una pintura de santo en su ático.

La hornacina -de 0,42m de altura, 0,34m de anchura y 0,20m de fondo- aparece recubierta en su fondo con azulejos y cintas de arista, presentando dos motivos decorativos diferentes separados en origen por una balda de obra hoy desaparecida. En la parte superior encontramos



Hornacina del altar del Corazón de Jesús

dos azulejos de rueda -de 13cm de lado y 2,5cm de espesor- conteniendo motivos vegetales, en azul, verde, melado y manganeso sobre fondo blanco, enmarcados por cintas -de 13,5x7x2,5cm- con diseño de dos cintas entrelazadas formando pequeños rombos en blanco, melado y verde sobre fondo negro. Los azulejos de la parte inferior -de 13,5cm de lado- presenta una decoración floral, con un pequeño círculo central conteniendo una margarita del que surgen capullos formando un esquema compuesto de cruz y de aspa, en azul, verde y melado sobre fondo blanco, enmarcados por el mismo tipo de cintas. En las paredes se colocaron azulejos de rueda, mientras que en la base se dispusieron las cintas de lazo, en ambos casos parcialmente desaparecidos.

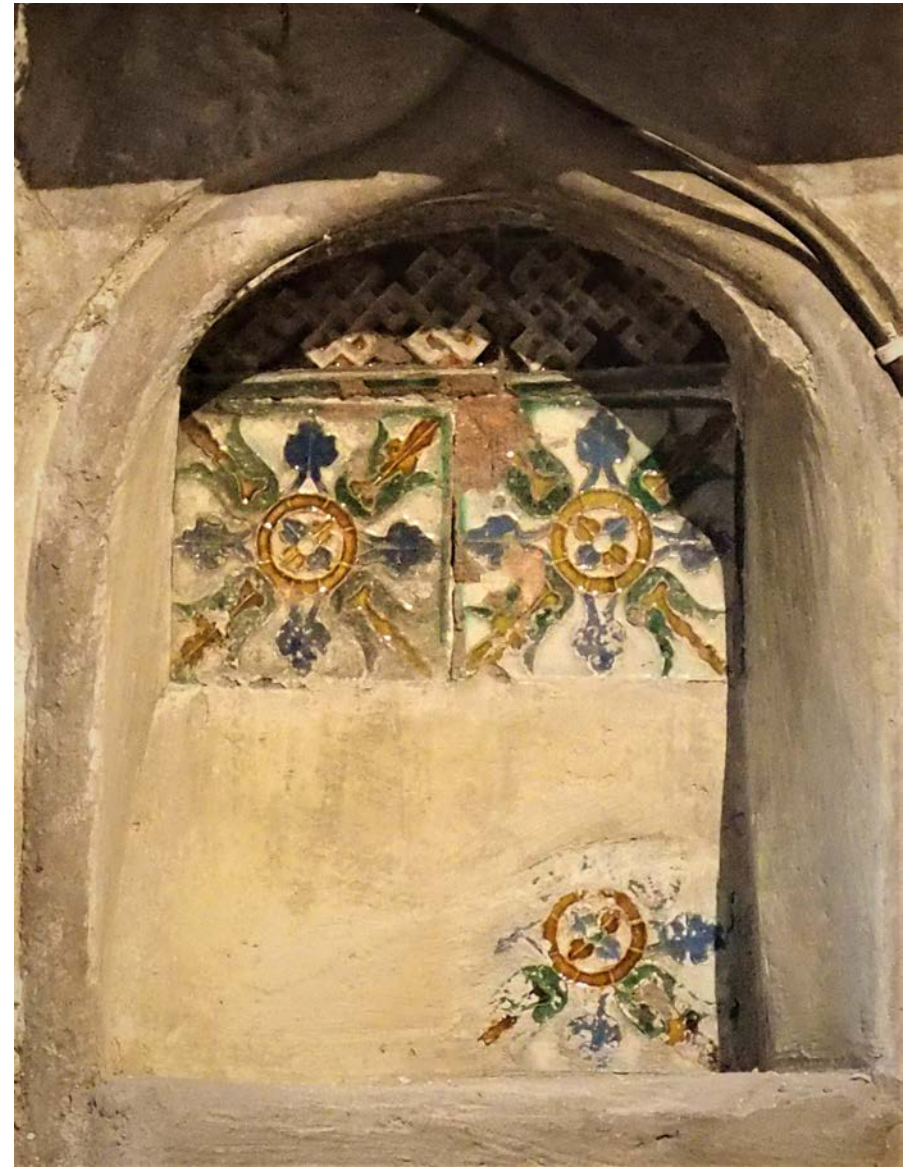
Altar de la Inmaculada

Es este caso el altar se encuentra en el lado de la Epístola, decorado también con un retablo de idénticas características al anterior.

En este caso la hornacina presenta unas dimensiones algo más reducidas -0,40x0,32x0,20m- y, además, parece que no contó con una balda separadora. De este modo, todo su interior se recubrió con el mismo motivo decorativo, también en arista: en concreto los azulejos formando el esquema floral de cruz y aspa antes descritos con los mismos cuatro colores -de los que se han conservado únicamente tres piezas, dos completas y una fragmentada-, enmarcados asimismo por las ya citadas cintas de lazo formando pequeños rombos -de las que tan solo han pervivido dos piezas-. En esta ocasión las piezas que recubrían sus paredes y base han desaparecido.

A pesar de las pérdidas citadas, los azulejos y cintas conservados no presentan signos de alteración debido a la humedad, únicamente se aprecia que algunas piezas aparecen con pequeñas pérdidas de su capa de vidrio causadas por golpes, sobre todo en las colocadas en la hornacina del lado de la Epístola.

No se tiene constancia de la existencia de ningún documento certificando la autoría de esta obra de azulejería, por lo que únicamente podemos conjeturar sobre su procedencia a partir de los motivos decorativos utilizados. En este sentido, diremos que en los talleres de alcajería vallisoletanos se elaboraron a lo largo del siglo XVI azulejos con el motivo de rueda y cintas de lazo formando rombos. El caso más significativo es el de Juan Rodríguez, quien utilizó ambos motivos -aunque el de rueda con una decoración un tanto diferente- en la obra contratada en 1534 para decorar el suelo y zócalo de la sacristía del monasterio de Santa María de Carracedo. También sabemos que Juan Lorenzo continuó fabricando azulejos de rueda a lo largo de la segunda mitad de la centuria, con los que decoró al menos uno de los tres frontales de altar encargados en 1569 por el doctor Diego de Gasca para la iglesia de Santa María Magdalena de Valladolid (Moratinos, 2016: 150). Además, la investigadora Mónica Malo Cerro atribuye también a este maestro la fabricación del azulejo con el diseño de flores en cruz y aspa, aunque sin precisar el porqué de tal afirmación (Malo, 2001: 213). Para el caso de los azulejos conservados en la iglesia de San Marcos, sin llegar a atrevernos a dar el nombre del autor, sí creemos que los mismos fueron colocados antes de mediados del siglo XVI, procedentes con toda probabilidad de los alfares vallisoletanos del Barrio de Santa María.

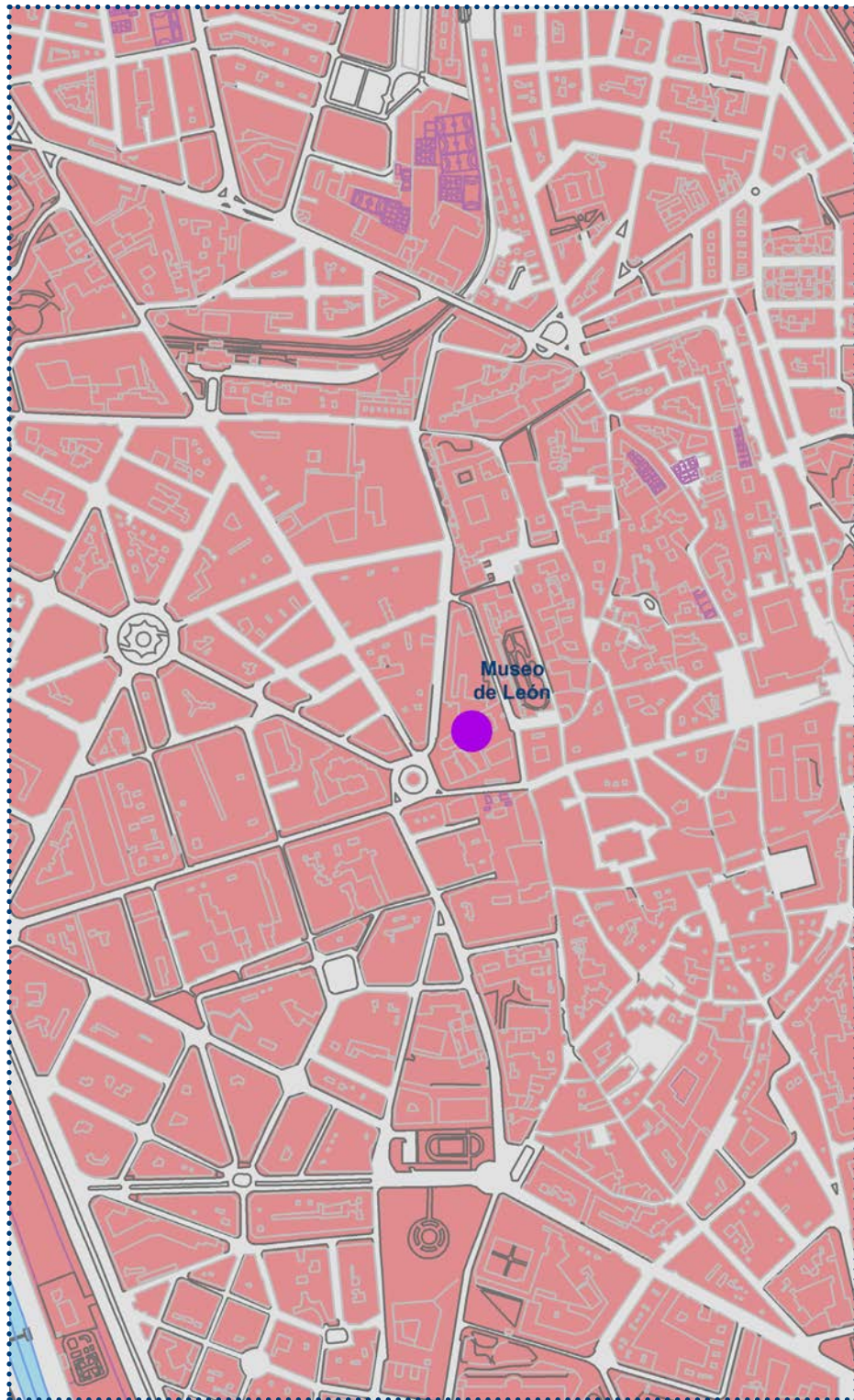


Hornacina del altar de la Inmaculada

2.3.2.2.

Itinerario IIb

Museo de León: restos del patrimonio desaparecido



Castillo de Ponferrada

Monasterio de Santa María de Carracedo

Palacio del Conde de Luna (León)

Palacio Real (León)

Azulejo de nombre de calle (León)



Entre los fondos del Museo de León se conserva una importante colección de azulejos¹⁵ creada a lo largo del tiempo, perteneciente tanto a edificios de la ciudad como de otras partes de la provincia.

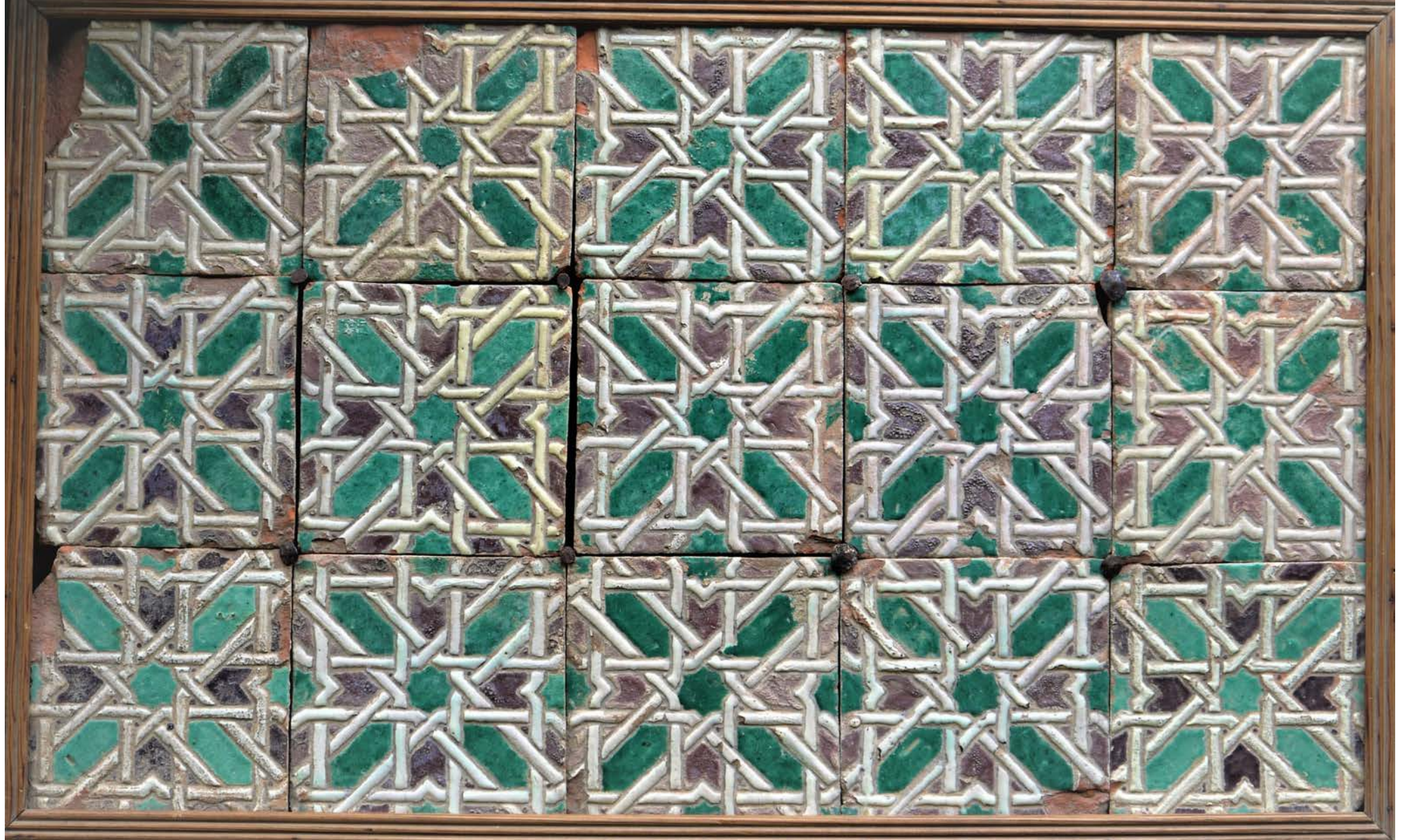
Para encontrar los orígenes de esta institución hay que remontarse casi una centuria en el tiempo, en concreto hasta el año 1839 cuando comenzó a rodar la Comisión Literaria y Artística, creada, al igual que en resto de la Nación, con el fin de salvaguardar el riquísimo patrimonio histórico-artístico perteneciente a las recién desamortizadas casas religiosas tras el decreto firmado por ministro Mendizábal. Tras una primera y azarosa andadura esta institución, ahora llamada Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de León, consiguió que en 1869 se fundara el Museo Provincial, instalándose en unas pocas estancias de San Marcos con los fondos que a lo largo de esos primeros años había conseguido recopilar los miembros de la Comisión, además de las procedentes de las primeras excavaciones realizadas en Lancia. Fueron esos mismos personajes los que consiguieron que al año siguiente la Diputación Provincial se comprometiera a llevar la financiación y gestión del Museo manteniéndolas hasta 1898, momento en el que las mismas pasaron a depender del Estado, quien nombró a Ramón Álvarez de la Braña su primer director. Tras una azarosa existencia coincidiendo con la Guerra Civil, cuando el edificio primeramente fue ocupado por milicianos republicanos, luego convertido en cuarte de la Falange y, finalmente, campo para prisioneros durante la contienda, lo que causó no pocas pérdidas de los fondos del Museo, la tranquilidad volvió a la institución, aunque de manera relativa puesto que la posibilidad de su traslado a un edificio en mejores condiciones siempre estaba presente, pero nunca terminaba haciéndose realidad (Grau, 2017: 1034-1040). En 1986 el Museo emprende una nueva singladura coincidiendo con el traspaso de su gestión a la Junta de Castilla y León. Tras una larga espera y una relativa corta estancia en la antigua sede del Banco de España, sita en la calle Sierra Pambley, desde hace una década la sede del Museo de León se encuentra en el Edificio Pallarés, sito en la céntrica Plaza de Santo Domingo, construido en 1922 por el arquitecto Manuel de Cárdenas para albergar unos famosos almacenes comerciales.

Desafortunadamente, una parte importante de los conjuntos de azulejos conservados en los fondos del Museo pertenecen a las colecciones más antiguas, la mayoría de las veces descontextualizadas, siendo por

ello imposible llegar a saber su procedencia. En estas circunstancias se encuentran un más que interesante lote de azulejos de “cuerda seca hendida” de pastas rojizas y decoración de lazos y estrellas, con las cintas vidriadas en blanco, los sinos y los zafates en verde y los costadillos en negro, elaborados con toda probabilidad en Toledo; además de un gran número de labores de arista, todas ellas presentando diseños renacentistas a base de motivos florales vidriadas mayoritariamente en azul, verde y melado sobre fondo blanco, encuadrables cronológicamente a partir de las décadas de 1530 y 1560, entre ellas azulejos que presentan la decoración de rueda idénticos a los que encontramos en la sacristía de la iglesia del monasterio de Santa María de Carracedo o en los zócalos del palacio de los Vega en Grajal de Campos, o la de flores dentro de marcos redondos, cuadrados, cuadrilobulados o cruces griegas; cintas con diseños de palmetas entrelazadas formando corazones vegetales, o flores vistas de frente dentro de cenefas de círculos iguales a las que se encuentran en el citado palacio de los Vega ; coronas de azulejo con el motivo de cálices vegetales formados por hojas de cardo o palmetas, iguales también a los que se encuentran en el citado palacio; además de una rara pieza con forma de rombo o losange y decorada con una flor dentro de círculos entrelazados, que únicamente la hemos vuelto a encontrar formando parte del pavimento existente en una de las habitaciones del antes citado palacio de los Vega.

Es por ello que en este apartado tan sólo presentemos cuatro conjuntos de labores de azulejería recuperados gracias a intervenciones arqueológicas, de muy variada tipología y pertenecientes a edificios –algunos desafortunadamente ya desaparecidos- tanto civiles como religiosos, dos de ellos pertenecientes a la capital y los otros dos a otras localidades de la provincia; además de un azulejo de “nombre de calle” procedente de León.

15 Agradecemos a Miryan Hernández Valverde, conservadora del Museo de León, todos los datos aportados para la realización de este trabajo, así como las fotografías que en él reproducimos.

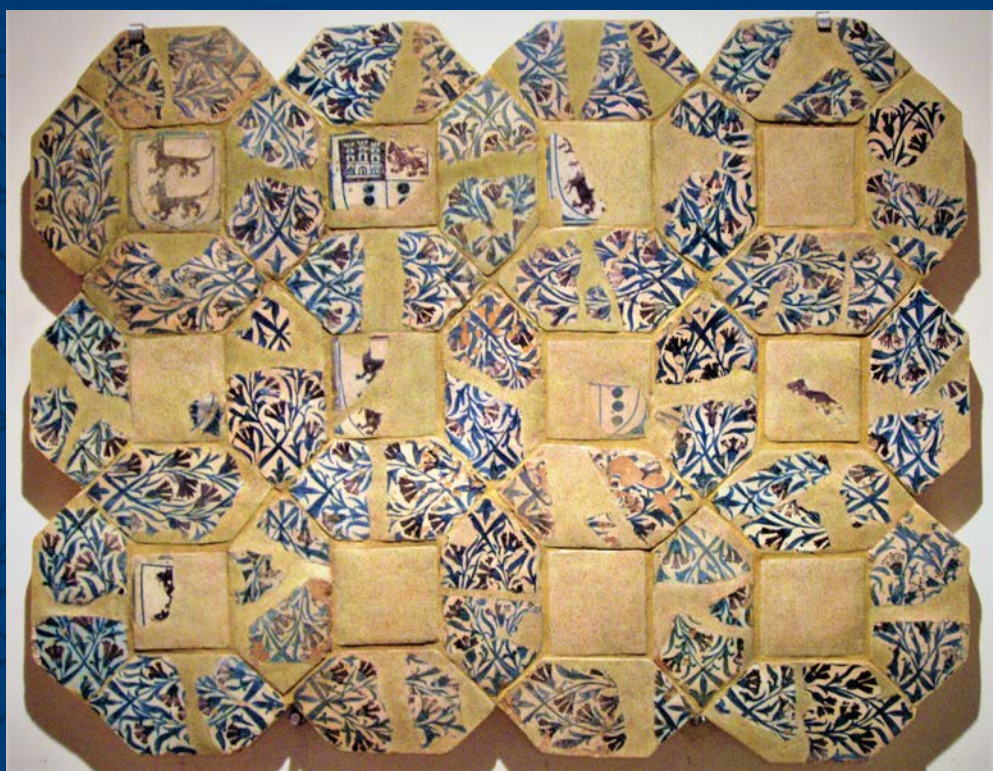


Panel de azulejos de “cuerda seca hendida”, procedencia desconocida y azulejo de arista con forma de losange, posiblemente procedente del palacio de Grajal de Campos. Museo de León. Fotografías Museo de León

Castillo de Ponferrada

Cronología de la obra de azulejería: azulejos pintados anteriores a 1483; azulejos monocromos a partir de 1550

Autoría de la obra de azulejería: azulejos pintados desconocido, talleres levantinos; azulejos monocromos desconocido, ¿talleres vallisoletanos?



Fragmento de pavimento perteneciente al castillo de Ponferrada expuesto en el Lapidario del Museo de León. Fotografía Museo de León

El Museo de León conserva azulejería procedente del castillo de Ponferrada desde antiguo. Manuel Gómez Moreno pudo ver dos azulejos heráldicos depositados en el Museo de San Marcos, que describió de la siguiente manera: “Dos azulejillos incompletos, que medían, en cuadro, 13 centímetros, vidriados en liso, a colores blanco, azul y morado: el uno, con las armas de los Osorio, y el otro, con las de Castilla y Castro. Proceden del castillo de Ponferrada, donde ambos escudos se repiten juntos, correspondiendo a D. Pedro Álvarez Osorio, primer conde de Lemos, que falleció en 1483, y su mujer D.a Beatriz de Castro, hija del condestable de Castilla D. Pedro. Son de manufactura valenciana” (1979: 317).

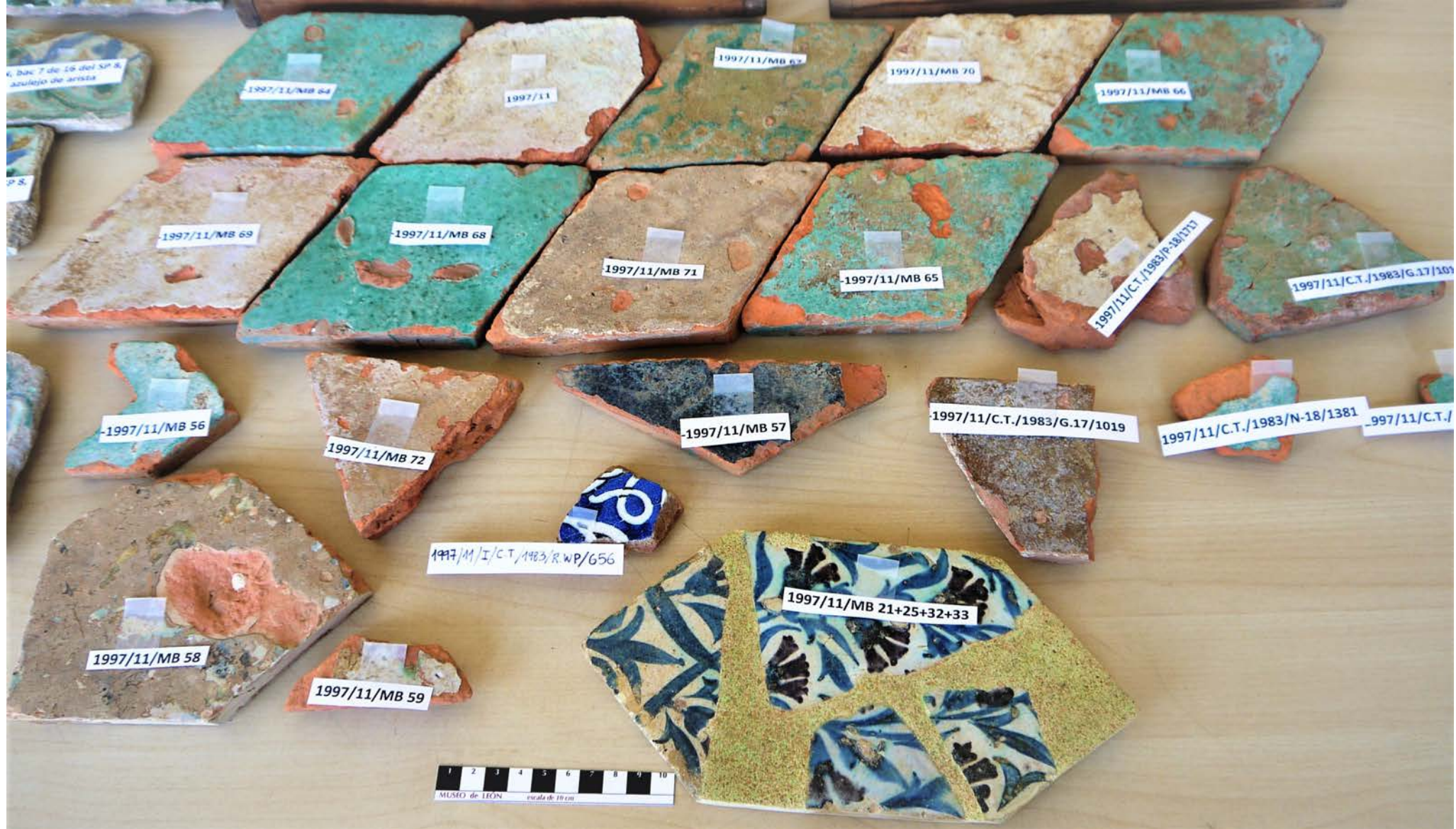
Más recientemente, los fondos pertenecientes a este castillo se han incrementado sustancialmente con azulejos recuperados en las excavaciones arqueológicas, procedentes en su práctica totalidad de la “Sala de los Azulejos” y del “Mirador de los Azulejos” de la zona palaciega mandada levantar por Pedro Álvarez Osorio (Retuerce, 1997).

Una parte de esas labores en la actualidad se expone en el Museo del Bierzo de la citada ciudad. Se trata de un fragmento de pavimento formado por azulejos alargados hexagonales o alfardons decorados con un motivo vegetal de tallos entrelazados rematados con clavelinas pintados de azul y manganeso sobre fondo blanco, y azulejos cuadrados o taulells representando respectivamente los escudos heráldicos de Pedro Álvarez Osorio y de su mujer Beatriz de Castro y Enríquez. Encontrándose el resto depositadas en el Museo de León¹⁶.

OBRAS DE AZULEJERÍA CONSERVADAS

A partir de las piezas recuperadas en las excavaciones arqueológicas, en el Lapidario del Museo de León se expone otro fragmento de pavimento reconstruido –de 1,12m de longitud y 0,87m de anchura-, de los que decoraban las estancias nobles del conjunto palaciego, formado en esta ocasión por cuarenta y dos piezas –muchas de ellas recompuestas a partir de fragmentos-, en concreto treinta y un alfardons y ocho taulells decorados con los mismos motivos florales y heráldicos y, por ello, con la misma cronología que el expuesto en el Museo del Bierzo de Ponferrada. Asimismo, en las excavaciones arqueológicas se recuperó un importante número de azulejos monocromos en forma de rombo o losange y medio rombo –de 21cm de largo, 11 de ancho y 2cm de espesor los primeros, y algo menos de la mitad los segundos-, vidriados tanto en

¹⁶ En concreto con el Número de Inventario: 1997/11.



Muestra de los azulejos romboidales monocromos verdes y blancos. Fotografía Museo de León

blanco como en verde, con las características marcas de los atifles en su cara superior; además de otras piezas también monocromas, unas triangulares vidriadas en manganeso y otras poligonales en forma de flecha y cubierta verde. Todas ellas debieron ser utilizadas para decorar los pavimentos de las estancias palaciegas, dispuestas entre tableros de baldosas de barro cocido; aunque también pudieron estar colocadas, al menos las romboides, en los arrimaderos que protegían sus paredes. En todo caso, estas piezas no parecen proceder de los talleres levantinos como los alfardons y taulells antes citados, más bien nos inclinamos por considerarlas procedentes de Valladolid, realizadas por alguno de los azulejeros en activo a lo largo del siglos XVI; en este sentido conviene recordar el contrato que firmó el maestro Juan Lorenzo en febrero de 1560 *para la obra dela fortaleza* de Astorga, en el que se comprometió a entregar entre otras labores *cincuenta baras de lisonjas Berdes y blancas pa el corredor* –adjuntando incluso un croquis de cómo colocarlas–, siendo

las verdes las enteras y de *una quarta de largo*, es decir unos 20cm, y las blancas las medias, al precio de *las lisonjas grandes a quatro mvs cada una e las pequeñas a tres mvs*¹⁷.

Ya por último, sobre la superficie aspra o reverso de una baldosa sin vidriar, se dibujó con un grueso trazo en manganeso una liebre o conejo de grandes orejas en actitud de saltar o correr, en lo que parece ser un ensayo del dibujante con el propósito de adiestrarse en el manejo del pincel (González Martí, 1952: 6-7).

17 A.H.P.V. Protocolos, leg. 273, flos. 343r-345r.

Monasterio de Santa María de Carracedo

Cronología de la obra de azulejería: finales siglo XV azulejos cuerda seca, primera mitad siglo XVI azulejos de arista y monocromos, último tercio siglo XVI azulejos planos pintados

Autoría de la obra de azulejería: Toledo la obra de cuerda seca, Juan Rodríguez y otros azulejeros vallisoletanos la obra de arista, Talavera de la Reina la plana pintada



Fragmentos de azulejos de “cuerda seca hendida” y reconstrucción del motivo decorativo. Fotografías Museo de León

Además de los azulejos conservados *in situ* en Santa María de Carracedo -que fueron ya descritos en su apartado correspondiente-, a raíz de las excavaciones arqueológicas realizadas en la desamortizada abadía berciana (Miguel, 1995), se depositó en el Museo de León¹⁸ un importante conjunto de piezas, elaboradas a partir de diferentes técnicas: tanto en cuerda seca, como arista y plana pintada, desarrollando diseños muy variados, algunos idénticos a los anteriormente descritos, que a continuación pasamos a presentar.

OBRA DE AZULEJERÍA CONSERVADA

Azulejos de cuerda seca

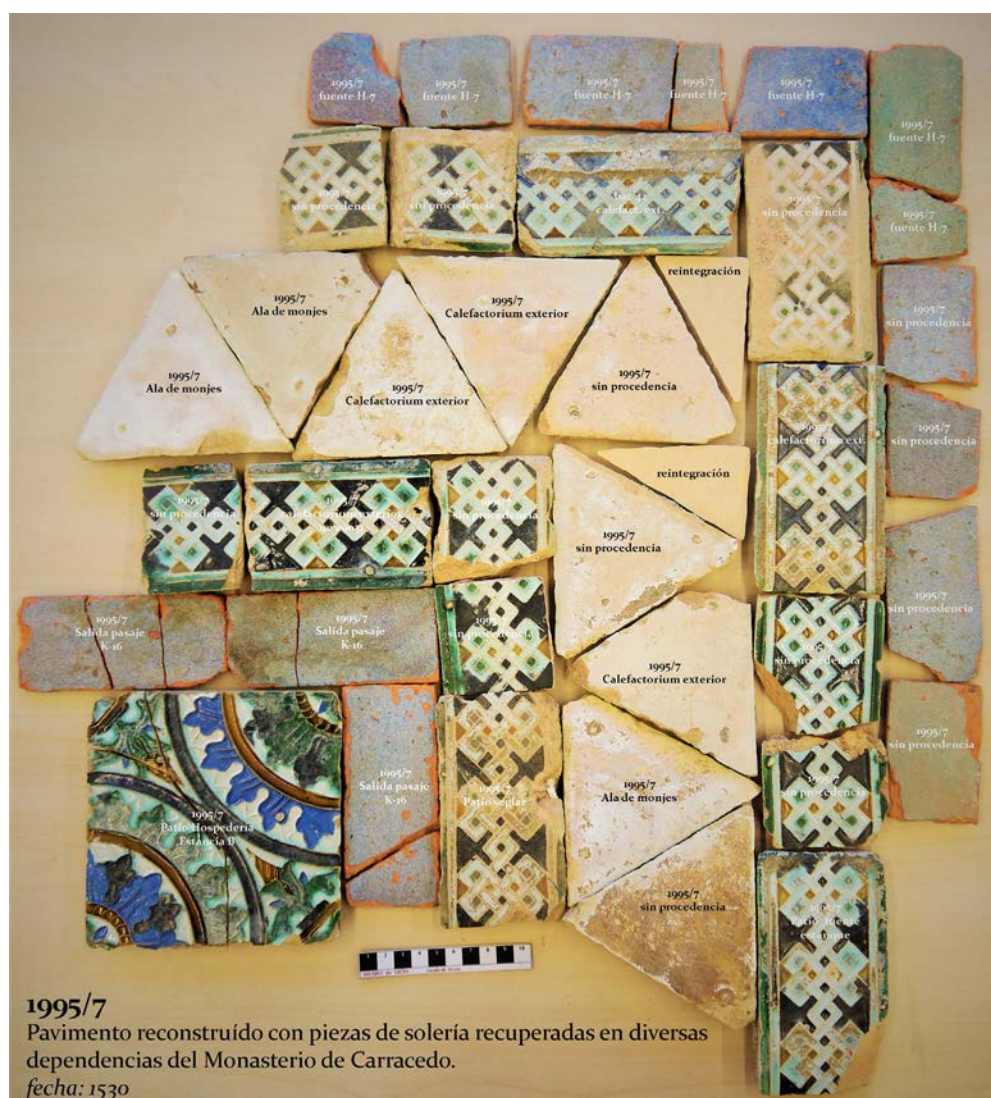
En el patio del claustro regular y en la “habitación Oeste” del *calefactorium*, se recuperaron varios fragmentos de azulejos de “cuerda seca hendida” decorados con el motivo de “lazo de doce”, con sus cintas vidriadas en blanco, cubriéndose sus sinos, almendrillas, zafates, candilejas, costadillos y copas con esmaltes verdes, melados y negros.

Algunas de estas piezas estuvieron colocadas en los pavimentos de las estancias, presentando un acusado grado de desgaste de su capa vidriada, mientras que otras parecen haber estado colocadas en arrimaderos de pared. El barro con el que se elaboraron presenta un marcado color rojizo sedimentario. Teniendo en cuenta el motivo decorativo, el tipo de barro, así como por la utilización de los llamados cuatro “colores árabes” para su recubrimiento, consideramos que la procedencia de estos azulejos es toledana, elaborados hacia finales del siglo XV (Ray, 2002: 12).

Azulejos de arista

Entre las piezas elaboradas con esta técnica encontramos cintas –de 14cm de largo, 7cm de ancho y 2cm de espesor- con diseño de doble tira entrelazadas formando pequeños rombos en blanco, melado y verde sobre fondo negro, idénticas a las descritas en la sacristía de la iglesia del antiguo monasterio. También otras cintas –de 14x9x2cm- decoradas en esta ocasión a partir de cuatro tiras entrelazadas formando pequeños rombos en verde, azul, melado y negro sobre fondo blanco, rematadas en los lados largos con un grueso filete verde idénticas a las existentes en la sacristía. Azulejos –de 14,5x14,5x2cm- con el motivo de rueda iguales a

¹⁸ Se encuentran catalogados en el Museo con el Número de Inventario 1995/7. Recordemos que en el Museo del Bierzo de Ponferrada se expone en una vitrina una muestra de materiales arqueológicos, formado por cerámicas pertenecientes a la vajilla monástica y una cinta de azulejo de arista decorada con una doble tira entrelazada formando rombos.



1995/7
Pavimento reconstruido con piezas de solería recuperadas en diversas dependencias del Monasterio de Carracedo.
fecha: 1530

Montaje de un fragmento de pavimento con azulejos y cintas de arista, junto a piezas monocromas de diversas procedencias. Fotografía Museo de León

los del suelo de la sacristía, presentando también la alternancia de colores en los pétalos y coronas de flores. Además de otros fragmentos de azulejo con diseño de “lazo de veinte”, de los que cuatro piezas crean una estrella de veinte puntas completa y cuatro cuartos de otras tantas estrellas, con los zafates de una estrella en verde y los de otra en negro, polígonos en azul y almendrillas en melado sobre fondo blanco. También fragmentos de coronas decoradas con la crestería vegetal rematada en flores y hojas de cardo, idénticas a las ya descritas en la sacristía.

Muy relacionados con estos azulejos se recuperaron varios fragmentos de aliceres monocromos vidriados en verde, de los empleados en los remates de esquina de arrimaderos, alfeizares de ventana o bordes de escalones. Además de una serie de piezas también monocromas como losanges vidriados en verde, medios losanges recubiertos de óxido

blanco y rectángulos bañados en verde y en azul, utilizados tanto para la decoración de pavimentos como de paredes de las diferentes estancias monásticas.

La mayor parte de estos azulejos se localizaron en la “habitación Oeste” y zona exterior del *calefactorium*, en la panda sur y el patio del claustro reglar, además de las alas de monjes y de conversos. Dada la similitud de algunas de las labores con las que realizó en 1534 Juan Rodríguez para la sacristía de la iglesia de Carracedo, se podría conjeturar con la posibilidad de que este maestro vallisoletano fuera el autor de la mayor parte de estos azulejos. A este respecto debemos recordar que, además de *azulejos de tres difençias y çintas*, Juan Rodríguez también se comprometió a elaborar *alçares*, posiblemente iguales a los encontrados en las excavaciones, y *jairas*, que bien pudieran ser esas piezas romboidales y rectangulares descritas.

De ser así, estas producciones tuvieron que haberse realizado con anterioridad de finales de 1534, momento de su muerte, o bien que los abades se concertaran con otros maestros también vallisoletanos. Este pudo ser el caso del alcaller Francisco de Alba, del que por el momento no se le conoce ningún contrato de obra de azulejería, pero del que se sabe que en diciembre de ese mismo año arrendaba a Inés Hernández, viuda de Juan Rodríguez, “las casas del oficio” *sitas en la calle de la Puerta del Campo* (actualmente en el tramo final de la Calle Santiago hacia el Campo Grande), en concreto *el portal e botica e la casa del obrador con rruedas e tablas e dos camaras qstan detras dela sala delantera dela dha casa*¹⁹ (Moratinos, 2016: 22). En todo caso, la cronología de estas labores de arista no sobrepasaría la segunda mitad del siglo XVI.

Azulejos planos pintados

Como en el caso anterior, la mayor parte de los azulejos planos pintados se recuperaron en el *calefactorium* y habitaciones a él anexas, en el patio reglar, así como en las alas de monjes y de conversos del monasterio. La mayor parte de ellos presentan diseños de patrón o repetición, aunque también los hay con temas figurados, utilizados tanto en arrimaderos como en frontales de altar, recubiertos todos ellos con un vidriado policromo.

Entre los primeros encontramos azulejos –de 14x14x1,7cm- con el diseño de flores dispuestas entre marcos redondos y mixtilíneos, perfilados en azul y vidriados en azul, amarillo, anaranjado y blanco; además de

19 A.H.P.V. Protocolos, legajo 90, fols. 702r.



Fragmentos de azulejos planos pintados y reconstrucción del motivo decorativo.
Fotografías Museo de León

coronas decoradas asimismo con marcos mixtilíneos rematados con flecos y cubiertos con los mismos óxidos. Ambos motivos son idénticos a los azulejos conservados *in situ* en una hornacina de la panda oeste del claustro regular, utilizados como recubrimiento de un altar.

Además de estas labores, también se localizaron otros azulejos, coronas y alízares de patrón. Entre los azulejos se reconocen los del motivo del “florón arabesco”, imitación del diseñado por Juan Floris para los palacios reales y el monasterio del Escorial, vidriado en azul, amarillo, anaranjado y blanco; o los que representan una hoja de acanto dentro de un marco hexagonal en azul, amarillo, anaranjado y blanco, diseño éste muy parecido al llamado por nosotros de “la rosa Blanca” elaborado por el maestro vallisoletano Juan Lorenzo (Moratinos, 2007: 41-42). Entre las coronas destacan las decoradas con arquillos encadenados en azul, amarillo y anaranjado, con el blanco dejado en reserva; además de las que presentan motivos vegetales dispuestos entre marcos en forma de flecha, vidriadas en azul, blanco, amarillo y verde, idénticas a las colocadas en uno de los sepulcros de la capilla funeraria de la familia Cotes sita en la iglesia de San Juan en Olmedo (Valladolid), en concreto el de García de Cotes y su mujer Juana de Vega, que fue datado por nosotros hacia el año 1571 (Moratinos, 2016: 224-225). Mientras que entre los alízares se reconocen hasta tres modelos diferentes: uno decorado con esvásticas entrelazadas separadas por flores dispuestas en su intersección, vidriado en blanco, azul y amarillo; otro con una estilizada decoración vegetal en azul y verde con el blanco dejado en reserva, y un tercero que presenta hojas de acanto unidas por marcos ovalados, en azul y anaranjado, con el blanco también dejado en reserva.

Entre los figurados podemos destacar un fragmento de azulejo representando lo que parece ser una escena de la flagelación de Cristo, con un fino dibujo perfilado en azul sobre blanco, utilizando además óxidos amarillos y anaranjados. Otro azulejo también fracturado – de 13x13x1,5cm- en el que se representa a un ángel o *putti* desnudo surgiendo de entre vegetación, dibujado en esta ocasión con un impreciso trazo en azul sobre fondo blanco, con el verde utilizado para resaltar el follaje. Además de varios fragmentos de azulejo decorados con diablillos fitomorfos sujetando cortinajes que rematan en palmetas, dibujados en azul sobre fondo blanco, con recubrimiento de azul, amarillo y

Página siguiente. Reconstrucción del motivo “florón arabesco”, fragmentos de azulejos idénticos a los existentes den la iglesia de San Juan (Olmedo, Valladolid) (modelo 24), y los tres modelos de alízares localizados. Fotografías Museo de León



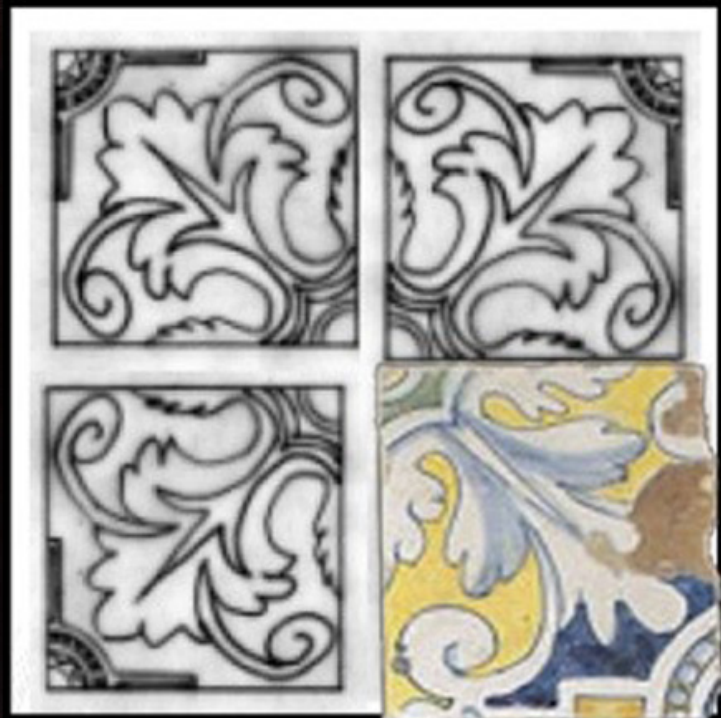
Azulejo modelo 24

12 mm

120 (altura) X 130 X 13 mm

1995/7/patio-conducciones/7-i
 1995/7/ala de conversos/espacio sur/3L, 2L, 1L
 1995/7/ala de monjes
 1995/7/calefactorium-habitación fresca

13 mm



florón escurialense arabesco



130 x 130 x 15 mm

1995/7/patio regular
 1995/7/ala de conversos/2L, esquina Sur
 1995/7/patio Hospedería, bodega?
 1995/7/patio J-II
 1995/7/patio conducción/L-6/uc 39
 1995/7/fuente/L-7

Azulejo modelo 26

Azulejo modelo 16 (alicer)

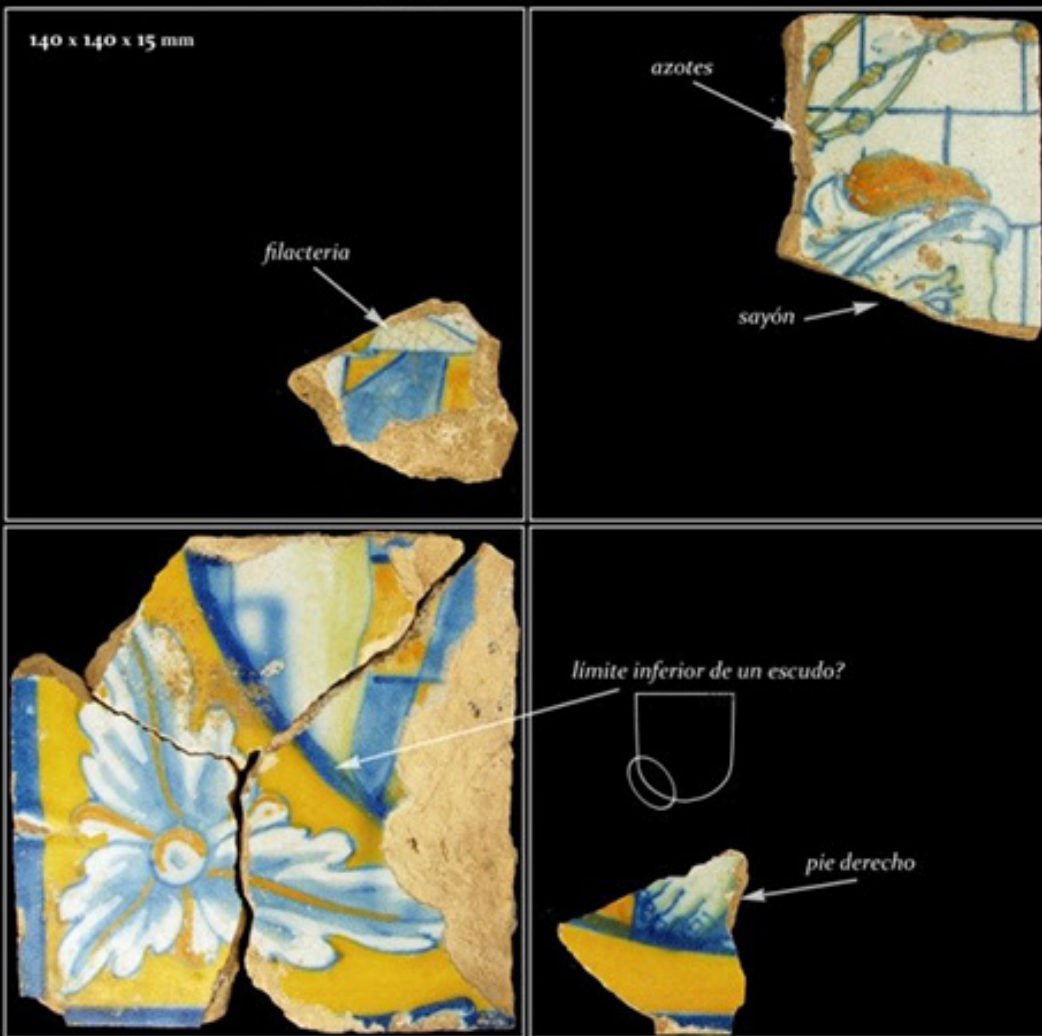


Azulejo modelo 11 (alicer)
 1995/7/patio regular



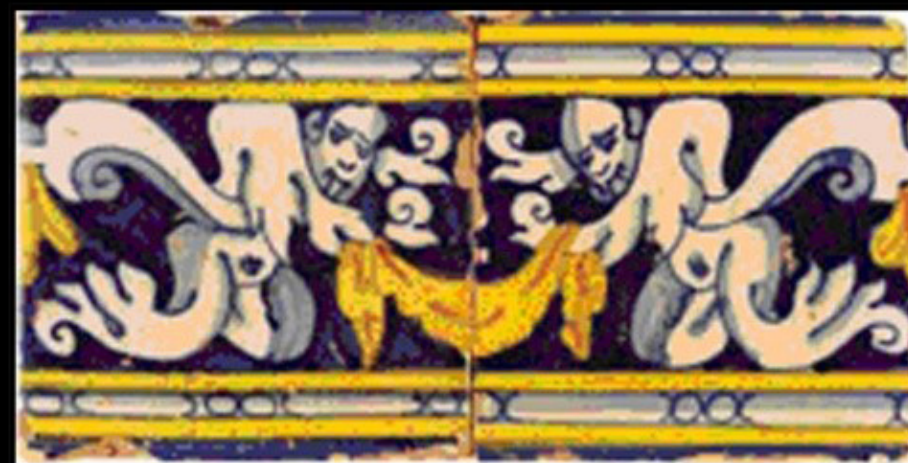
Azulejo modelo 14 (alicer)
 1995/7/calefactorium, habitación fresca

Azulejo modelo 25
 Panel de varios azulejos con el diseño de un escudo con la figura
 de un sayón con azotes?
 1995/7/calefactorium, habitación Oeste



Azulejos planos pintados figurados. Fotografías Museo de León

anaranjado. Las dos primeras labores formarían parte de la decoración de frontales de altar, integradas en los cuadros centrales, mientras que la tercera se colocaría en la base a modo de cenefa, unas veces formado parte de arrimaderos como los existentes en la capilla de la Peña de Francia del convento vallisoletano de Santa Catalina de Siena, y otras de frontales de altar como el de San Cosme y San Damián del mismo cenobio. Atendiendo a las características técnicas y tipológicas de los azulejos planos pintados del monasterio de Santa María de Carracedo recuperados en las excavaciones arqueológicas, podemos decir sin temor a equivocarnos que todos ellos fueron elaborados en Talavera de la Reina, encuadrados cronológicamente en el último tercio del siglo XVI.



HÍBRIDOS FITOMORFOS SOSTENIENDO
 UN PAÑO FESTONEADO Y BANDAS PARALELAS. pp. s, XVII



Palacio del Conde de Luna (León)

Cronología de la obra de azulejería: entre 1531 y 1549

Autoría de la obra de azulejería: ¿Juan Rodríguez?, azulejeros de Valladolid



Vista de la torre renacentista del palacio del Conde Luna. León

El palacio de los Condes de Luna se encuentra en el extremo suroeste dentro del recinto amurallado romano, en la intersección de las calles Conde de Rebolledo y La Rúa –por donde discurre el Camino de Santiago–, no muy alejado de San Salvador de Palat, antiguo monasterio fundado por Ramiro II, que en el siglo XIII fue donado ya como parroquia a la Orden de San Juan.

Desde el siglo X en ese mismo solar se alzaba el palacio de los reyes de León, siendo conocida esa zona como el barrio de *Palatium Regis* hoy Palat de Rey. Hacia mediados del siglo XI Fernando I trasladó las dependencias reales al entorno de San Isidoro. Posteriormente y hasta bien entrado el siglo XIV, el antiguo palacio fue conocido con el sobrenombre de las cámaras del rey (Torres, 2008: 81-88), siendo utilizado como residencia por los Adelantados Mayores y Merinos reales.

En 1367 Enrique II concedió la merced del barrio de Palat de rey, incluyendo *las cámaras del rey*, a su Adelantado Mayor, Suero Pérez de Quiñones, señor de Luna (*Ibidem*: 104). A partir de ese momento los primogénitos de este importante linaje, quienes también ostentaron el título de Merinos de Asturias y León, se ocuparon de engrandecer el antiguo edificio regio hasta transformarlo en uno de los mejores palacios de la ciudad de León. La primera mención a la existencia del palacio de los Quiñones se produce en el año 1442, cuando en el testamento mandado redactar por Diego Fernández de Quiñones, se cita entre sus posesiones *el su barrio de Palaz de Rey en Leon con los palacios que en el tenia* (*Ibidem*: 115). En febrero de 1462 Enrique IV otorgó el título de conde de Luna a Diego Fernández de Quiñones II.

El palacio ha sufrido a lo largo de su historia muchas transformaciones, pudiéndose contemplar en la actualidad tan solo una pequeña muestra de su primigenio esplendor. Se conserva el cuerpo central de su antigua fachada del siglo XIV, con portada de sillería adintelada que descansa sobre modillones, con su tímpano enmarcado por un arco apuntado conteniendo los emblemas de los Quiñones y los Toledo (en honor a Diego Fernández de Quiñones y su esposa, María de Toledo y Ayala); disponiéndose encima un balcón a modo de galería de tres arcos de medio punto sustentados por columnas reaprovechadas de estilo ramirenses, sobre el que descarga de nueva un gran arco apuntado. Las dos alturas de su fachada se corresponden con sendos amplios salones, que estuvieron decorados con yeserías y artesonados mudéjares, algunos de cuyos restos se conservan en el Museo Arqueológico Nacional y en el Museo de León. Hacia 1550 Claudio Fernández de Quiñones, IV conde

de Luna, patrocinó la transformación renacentista del palacio, obra que debió finalizarse antes de 1574 por iniciativa de Catalina Quiñones Cortés, VI condesa de Luna, casada con Juan Alfonso Pimentel, hijo segundo de los condes de Benavente (*Ibidem*: 153-155). De esa época se conserva el torreón de tres pisos dispuesto en una de sus esquinas, con fachada almohadillada, donde se alterna la piedra de jaspe traída de Cartagena con la caliza de Boñar.

El palacio del Conde Luna fue declarado Monumento Histórico Nacional por Decreto de 3 de junio de 1931 (Gaceta de Madrid de 4 de junio de 1931).

OBRA DE AZULEJERÍA CONSERVADA

En los fondos del Museo de León se conserva un importante número de labores de azulejería procedente del Palacio del Conde Luna²⁰, de las cuales una parte fue recuperada durante las excavaciones arqueológicas en él realizadas con motivo de su restauración (Talactor y García, 2007). El conjunto en general presenta una gran uniformidad, toda vez que se elaboró en su totalidad con la técnica de arista. El mismo está formado por coronas, cintas, azulejos y alízares, que fueron utilizados mayoritariamente en zócalos o arrimaderos, aunque también algunas piezas se emplearon para decorar pavimentos, al menos el grado de desgaste de sus caras vidriada así nos lo indica.

Por lo que se refiere a las coronas de remate -de 15,5cm de longitud y 15cm de altura-, se reconoce un solo modelo que reproduce una crestería vegetal rematada en flores y hojas de cardo, dispuesta sobre una franja con marcos y perlas encadenados, vidriado en verde, azul, melado y negro, con el blanco dejado en reserva. Coronas con esta misma decoración se encuentran en la sacristía de la iglesia de la antigua abadía de Santa María de Carracedo.

Entre las cintas se distinguen tres modelos decorativos diferentes -todas de 13x7,5cm-. El primero es el de palmetas vidriadas en verde y azul entrelazadas formando corazones vegetales, de los que surgen flores de lis en melado, todo ello sobre fondo blanco, presentando un grueso filete verde en los lados largos a modo de remate. El segundo diseño es el de dos tiras entrelazadas formando pequeños rombos en blanco, melado y verde sobre fondo negro, rematadas en los lados largos en esta ocasión con un doble filete blanco y verde; diseño idéntico al que presentan las cintas dispuestas en la alacena y pavimento de la sacristía

del citado monasterio berciano. Mientras que el tercer modelo de cinta presenta un novedoso diseño, formado por tres tiras cruzadas vidriadas en blanco, con pequeñas flores surgiendo de los huecos dejados por el entrelazado en azul, melado y verde, con remate nuevamente de gruesos filetes verdes en los lados largos.

Por lo que respecta a los azulejos, son cuatro los modelos que se llegan a reconocer. El primero de ellos -de 14cm de lado- presenta el motivos de rueda y rombos de menor tamaño conteniendo flores vistas de frente, con los pétalos vidriados en azul y negro, en verde y melado las coronas florales, mientras que los círculos y rombos presentan un doble trazo en azul y negro, todo ello sobre fondo blanco; este modelo es idéntico al colocado alrededor de la alacena de la sacristía de la iglesia de Carracedo. El segundo -también de 14cm de lado- presenta un diseño de círculos adyacentes con triple compartimentación concéntrica, decorados de dentro hacia fuera con flor vista de frente de pétalos en azul y negro, corona de roleos y flores en verde y melado, y corona de roleos en azul unidos con una tira en negro, mientras que los ángulos del azulejos se rellenan con una flor de carnosas hojas en azul, verde y melado, todo ello sobre una cubierta blanca plúmbeo-estannífera; que también guarda un cierto parecido con los colocados en el pavimento de la citada sacristía. El tercer modelo presenta una decoración -incompleta por haberse encontrado sólo piezas fracturadas- a base de marcos poligonales en azul y negro, conteniendo flores vistas de frente con pétalos en verde y melado, con el blanco dejado en reserva. El cuarto y último modelo -también fracturado- representa una venera o concha de Santiago vista cenitalmente, vidriada en blanco sobre un fondo verde; este azulejo es idéntico a los encontrados en un número significativo en el castillo de los condes de Benavente (Zamora), que en su momento se estudiarán. Ya por último, el conjunto de labores de cerámica arquitectónica del palacio se completa con la presencia de, por lo menos, un alizar -también fracturado- monocromo vidriado en verde, utilizado con toda probabilidad para proteger las esquinas de los arrimaderos. Como ocurre en la mayoría de las ocasiones, por el momento no se conoce reseña documental alguna referente a la azulejería del Palacio del Conde Luna, por lo que tendremos que guiarnos de sus características técnicas y estilísticas para intentar darles una autoría y cronología. Si atendemos al repertorio temático que reproducen, comprobamos que el mismo es mayoritariamente renacentista con un predominio de los motivos florales, aunque todavía perviven algunos rasgos pertenecientes a una

20 Catalogados en el Museo con el Número de Inventario: 2007/34.



AZULEJOS DE LA PRIMERA ENTREGA



AZULEJOS DE LA TERCERA ENTREGA

AZULEJOS DE LA SEGUNDA ENTREGA

Labores de azulejería de arista del palacio Conde Luna. Fotografía Museo de León



Anverso y reverso del fragmento de venera. Fotografía Museo de León

tradición mudéjar, caso de las cintas de doble lazo o, principalmente, de la presencia aún del negro de manganeso entre los vidriados utilizados para su recubrimiento. Estas características nos podrían estar indicando una datación relativa *ante quem* y *post quem*, para la mayor parte de estas labores de arista, que estaría oscilando entre la tercera década y mediados del siglo XVI.

En cuanto a su autoría, si tenemos en cuenta tanto sus características técnicas como formales, comprobamos la gran similitud que presentan la mayoría de las labores con las que realizó el maestro vallisoletano Juan Rodríguez en 1534 para la sacristía de la iglesia de Carracedo. Nos estamos refiriendo en concreto a la corona, la cinta de dos tiras entrelazadas formando rombos, los azulejos con los dos diseños de rueda, además del alizar monocromo. Aunque también encontramos diferencias en

principio muy significativas, como son la cinta de tres tiras cruzadas con pequeñas flores o, sobre todo, el azulejo con la representación de la venera.

De este azulejo ya hemos indicado su similitud con los encontrados en el castillo de Benavente, pues no en balde este motivo formaba parte de la emblemática del linaje Pimentel, apareciendo representado en los azulejos además con los mismos colores²¹. La interpretación que encontramos a la presencia de la venera entre las labores del palacio de los Quiñones, es que estuviera reproduciendo parte de la emblemática de Catalina de Pimentel, hermana del conde-duque, quien en 1531 casó con Claudio Fernández de Quiñones, IV conde de Luna (Torres, 2008:

²¹ Recordemos que la heráldica de la casa de Benavente se representaba en un escudo cuartelado con tres fajas de gules sobre un campo de oro en su primer y cuarto cuartel, y cinco veneras en plata dispuestas en sotuer sobre campo de sinople en el segundo y tercer cuartel.

132). En este sentido, debemos indicar que la armería del matrimonio Quiñones-Pimentel sí quedó plasmada en el artesonado de una de las estancias nobles del palacio, en concreto en una de las salas dispuestas al sur del gran cuerpo central gótico (*Ibidem*: 166-170).

Esta coincidencia nos llevaría nuevamente a Juan Rodríguez, de quien sabemos que además de la abadía berciana, también realizó obra de azulejería para la Catedral de Palencia, la Universidad de Valladolid, el palacio de Francisco de los Cobos –conocido en la actualidad como el Palacio Real de Valladolid (Moratinos, 2016: 146-147)- y, también, para el palacio levantado en Valladolid por Rodrigo Alfonso Pimentel, IV conde y I duque de Benavente (*Ibidem*: 21). Además, tenemos la constancia documental de que para estos dos palacios el maestro vallisoletano realizó las mismas labores que para Carracedo: *e me obligo de que si pareçiere que qualquier pieça delas susodhas oviere dado en menor preçios de lo que dho es en Casa del conde de Benabente o en Casa de Cobos o en otra qualquier parte yo me obligo todos qualesquier marabedis que pareçiere que aya llebado*²².

Si finalmente se pudiera atribuir a Juan Rodríguez la obra de azulejería del Palacio del Conde Luna, la misma tendría que haberse realizado en el período comprendido entre 1531 y diciembre de 1534, cuando ya tenemos constancia documental de la muerte del maestro. También pudo haberla realizado otro azulejero vallisoletano, aunque siempre en una fecha anterior a 1549, año de la muerte de la condesa Catalina; acaso el alcaller Francisco de Alba quien, el 23 de diciembre de 1534, tomaba en arriendo de la viuda de Rodríguez *las casas del obrador*, con sus ruedas y tablas²³, o, incluso, Cristóbal de León, azulejero del que se conoce muy poco, pero del que se tiene constancia que estuvo en activo al menos hasta 1560 (Moratinos, 2016: 22).

Años más tarde, concretamente en 1570, los apellidos Quiñones-Pimentel volvieron a unirse de nuevo para nunca más separarse, gracias al matrimonio de Catalina de Quiñones, VI condesa de Luna con Juan Pimentel Enríquez, hijo segundo de los condes de Benavente (Torres, 2008: 14-144).

22 A.H.P.V. Protocolos, legajo 90, fol. 193r.

23 A.H.P.V. Protocolos, legajo 90, fols. 702r-703r.

Palacio Real (León)

Cronología de la obra de azulejería: 1377

Autoría de la obra de azulejería: desconocida, posiblemente alarifes sevillanos



Arco de herradura del Palacio Real de León expuesto en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid. Fotografía Museo Arqueológico Nacional

El desaparecido Palacio Real de León, imponente edificio mandado construir por Enrique II en sustitución del erigido en el entorno de San Isidoro por Fernando I hacia mediados del siglo XI, se encontraba entre la calle de La Rúa –antigua Rúa de los Francos- y la llamada *Cerca Nueva*, al suroeste extramuros de la muralla romana y en el corazón del nuevo y pujante burgo comercial y artesano. Sus últimos restos fueron demolidos hacia mediados del siglo XX, abriéndose en mitad del solar la calle General Lafuente, construyéndose en la parte norte el hotel Conde Luna y en la sur el Gobierno Militar, casas para militares y edificios de viviendas.

Las obras debieron comenzar hacia 1368, avanzando a buen ritmo, puesto que apenas una década después se daba por concluida su construcción, tal y como se decía en un texto -hoy desaparecido- escrito *en unos azulejos puestos á los dos lados de la puerta de la sala principal del palacio: Estos palacios mandó hacer el muy alto y muy noble y muy poderoso Señor Don Enrique, que Dios mantenga. Acabaronse en la era de mil y quatrocientos y quinze años* (Risco, 1787: 38). Esta inscripción sería una réplica de la existente en el cuerpo central de la portada del patio de la Montería, que conmemoraba la finalización de las obras realizadas por Pedro I en los Reales Alcázares de Sevilla, en la cual se dice: *El muy alto et muy noble et muy poderoso et muy querido don Pedro por la gracia de Dios rey de Castilla et de Leon, mandó fazer estos alcázares et estos palacios et estas portadas que fue hecho en la Era de mil et quatrocientos et dos* (Comez, 1989: 8, nota 17).

Este nuevo espacio áulico mandado levantar por el primer monarca Trastámara en La Rúa, se constituyó como un palacio urbano no fortificado en su totalidad, a mitad de camino entre el alcázar andalusí y los *palatium* reales levantados en el norte de la península. Lo que se conoce de él es más bien poco, apenas un plano del último tercio del siglo XVIII realizado con motivo de su transformación en fábrica de hilaturas, y unas fotografías anteriores a su completa destrucción en el siglo XX, además de unos pocos restos constructivos y decorativos conservados en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid y en el Museo de León. A pesar de esa escasez, todo indica que el conjunto palatino leonés debió seguir los cánones arquitectónicos puestos en práctica en los palacios reales urbanos castellanos del siglo XIV, caso de Tordesillas, Astudillo, Segovia o Guadalajara, directamente influenciados por la tradición andalusí, plasmada en edificios toledanos y, principalmente, sevillanos y granadinos (Campos y Pérez Gil, 2006: 87-90).

Según los datos aportados por el citado plano, la entrada principal se encontraba en la fachada dispuesta en línea con la calle de La Rúa, presentando posiblemente una portada idéntica a las de Tordesillas y Astudillo, copias ambas de la puerta del León de los Reales Alcázares de Sevilla. Una vez traspasada la entrada, se accedía a un amplio zaguán y desde éste a un patio rectangular de servicio, que comunicaba con el llamado *Patio Grande*, en torno al cual se articulaban las estancias más importantes del conjunto áulico. En el exterior destacaba la presencia de, al menos, dos grandes torres rematadas en almenas, una en el ángulo sureste del patio y otra en el suroeste (*Ibidem*: 94-102).

En 1528 ya se informó a Carlos I de mal estado de conservación del palacio, procediéndose a su restauración y entrega a la ciudad, quien decidió trasladar la cárcel a una parte del complejo, convirtiéndose la otra en residencia del corregidor. Pocas fechas después también se reubicó en el edificio al adelantado. A comienzos del siglo XVII se instaló la alhóndiga. A lo largo del siglo XVIII las obras de mantenimiento para evitar el derrumbe de las distintas estancias fueron continuas. Mediada esa centuria se abrió una “Real Fábrica de Tejidos e Hilados”, contratándose para su buen funcionamiento “a técnicos flamencos u holandeses”, a pesar de lo cual apenas se mantuvo abierta una década. Posteriormente, el Corregimiento de la ciudad abandonó el edificio, instalándose en su lugar un cuartel de milicias y, hacia la década de 1790, un hospicio en las dependencias dejadas por la fábrica, que permaneció abierto hasta mediados del siglo XX, momento en el que se derribaron los últimos restos del Palacio Real (Campos y Pérez Gil, 2003: 168-187). A partir de ese momento, desapareció de la memoria colectiva de los leoneses cualquier vestigio de su antiguo esplendor. A pesar de que aún en 1870 el investigador Juan de Dios de la Rada y Delgado se admiraba del empaque arquitectónico de los pocos restos del edificio que aún se mantenían en pie, hasta el punto de compararlo con los alcázares sevillanos: “que á juzgar por los escasos restos que de él han llegado hasta nosotros, debía ser digno rival del célebre alcázar de Don Pedro en Sevilla” (1873: 517).

OBRAS DE AZULEJERÍA CONSERVADAS

Como ya hemos indicado, en los museos Arqueológico Nacional y de León se conservan varios restos ornamentales procedentes del Palacio Real. Al primero llegó en 1871 un arco de yesería de herradura con intradós angrelado o festoneado, decorado con combinaciones de “lazo

de ocho” y “lazo de doce”, almenillas dentadas, ataurique e inscripciones cúficas con frases laudatorias a Dios, que se encontraba en una de las paredes del *Patio Grande*; además de cuatro fragmentos de yeserías decoradas también con inscripciones que desarrollan los mismos lemas religiosos (Campos y Pérez Gil, 2006: 104-107).

Por su parte, al Museo de León llegó a finales del siglo XIX los restos de lo que parece ser una chimenea de arco angrelado, presentando en la parte superior una serie de cartelas redondas y ovaladas, que conservan en uno de sus extremos una decoración labrada a base de “rombos y hojas disimétricas almohades”, que la mayoría de los investigadores consideran perteneciente al Palacio Real, aunque otros la relacionan con el antiguo palacio de los Quiñones, hoy convento de las Concepcionistas (*Ibidem*: 108-109). También varios fragmentos pertenecientes a artesonados de madera, en concreto varios harneruelos que cubrían algunas de las dependencias principales del palacio (García Nistal, 2003: 129-138).

Procedente también del Palacio Real ingresó en esta institución un fragmento de alicatado que formaba parte de la colección creada por Juan Crisóstomo Torbado Flórez²⁴, famoso arquitecto leonés que destacó por sus restauraciones en la Catedral de León o por ser el diseñador de la iglesia de San Juan y San Pedro de Renueva, pero del que no se tiene constancia de que trabajase en el palacio.

El fragmento –de 0,65m de largo y 0,35m de ancho– desarrolla una decoración repartida en el paño a base de estrellas de “lazo de doce” rodeadas de estrellas de seis puntas más pequeñas, con las cintas vidriadas en blanco, los sinos de todas las estrellas cubiertas con un verde azulado, color que se repite en las almedrillas y costadillos, mientras que los zafates o puntas de las estrellas se recubren con el negro del manganeso. Este pequeño fragmento de alicatado pudo pertenecer a la decoración del arco encontrado en 1905, cuya descripción fue realizada por Ramón Álvarez de la Braña: “En el momento de escribir estas líneas se nos participa haberse encontrado, al abrir un hueco para ventana en el ala del Poniente, un arco de herradura con alicatados en su intradós y sobrias labores esculpidas en las enjutas del arrabá”. Continúa diciendo al respecto de este arco “Arrancaba del piso principal del alcázar, teniendo 4,50 metros de luz en su altura, quedándole todavía 1,30 para llegar a los emplazamientos del techo de la antigua sala”. Aunque también pudo formar parte de la inscripción que llegó a leer el padre Risco en *unos azulejos puestos á los dos lados de la puerta de la sala principal*, de la que

24 En la actualidad presenta el Número de Inventario: 1987/3/153.



Fragmento de alicatado perteneciente al Palacio Real de León. Fotografía Museo de León



Detalle del dibujo de alicatado. Fotografía Museo de León

igualmente se hace eco este investigador: “Lástima no se hubieran podido recoger los (arcos) descubiertos recientemente, entre ellos uno del ala Sur, que tiene la inscripción de haber mandado construir el palacio D. Enrique II” (1905: 62, nota 3).

A partir de estas descripciones, podemos imaginar la presencia de alicatados de vistosos diseños y colores recubriendo los zócalos de las paredes, los suelos, las jambas de puertas y el intradós y albanegas de los arcos de herradura de las principales estancias palaciegas distribuidas alrededor de su gran patio central, en perfecta conjunción con las decoraciones de ataurique, lacería e inscripciones laudatorias primorosamente labradas y pintadas en el yeso.

De todos modos, sea cual fuere el emplazamiento del fragmento de alicatado conservado en el Museo de León, debemos dar por válido el año 1377 como fecha máxima para su colocación. Por lo que respecta a sus artífices, es más que probable que fuesen alarifes granadinos establecidos en Sevilla, o ya agentes locales con el oficio aprendido, puesto que por esas fechas era la urbe cristiana donde más se había desarrollado esta técnica, gracias sobre todo al impulso dado por la Corona, la Iglesia y la nobleza local. En este sentido, cabe recordar que apenas una década antes de la finalización del Palacio Real de León se estaban terminando las profundas reformas emprendidas por Pedro I en los Reales Alcázares sevillanos, donde el alicatado fue una de las labores decorativas más empleadas, por ejemplo los zócalos del “patio de las Doncellas” (Pleguezuelo, 1997: 347-349). Tampoco se puede obviar la posibilidad de que fueran alarifes venidos directamente del reino de Granadinos los autores de estos alicatados, aunque se nos antoja un tanto complicado que el rey nazarí Muhammad V permitiera a sus artesanos trabajar para el asesino de su amigo y señor Pedro I.

Azulejo de nombre de calle (León)

Cronología de la obra de azulejería: última década siglo XVIII

Autoría de la obra de azulejería: desconocida



Vista de la calle Cardenal Landázuri tomada desde su arranque junto al claustro de la Catedral. León

En el Museo de León se expone en la colección permanente un azulejo de nombre de calle, en concreto *La Canoniga Nueva*, en la actualidad llamada Cardenal Landázuri. Este largo y estrecho vial hoy peatonalizado discurre paralelo al lienzo noreste de la muralla, con nacimiento junto a la panda norte del claustro de la iglesia catedral y final junto al convento de clarisas descalzas franciscanas, dentro ya del Barrio de Santa Marina. Las primeras referencias documentales a esta calle se remontan a la década de 1490, cuando aparece citada en los apeos de bienes del Cabildo Catedralicio de León, encontrándose por esas épocas jalonada de casas ocupadas por los canónigos de la catedral. En el Códice 51 del Archivo Catedralicio se la ubica con exactitud: *la calle de la Canoniga que comienza desde la iglesia mayor de Sancta Maria de la Regla, e se acaba en la plaza de la iglesia de Sancta Marina*. En 1842 era llamada de la Canóniga Nueva y en 1889, después de las desamortizaciones, de Guzmán el Bueno (Alonso González, 1997: 65).

OBRA DE AZULEJERÍA CONSERVADA

Este tipo de labor, llamada “azulejo para calle”, comenzó a elaborarse, junto a los “azulejos para manzana” y los “azulejos para casa” o de numeración, a raíz de la publicación de una Real Cédula mandada redactar por Carlos III el 13 de agosto de 1769. En ella se ordenaba que en las ciudades con Chancillería y Audiencia se identificaran todos sus edificios, tanto civiles como eclesiásticos, a través de un azulejo numerado colocado en sus fachadas, indicando asimismo con azulejos el nombre de las calles y plazas, así como las manzanas de los barrios (Franco, 2015: 93). Esta disposición iba encaminada a reformar la antigua distribución medieval de las ciudades a partir de las parroquias, por una nueva organizada por cuarteles y barrios, siguiendo los nuevos parámetros ilustrados introducidos por los reyes borbones, para conseguir un mejor ordenamiento urbanístico cuyo fin último era el de mejorar el sistema recaudatorio.

La primera ciudad donde se puso en práctica esta reforma fue Madrid, donde en 1762 se contrataron los primeros azulejos para marcar su nuevo callejero a la mancomunidad formada por los maestros Luis López de Sigüenza, Alonso Jiménez de Paz y Francisco Antonio Fernández, todos ellos propietarios de fábricas de loza fina en la villa de Talavera de la Reina (Vaca y Ruiz de Luna, 2008: 253), regulándose la medida posteriormente con la Real Cédula de 6 de octubre de 1768, que sirvió de modelo para el resto de las ciudades (Franco, 2015: 92-93). Valladolid,

como sede de la Chancillería, acató la orden al año siguiente, siendo los alcaldes de barrio quienes se encargaron de cobrar los costos a los propietarios de los inmuebles: *En 16 de Noviembre de 1770 se publicó en esta ciudad que á costa de los dueños propios de las casas diesen los inquilinos de ellas tres reales y diez y seis maravedises para un azulejo con su número que se manda de orden de S. M. poner en casa, y á las esquinas de las calles otro grandes que diga el nombre de la calle,, y esta diligencia se cometi6 su cobranza a los alcaldes de barrio respectivos* (Ventura Pérez, 1983: 444-445). En Zaragoza el Consistorio acordó seguir la orden real también en 1770, encargando una primera partida de azulejos, con toda probabilidad, en Muel, en concreto: *667 azulejos grandes para su colocación en calles, plazas y puestos públicos de la ciudad y en las casas y fincas particulares de la misma* (Álvaro Zamora, 2002, V. III: 129-130). La orden terminó siendo acatada por todos los grandes núcleos de población del reino antes de finalizado el siglo XVIII. En Cáceres, por ejemplo, La Real Audiencia realizó un primer encargo de azulejos, en noviembre de 1791, también a Talavera de la Reina, en concreto al maestro Manuel Montemayor, quien se comprometió a realizar azulejos de *cuarta en cuadro* para los de número y de *tercia en cuadro* para los de nombre, a razón de cuatro y ocho reales respectivamente, entregando la primera partida al año siguiente (Franco, 2015: 93-95).

Por el momento no conocemos a ciencia cierta el momento en que se ejecutó la citada resolución en la ciudad de León, aunque pensamos que la misma tuvo lugar también en la última década del siglo XVIII. Fruto de ello es la pieza que aquí presentamos. Se trata de un azulejo cuadrado –de 19,6cm de lado y 1,8cm de espesor–, con el fondo vidriado en blanco del plomo y estaño, sobre el que se han pintado a mano alzada en color azul de cobalto el siguiente texto: CALLE D/ LA CANO/NIGA NVE/VA, con letra en mayúscula y entrelazando la preposición “DE” y la “NO” y “NI” de “CANONIGA”. Al final, junto a la última letra se ha dibujado un sencillo motivo floral de tres finos trazos en el mismo color. Ya por último, los laterales del azulejo se cubrieron con un grueso trazo, también en azul cobalto, a modo de marco.

La pieza, técnicamente hablando, presenta notables imperfecciones, comenzando por la poca capa del vidriado blanco dado de fondo y su mala calidad, que se manifiesta en su color un tanto cremoso. El tamaño y espacio dejado entre letras es irregular, al igual que el trazo dado por el pincel recalcando algunas letras más que otras. En definitiva, no creemos que este azulejo procediera de alguna de las “fábricas de loza

fina” talaveranas que por esas fechas estaban elaborando azulejos de este tipo; más bien nos decantamos por su pertenencia a un alfar local que, por los datos que manejamos, no podría ser leonés, dada la ausencia de alfarerías de loza vidriada en la provincia. Por ello, la misma pudo ser elaborada en Valladolid, Salamanca, o incluso Toro, sin descartar un alfar local hasta el momento desconocido, habida cuenta de que la simpleza del trabajo no exigía grandes dotes pictóricas.

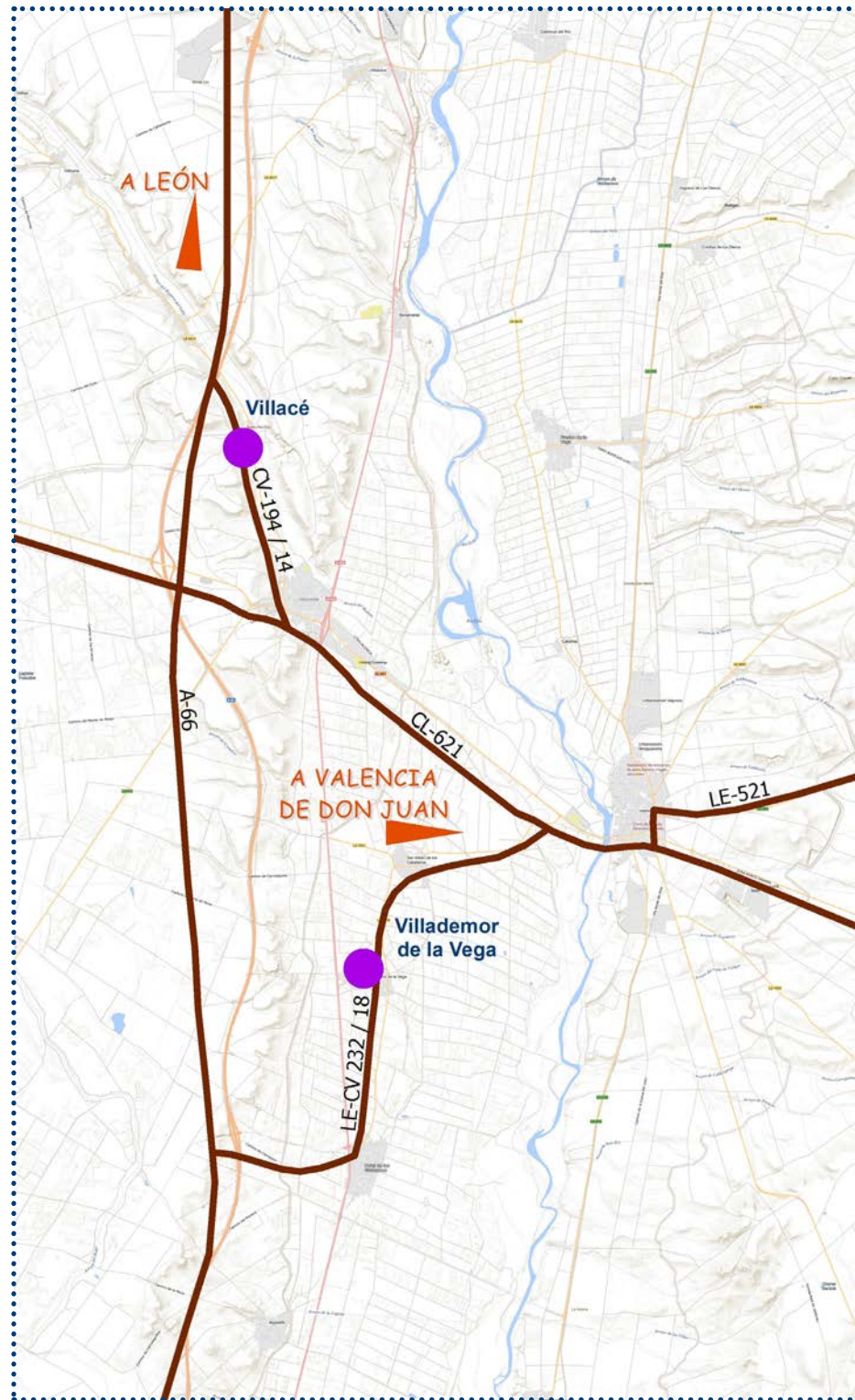
El azulejo presenta desconchados en todos sus bordes, siendo estos más marcados en su extremidad inferior, donde ha saltado toda la cubierta blanca y azul, no sabemos si a consecuencia de su exposición a los elementos durante el tiempo que estuvo colocada a la intemperie o, por el contrario, causada durante la cocción a consecuencia de la fina capa de vidriado aportada, o por la haber aportado poca cantidad de fijador.



Placa de la “Calle de la Canoniga Nueva”. Fotografía Museo de León

2.3.3.

Itinerario III Por el Valle del Esla



Villacé

Villademor de la Vega



Villacé

Tejado de la torre de la Iglesia de Nuestra Señora de la Asunción

Cronología de la obra de azulejería: comienzos en el siglo XVII,
moderna en la actualidad

Autoría de la obra de azulejería: desconocida



Vista de la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción en Villacé, León

Este lugar se ubica al sureste de la provincia de León, en la vega baja del otrora caudaloso y hoy amansado río Esla –el *Asturam* citado por san Isidoro en su *Etimologías* escritas en el siglo VI-, a orillas del arroyo llamado de Valle de Fontecha. Hasta 1976 fue municipio independiente, convirtiéndose a partir de esa fecha en pedanía de Villamañán, situada apenas 3 km al sur.

La iglesia de Nuestra Señora de la Asunción se levanta sobre una pequeña plataforma dominando el caserío, junto al camino por el que se accede a las bodegas. Visitada por Manuel Gómez Moreno con motivo de la elaboración del Catálogo Monumental de la provincia, apenas llamó su atención, centrándose más en sus bienes muebles aunque, por lo que parece, no llegó a contemplar sus magníficas telas pintadas que componen el Monumento de la Semana Santa. De ella únicamente dejó escrito lo siguiente: “Es de tres naves, separadas por arcos agudos llanos, entre pilares cruciformes, y tuvieron armaduras moriscas sencillas; cabecera moderna; gran portal con cuatro columnas dóricas y otra armadura ochavada, con lazo de ocho muy labrado en su almizate” (1979: 503).

Se trata de un edificio muy transformado, de planta basilical con torre adosada a los pies de la nave central, con vestigios del siglo XV en forma de sus dos cubiertas, la de la portada de acceso y la interior, de par y nudillo a cuatro aguas con limas mohamares toda ella policromada²⁵, situada en una capilla ubicada a los pies de la nave del Evangelio. Su última gran reforma tuvo lugar en 1687, fecha que aparece pintada sobre uno de los tramos de la bóveda “enyesada de estilo renacentista” que debió sustituir a la cubierta original, posiblemente idéntica a la conservada en la mencionada capilla (Martín Martínez, 2016: 110-112). En 2005 se restauraron los tejados de la iglesia, incluido el de la torre.

La iglesia de Nuestra Señora de la Asunción fue declarada Bien de Interés Cultural, con categoría de Monumento, por Acuerdo de 95/2008 de 11 de septiembre de 2008 de la Junta de Castilla y León (B.O.C. y L. N° 180, de miércoles 17 de septiembre de 2008, p. 18.418).

OBRA DE AZULEJERÍA CONSERVADA

Como hemos indicado, la torre se adosa a los pies de la nave central de la iglesia. Por su tipología parece ser también una de las partes más antiguas del edificio, posiblemente de los siglos XV o XVI. Su estructura, de planta cuadrada, la forman cinco cuerpos decrecientes en altura, los tres primeros separados por una sencilla moldura de sillares calizos. El

²⁵ Puede que la armadura del interior se construyera en el siglo XV, pero su policromía encaja cronológicamente mejor en el siglo XVI.

primer cuerpo aparece forrado con sillería caliza de tipo Boñar, mientras que los restantes se levantaron con ladrillos macizos, reforzándose los tramos dos y tres en sus extremos también con sillería. En el último cuerpo, utilizado como campanario, se abren en cada una de sus caras un doble vano rasgado con arco de medio punto. La torre se cubre con un tejado chapitelado, a cuatro aguas, rematado con un pináculo piramidal terminado sobre el que se colocó una cruz veleta.

El mismo aparece cubierto por tejas planas cerámicas pentagonales, solapadas entre sí y con sus extremos visibles terminados en punta. Las mismas aparecen recubiertas con un vidriado monocromo blanco, verde y negro, colocadas de tal manera que cada cuatro forman un rombo de un color, dando también la sensación en la distancia de escamas de pez. Para cubrir sus cuatro vertientes se colocaron grandes tejas curvas también con vidriado monocromo, alternándose los colores blanco y negro.

Como ya dejamos escrito en la publicación anterior, en concreto en el apartado referente al chapitel de la iglesia de Santa María del Mercado de la localidad vallisoletana de Mayorga de Campos, estas tejas planas o placas presentan en su parte superior, la que va tapada, dos o más orificios que permiten una perfecta sujeción a la cubierta de madera por medio de clavos. También escribimos que, para economizar recursos y al mismo tiempo permitir un mejor agarre entre ellas, al ir solapadas tan solo se vidriaba la superficie expuesta (Moratinos, 2016: 34).

En esa misma publicación dijimos que, a pesar de las pocas muestras conservadas en la actualidad, debió ser bastante común que en las iglesias de la Tierra de Campos y -añadimos ahora- comarcas aledañas, se remataran al menos sus torres campanario con chapiteles cubiertos con placas, azulejos y canalones vidriados formando vistosas decoraciones (*Ibidem*). En este sentido, por el momento conocemos que en la provincia de Valladolid se conservan en la citada villa de Mayorga, además del chapitel de la torre de la iglesia de Santa María del Mercado, también el de la iglesia de Santa María de Arbas; en la Provincia de Palencia la torre de la iglesia de Santa Eulalia en Paredes de Nava; en Zamora la torre de la iglesia de Santa María del Río en Castroverde de Campos; y en la provincia de León, además de ésta de Villacé, en la cercana localidad de Villademor de la Vega tenemos las torres de su iglesia parroquial y de una de sus ermitas, como en el siguiente apartado veremos.

Gracias a la documentación histórica también sabemos que en la misma ciudad de Valladolid al menos tuvieron tejados de este tipo el



Torre-campanario de la iglesia

monasterio de San Benito (Moreda et alii: 1998: 198, ficha nº 414) y el chapitel de la torre de la iglesia de El Salvador (Martín y Monsó, 1992: 17). Además, arqueológicamente hemos podido constatar que en el antiguo barrio de los alcalleres de Valladolid, ubicado al sur intramuros de la segunda cerca de la villa, llamado a partir de 1502 Barrio de Santa María, se elaboraron este tipo de tejas, como lo demuestra los numerosos fragmentos bizcochados encontrados entre los desechos de alfar junto a vajilla cerámica, azulejos de arista y planos pintados, fechados entre las décadas de 1580 y 1590.

Esa documentación también nos informa que en Palencia, además de la de Paredes de Nava²⁶, también estuvo decorado con tejas vidriadas el chapitel de la torre de la iglesia de Grijota²⁷, ambas obras realizadas por un *maestro de hacer azulejos y albañilería*, llamado Juan Portugués quien, asentado en la localidad leonesa de Grajal de Campos contrató esas obras entre 1591 y 1605. Además, también se conocen a otros oficiales trabajando en las cubiertas de iglesias en la zona entre finales del siglo XVI y comienzos del XVII, como el cantarero Juan Diego y un tal Gustamante, ambos palentinos (Malo, 2001: 113 y 124).

Entre las referencias históricas mayoritariamente recopiladas por nosotros a lo largo de los años, queremos centrarnos en un documento que creemos es importante porque en cierta manera atañe a la iglesia de Villacé, puesto que se genera y desarrolla a consecuencia de un impago precisamente de tejas vidriadas para rehacer el chapitel de la cercana iglesia de Villamañán. El pleito se desarrolló en 1634 en las altas estancias de la Real Chancillería de Valladolid, entre Cristóbal Prieto, alfarero vecino de Medina de Rioseco, y Juan Garzón, vecino de Villamañán. Según las acusaciones, Juan Garzón había firmado un contrato con el alfarero dos años antes por el cual éste le tenía que entregar dos mil azulejos y ciento veinte tejas, ambas labores vidriadas en blanco, verde y azul, para realizar *cuatro cruces de azulejos y adrezarse el chapitel de la dicha torre*, pagándose a catorce maravedís cada azulejo y a un real cada teja, precio idéntico al concertado por el alfarero por las labores que había entregado con anterioridad para la torre de la iglesia de *Benazobre*²⁸. Finalmente, el alfarero ganó el pleito, aunque en el documento no se especifica si pudo cobrar los setecientos reales que se le adeudaban, puesto que Juan

26 A.P.P.N. Iglesia de Santa Eulalia. *Libro de Cuentas*. 1604-1624, sig. 52, s/f.

27 A.D.P. Iglesia de Santa Cruz de Grijota. *Libro de Fábrica*. 1590-1670, sig. 39, fol. 16.

28 El lugar de Benazolve se ubica a unos 25 km al norte de Villamañán. De la torre de su iglesia, en la actualidad sólo se mantiene en pie el husillo, habiéndose levantado en su lugar una espadaña de dos cuerpos con vanos para tres campanas.



Detalle del tejado de la torre campanario

Garzón para esas fechas ya había fallecido²⁹.

Después de todas estas referencias documentales presentadas, demostrando que a lo largo del siglo XVII eran muchos los chapiteles y tejados de torres campanario decorados con tejas vidriadas por estas tierras, y antes de proponer una cronología para la cubierta de la torre de Villacé, no podemos por menos dejar de decir que también hemos descubierto recientemente que, debido a las adversas condiciones climatológicas, la vida útil de este tipo de labores es relativamente corta, creemos que no superior a los cincuenta años. Esta circunstancia la hemos comprobado de primera mano precisamente en el chapitel de la torre de la paredaña iglesia de Santa Eulalia, restaurado el pasado 2016. La misma consistió en sustituir las tejas planas y curvas rotas –que en el caso de las planas eran mayoría– por otras nuevas, copiando los colores de las antiguas ¡fabricadas por una alfarería levantina! Gracias a la buena

29 A.R.CH.V. Pleitos Civiles. Pérez Alonso (F). Caja 2221, 2.

labor de Aurelio Báscones, párroco de la localidad, se pudo recuperar un buen número de tejas que presentaban la firma de los alfareros, descubriéndose que la más antigua encontrada databa de 1902, con firma autógrafa de un tal *Ecequiel Hierro*, encontrándose también sellos más recientes de otras dos alfarerías, la de *Blas Gutiérrez- Palaencia* y la de *Villa Nueva –Lerma*³⁰.

Teniendo en cuenta todas estas circunstancias, se nos hace difícil pensar que las tejas que decoran la cubierta de la torre de Nuestra Señora de la Asunción de Villacé sean muy antiguas, sobre todo teniendo en cuenta que todos sus tejados fueron restaurados en 2005. Los lugareños con los que pude hablar nada me dijeron que durante el proceso se guardaran tejas antiguas. Lo más posible es que sucediera como en Santa María de Arbas, recientemente restaurada y de la que no tenemos constancia de que se recuperara ninguna teja de las antiguas, cosa que desafortunadamente puede ocurrir con la también mayorgana de Santa María del Mercado, cuya restauración se está realizando en este 2018.

De todos modos, como ya hemos indicado contamos con numerosas referencias documentales que nos hablan de la colocación de este tipo de teja por la región desde finales del siglo XVI y, principalmente, la primera mitad del XVII. En este sentido, el Libro de Fábrica más antiguo conservado de la iglesia de Villacé data de 1742 y, aunque no hemos podido consultarlo, nos consta que en el mismo se realizaron numerosas anotaciones referentes a gastos originados por los continuos “retejos” realizados a lo largo del tiempo (Martín Martínez, 2016: 110, 116). Por ello, teniendo en cuenta todo lo hasta ahora escrito, consideramos que la costumbre por decorar los chapiteles de las torres campanario de estas tierras leonesas, incluida la de Villacé, debió desarrollarse intensamente durante el siglo XVII, encargándose dichas labores por los menos en las alfarerías de la ciudad vallisoletana de Medina de Rioseco, las más cercanas a estas citadas tierras, aunque no descartamos otras procedencias, como por ejemplo de la provincia de Palencia. Dicha tradición debió ir perdiéndose a medida que los obradores iban cerrando y los retejos se hacían cada vez más costosos, desencadenando finalmente que los tejados se fueran cubriendo paulatinamente con pizarra que, cómo se puede observar en la actualidad, es el material que impera en la mayoría de los mismos.

30 Agradecemos profundamente al párroco que hiciera la gestión que nos permitió acceder hasta el chapitel para poder fotografiarlo, enseñándonos también las tejas recuperadas y, además, proporcionándonos fotografías de las mismas.

Villademor de la Vega

Pinaculo de la Torre de la Iglesia de San Pedro Apóstol

Cronología de la obra de azulejería: comienzos en el siglo XVII,
moderna en la actualidad

Autoría de la obra de azulejería: desconocida



Vista parcial de la iglesia de San Pedro Apóstol en Villademor de la Vega. León

La localidad de Villademor de la Vega se encuentra al sureste de la provincia de León, al sur de Villacé y Villamañán, separada no más de 10 Km de la primera. Al igual que ellas también se ubica en la margen derecha del río Esla. Perteneció al Condado de Valencia de Don Juan. En el plano de la provincia de León realizado por Tomás López en 1786, aparece como *Villamor del Agua*³¹, siendo citada a finales del siglo XIX simplemente como *Villademor*.

La iglesia parroquial de San Pedro Apóstol se levanta en mitad del caserío, en concreto en medio de su Plaza Mayor. Al igual que en Villacé también fue visitada por Manuel Gómez Moreno, dejando escrito sobre ella en su Catálogo Monumental lo siguiente: “Del mismo tipo que las anteriores en cuanto a sus naves³², diferenciándose en ser alargadas las pilas, con codillos que preparan la dobladura de los arcos y aletas por ambos frentes, como si hubiese de llevar perpiaños, aunque no servirían sino de refuerzo. La puerta es de arcos redondos lisos, y su torre como la de san Juan susodicha, pero hecho con tapiales el primer cuerpo. Crucero moderno” (1979: 444).

Desde mediados del siglo X y hasta 1955 la iglesia de San Pedro perteneció a la diócesis de Oviedo. A finales del siglo XIX aparece integrada en el Arciprestazgo de Toral, con las siguientes dotaciones: mil doscientas cincuenta pesetas para el párroco, quinientas cincuenta para el coadjutor de la parroquia y doscientas cincuenta para culto (Vigil, 1892: 61).

OBRA DE AZULEJERÍA CONSERVADA

La iglesia de San Pedro de Villademor de la Vega, conocida por los lugareños como “la Catedral de la Vega” por sus dimensiones, estilísticamente hablando, presenta varias fases constructivas, siendo la que en la actualidad impera la ejecutada a caballo entre los siglos XV y XVI, aunque con numerosas reformas realizadas ya a lo largo del XVII y XVIII, como por ejemplo en su crucero.

Su torre se levanta a los pies adosada a la nave de la Epístola. El insigne investigador granadino prácticamente no deparó en ella, limitándose a compararla con la de San Juan de Toral de los Guzmanes, de la que escribió: “Su torre tiene un primer cuerpo de sillería de toba rematando

31 Consulta digital: <http://bibliotecadigital.rah.es/dgbrah/es/consulta/registro.cmd?id=12657> (última consulta 25/19/2018).

32 Se refería a las iglesias de Santa María y San Juan de Toral de los Guzmanes, aunque en el Catálogo aparece citada como Toral de la Vega. De la primera dejó escrito: “Es muy grande, toda de tapiería y ladrillo. Fórmanla tres naves, separadas por filas de otros tantos arcos apuntados y con dobladura, sobre pilares octogonales rematando en molduras biseladas” (Gómez Moreno, 1979: 442).

en cornisa; los arcos superiores son todos a medio punto, y rematan con frisos de esquinilla” (Gómez Moreno, 1979: 443). De gran robustez y altura, presenta una planta cuadrada dividida en cinco tramos, en los que también se aprecian al menos dos diferentes fases constructivas: una primera más antigua, posiblemente del siglo XV, comprendiendo sus tres primeros pisos, con una fábrica en la que se intercala el ladrillo, presente principalmente en las esquinas a modo de refuerzo, con las tongadas de hormigón de calicanto; y otra más moderna, del siglo XVI o comienzos del XVII, que comprende los dos últimos cuerpos levantados íntegramente con ladrillo macizo, separados por sencillas cornisas también del mismo material, y con aberturas rasgadas culminadas en arco de medio punto para campanas, dos en cada lado en el cuerpo cuarto y tres en el quinto, a excepción del lado sur donde su vano central se encuentra cegado debido a la presencia del reloj. La torre se cubre con un tejado chapitelado a cuatro aguas revestido de tejas de pizarra, sobre el que se proyecta un esbelto pináculo piramidal rematado con una veleta en forma de cruz, llamada “del gallo” por la silueta de ave que se recorta en su cúspide.

El pináculo aparece recubierto por unas tejas cerámicas planas rectangulares colocadas de forma solapada. Las mismas presentan una de sus caras totalmente cubierta por un vidriado monocromo bien azul, blanco, marrón claro, marrón oscuro o verde, que al colocarse de manera alterna crean un vistoso damero de colores.

Por información recopilada entre los vecinos, la torre se restauró completamente en la década de 1990, incluidos su tejado y remate. A partir de una serie de fotografías colgadas en internet³³, algunas antiguas y otras anteriores a la restauración, se puede comprobar que, como en la actualidad, la única parte de su tejado recubierto por tejas vidriadas era su pináculo. Lo que desconocemos es si en esa su última restauración se volvieron a colocar sus tejas antiguas o, al igual que en el caso de la iglesia de Villacé, se optó por colocar otras modernas.

Por lo que respecta a la posible cronología y autoría de las tejas del pináculo de la torre de la iglesia de San Pedro Apóstol de Villademor, nos remitimos a lo ya expuesto en el apartado anterior referente a la iglesia de Villacé. De todos modos, por sus características, creemos que el tejado en origen también estuvo recubierto con tejas de cerámica planas vidriadas, que en alguna reforma postrera, posiblemente ya en el siglo XIX o comienzos del XX, se sustituyeron por las actuales de pizarra.

33 Consulta digital en: http://villademor.es/021_iglesia.htm (última consulta 29/10/2018).

Vista parcial de la torre-campanario y detalle del su pináculo



Villademor de la Vega

Tejado de la Torre de la Ermita de la Virgen de la Piedad

Cronología de la obra de azulejería: primera referencia en 1746, posiblemente moderna en la actualidad

Autoría de la obra de azulejería: desconocida



Vista de la ermita de la Virgen de la Piedad en Villademor de la Vega. León

La localidad de Villademor de la Vega aún conserva en pie dos ermitas, la del Bendito Cristo y la de la Virgen de la Piedad. Esta segunda se ubica al sureste, un tanto alejada del núcleo urbano, junto a un camino por el que se llega hasta el río Esla continuidad de su Calle Mayor.

El edificio actual se levantó en el siglo XVII con planta de una sola nave y cabecera también única. La amplia capilla mayor de planta cuadrada y sacristía adosada por su lado de la Epístola, presenta cúpula de yeso sobre pechinas recubierta de pinturas con personajes bíblicos, decorándose con un retablo que custodia la talla de la Piedad sujetando el cuerpo de su hijo, réplica de la original de estilo flamenco fechada entre los siglos XV-XVI custodiada en la actualidad en la iglesia de San Pedro (Gutiérrez Álvarez, 2010: 165). A través del retablo se accede a un camarín, ampliado en 1759 tal y cómo lo indica una inscripción dispuesta en su fachada, donde destaca su cúpula profusamente decorada con motivos barrocos en yeso, también policromada. La nave, separada de la capilla mayor por una reja de madera, se cubre con una sencilla armadura sin decorar de par y nudillo con vigas tirantes, disponiéndose a sus pies el coro.

Al exterior, los lados norte y sur de la nave se protegen con un doble pórtico sustentados por columnas de madera dispuestas sobre basas de piedra, en las que descansan ménsulas con decoración de sogueado, con suelos enchinarrados haciendo dibujos de grandes círculos y espinas de pescado. El acceso se realiza a través de una portada de ladrillo con arco carpanel dispuesta en el lado sur bajo el soportal, destacando el motivo decorativo del suelo en el que se incorporó junto a los cantos metacarpianos de ovicápridos.

Inmediatamente al norte de la ermita se encuentra una fuente, cuya surgencia aparece protegida por una bóveda de cañón.

En 2010 todas las cubiertas de la ermita, incluida la de su torre, fueron restauradas. Esta misma restauración alcanzó a la fuente, la cual terminó sustancialmente modificada.

OBRA DE AZULEJERÍA CONSERVADA

Adosada a los pies de la nave se levanta una torre de ladrillo de planta cuadrada dividida en tres tramos, con un doble contrafuerte en su cara norte que afea un tanto su figura; el último de los cuerpos, con una fábrica más reciente, presenta vanos rasgados de arco de medio punto para campanas, y como cierre un tejado chapitelado a cuatro aguas, sobre el que se prolonga un pináculo piramidal con una veleta rematada con una cruz



Vista de la torre-campanario y detalle del su pináculo



Gracias a una serie de fotografías anteriores a la citada restauración de 2010 colgadas en la red³⁴, sabemos que tanto el tejado como el pináculo se cubrían con tejas planas cerámicas pentagonales, solapadas entre sí y con sus extremos visibles terminados en punta. Las mismas aparecían recubiertas con un vidriado monocromo, al menos de color blanco, verde y negro, colocadas de tal manera que daban la sensación de escamas de pez en la distancia.

Tras la restauración, el tejado terminó cubierto con unas placas rectangulares también planas como de gres, unas de color marrón y otras negras, sobre las que se colocaron algunas de las viejas tejas, imaginamos que las que se recuperaron enteras. En cuanto al pináculo, termino recubierto con placas de pizarra también pentagonales colocadas a imitación de las tejas originales.

En cuanto a su cronología, la torre de la ermita de Nuestra Señora de la Piedad aparece documentalmente citada en 1746 como la “torre de los azulejos”³⁵. De este modo sabemos que por lo menos hacia mediados del siglo XVIII la torre ya se cubría con esas vistosas tejas multicolores. Por lo que respecta a la posible autoría, nos remitimos a lo dejado escrito para las torres de las iglesias parroquiales de Villacé y Villademor de la Vega.

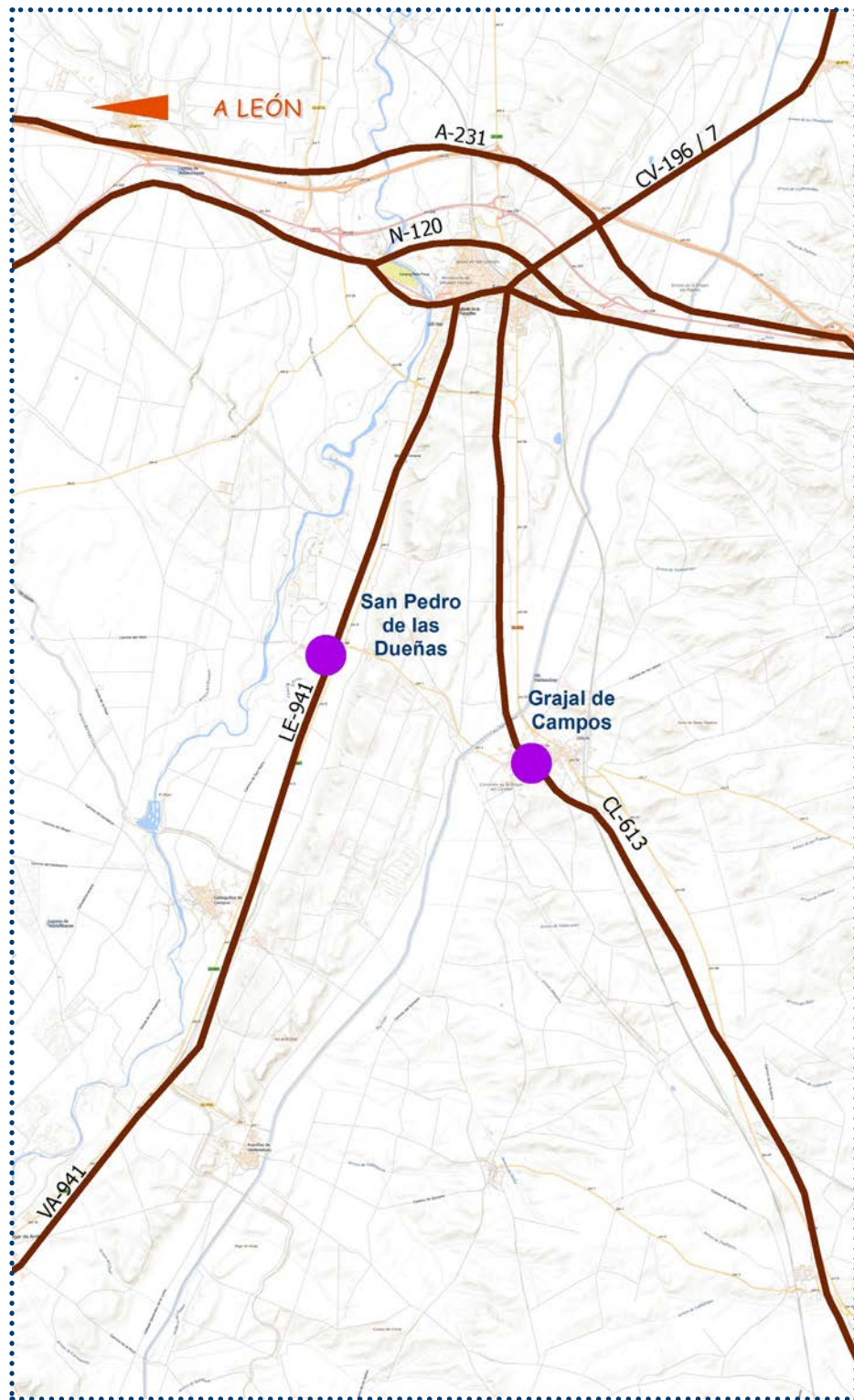
34 Consulta digital en: http://www.villademor.es/023_ermita_piedad.htm (última consulta 29/10/2018).

35 Consulta digital en: <http://leonsurdigital.com/not/1058/ermita-de-la-piedad-en-villademor-de-la-vega> (última consulta 29/10/2018).

2.3.4.

Itinerario IV

Entre el Cea y el Valderaduey, por la Tierra de Campos leonesa



Grajal de Campos

San Pedro de las Dueñas



Grajal de Campos

Palacio de los Vega

Cronología de la obra de azulejería: entre 1525 y 1559
Autoría de la obra de azulejería: desconocida, maestros azulejeros de Valladolid



Vista de la fachada sur del palacio de los Vega en Grajal de Campos. León

La villa de Grajal de Campos se encuentra al sureste de la provincia de León, en el límite con las de Palencia y Valladolid, junto al río Valderaduey dentro de la zona más occidental de la llamada Tierra de Campos. La importancia del lugar se debe a su emplazamiento junto a estratégicas vías de comunicación, como la antigua calzada romana que unía León con la península itálica, aprovechada posteriormente por los peregrinos en su camino hacia Santiago de Compostela con la cercana Sahagún erigida como parada obligatoria, o el camino que desde Grajal terminaba uniéndose con la llamada *Carrera Zamorana* (Salvador, 2018: 123-124).

Hasta comienzos del siglo XV su dependencia del monasterio de Sahagún –distante apenas 5 Km- fue total. Esta relación de vasallaje finalizó en 1413 cuando el rey Fernando I de Aragón donó la villa a Fernán Gutiérrez de Vega, su repostero mayor, en agradecimiento a los servicios prestados durante su etapa de regente en Castilla, afianzándose definitivamente a partir de 1432 tras conseguir crear mayorazgo sobre el lugar (Franco, 2001: 45-49). Finalmente, en 1599 el rey Felipe III concedió el título de Conde de Grajal a Juan de Vega Enríquez de Toledo, VIII señor de Grajal (Campos, 1995: 25).

Los Vega consiguieron un rápido engrandecimiento de su linaje gracias a la fidelidad y el buen servicio prestado a la corona, beneficiándose de ello la villa de Grajal, que vio cómo su caserío se incrementaba gracias a la fundación de nuevas e importantes edificaciones. En esta tarea destacó por encima de todos su V señor, Hernando de Vega († 1525), bien secundado por su esposa Blanca Enríquez de Acuña († 1558) y por su hijo Juan de Vega (h. 1505-† 1558), quienes a lo largo de la primera mitad del siglo XVI mandaron reformar el castillo, construir la iglesia de San Miguel Arcángel –tras conseguir la reunificación en un solo templo de todos los anteriormente existentes- y el hospital de Nuestra Señora de la Antigua, además de sus casas principales, el llamado “Palacio de los Vega”.

El palacio se ubica en el centro de la población, junto a la Plaza Mayor y la citada iglesia de San Miguel, en cuya cabecera se habilitó una tribuna desde la que los señores podían seguir los oficios litúrgicos, con acceso desde sus estancias privadas a través de un pasadizo abierto. Todo parece indicar que el edificio se levantó de nueva planta, modificando para ello el entramado urbano ya existente, haciéndose ello patente en la actual Plaza del Conde abierta junto a su fachada norte, donde se encuentra su puerta de acceso principal, y en la Plaza Mayor con uno de sus lados

ocupado por la facha sur³⁶. Presenta una planta ligeramente rectangular, con sus cuatro esquinas rematadas con torreones, un amplio patio interior alrededor del cual se articulan los corredores doblados en dos plantas, su escalera monumental de tipo claustral, elemento éste que junto con las portadas de acceso a las estancias privadas presentan una “clara filiación alcarreña y toledana”, su *loggia* o galería abierta a la Plaza Mayor y, por último, un extenso jardín dispuesto junto a la fachada este y al que se abría un “corredor de madera en voladizo, sustentado por zapatas”. Este edificio, en cuanto a su distribución y decoración interior, sigue un marcado esquema renacentista del “Quattrocento” italiano, al que se añaden modos de construcción bajomedievales, como son el uso del ladrillo, la presencia de torres en sus esquinas y la austeridad de sus fachadas, si exceptuamos la meridional gracias a su galería abierta (Campos y Pérez Gil, 2018: 239-261).

El palacio de Grajal de Campos fue declarado Bien de Interés Cultural con carácter de Monumento por Decreto de 3 de junio de 1931 (Gaceta de Madrid de 4 de junio de 1931).

OBRAS DE AZULEJERÍA CONSERVADAS

Aunque es muy probable que buena parte de las estancias del palacio de los Vega tuvieran sus paredes y suelos cubiertos con azulejos, en la actualidad estas labores únicamente se han preservado, con mayor o menor fortuna, en una habitación de la planta baja, en una de las estancias principales de la planta superior y en el oratorio encajado en la cabecera de la iglesia de San Miguel. Toda la azulejería conservada se realizó con la técnica de arista, plasmándose en ella una decoración de claro estilo renacentista, aunque aún se puede rastrear una influencia mudéjar en el uso del color manganeso en algunos diseños. En estos momentos, toda la azulejería se encuentra en fase de restauración, tarea realizada por profesores y alumnos de la Escuela de Arte y Superior de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de León.

Habitación de la planta baja junto a la *loggia*

Se trata de una estancia rectangular –de 6,45x 5,90m- integrada en la torre sureste, la que da a la Plaza Mayor. En origen, sus paredes estuvieron chapadas por un arrimadero hoy prácticamente desaparecido que, como veremos en las salas de la planta superior, no superaría el medio metro de altura. La escasa muestra conservada presenta una doble hilada de

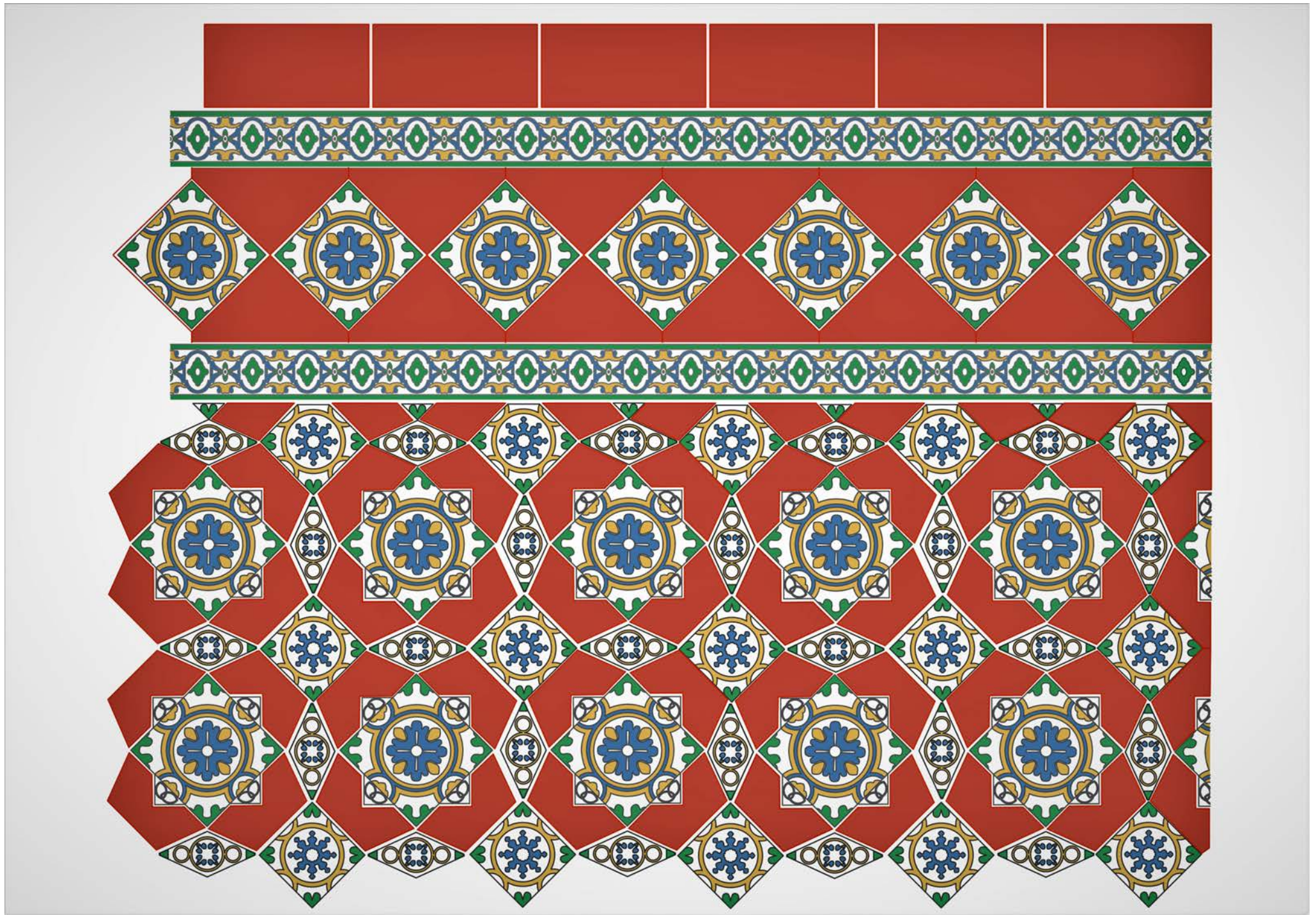
36 Ambas plazas se comunicaban y aún comunican a través de un pasadizo abierto entre la iglesia y el palacio, llamado por los lugareños “el furaco”.



Detalle del pavimento de la habitación de la planta baja junto a la *loggia*

azulejos de repetición –de 13cm de lado- con la flor de seis pétalos en torbellino dispuesta dentro de un círculo, y sobre ellos una corona de remate –de 16,5cm de anchura por 13cm de altura- decorada con hojas de acanto o palmentas abiertas a modo de crátera de la que surge una flor, ambas labores pintadas en azul, verde y melado sobre reserva en blanco. El arrimadero se cerraría por su parte inferior con una hilada de cintas idénticas, con toda probabilidad, a las que se pueden observar en los aún conservados.

A su vez, en el suelo de la habitación se desarrolló un complejo y efectista motivo decorativo, a base de entremezclan baldosas de barro recortadas con diferentes labores de azulejería, que desafortunadamente, no hemos podido contemplar en su totalidad al encontrarse protegido con un plástico y planchas de madera. El diseño que se pudo observar tras descubrir una pequeña superficie del pavimento, comenzaba junto a la pared con una greca formada por una doble línea de cintas –de 12,5x7cm- con el motivo de cenefa de marcos mixtilíneos con flores en su interior, conteniendo azulejos –de 13x13x2cm- decorados con flores en reposo dentro de marcos circulares colocados en forma de rombo y baldosas de barro cocido recortadas y colocadas a modo de medio rombo. Enmarcadas por la cenefa aparecieron varias hiladas alternas de



Representación del pavimento de azulejos de la habitación de la planta baja

olambrillas –de 9cm de lado- y azulejos, también colocados en forma de rombo y unidos con auténticos losanges –de 12x5,5cm-; además, en el centro de cada uno de los lados de los azulejos se adosaron pequeños triángulos decorados con dos cuartos de círculos secantes, formando de este modo estrellas de ocho puntas. Tanto los azulejos como las olambrillas y losanges aparecen decoradas con el motivo de la flor en reposo vista de frente contenida en un marco circular, también pintados en azul, verde y melado sobre fondo blanco. Si nos fijamos en el diseño macro de este pavimento, observaremos que la conjunción de los azulejos, olambrillas y losanges terminan dibujando una sucesión de ruedas. Ya por último, enmarcando las tres labores se dispusieron baldosas de barro cocido cortadas, según las necesidades, en forma cuadrangular, o de trapecios isósceles con una muesca en su lado largo para dar cabida a los pequeños triángulos adosados a los azulejos.

Salón de la planta superior

Este largo salón –de 14,5 por 5,5m- formaría parte de la antigua zona noble del palacio, dispuesta en la panda meridional sobre la *loggia* de la planta baja. No sabemos si, como en el caso anterior, contó con un rico pavimento de azulejos, aunque en esta ocasión sí se han conservado buena parte de los bajos arrimaderos que decoraban y protegían sus paredes y marcos de puertas, facilitando al mismo tiempo la colocación sobre ellos de reposteros y tapices que, además de embellecer, transmitían cierta calidez a la estancia.

Los zócalos mejor preservados son los dispuestos en su mitad oeste, compuestos desde la base por una primera hilada de azulejos a modo de cintas –de 13cm de altura, 15 de anchura y 2,5cm de espesor-, seguido por una doble hilada de azulejos –de 13cm de lado- y rematado con una fila de coronas –de 13x15cm-, para completar una altura de 0,52cm. Las cintas aparecen decoradas con una banda central de círculos entrelazados conteniendo elementos vegetales, donde se alternan florecillas y margaritas vistas de frente, dispuesta entre una doble greca, la superior con roleos vegetales y la inferior con líneas verticales, pintadas en azul, verde y melado sobre blanco. Los azulejos presentan el motivo de la gran rueda central y rombos de menor tamaño, conteniendo ambos elementos una flor vista de frente y rodeados de roleos vegetales, pintados con los cuatro colores antes citados más el manganeso, utilizado para remarcar el exterior de ruedas y rombos. Por último, las coronas se decoran con las hojas de cardo abiertas en forma de cáliz, en azul, verde y melado sobre



Detalle del arrimadero de azulejos de arista del salón de la planta superior

fondo blanco.

Aparentemente se utilizó el mismo diseño decorativo para la totalidad del zócalo, aunque en algunas zonas de la parte este de la habitación se observan azulejos con la flor de seis pétalos en torbellino dentro de círculo en vez de los de rueda rompiendo la armonía, que con toda probabilidad fueron colocados a raíz de alguna reparación realizada en fechas muy posteriores.

Desde este salón se accede a la tribuna abierta en la cabecera de la iglesia de San Miguel a través de una puerta dispuesta en su extremo noroccidental –de 2,18m de altura y 1,30m de vano-, cuyas jambas también se decoraron con azulejería, en concreto con una hilada de cintas –de 13x7,5cm- con el motivo de los corazones vegetales entrelazados, en azul, verde y melado sobre fondo blanco, y otras de coronas con las cráteras vegetales anteriormente descritas.

En el extremo opuesto de la habitación se abre una segunda puerta de idénticas dimensiones, por la que se accedía a las dependencias dispuestas en la panda este del palacio, que también estuvo revestida de azulejería. Al menos eso es lo que parece tras la apertura de una cata donde, tras la retirada de los revocos de pared que los cubrían, han quedado al descubierto en esta ocasión una doble hilada de azulejos con el motivo de la flor en reposo dentro de un círculo y la ya citada corona con cráteras vegetales.

Ya por último, junto a esta segunda puerta se abrió un tercer vano, de unas dimensiones algo más reducidas, para acceder a la habitación integrada en la torre sureste del palacio. En esta ocasión la estancia se



Vista de la puerta por la que se accede al oratorio abierto en la cabecera de la iglesia de San Miguel

había dividido en dos ámbitos comunicadas entre sí, uno habilitado como cocina, con un fregadero decorado con una hilada de azulejos iguales a los colocados en la base del arrimadero de la gran sala contigua, y una chimenea que conservaba uno de sus frentes recubiertos con una hilada de los azulejos anteriormente descritos, colocados en esta ocasión a modo de corona sobre cuatro hiladas de azulejos con la flor de seis pétalos en torbellino; decorándose toda la pared del segundo espacio con una hilada de azulejos donde alternaba los motivos de la flor de seis pétalos y la flor en reposo. Al parecer, esta compartimentación debió realizarse entre finales del siglo XIX y comienzos del XX, inutilizando o alterando estructuras originales, como es el caso de la escalera de servicio de la torre sureste del palacio cortada para encajar el fregadero de la cocina (Río Arroyo, 2017: 39-40), por lo que los azulejos allí colocados tuvieron que ser arrancados de alguna estancia cercana.

Oratorio abierto en la cabecera de la iglesia de San Miguel

A esta tribuna se accedía desde las estancias privadas del primer piso del palacio a través de un largo pasillo, cuya construcción ya debía estar concluida en 1523³⁷.

En las paredes que dan a la iglesia se conservan 4,60m lineales de un zócalo de también cuatro hiladas de azulejos, formado por la misma base y coronación que en el colocado en la larga sala de la primera planta, sustituyéndose en esta ocasión el motivo de rueda de los azulejos centrales por el de la flor de seis pétalos en torbellino dentro de un círculo, pintándose todo el conjunto en azul, verde y melado sobre reserva en blanco.

A su vez, la parte del suelo adyacente a la reja abierta a la iglesia aparece decorada con una greca de cintas con el motivo de corazones vegetales entrelazados, además de azulejos y olambrillas –de 9cm de lado– “sembrados” entre las baldosas de barro cocido, alternándose entre los primeros el motivo de la flor de seis pétalos en torbellino con el de la flor en reposo, ambos dentro de círculo, y presentando las segundas un diseño vegetal radiado en azul, verde y melado sobre blanco. Este pavimento fue reformado durante la restauración realizada en el palacio entre los años 1999 y 2000, desconociendo por nuestra parte el criterio utilizado para la colocación de las piezas de azulejería.

³⁷ Parece ser que la promotora de la construcción del pasillo y del oratorio abierto en la cabecera de la iglesia de San Miguel Arcángel fue Blanca Enríquez, quien además se ocupó junto a su marido del control de las obras del palacio al menos hasta 1526, año de la muerte de Hernando de Vega (Campos y Pérez Gil, 2018: 219).



Detalle del arrimadero del oratorio



Detalle del pavimento del oratorio

Cronología y propuesta de autoría de la azulejería y estado de conservación

A pesar de la escasa documentación conservada al respecto, todo parece indicar que Hernando de Vega y su esposa, Blanca Enríquez, se embarcaron en la construcción del palacio poco tiempo después de iniciada la reforma del castillo de Grajal, tarea que debió iniciarse en 1517 y finalizar en 1522 (García Nistal, 2018: 195-202). En 1523 las obras ya debían de estar muy avanzadas, como lo atestigua la referencia a la construcción del pasadizo y la capilla privada abierta en la cabecera de la iglesia parroquial de San Miguel. Es posible que poco después la construcción del edificio estuviera lo suficientemente avanzada como para poder habitar algunas de sus estancias, como lo atestigua el hecho de que en 1525, con motivo de la refundación del mayorazgo de los Vega sobre la villa, la propia Blanca Enríquez citara las casas e palacio de mi morada, o que al año siguiente, en el testamento mandado hacer por su marido nada se dispusiera sobre pagos o deudas relacionadas con las obras del palacio (Campos y Pérez Gil, 2018: 213). Aunque fue Juan de Vega, VI señor de Grajal, el encargado a partir de 1526 de completar y “mejorar el proyecto del interior doméstico y del jardín” de la obra que habían iniciado sus padres, tarea que le ocupó hasta el fin de sus días; en este sentido, apenas un año después de su muerte, aún se estaba terminando de rematar la galería y tribuna abierta a la iglesia de San Miguel promovida por su madre (*Ibidem*: 231, 242).

El primero que deparó en los azulejos del palacio de Grajal fue Gómez Moreno, quien anotó en su “Catálogo” de la provincia de León esta escueta descripción: “y hay zócalos y suelos de azulejos toledanos vulgares” (1979: 472). Posteriormente, la investigadora Mónica Malo, tras analizar sus características estilísticas, consideró que la obra de azulejería fue realizada por el maestro vallisoletano Juan Lorenzo no antes de mediado el siglo XVI (2001: 564-570). En un trabajo más recientemente, Ángel Sánchez-Cabezudo vuelve a relacionar la obra de azulejería con el alcaller Juan Lorenzo, de quien afirma se encontraba en activo en Valladolid hacia 1545 (2009: 144-151).

Desde nuestro punto de vista, es posible que los Vega no esperaran a la completa finalización de las obras en su palacio para comenzar con su decoración interior, y así poder habitar en al menos alguno de sus quartos (recordemos lo escrito por Blanca Enríquez en 1525), aunque no podemos obviar que el adecentamiento final de algunos espacios no pudo darse por terminado hasta comienzos de la segunda mitad de la

centuria (este fue el caso de la tribuna-oratorio finalizada en 1559). Si atendemos a esta perspectiva, es posible que a lo largo de más de treinta años se fueran decorando las paredes y suelos de los cuartos nobles del palacio con azulejos pertenecientes a varios maestros.

Dada la cercanía y afinidad estilística, la obra bien pudo salir de los obradores vallisoletanos, tal y cómo han reseñado algunos de los investigadores antes citados, pero, repetimos, posiblemente elaborada en diferentes talleres, por diferentes maestros y a lo largo de un dilatado período de tiempo. Atendiendo a esta premisa, los primeros azulejos en colocarse fueron los arrimaderos del gran salón de la primera planta de la crujía meridional, cuya similitud con los que realizara Juan Rodríguez en 1534 para la sacristía de la iglesia del monasterio berciano de Santa María de Carracedo es total, pudiéndose de esta manera entender la presencia del color manganeso como un signo aún de antigüedad. También se podría atribuir la realización de alguno de los arrimaderos y pavimentos al maestro Cristóbal de León († h. 1560), quien en 1558 estaba entregando labores para el altar de la Quinta Angustia de la colegiata de Santa María de Valladolid, entre otras azulejos *para sembrar por el suelo de la capilla* (Moratinos, 2016: 22). Aunque también a Juan Lorenzo (¿-† 1599), yerno de Cristóbal de León y posiblemente su sucesor en la dirección del taller, quien en 1560 entregaba *azulejos e coronas* así cómo *lisonjas* para la fortaleza de Astorga³⁸ (*Ibidem*: 23), que ¿casualmente? pertenecía a los padres de Leonor de Osorio, mujer que fue de Juan de Vega.

Por lo que respecta a su estado de conservación, se puede apreciar a simple vista las muchas pérdidas de azulejos que han sufrido el arrimadero y pavimento de la habitación de la planta baja, así como el arrimadero de la gran sala del piso superior (recordemos que algunos de estos azulejos se encuentran entre los fondos del Museo de León, y expuestos en el Museo del Bierzo de Ponferrada). De todos modos, como hemos indicado desde hace unos años se vienen realizando campañas de verano de restauración por parte de la Escuela de Arte y Superior de Conservación y Restauración de Bienes Culturales de León, encaminadas a estabilizar los restos existentes y a descubrir los enmascarados por los numerosos revocos practicados a sus paredes³⁹.

38 Todo hace pensar que Juan Lorenzo se quedó con el taller de Cristóbal de León gracias a su matrimonio con su hija, Juana de León, siendo la de Astorga su primera obra conocida.

39 Nuestro más sincero agradecimiento a Blanca Rodríguez Fernández, profesora de la Escuela, por toda la información aportada durante nuestra visita al palacio de Grajal de Campos.

San Pedro de las Dueñas

Convento de San Pedro de las Dueñas

Cronología de la obra de azulejería: segunda mitad del siglo XVI

Autoría de la obra de azulejería: posiblemente maestros azulejeros de Valladolid



Vista del convento de San Pedro de las Dueñas en San Pedro de las Dueñas, León

La localidad de San Pedro de las Dueñas se encuentra al sureste de la provincia de León, en el interfluvio formado por el Cea y el Valderaduey en plena Tierra de Campos, formando parte de la llamada “Comarca de la Ceana”. Su antigüedad viene atestigüada por la documentación y, a pesar de ciertas controversias entre los investigadores, debe tratarse de la *Villa Petro* citada por primera vez en 970 (Cachafeiro, 2012: 24-25).

Otro tanto ocurre en relación con la fecha de fundación del convento. Aunque la teoría más extendida es la de que Ansur, mayordomo de Alfonso III y nuevo señor de la villa, fundó en 973 junto a su esposa Ilduara un monasteriolo privado para ellos y sus familiares al que llamaron de San Pedro, puesto que la iglesia del lugar había sido consagrada a este apóstol, que en 976 terminó siendo donado en testamento al cercano monasterio de San Facundo y Primitivo de Sahagún. A partir de finales del siglo XI, convertido ya en un priorato de la abadía saguntina, fue lugar de acogida y retiro de hijas y damas de la alta nobleza, pasando a ser conocido el cenobio con el apelativo de *Dominabus* o “de las Dueñas” (*Ibidem*: 28, 41-45).

Arquitectónicamente hablando, en la actualidad muy poco es lo que se conserva del primer *monasteriolo* de la *Villa Petro*. En su momento, Manuel Gómez Moreno pudo contemplar en la iglesia dos capiteles que catalogó como mozárabes (1919: 205-206); conservándose en la actualidad dentro de clausura dos fustes de columna (uno de ellos se encontraba en una fuente que hasta no hace mucho tiempo se situaba delante de la puerta de la hospedería) (Cachafeiro, 2012: 63) De todos modos, la iglesia sería el vestigio más antiguo, puesto que los edificios que componen la actual clausura monástica son producto de las profundas reformas iniciadas en el último tercio del siglo XVIII y finalizadas en el siglo XX (*Ibidem*, 2012: 205).

Según Gómez Moreno, la iglesia comenzó a levantarse en el siglo XII siguiendo el esquema de una cabecera tripartita, sin crucero y con idéntico número de naves, siendo los espacios centrales de mayor altura y anchura que los laterales. Tras una larga interrupción, las obras se reanudaron siguiendo ya un nuevo estilo arquitectónico, al que se denominó mudéjar debido al empleo del ladrillo en sustitución de la piedra. En este estilo se terminó el coronamiento del ábside central introduciendo arquerías dobladas que arrancan de las columnas primigenias, cerrándose al interior con bóveda de cuarto de esfera. A su vez, las naves se fueron completando paulatinamente hasta bien entrado el siglo XVI, disponiéndose en dos tramos, con coro a los pies



Detalle de los azulejos de arista sobre el muro de la reja del locutorio llamado “Sala de la Espada”

de la central. Aunque el elemento que más destaca del conjunto es su robusta torre cuadrada de tres plantas levantada sobre la nave central y adyacente a la capilla mayor, a imitación de las iglesias saguntinas de San Tirso y San Lorenzo (Gómez Moreno, 1979: 358-360).

El monasterio de San Pedro de las Dueñas fue declarado Bien de Interés Cultural con categoría de Monumento por Orden de 3 de junio de 1931 (Gaceta de Madrid de 4 de junio de 1931).

OBRAS DE AZULEJERÍA CONSERVADAS

Los únicos restos de azulejería que actualmente se conservan en el convento de San Pedro, se localizan decorando la parte superior del muro bajo donde se apoya la reja de separación de uno de los locutorios, el llamado por las “dueñas” la “Sala de la Espada”, aunque en origen se encontraban en la solería de la capilla mayor de su iglesia. Todos los azulejos conservados presentan las mismas dimensiones -13cm de lado-, y fueron realizados con la técnica de arista.

Los mismos se distribuyen en forma de panel ocupando la totalidad de la superficie del muro –de 4,05m de longitud y 0,52m de anchura-, distribuyéndose de la siguiente manera: una greca perimetral de azulejos con el motivo de cráteras vegetales abiertas de las que surgen flores, y

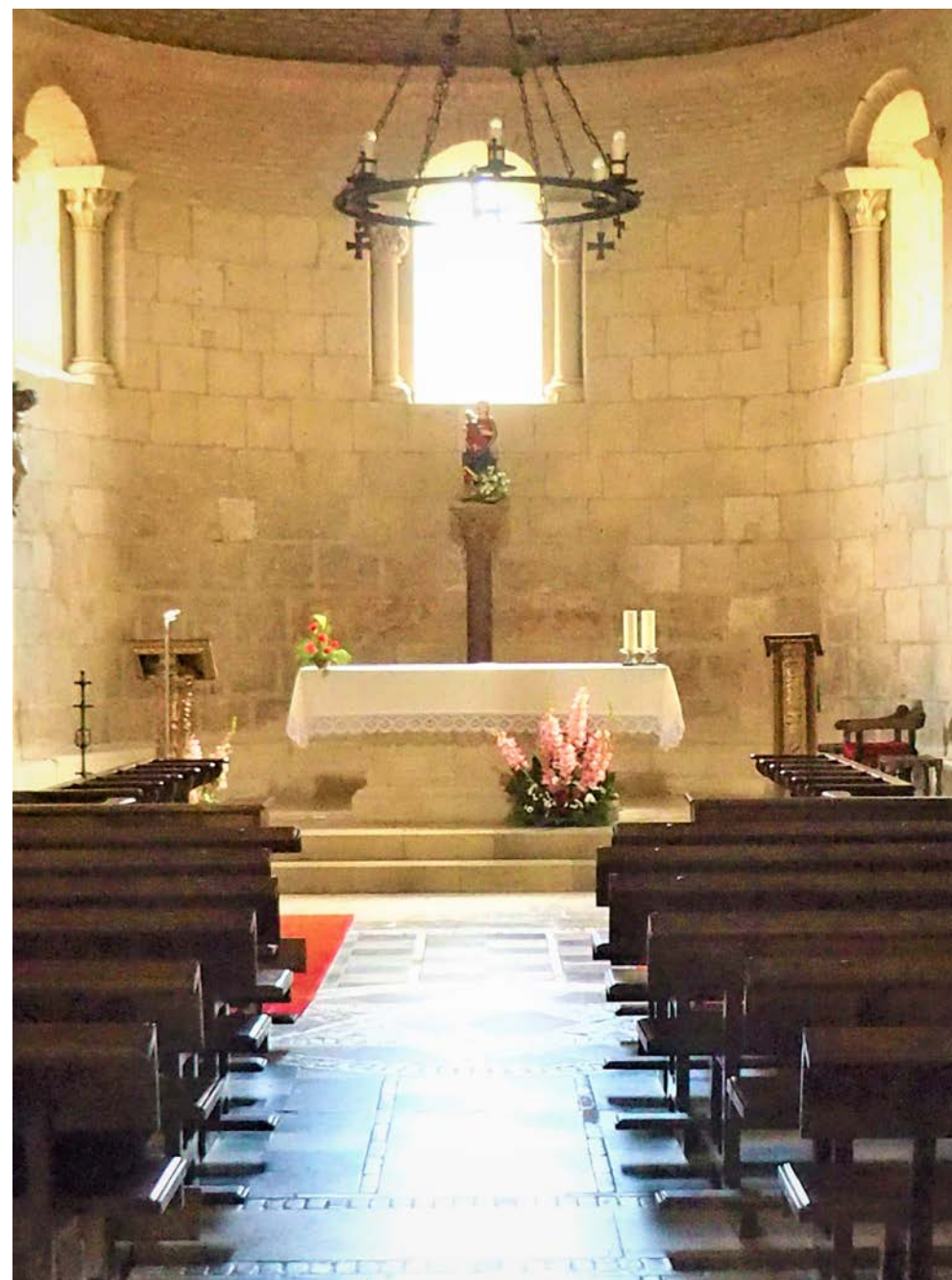
una doble hilada de azulejos con las clásicas ruedas con una flor en su interior, diseño que en esta ocasión se complica al rodearse la rueda con una corona floral y ambas con un marco octogonal con cuatro aberturas que permiten el desarrollo de largos tallos rematados en una flor trilobulada; ambos diseños vidriados en verde, azul y melado sobre fondo blanco.

Como ya hemos indicado al comienzo de este apartado, en origen los azulejos se dispusieron en la triple escalinata de acceso a la capilla mayor de la iglesia, situándose en concreto las coronas de cálices vegetales en las contrahuellas y los azulejos de rueda en las huellas. Cuando toda la solería original del templo fue levantada en 1971 con motivo de la reforma emprendida por Luis Menéndez Pidal, las monjas decidieron reaprovechar una parte de esos azulejos para decorar el muro de la reja de uno de sus locutorios, así como la fuente que se levantaba junto al edificio de la hospedería, colocándose en concreto cuatro piezas alrededor de su grifo (Cachafeiro, 2012: 256-257).

Al igual que en otras ocasiones, el primer investigador que reparó de su presencia fue Manuel Gómez Moreno, quien además tuvo la suerte de verlos *in situ*: “La capilla mayor tiene por solería muchos azulejos del siglo XVI, estampados a molde, como los toledanos” (*Ibidem*:

361). Posteriormente, Mónica Malo considero el año 1578 “una fecha aproximada válida” para la colocación de los azulejos, basándose a su vez en la fecha de instalación del retablo mayor que en su momento propuso Gómez Moreno, dando además el nombre de su autor, en concreto el azulejero vallisoletano Juan Lorenzo basándose, como en otras ocasiones, en la semejanza de estilos y en su presencia en conjuntos tanto vallisoletanos como palentinos, aunque también zamoranos y leoneses (2001: 587-588).

Desde nuestro punto de vista, teniendo en cuenta el motivo decorativo y los colores utilizados, nos decantamos por fechar los azulejos de San Pedro de las Dueñas a partir de la segunda mitad del siglo XVI. Por lo que respecta a su procedencia, nos apuntamos a la tesis expuesta por María Oliva Cachafeiro. Según esta investigadora, por esas fechas el cenobio se había adherido ya a la llamada “Congregación de Valladolid”, encontrándose por ello bajo la órbita de la abadía de San Benito de Valladolid, desde la cual se pudo contratar la obra a alguno de los azulejeros de la villa, tal y cómo se sabe que se hizo con otros maestros en otras artes, como el escultor Gregorio Fernández quién trabajó tanto para este cenobio cómo para el monasterio de Sahagún (2012: 258 y nota 544).



Vista de la cabecera de la iglesia con los escalones donde se encontraban los azulejos

La azulejería en Zamora

Al igual que dijimos para León, el número de conjuntos de revestimientos cerámicos conocidos que se conservan en edificios históricos de la provincia de Zamora es muy reducido, sobre todo si lo comparamos con lo que aún atesoran otras provincias de la Comunidad como las de Ávila o Valladolid. A pesar de lo cual, debemos también decir que el valor e interés de lo conservado supera con creces lo exiguo de su número, encontrándose representadas la práctica totalidad de las técnicas de elaboración conocidas, si exceptuamos la del alicatado. En concreto, se reconocen azulejos planos pintados y de “cuerda seca” bajomedievales elaborados a partir de la segunda mitad del siglo XV, también de arista, incluida su variante de “reflejo dorado”, con una cronología que abarca buena parte del XVI y, por último, producciones planas pintadas de estilo renacentista encuadrables entre el último tercio de esa misma centuria y las primeras décadas de la siguiente.

Gracias a la información documental, sabemos que algunas de estas producciones aún se mantienen *in situ*, conociendo de ellas incluso el momento más o menos exacto en que fueron colocadas, dándonos así la posibilidad de llegar a comprender con mayor facilidad el primigenio plan decorativo concebido por sus autores o mecenas. Esta misma documentación nos informa también de que en otros casos los azulejos fueron recolocados en épocas muy posteriores a la de su elaboración, perdiéndose por el camino gran parte de información, sobre todo referencias cronológicas y de exacta ubicación, además del sentido del ornato para el que fueron creados. E incluso, nos permite si quiera vislumbrar una pequeña porción de la monumentalidad decorativa que llegaron alcanzar algunas obras hoy, desafortunadamente, prácticamente desaparecidas. Obras todas ellas que intentaremos poner en contexto, presentándolas y encuadrándolas cronológicamente, a la vez que procurando asignarles una procedencia lo más exacta posible.

Comenzando por esto último, ya podemos ir avanzando que en ese reducido conjunto de obras conservadas en la provincia de Zamora hemos podido catalogar las más diversas procedencias peninsulares. Algunas tan alejadas como Sevilla, Toledo, Talavera de la Reina o la provincia de



Vista de la panda meridional del claustro del convento de Sancti Spiritus el Real de Toro

Valencia. Otras, más cercanas geográficamente, como las producciones salidas de las alcallerías de Valladolid y Salamanca, centradas en este caso en la figura del azulejero Pedro Vázquez (Malo, 2002).

Pero también producciones locales, capitalizadas por algunos azulejeros establecidos en la ciudad de Toro en fechas muy tempranas del siglo XVI. En este sentido se conoce, vía documentación de archivo, la presencia de una serie de alcalleres –como eran llamados los alfareros encargados de elaborar loza o vajilla recubierta con un baño de óxidos de plomo y estaño, y también en algunas ocasiones azulejos, al igual que

en Salamanca y Valladolid- elaborando azulejos para la nobleza local. Este fue el caso del alcaller García Carretón, quien el 23 de septiembre de 1517¹ se obligó con Gutierre de Fonseca, regidor de Toro, a elaborar para las casas principales que este magnate se estaba construyendo en la Plaza de la Colegiata, dos mil azulejos *de los que lleve cinco colores, blanco e negro e amarillo² e verde e açul*, además de otros dos mil de dos colores *açules e blancos*, a razón de ocho mil maravedís más dos cargas de trigo por los primeros, estableciéndose su plazo de entrega para antes del día de Carnaval de 1518, y cinco mil maravedís con otras dos cargas de trigo por los segundos, que debían ser entregados antes del día de Navidad de ese mismo año (Moratinos y Villanueva, 2005: 24).

De este palacio, conocido en la historiografía local como de los Condes de Cañedo, desafortunadamente apenas se tienen datos tras su temprana desaparición, más allá de que hacia 1519 ya debía estar finalizado, puesto que en ese verano se estableció en él la reina Juana I de Castilla huyendo de la peste que azotaba Tordesillas (Vasallo, 1994: 250-251). Por ello se desconoce el tipo de azulejos que elaboró García Carretón, aunque por las fechas y, a pesar de lo exiguo de su descripción, creemos que se trataría de obra de arista o cuenca, desarrollando posiblemente diseños geométricos de rueda y rombos en los cinco colores reseñados en el documento, del estilo de las labores que por esas mismas fechas estaban realizando alcalleres vallisoletanos como Juan Rodríguez, sin descartar tampoco otros motivos decorativos del estilo atribuido al salmantino Pedro Vázquez.

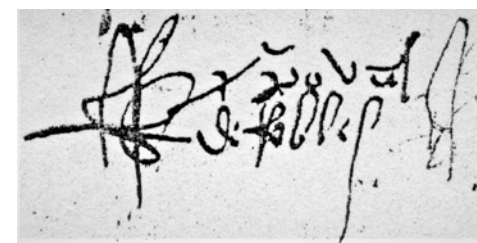
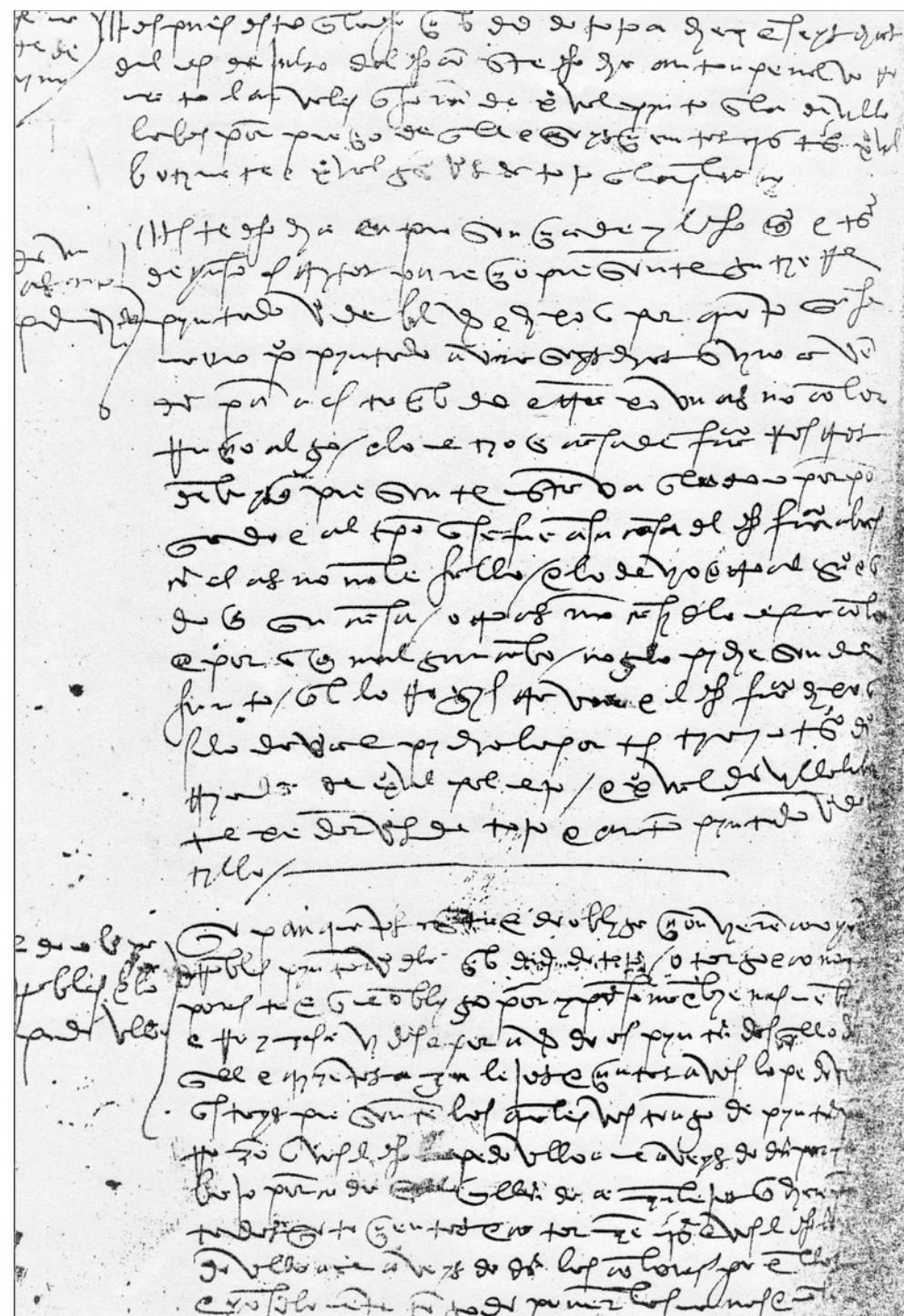
Aparte de esta reseña, se conserva otro documento que nos informa de un nuevo contrato de obra de azulejería, fechado en este caso el 17 de julio de 1520, en el que el pintor Cristóbal de Robles se comprometía con el alcaller local Lope de Ulloa a trabajar en su taller pintando obra de azulejería³. En las condiciones pactadas se especificaba que debía pintar dos mil o dos mil quinientas piezas entre azulejos y cintas, aplicando nuevamente cinco colores en los primeros y cuatro en las segundas, cobrando por ello a razón de setecientos catorce maravedís el millar de azulejos, teniendo en cuenta que dos cintas equivaldrían a un azulejo, siendo el ritmo de trabajo de unas cuatrocientas piezas a la semana (Moratinos y Villanueva, 2005: 25).

En el documento nada se dice sobre el tipo de obra elaborada, como

1 A.H.P.Z. Protocolos, leg. 1.019, fols. 184v-186r.

2 Este amarillo que aparece citado en el documento sería el color melado que con tanta insistencia describimos la mayor parte de los investigadores.

3 A.H.P.Z. Protocolos, leg. 3.039, fols. 232r-233r.



Primer folio del contrato de obra entre el pintor de azulejos Cristóbal de Robles y el alcaller Lope de Ulloa, vecinos de Toro, con detalle de la firma del primero

tampoco de los colores utilizados, aunque dada la cercanía de fechas con el caso anterior, podemos pensar también en una producción de arista, con motivos de rueda y vidriada en blanco, verde, negro, azul y melado para los azulejos, y con diseños de entrelazados geométricos en blanco, verde, azul y melado para las cintas. Tampoco se indica el destino final de tan importante conjunto de piezas, sin duda realizadas para decorar alguno de los palacios que por esas fechas se estaban construyendo en Toro.

Estas dos son las únicas referencias a obras de azulejería realizadas en los talleres de Toro, toda vez que el tercer y último documento del que hasta el momento tenemos información relacionada con la actividad de la alcallería en esta ciudad, hace referencia a un contrato de aprendizaje del oficio, fechado en agosto de 1532⁴. En esta ocasión, el alcaller local Juan Luzón se comprometía a enseñar el oficio a Pedro de Binambres, vecino de la cercana localidad de Villaralbo. El periodo de aprendizaje comprendía cuatro años, tiempo durante el cual el alcaller debía enseñarle a hacer *una escudilla, un plato, un jarro, una olla, un servidor y otras piezas tocantes al oficio*, además de *a bañar piezas* (*Ibidem*: 26).

De la lectura de este documento se puede comprobar cómo entre las tareas que ha de aprender el futuro alcaller no se menciona la elaboración y el baño de azulejos. Esto nos podría estar indicando que no todos los alcalleres de Toro se ocupaban de hacer obra de azulejería, tal y como pasaba por ejemplo en Valladolid, o que ya para esas fechas su producción se había abandonado, permitiendo con ello la entrada de obras foráneas, procedentes como ya hemos indicado de Salamanca, Valladolid, Toledo y Sevilla. Es también muy significativo que a partir de esta última fecha, en toda la documentación conocida relacionada con la actividad del barro en Toro a lo largo del siglo XVI, ya no aparezcan reseñados alcalleres y sí por el contrario cantareros y olleros, lo que estaría significando la desaparición de la elaboración de vajilla de loza hacia finales del primer tercio de la centuria, y su sustitución por cántaros, ollas y cazuelas “de basto” como mucho recubiertas a veces con óxidos de plomo⁵.

La presencia en los conjuntos conservados en la provincia de azulejos elaborados por los alcalleres vallisoletanos creemos que es bastante palpable, tal y como veremos cuando nos refiramos a las labores que pertenecieron al palacio de los condes de Benavente, o a las que se conservan en el convento toresano de Sancti Spiritus el Real. En este

4 A.H.P.Z. Protocolos, leg. 3.047, fols. 194v-194v.

5 Toda la documentación referente a la actividad alfarera en Toro durante este periodo nos fue amablemente cedida en su momento por el investigador local José Navarro Talegón.

sentido, gracias nuevamente a otro documento de archivo, sabemos que el alcaller vallisoletano Juan Lorenzo tuvo tratos con un vecino de Toro llamado Alonso de Medina, posiblemente propietario de una tienda de vidriado, en la tardía fecha de 1595. En el contrato se decía que el maestre debía entregar antes del primer domingo de noviembre de ese mismo año una importante cantidad de vajilla, en concreto *çien votes grandes de color açul e çinquenta votes de dos colores e veinte votes de quatro colores en veinte vurnias todo ello de vaño açul e dentro blanco*, a razón de un real los botes grandes y las burnias, medio real los botes de dos colores y un cuarto de real los de cuatro colores. Además, Juan Lorenzo se comprometía a entregarle *quinientos açulexos de rrosa blanca conforme a una muestra que quedo en mi poder e otro en poder de vos Alº de Mª*, además de *tresçientas cintas que llaman rremates para guarniçion delos açulexos de la misma pintura que los açulexos los cuales dhos quinientos açulexos e tresçientos rremates dare hechos y acavados conforme ala dha muestra con açul mas oscuro quel dela dha muestra e mas cuvierta*, pagándose a seis maravedís cada azulejo y a la mitad cada cinta⁶. Aunque sin tener una base sólida con la que poder identificar con precisión cómo sería el motivo de la “rosa blanca”, nos hemos venido decantando por relacionarla con un diseño floral, siempre vidriado en blanco, contenido en sinuosos marcos hexagonales que a su vez componen diseños formando grandes ruedas, cuyos fondos se recubren un óxido azul de intenso color, que por ahora solamente lo hemos encontrado en los repertorios vallisoletanos y, precisamente, en el convento de Sancti Spiritus de Toro (*Ibidem*: 32).

Junto a este monasterio toresano, también se ha conservado con mayor o menor fortuna obra de azulejería en la ciudad de Zamora, concretamente en la sacristía de la iglesia de San Andrés, y en dos localizaciones de la villa de Castroverde de Campos, el chapitel y pináculo de la torre de la iglesia parroquial de Santa María del Río y el camarín del Santuario de la Purísima Concepción, además de una serie de piezas recuperadas de entre los escombros del antiguo castillo-palacio y de los jardines de que pertenecieron a la familia Pimentel en la ciudad de Benavente. A parte de lo hasta ahora mencionado, tenemos referencias de que en la provincia existieron otros edificios decorados con obra de azulejería, desafortunadamente hoy desaparecida. Este es el caso del Hospital de la Piedad en Benavente, mandado construir entre 1517 y 1518 por el V conde y II duque Alonso Pimentel y su esposa Ana de Velasco, tal y como se puede leer en una inscripción existente en su portada, donde

6 A.H.P.V. Protocolos, leg. 962-5, fols. 66r-67r.

Manuel Gómez Moreno pudo contemplar unos azulejos decorando el arco toral de su capilla, siendo esta su descripción: “El arco toral de la capilla ostenta cenefas de azulejos, probablemente toledanos y del mismo tiempo. Son de lazo de ocho y diez y seis, formando combinación de ruedas alternativamente negras, azules y verdes, con sus sinos y costadillos amarillos; arriba y abajo corren adeferas con encintados moriscos, y, por remate, piezas de labor entre gótica y romana, que son bien conocidas y admiradas” (1927: 272). Azulejos que, como veremos en su momento, también decoraron algunas dependencias palaciegas de los Pimentel.

Asimismo, gracias a las excavaciones arqueológicas realizadas a lo largo de las últimas décadas podemos saber de otros edificios históricos que también se decoraron con revestimientos cerámicos, principalmente en las ciudades de Toro y Zamora, aunque también en otras localizaciones de la provincia. En la primera son varios los lugares que podemos presentar, entre ellos, por ejemplo, la iglesia tardorrománica de San Pedro del Olmo ubicada cerca de la Puerta de Pozoantiguo, donde se recuperaron unos azulejos decorados “con motivos vegetales y geométricos” (Santos, 1991: 69), posiblemente realizados con la técnica plana pintada talaverana, teniendo en cuenta que fueron fechados, al igual que el resto del material cerámico encontrado, entre los siglos XVII y XVIII; también la iglesia románico-mudéjar del Santo Sepulcro, sita en la Plaza Mayor, donde se localizaron dos fragmentos de azulejo, “uno decorado en azul y amarillo con un pie calzado con sandalia y los pliegues de un hábito, y el otro, de forma circular, con letras y cenefas vegetales” (Iglesias *et alii*, 1993: 161), que con todo probabilidad pertenecieron al frontal de un altar realizado hacia finales del siglo XVI o comienzos del XVII en algún taller de Talavera de la Reina; o la Colegiata de Santa María La Mayor, donde se recuperaron en su atrio norte “dos fragmentos de azulejos, uno de ellos en naranja, azul y blanco [que] repite un dibujo de la segunda mitad del s. XVI o del XVII” (Quintana y Estremera, 2010: 87), posiblemente el del “florón” escurialense tantas veces copiado, en esta ocasión en su faceta policroma. Mientras que de la segunda, al menos podemos indicar los “cuatro azulejos tipo «arista», adscribibles cronológicamente al siglo XVI”, recuperados durante la excavación del Teatro Ramón Carrión (Salvador, 2009: 131). Y, además de en estas dos localidades, también se han recuperado en excavación algunos de los revestimientos cerámicos que decoraron el monasterio cisterciense de Santa María de Moreruela, en concreto azulejería de arista con motivos básicamente florales



Vista del altar con el panel de azulejos sito en la calle Perezal de Toro

renacentistas, además de piezas planas pintadas talaveranas elaboradas a partir del último tercio del siglo XVI y primeras décadas del XVII (Malo, 2001, T. III: 1.351-1353).

Todas estas piezas descritas se encuentran depositadas en el Museo de Zamora, cuyos fondos desgraciadamente no hemos podido visitar por razones ajenas a nuestra voluntad.

Ya para finalizar, no queremos dejar de mencionar la existencia de un pequeño altar decorado con un panel de azulejos situado en un esconce del muro del inmueble número 6 de la calle Perezal en Toro. El mismo, construido con ladrillos macizos y rematado con un tejadillo a dos aguas con su frontón decorado con una cruz, contiene un pequeño frontal de azulejos representando a la Virgen María coronada y al Niño Jesús suspendidos en un mar de nubes, sosteniendo ambas figuras unos escapularios con el escudo de los Carmelitas, pintadas en azul sobre blanco –escena formada por veinte azulejos de unos 14cm de lado-, rodeado con una greca –compuesta por 15 azulejos de mayores dimensiones- donde se alternan motivos entrelazados de cornucopias de las que surgen elementos vegetales y de zarcillos, con el escudo de los carmelitas dispuesto en la parte superior, todo ello pintado en azul sobre fondo anaranjado. Además, impreso en un trozo de lienzo o de papel colocado en la parte inferior, se puede leer una inscripción parcialmente tapada por el marco y la ventana metálicos que protegen al panel, la cual dice:

(...) YSIDRO CABANILL.^s ARZOB^{PO} OB^{PO} D/ [Zamo]ra. Concedio 80 dias de Yndulg^a. a los fieles q^e. devotam^{te}. (...)/ [rez]ar un Padre nuestro y Avemaría. Ante esta S^{ta} Ymagen/ (...) de 1763.

El personaje mencionado en la inscripción, en verdad llamado Isidro Alfonso de Cavanillas, como protegido del duque de Béjar fue nombrado en 1753 arzobispo de Anabarro, título dependiente del arzobispado de Sevilla, y dos años después obispo de Zamora, cargo que ejerció hasta 1766, año de su muerte⁷. Todo parece indicar que el citado obispo de Zamora sufragó la colocación de este altar devocional en la fecha que aparece en la inscripción, aunque, tras una inspección ocular, dificultada por la presencia del cristal de protección, creemos que los azulejos que componen el frontal son mucho más modernos. Con toda seguridad, a consecuencia del deterioro sufrido por su exposición a la intemperie, los azulejos originales terminaron siendo sustituidos en algún momento

⁷ Consulta digital en: <http://dbe.rah.es/biografias/19400/isidro-alfonso-de-cavanillas> (última consulta 20/12/2018).

indeterminado de la pasada centuria por los que ahora se pueden ver, creemos que copiando a los originales. De ser cierto este razonamiento, debería encontrarse en alguno de los azulejos de la parte inferior la marca de fábrica, la firma del autor o, incluso, su fecha de elaboración, todo ello oculto tras el marco de protección y el soporte de la inscripción.

A pesar de rebasar, por demasiado moderno, los márgenes cronológicos que en su momento se marcaron para este estudio, la damos a conocer dado que su sola presencia ya nos está informando de que en el valle del Duero también debió ser costumbre colocar este tipo de expresiones religiosas en puntos estratégicos de los núcleos urbanos, con una marcada intención evangelizadora. En este sentido, con todas las cautelas que se imponen ante el hecho más que evidente del marcado desfase cronológico, no deja de ser tentador indicar que la de Perezal se encuentra junto a la actualmente llamada calle de la Judería, formando en su momento ambas arterias el entramado principal del barrio judío de Toro, el cual se encontraba al sur de su entramado urbano, entre el monasterio de canonesas premonstratenses de Santa Sofía al noroeste y sus Casas Consistoriales y Plaza Mayor al sureste (Lacave, 1992: 255).

3.1. Cronología y evolución tecnológica

Ante la ausencia de labores de alicatado, el tipo de revestimiento cerámico más antiguo conservado en la provincia de Zamora se puede fechar a partir de finales de la Edad Media, encuadrándose los más recientes concretamente a comienzos del segundo tercio del siglo XVIII. En el transcurso de esos casi tres siglos, lógicamente las técnicas de producción de azulejos fueron evolucionando, pudiéndose comprobar en los conjuntos conservados hasta la actualidad.

Entre los primeros se encuentran una serie de azulejos levantinos pintados sobre superficie plana, procedentes de los talleres valencianos de Manises o Paterna, que presentan un marcado estilo decorativo gótico y que fueron utilizados para la decoración de los suelos de las estancias principales en edificios pertenecientes tanto a la alta nobleza local como al estamento religioso. Unos presentan el motivo llamado de *ruedaviento*, elaborado sin sufrir prácticamente ninguna modificación durante todo el siglo XV, localizados entre los restos del palacio y los jardines de los Pimentel en Benavente; al igual que unos alfardones con un característico diseño, descrito por González Martí como “dos cayados blancos enfrentados” (1952, II: 429-431, fig. 598), fechados estos hacia finales de esa centuria. El conjunto se completa con varios modelos de azulejos donde se alternan motivos geométricos y vegetales, localizados en este caso en el refectorio y claustro del convento de Sancti Spiritus el Real en Toro, fechados también hacia finales del siglo XV.

Procedentes también de las escombreras de lo que fuera el palacio de los condes de Benavente, son un conjunto de fragmentos de azulejos realizados con la laboriosa técnica de la “cuerda seca” de variada tipología, con una cronología aparentemente también de finales del siglo XV, y realizados, muy probablemente, a pie de obra por un azulejero foráneo, posiblemente toledano aunque sin descartar su procedencia sevillana. Algunos de ellos ya fueron minuciosamente descritos en su momento por Manuel Gómez Moreno como “losas de barro muy rojo, de las que se destacan robustos nervios formando rombos y lacerías sencillas”, pertenecientes a los arrimaderos que decoraron los muros de estancias como, por ejemplo, la tantas veces mencionada por los viajeros



Fragmento de azulejo de “cuerda seca” del desaparecido palacio de los Pimentel en Benavente perteneciente a la Colección Nicasio Rodríguez Durán. Propiedad C.E.B. “Ledo del Pozo”, depósito Museo de Zamora, fotografía Strato S.L.

cámara rica o *sala grande*. Encontrándose otras piezas, en esta ocasión con una forma alabeada, decorados a base de lacerías y estrellas de marcada tradición hispano musulmana, que pudieron formar parte de la ornamentación de una fuente, o también del remate de algún elemento arquitectónico.

Encuadrables dentro del siglo XVI, principalmente durante su primera mitad, serían los llamados azulejos de arista, técnica mucho más sencilla que terminó por sustituir a la “cuerda seca” coincidiendo con la irrupción de un nuevo gusto decorativo, llamado renacentista, procedente de Italia. En Zamora encontramos azulejos realizados con esta técnica en el los ya mencionados conjunto palaciego de los Pimentel en Benavente y, sobre todo, en el convento toresano de dominicas de Sancti Spiritus.



Detalle del arrimadero de la bajoventana central del refectorio del convento de Sancti Spiritus el Real de Toro

En este segundo, la variedad temática alcanza cotas insospechadas, desarrollándose tanto motivos de lazo y estrella de marcada influencia mudéjar, como geométricos y vegetales ya plenamente renacentes, dispuestos tanto en azulejos, como en coronas, cintas y olambrillas. Por lo que respecta a la procedencia de estas producciones, la misma es muy variada, algunas de puntos geográficamente tan alejados como Sevilla o Toledo, y otras de lugares más cercanos como Valladolid y Salamanca. Esta variedad de procedencias se aprecia de forma aún más marcada en el cenobio toresano, en dodo a este elenco de localizaciones citadas habría que sumar la local, toda vez que, al menos durante el primer cuarto del siglo XVI, se ha constatado documentalmente la presencia de alcalleres elaborando azulejería en sus alfares, situados junto a las barranqueras que miran al Duero. Además, completando esa gran variedad, en este convento incluso se pueden encontrar piezas de arista de “reflejo dorado” de indiscutible procedencia sevillana.

Finalmente, hacia las últimas décadas del siglo XVI, también arribó a la provincia de Zamora la última moda en cuanto a la elaboración y decoración de azulejería se refiere: la de la pintura aplicada directamente sobre la superficie lisa de las piezas, tanto en su faceta bícroma en azul sobre blanco, como en la policroma añadiendo nuevos colores a la paleta como el verde, amarillo y anaranjado. Como ya sabemos, esta moda iniciada en Italia llegó a la Península Ibérica tras pasar por los Países Bajos, básicamente por la flamenca ciudad de Amberes, en donde sufrió algunos cambios, sobre todo desde el punto de vista del diseño, todo

ello traído de la mano del maestro Juan Floris o Flores quien, tras su establecimiento en Talavera de la Reina, logró traspasar su arte a un nutrido elenco de aventajados discípulos.

Como decimos, en el convento de Sancti Spiritus se conservan azulejos sueltos de anónima autoría aunque sí de procedencia talaverana, que se podrían fechar entre finales del siglo XVI y las primeras décadas del XVII. Otro tanto se puede decir de algunas piezas recuperadas entre los escombros del otrora conjunto palaciego de los Pimentel en Benavente, entre ellas una con el mismo motivo que las conservadas en la capilla de la casa de campo de la familia Nelli de Espinosa en la localidad vallisoletana de Boecillo, obra que en su momento atribuimos a los azulejeros talaveranos Hernando de Loaysa y su yerno, Juan Fernández de Oropesa. Aunque, sin duda alguna, la obra más representativa de estos momentos es la conservada en la sacristía de la iglesia de San Andrés en Zamora, de la que sabemos fue comprada en Madrid en 1598 por Antonio de Sotelo y Mella, aunque su tipología es claramente talaverana. Completando este grupo de las producciones pintadas sobre superficie plana, en el camarín del Santuario de la Purísima Concepción de la localidad de Castroverde de Campos, se puede contemplar un pequeño frontal de azulejos que sabemos fue colocado hacia 1729, el cual presenta un evolucionado diseño barroco ya marcado por ciertos rasgos de anuncian el inminente cambio hacia un nuevo estilo.

Ya por último, en esta misma localidad aún se puede contemplar el chapitel y pináculo de la torre de su iglesia parroquial de Santa María del Río decorados con tejas planas de vidriado monocromo, con una tipología similar a la descrita en las villas leonesas de Villacé y Villademor de la Vega. Esta nueva muestra documentada viene a corroborar la idea ya expuesta por nosotros de que por la extensa comarca de la Tierra de Campos, y también por comarcas adyacentes como la vega baja del Esla, se desarrolló, desde al menos comienzos del siglo XVII, la moda de recubrir las torres-campanario de sus templos con tejas planas parcialmente vidriadas con vistosos colores que las hacían destacar en la lejanía cuando eran bañadas por el sol, al estilo de lo que aún se puede contemplar de otras regiones orientales y meridionales de España. Moda que, como se puede comprobar, fue paulatinamente desapareciendo, hasta quedar en la actualidad relegada a un reducido grupo de localizaciones repartido por la provincias de Palencia, Valladolid, León y Zamora, que consideramos sería preciso preservar con mayor ahínco aún dada su excepcionalidad.

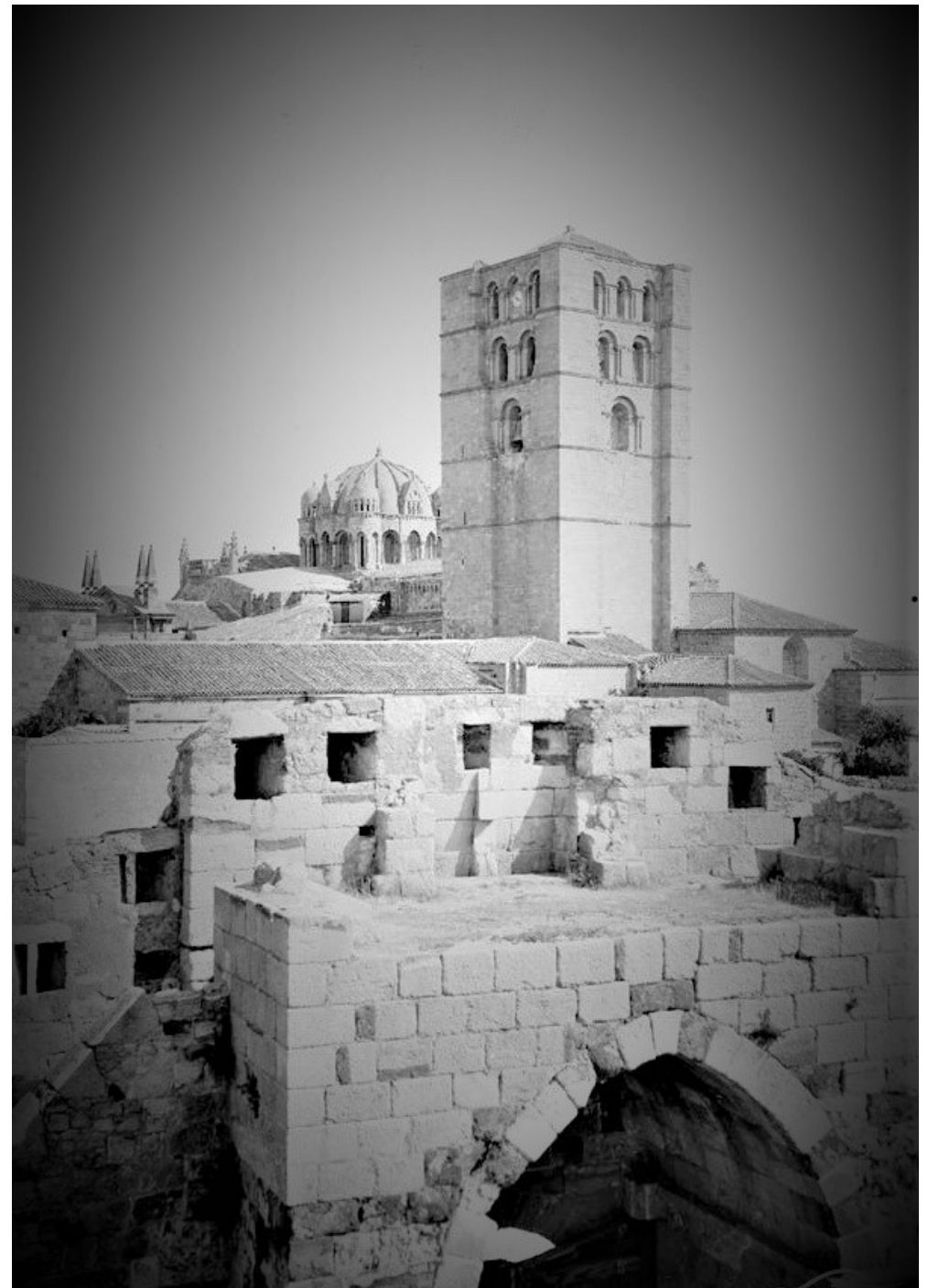
3.2. Territorio: geografía diocesana

Como en tantas otras ocasiones, la fundación de la diócesis de Zamora aparece difuminada por las brumas que emanan de la leyenda, remontándose su origen según ciertas historiografías decimonónicas a un lejano pasado apostólico. Dejando aparte estas pintorescas atribuciones, lo cierto es que parece consensuarse entre los historiadores de que su fundación se produjo tras la toma de la ciudad de Zamora por parte del rey Alfonso III, en el 893. Con el fin de afianzar este enclave estratégicamente situado a orillas del Duero, este “magno” monarca vio conveniente auparlo a la categoría de sede episcopal, eligiendo para ocupar el cargo de obispo a uno de sus colaboradores, llamado Atilano de Tarazona, quien terminaría siendo su santo patrono⁸. A San Atilano le sucedieron cuatro obispos más, hasta que en el año 987 la sede quedó vacante tras la toma nuevamente de la ciudad por parte de las tropas cordobesas capitaneadas por Almanzor, pasando temporalmente su territorio diocesano a depender del obispado de Astorga.

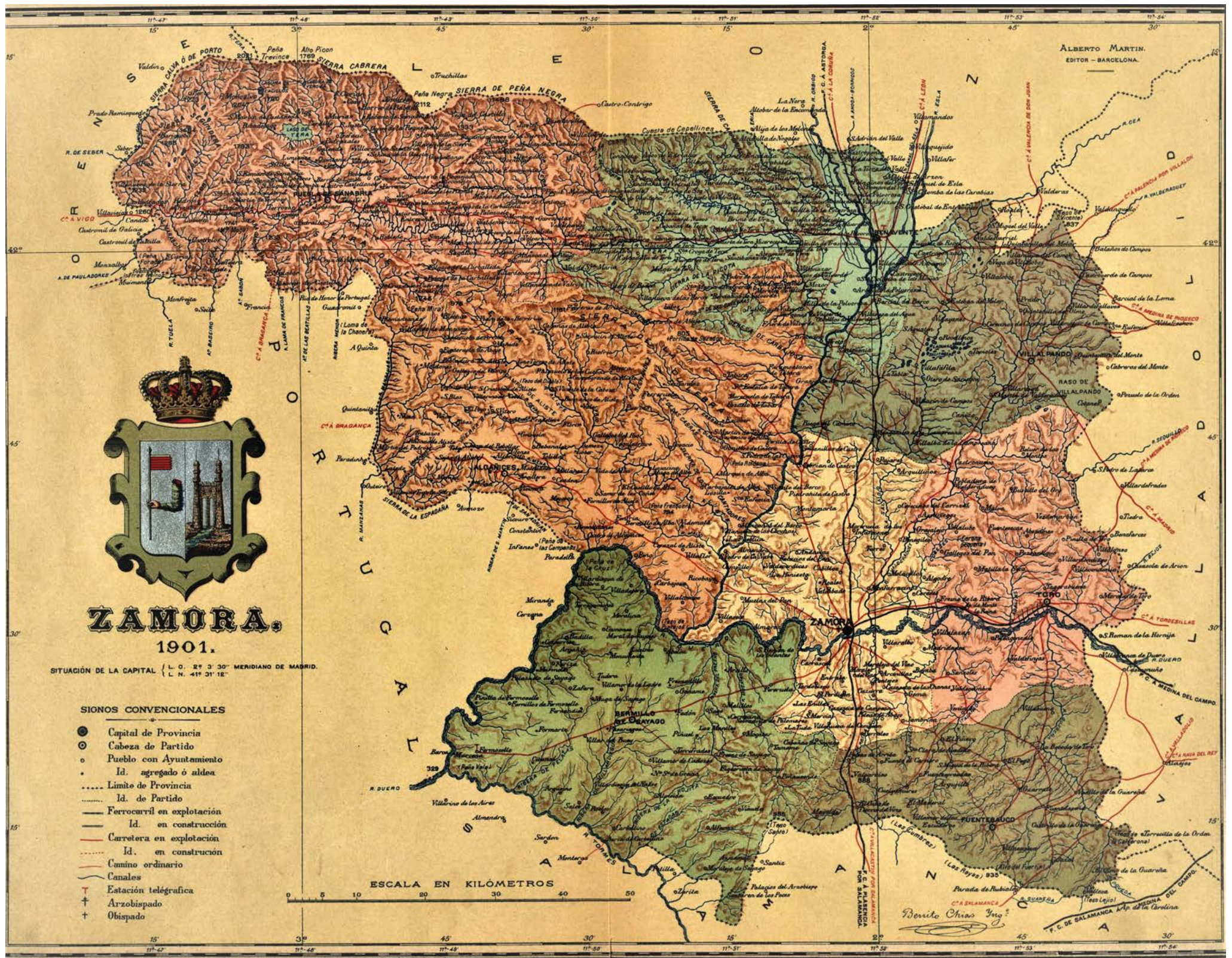
En 1102 Alfonso VI ordenó al conde Raimundo de Borgoña volver a restituir la diócesis zamorana, sentando en su sede al ya obispo de Salamanca Jerónimo de Perigord. Este monarca, en connivencia con el arzobispo de Toledo, estableció sus límites diocesanos, que quedaron reducidos a un pequeño territorio dispuesto alrededor de la urbe de Zamora y su alfoz, formado por las tierras del Pan, del Vino, Sayago, Toro con su alfoz y la Guareña.

A pesar de contar con la protección de tan importante monarca, los primeros pasos de esta pequeña diócesis no fueron tranquilos. Desde un primer momento tuvo que lidiar con las continuas reivindicaciones del obispo de Astorga –y con él su arzobispo de Braga-, quien esgrimía derechos históricos para reclamar su jurisdicción. La situación se

⁸ La vida religiosa de San Atilano se conoce gracias a un manuscrito redactado a finales del siglo XVI por fray Atanasio de Lobera, que se conserva en la Biblioteca Real de Madrid bajo el título de *Grandezas de la ciudad e iglesia de León y vidas del glorioso san Froilán y san Atilano*. Según lo escrito por éste clérigo, su vida religiosa se inició en un monasterio benedictino cercano a Tarazona, localidad zaragozana que le vio nacer, pasando a continuación al monasterio benedictino de San Facundo de Sahagún. Posteriormente, escogió la vida anacoreta, instalándose en los montes de León junto a San Froilán (patrono de la provincia de Lugo y de la diócesis de León).



“Zamora. La Catedral vista desde el castillo”. A. Passaporte (h. 1927-36). Fototeca del Patrimonio Histórico. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte



“Zamora. 1901”. Biblioteca Digital de Castilla y León

complicó aún más cuando el arzobispo de Toledo entró también en escena intentando recuperar su influencia al norte del Duero, perdida tras la invasión musulmana. A partir de ese momento se estableció una dura pugna entre los metropolitanos de Braga y Toledo, de la que aparentemente salió vencedor el segundo, al conseguir que el sucesor del obispo Jerónimo fuera precisamente su arcediano, el también clérigo francés Bernardo de Perigord. De todos modos, el importante valor militar que la corona había dado a este territorio, considerado junto a Salamanca punto de partida de la futura expansión por tierras de la Extremadura, hizo que ésta intercediera ante la Santa Sede, consiguiendo que el papa Eugenio III confirmara al obispo Esteban, sucesor de Bernardo, su territorio diocesano ganado o por ganar en un futuro (Hernández Fuentes, 2015: 96-97).

A pesar de lo cual, la pugna con ambos metropolitanos por incorporar la nueva diócesis a su provincia eclesiástica se perpetuó en el tiempo. Enmarañándose más si cabe tras la irrupción de un tercer actor, el arzobispo de Santiago de Compostela quien, esgrimiendo su jurisdicción sobre las tierras de Alba y Aliste, pretendía atraer a Zamora a la jurisdicción eclesiástica de su archidiócesis, en su afán por reconstruir nuevamente su antiguo *conventus* de época romana. Finalmente, el obispado de Zamora quedó como sufragáneo de la metrópolis compostelana hasta bien avanzada la segunda mitad del siglo XIX (*Ibidem*: 98).

Tras duras pugnas con las vecinas sedes de Astorga, Palencia y Salamanca, sin olvidar la frontera con Portugal por su flanco oeste, a finales de la Edad Media los límites territoriales de la diócesis de Zamora quedaron definitivamente establecidos, permaneciendo prácticamente inamovibles hasta mediados del siglo XIX. Las tierras que lo integraban eran las siguientes: el arcedianato de Zamora, formado por la ciudad, las tierras del Pan, del Vino y el partido de Sayago, una parte del cual se adentraba en territorio salmantino, comprendiendo también las tierras de Fermoselle y Fuentesauco integradas en sendas vicarías; el arcedianato de Toro, que a su vez se irrumpía por tierras vallisoletanas; además de una serie de localizaciones sometidas a la jurisdicción de ciertos monasterios y órdenes militares, destacando entre ellas la de San Juan, que dominaba toda la comarca de la Guareña (*Ibidem*: 99-100).

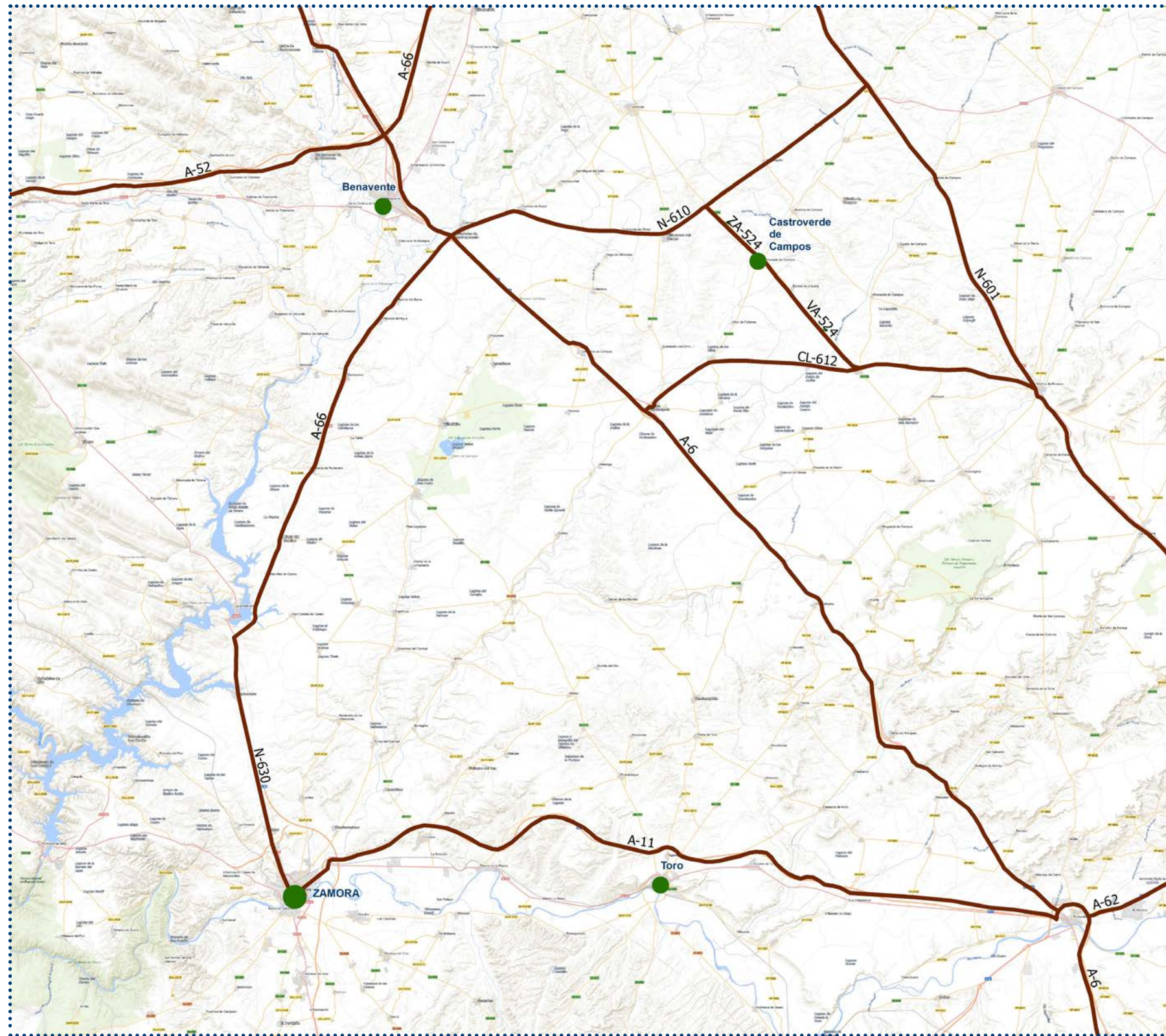
A su vez, una parte sustancial de la actual provincia de Zamora quedó incorporada a otras diócesis, algunas ya citadas como las de Santiago de Compostela y Astorga, y otras nuevas como León y Oviedo, quién ejercía su jurisdicción sobre Benavente y su tierra a través de la conflictiva

Vicaría de San Millán, tal y como ya se dijo en el anterior apartado (Tuñón, 2016: 319-328). Para explicar la gran fragmentación que por esos tiempos sufría la provincia, que mejor ejemplo se puede dar que el de la llamada “capilla” de los cuatro obispos, edificio enclavado en el jardín que los Pimentel poseían junto a su palacio en Benavente, donde confluían los límites de las diócesis de Astorga, León, Oviedo y Zamora, posibilitando así que sus obispos pudieran *comer juntos en una mesa, estando cada uno en sus obispados* (Regueras, 1998: 102).

A comienzos del siglo XIX el territorio de la provincia de Zamora aún permanecía repartido entre cinco jurisdicciones diocesanas. Dentro del obispado de Astorga se encontraban La Carballeda y Sanabria, aunque compartiendo parte de esta segunda comarca con el de Orense. A su vez, Benavente y sus tierras continuaban integrados en la Vicaría de San Millán, perteneciendo por ello a la mitra ovetense. Por otro lado, la Tierra de Campos zamorana pertenecía a los obispos de León, mientras que la comarcas de Alba y Aliste seguían perteneciendo al arzobispado de Santiago de Compostela. Quedando el resto del territorio integrado en el obispado de Zamora, el cual, a su vez, se adentraba en tierras salmantinas por el sur, y por el Villalar vallisoletano por el sureste. Este panorama en nada cambió tras el concordato firmado entre España y la Santa Sede en 1851. La única afección que sufrió la diócesis de Zamora, fue que dejó de ser sufragánea del arzobispado de Santiago de Compostela, pasando a depender de Valladolid tras ser ésta ascendida a la categoría de sede metropolitana, haciéndolo junto a las diócesis de Astorga, Ávila, Salamanca y Segovia (Hernández Fuentes, 2015: 98, 100-101).

Finalmente, tras la firma el 27 de agosto de 1953 del segundo Concordato con la Santa Sede, se terminaron de fijar definitivamente las provincias diocesanas, las cuales debían de coincidir en la medida de lo posible con los límites territoriales civiles. De este modo, el obispado de Zamora tuvo que ceder las parroquias enclavadas en las provincias de Salamanca y Valladolid a sus respectivas diócesis, recuperando a su vez de León las integradas en Tierra de Campos, y de Santiago el extenso territorio formado por las comarcas de Alba y Aliste. De todos modos, el espíritu del Concordato no terminó de cumplirse al pie de su articulado, dado que Zamora siguió sin poder reajustar por completo su territorio, puesto que la diócesis de Astorga continuó ejerciendo su jurisdicción eclesiástica sobre las comarcas de Sanabria y La Carballeda, ampliándola además sobre la de Benavente y Los Valles.

3.3. Itinerarios





Detalle del refectorio del convento de Sancti Spiritus el Real en Toro

Al igual que hemos hecho con la provincia de León, siguiendo los parámetros que se marcaron en el primer libro de estudio e inventario de la azulejería conservada en la Comunidad de Castilla y León realizado por nosotros (Moratinos, 2016), una vez finalizada la consulta bibliográfica y el subsiguiente trabajo de campo, se ha podido localizar presencia de labor de azulejería en edificios y conjuntos monumentales de cuatro localidades de la provincia de Zamora.

En concreto, se han encontrado labores en las siguientes poblaciones: Benavente, con gran cantidad de piezas recuperadas de entre las escombreras del castillo-palacio y el jardín de los Pimentel; Castroverde de Campos, con labores conservadas en el tejado y chapitel de la torre de la iglesia parroquial de Santa María del Río, así como en el camarín del Santuario de la Purísima Concepción; Toro, con una gran cantidad y variada tipología decorando suelos, muros y altares del convento de Sancti Spiritus el Real; y Zamora, donde los muros de la sacristía de la iglesia de San Andrés se encuentran recubiertos con un vistoso arrimadero de azulejos planos pintados renacentistas.

Tras este rápido repaso, llama la atención la escasa presencia de edificios que en la actualidad conservan revestimientos cerámicos en ciudades tan importantes como fueron Benavente, Toro o la propia capital, sobre todo si lo comparamos con otras ciudades ya estudiadas como Valladolid o Ávila, aunque, como ya hemos indicado en el anterior apartado, se tiene constancia documental de la existencia en estos lugares de más edificios que estuvieron decorados con azulejería, la cual desafortunadamente ha desaparecido. Como también se sabe que otros edificios religiosos de la provincia, por ejemplo el monasterio de Santa María de Moreruela, en su momento contaron con revestimientos de azulejos, algunos de los cuales se encuentran depositados en el Museo de Zamora, aunque no hemos podido acceder a ellos debido a razones ajenas a nuestra voluntad.

Pero, si además trasladamos estas escasas localizaciones a un mapa de Zamora, podremos darnos cuenta la gran extensión de territorio en donde no se tiene constancia de la existencia de azulejería. El vacío es total en la franja comprendida entre Benavente al norte y Zamora y Toro en el centro de la provincia, a pesar de la existencia de poblaciones de la importancia de Alcañices en la frontera con Portugal y Villalpando en el límite con la provincia de Valladolid. También por toda la parte sur de la provincia, limítrofe con la de Salamanca, donde destacan localidades de la entidad de Fuentesauco, además de la fronteriza Fermoselle.

A pesar del escaso número de lugares, como ya hicimos en el anterior



Cinta de arista procedente del castillo-palacio de Benavente de la Colección Nicasio Rodríguez Durán. Propiedad C.E.B. “Ledo del Pozo”, depósito Museo de Zamora

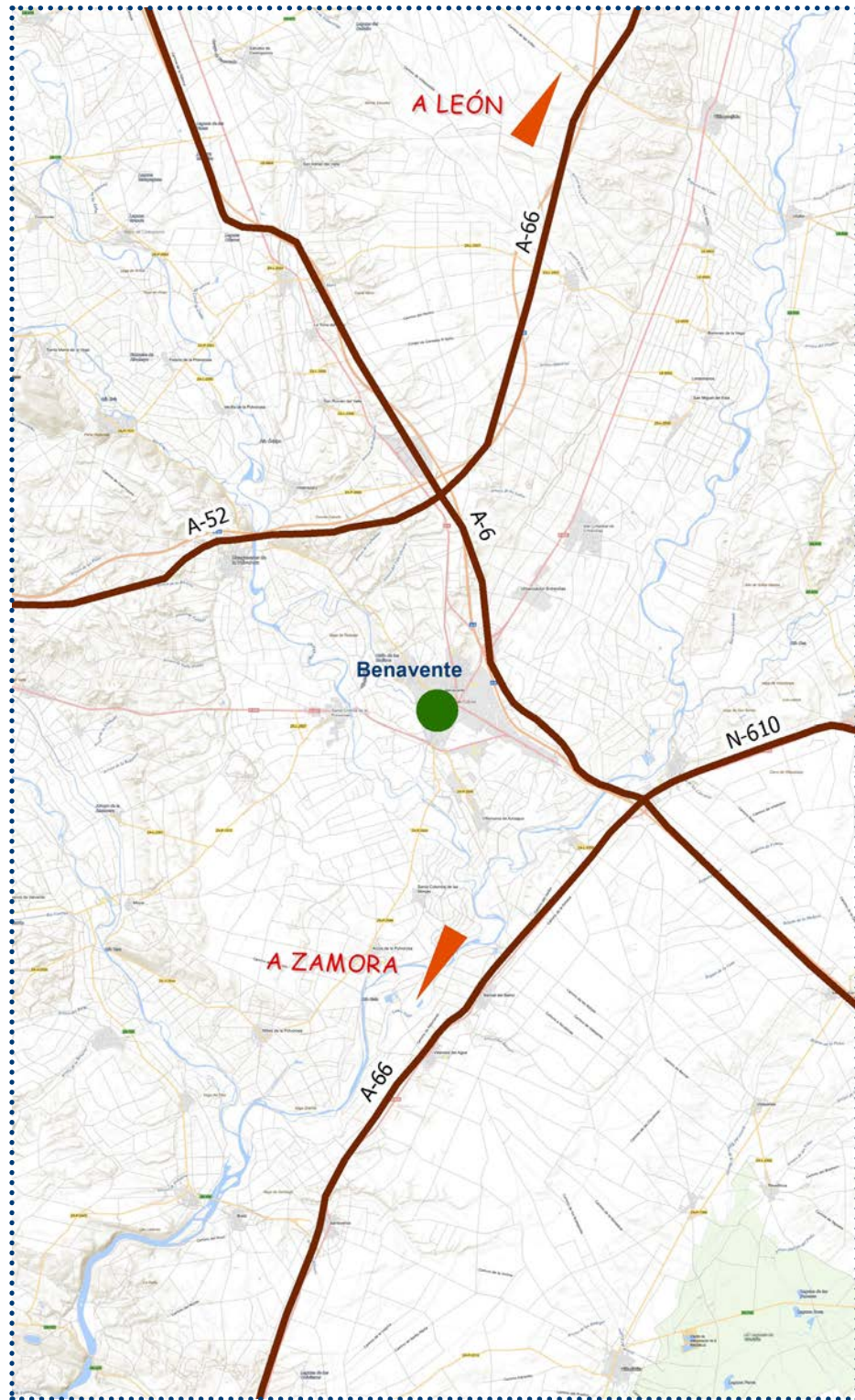
trabajo y en el capítulo referente a la provincia de León, hemos creado cuatro **Itinerario** con el fin de poder incorporar las poblaciones donde se conoce la presencia de azulejería en un recorrido cultural, para lo que se ha tenido en cuenta básicamente su pertenencia a una comarca natural netamente definida dentro de la provincia. Asimismo, al inicio de cada uno de estas rutas se ha colocado un mapa sinóptico con la localización de cada una de las localidades en relación a vías de comunicación importantes, marcando siempre que sea posible la dirección a tomar en relación con la cabecera de comarca o capital de provincia.

De este modo, al **Itinerario I** lo hemos denominado **La Ciudad de los Pimentel**, comprendiendo la ciudad Benavente, ubicada al noreste de la provincia, donde se conservan labores que decoraron los muros y pavimentos de algunas estancias del palacio y jardines que pertenecieron a la familia Pimentel. El título puesto al **Itinerario II** ha sido **Por la Tierra de Campos Zamorana**, al estar integrada por la villa de Castroverde de Campos, situada asimismo al sureste de Zamora, donde el chapitel y pináculo de la torre de su iglesia de Santa María se recubren con tejas

planas monocromas, y en el camarín del Santuario de la Purísima se conserva un pequeño frontal de azulejos planos pintados barrocos. El **Itinerario III** ha sido llamado **A las Orillas del Duero**, haciendo con ello referencia a la ciudad de Toro y su convento de dominicas de Sancti Spiritus el Real. Habiéndole puesto al **Itinerario IV** el título de **Entre las Tierras del Pan y del Vino**, constituido por Zamora, capital de la provincia, con la iglesia de San Andrés situada junto al Seminario Mayor y Menor Diocesano San Atilano.

3.3.1.

Itinerario I La ciudad de los Pimentel



Benavente



Benavente Castillo

Cronología de la obra de azulejería: entre 2ª mitad del siglo XV y primeras décadas del XVII

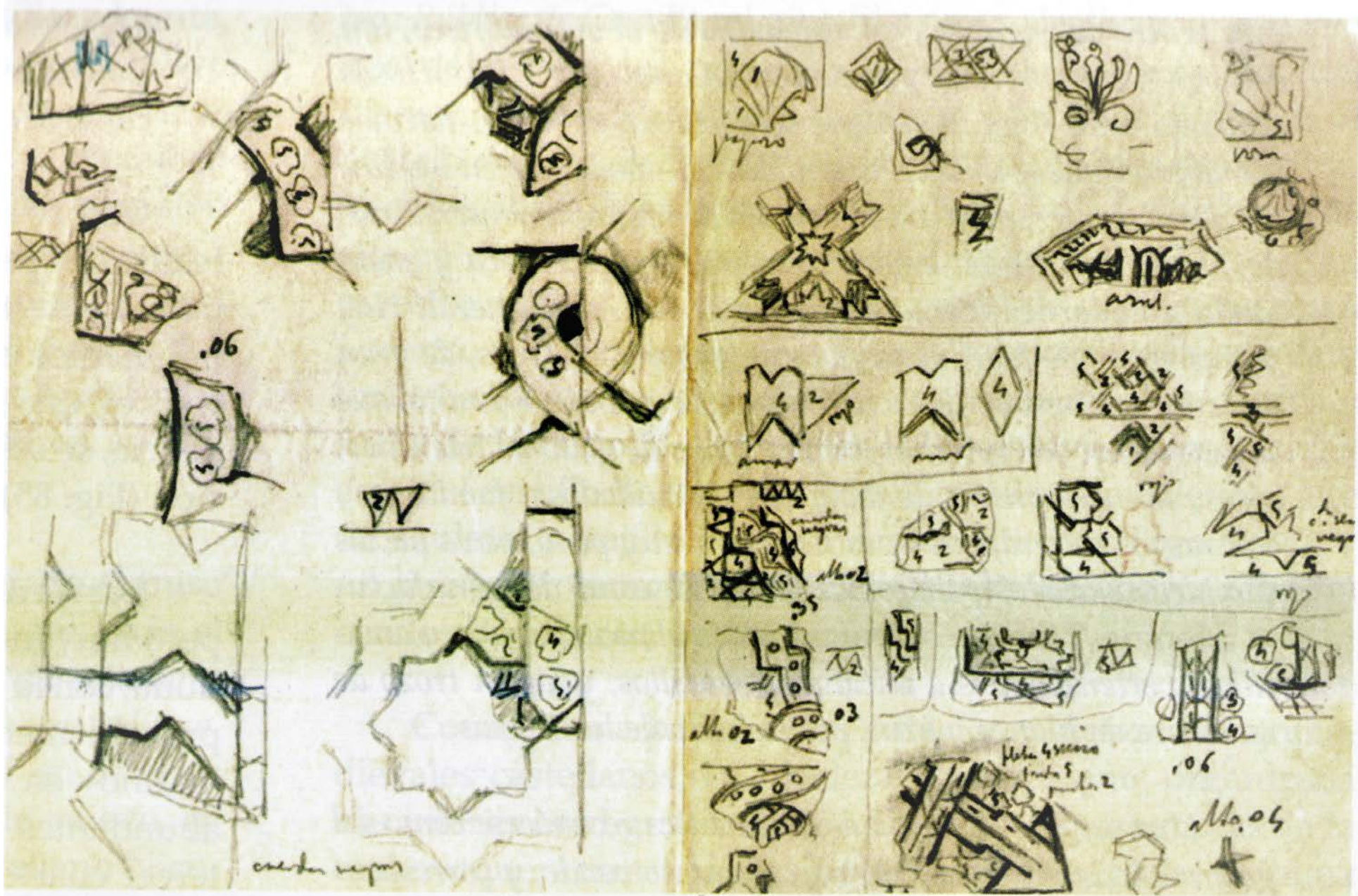
Autoría de la obra de azulejería: desconocida, Manises-Paterna (azulejos planos pintados bajomedievales), Sevilla o Toledo (azulejos de "cuerda seca"), Sevilla, Toledo, Valladolid (azulejos de arista), Talavera de la Reina (azulejos planos pintados renacentistas)



Vista de la *Torre del Caracol* desde el sureste, único vestigio conservado del castillo de los Pimentel en Benavente, Zamora

Encaramada a un espigón desde donde se dominan las vegas de los ríos Órbigo y Esla, Benavente se ubica al noreste de la provincia de Zamora. Arqueológicamente hablando, se ha constatado la presencia al oeste del núcleo urbano, concretamente en los “Cuestos de la Estación” o cortados hacia el Órbigo, de asentamientos humanos desde la Primera Edad del Hierro (siglos VIII-VI a. C.). A comienzos del siglo XII aparece citada documentalmente por vez primera con el nombre de castro Malgrado. Mediada esa centuria el lugar adquirió una gran importancia estratégica para el rey Fernando II de León quien, además de fortificarla, la mandó repoblar, concediéndola fuero en 1167. Hasta comienzos del último tercio del siglo XIV la villa siempre estuvo dentro de la órbita de la corona. En 1374 Enrique II de Trastámara cedió el lugar a su hijo bastardo Fadrique a título ducal (González Rodríguez, 1998: 17-34), siendo definitivamente entregada en 1398 por Enrique III a Alfonso Pimentel *por juro de heredad para vos e para vuestros hijos e herederos (...) a título de condado* (Cobos y de Castro, 1998: 143).

Bajo el dominio de esta noble familia portuguesa exiliada en Castilla, Benavente sufrió una marcada señorialización. Prueba palpable de la misma fue el más que posible desplazamiento del *viejo castillo* de época de Fernando II desde el área de “La Sinoga”, junto a los “Cuestos de la Estación”, a la parte sur del núcleo urbano, hacia el espigón de “La Mota”, y su transformación en un palacio a lo largo del siglo XV. Básicamente, los causantes de su conversión en el símbolo de poder de la casa Pimentel fueron el IV conde y I duque, Rodrigo Alonso Pimentel (1461-1499) y el V conde, su hijo Alonso Pimentel (1499-1530). Durante sus mandatos se erigieron al menos tres de las imponentes torres que marcaban los límites perimetrales del complejo, las llamadas de *la Açucena*, que debió cumplir la función de torre de homenaje, de *Las Eminas* y del *Caracol* (González Rodríguez, 1998: 41-43). Pero, si al exterior su grandiosidad debió ser más que manifiesta, al interior ésta se transformaba en una suntuosidad sin parangón. Gracias a los relatos dejados por los viajeros extranjeros que, desde finales del siglo XV y hasta comienzos del XIX, pasaron por él, podemos hacernos una idea de la áulica belleza de algunos de sus ambientes, entre ellos *la sala grande o de artesones*, también llamada *la cámara rica*, posiblemente la larga estancia abierta gracias a una *loggia* a la vega del Órbigo, profusamente decorada a “lo morisco” con maderas, pinturas y mármoles, o la *Torre del Caracol*, donde probablemente se guardaba la armería de los condes, tenida por la mejor del reino quitando la del Rey (Regueras, 2007: 35-36).



Dibujos realizados por Manuel Gómez Moreno de los azulejos que recuperó en el castillo de Benavente. Reproducido en Regueras, 2007: 103; procedente del Instituto Gómez Moreno, Fundación Rodríguez Acosta, Granada

El conjunto palaciego se completaba con otros dos ámbitos independientes más o menos alejados, los llamados *Jardín del Conde* y *Bosque del Conde*, ambos comenzados por el conde Rodrigo Alonso y sensiblemente mejorados por su hijo Alonso Pimentel. El primero de ellos fue una “villa suburbana” de recreo situada a un tiro de ballesta de la fortaleza en las proximidades del Órbigo, donde se construyó estanque en él, y huerta, y una casa buena y bien fresca en el dicho jardín y cercado de dos tapias en alto a la redonda, de la que en la actualidad apenas quedan vestigios distribuidos por los actuales pagos de La Montaña, Las Eras del Jardín y El Tamaral. El segundo fue el cazadero de los condes, situado a una legua al oeste del palacio, en las estribaciones del hoy llamado

monte de la Cervilla, donde se levantaron *dos torres de tierra y ladrillo* y otras construcciones indeterminadas, además de *una huerta grande con mucha arboleda*, todo ello rodeado de un *cercado de tapias* (Regueras, 1998: 86-87, 102-103).

La destrucción del otrora imponente alcázar tuvo su inicio en un incendio ocurrido el 7 de enero de 1809, cuando la villa se encontraba en manos de las tropas francesas durante la Guerra de la Independencia. En 1830 ya había alcanzado un considerable estado de ruina, a pesar de lo cual la mayor parte de su estructura se mantuvo en pie hasta bien entrado el siglo XX. En 1898 fue vendido a un vecino de Benavente, continuándose con las labores de derribo y aprovechamiento de su

piedra. En 1925 el ayuntamiento pudo por fin comprar los terrenos donde se levantaban los restos de la vieja fortaleza, aunque por ello no se paralizaron las tareas de desmantelamiento, bien al contrario las mismas se incrementaron, dándose por finalizadas en 1930, cuando “La Mota” quedó completamente explanada y únicamente se mantenía en pie la *Torre del Caracol*. Finalmente, esta estructura⁹ quedó incorporada al Parador de Turismo que se construyó en una parte del antiguo alcázar que, inaugurado en 1972, fue llamado de Fernando II (Martín Benito, 1998: 109-139), quizás como una paradoja de la historia.

Como hemos indicado, el único vestigio conservado del castillo de los Pimentel es la *Torre del Caracol*. Esta magnífica estructura de planta prismática con tres cubos garitones dispuestos a modo de grandes escaragüitas, amplios balcones de arcos escarzanos abiertos a la vega apoyados en ménsulas que en la distancia se confunden con matacanes y sus cornisas decoradas con bolas, dientes de lobo y veneras heráldicas, debió ser levantada en las primeras décadas del siglo XVI por mandato del V conde, Alonso Pimentel, como lo demuestra los numerosos escudos de armas con representación de su linaje y el de su mujer, Ana de Velasco y Herrera, colocados en sus fachadas (Regueras, 1998: 63-64).

Por lo que respecta a la emblemática de los condes de Benavente, en el siglo XVI se representaba con un buitre con las alas extendidas sujetando entre sus garras una divisa a modo de filacteria con el lema *MAS BALE VOLANDO*, guareciendo un escudo cuartelado, con tres franjas rojas sobre fondo de oro en el 1º y 4º de los cuarteles, y cinco veneras de plata en campo verde, dispuestas al tresbolillo, en el 2º y 3º.

Ya por último, el 8 de agosto de 1929 el rey Alfonso XIII concedió a Benavente el título de ciudad.

OBRA DE AZULEJERÍA CONSERVADA

Como ya se ha indicado, gracias a las descripciones realizadas por los viajeros extranjeros que, desde el siglo XV y hasta pocas fechas antes del inicio de su destrucción, visitaron el castillo-palacio de los condes de Benavente, podemos hacernos una idea del lujo áulico con el que se decoraron sus principales estancias. En todas ellas lo que siempre se resaltó fue el marcado *gusto morisco* que trasmitía el conjunto, plasmado en las techumbres *talladas y ricamente doradas* y en la utilización de yeserías, *pinturas, y maderas, y mármoles (...)* y cosas que eran doradas

⁹ Tras su sistemática destrucción, gracias a la iniciativa de Manuel Gómez Moreno la *Torre del Caracol* fue declarada Bien de Interés Cultural, con categoría de Monumento, por Decreto de 3 de junio de 1931 (Gaceta de Madrid, de 4 de junio de 1931).

para ornar la llamada *sala grande, las ocho o diez habitaciones muy bien arregladas* dispuestas en torno a esa cámara y su corredor, las tres capillas de palacio o la *Torre del Caracol* (*Ibidem*: 65-72).

En esos relatos también se hace mención a la utilización de azulejería para la decoración de paredes y pavimentos en, al menos, la *sala grande*. De ella destacó el Reverendo George Martín Maber, en su visita realizada con anterioridad a 1795, la presencia en su pavimento de *ladrillos coloreados y pintados con la venera o concha de Santiago*, así como las *decoraciones e inscripciones arábicas* dispuestas en los fondos de la pared (*Ibidem*: 82). Del mismo modo, apenas una semana antes del inicio del devastador incendio, el oficial del ejército inglés Sir Robert Ker Porter escribía también al respecto de esta gran estancia: *El gran salón, sobre cuyo pavimento teselado se levanta una colección de bellos pilares, es de enorme tamaño; allí conté más de ciento cincuenta de esos costosos soportes. Su techo está profusamente pintado, dorado y compartimentado en mil colores, y aun adornado con las más intrincadas labras. Frisos de porcelana¹⁰, en una suerte de labores adamasquinadas que nos transportan –en tosca similitud– con aquellas que tanto admiramos en el gusto etrusco, ciñen esta vasta estancia*. Además, por esas mismas fechas el Reverendo James Wilmot Ormsby, asimismo encuadrado en el cuerpo de ejército inglés acantonado en Benavente, volvía a destacar *el friso de porcelana que en galana los muros de ese gran salón o galería, así como de la antecámara que conduce a ella* (*Ibidem*: 72).

Mientras que de la *Torre del Caracol*, cuando comenzaron las obras del parador aún se conservaban *in situ* “azulejos y tracerías de yeso dorado adosadas a la cara interior del paramento meridional” (*Ibidem*: 82-84). Aunque son pocos los restos conservados, algunas de las estancias y estructuras del *Jardín del Conde* también debieron estar decoradas con arrimaderos y pavimentos de azulejería idénticos a los existentes en el palacio. Entre ellas debía encontrarse *la casa buena de aposentamiento o casa rica*, compuesta por una *sala alta y otra baja y un corredor delante*. También el gran estanque, conocido entre los benaventanos como el “estancón” por sus más que notables dimensiones, que recibía el agua del Órbigo a través de una canalización artificial, cuyos caños de abastecimiento conservaron su revestimiento de azulejos hasta prácticamente mediada la pasada centuria (*Ibidem*: 86-88).

A comienzos del siglo XX, el investigador local Pedro Sánchez Lago da

¹⁰ Entendemos que está haciendo alusión a arrimaderos de azulejería. Este personaje resaltó también la presencia en la sala de un *basso relieve de San Jorge matando el dragón, realizado asimismo en porcelana*.



Vista del panel de azulejos y yeserías colocado en el Parador Nacional Fernando II

noticia en su *Historia completa de Benavente desde su fundación hasta 1903* de los azulejos que decoraban algunas de las estancias del palacio, informando asimismo que algunos de ellos fueron puestos *en la capilla de un hospital*¹¹ (Martín Benito, 1998: 126).

Como en tantas ocasiones, el primero que reparó en la importancia de los revestimientos cerámicos que llegaron a ornar el palacio de los Pimentel fue Manuel Gómez Moreno, quien durante sus dos cortas estancias en la todavía villa -la primera en septiembre de 1903 y la segunda en junio de 1904- consiguió recuperar de entre las montañas de escombros esparcidos por “La Mota” una significativa muestra, que catalogó y encuadró cronológicamente con la sagacidad y perfección que siempre le caracterizó. Descripción que pasamos a reproducir en su totalidad dado el indiscutible valor científico que atesora:

“La decoración fastuosa de éste cayó con los muros de sus habitaciones, quedando sólo fragmentos entre los escombros;

¹¹ Es más que probable que este autor se estuviera refiriendo a los azulejos que decoraban el arco toral de la capilla del Hospital de la Piedad, que Manuel Gómez Moreno llegó a ver y describir (1927: 272).

pero ellos son de tal especie que merecen catalogarse. Su porción más notable corresponde a revestimientos únicos en su género, que es muy deplorable que no conozcamos sino harto incompletos, haciéndose imposible averiguar su colocación, su aspecto de conjunto y hasta su época, si bien caerá ésta dentro del siglo XV; correspondiendo al arte morisco, tan en boga entonces en los palacios castellanos. Consiste en losas de barro muy rojo, de las que se destacan robustos nervios formando rombos y lacerías sencillas, al modo que en los edificios almohades, pero con la ventaja de ir enteramente vidriados en blanco, verde, amarillo y negro, a cuerda seca y encajando así adornos menudos dentro de la traza general. Hay varias series de fragmentos de este género: los unos, de gran tamaño, con nervios de 6 centímetros de ancho y 4 de alto, que se guarnecen con estrellas, cintas, patas de gallo y almenillas; otros son menores y de factura más cuidadosa; fondos hay con rasgos caligráficos de estilo árabe muy puro, y otras piezas con lazos variados policromos, todo

ello como de factura toledana. También se hallan piezas blancas, verdes y amarillas, pertenecientes a alicatados sencillos, y algún trozo de escultura en blanco y azul, por el estilo de los Robbias¹².

Una segunda porción de fragmentos reconócese como del primer tercio del siglo XVI, bajo el quinto conde, y corresponderían a la torre del Caracol y nave inmediata, en cuyos pisos altos queda señal de zócalo de azulejos. El barro es pajizo y algo rosado; su decoración, polícroma sobre diseño estampado en relieve, según costumbre, y su estilo, ya es morisco, formando lazo y almenillas, ya romano, de hojas, cintas y veneras, motivo heráldico este último que debió ser designado por el conde. Hay, finalmente piezas de notorio carácter valenciano, en forma de hexágonos alargados o alfardones, con decoración azul sobre blanco figurando hojas y en medio una letra no bien definida, pero quizá la inicial de los Pimenteles” (1927: 259-260).



En esos dos párrafos escritos por el insigne investigador granadino, se da buena cuenta de la mayor parte de los revestimientos cerámicos que hasta la fecha han podido ser recuperados entre los escombros tanto del castillo-palacio como del *Jardín del Conde*: alicatados monocromos, azulejos planos pintados valencianos de hacia mediados del siglo XV, azulejos de “cuerda seca” de la segunda mitad de esa misma centuria y azulejos de arista de las primeras décadas del XVI.

El interés que el descubrimiento de estos azulejos suscitó en Gómez Moreno llegó a superar el hecho mismo de su inclusión en el texto del Catálogo Monumental, siendo un tema recurrente en el fluido epistolario que cruzó durante su estancia en la provincia de Zamora con familiares y colegas de profesión. Así, en una carta remitida a su padre desde Santa Marta de Tera el 25 de junio de 1904, le informa de la cantidad y calidad de los fragmentos de azulejos que ha recogido y de los que aún se encuentran dispersos entre los derrumbes de la fortaleza, planteándose qué hacer con ellos:

“Me llegué a Benavente, pasé allí dos días haciendo algunas fotografías y tomando notas de cosas ya vistas (...) y una barbaridad de fragmentos de azulejo del arr[u]inado castillo de los Duques que se hallan a granel entre sus cascajares, revueltos con pedazos de yeserías moriscas y del Renacimiento.



Piezas de “cuerda seca” de la Colección Nicasio Rodríguez Durán. Propiedad C.E.B. “Ledo del Pozo”, depósito Museo de Zamora

¹² En este sentido, debemos recordar *ese basso relieve de San Jorge matando el dragón, realizado asimismo en porcelana* que se encontraba en la *cámara rica* o *sala grande* del palacio.

De los azulejos los hay con trazas conocidas de estilo romano y de lazo, más otros expresamente hechos con veneras de varios tamaños, y lo que es más notable, unos ladrillos con adornos de relieve árabes y unos verdugones gruesos que formarían traza muy extensa, todo ello vidriado, a cuerda seca y de un estilo árabe puro. ¡Lástima que todo ello se perdiera! Tengo reunidos muchos pedazos de esto allí en un rincón de un derrumbadero, pero temo que he de dejármelos allí por su enorme peso y volumen” (Lorenzo y Pérez Martín, 2017: 222).



Azulejos de arista procedentes del *Jardín del Conde* de la Colección Nicasio Rodríguez Durán. Propiedad C.E.B. “Ledo del Pozo”. Museo de Zamora (Fotografía Villanueva y Moratinos: 1998: 114)

A finales de ese mismo mes, en otra carta también enviada a su padre esta vez desde Zamora, vuelve a resaltar la importancia de los restos localizados en las escombreras de “La Mota”, llegándolos a comparar con producciones que decoran algunos monumentos sevillanos, comunicándoles además lo que ha decidido hacer con lo que ha recuperado:

“En Benavente recogí, por fin, gran parte de los azulejos que tenía reunidos, muchos de los cuales son fragmentos de grandes decoraciones de lazo, hecho en ladrillo cortado, como lo de la Giralda y Casa de la Moneda, pero con la diferencia de estar vidriado todo ello, con lacerías a colores de lo que no conozco otro ejemplar entre nosotros. No es posible, por los fragmentos estos, intentar una reconstrucción, pero excusado en aquellos derrumbaderos [a]parecerían muchos más pedazos. Cuando vuelva, quizá recoja más” (*Ibidem*: 233).

A los pocos días su padre le escribe desde Granada, expresándole su interés por “los azulejos, ladrillos y yeserías del castillo de Benavente”, preguntándole además si “¿No podría enviarse por ferrocarril esos restos que ha recogido?” (*Ibidem*: 234).

Al mismo tiempo que está informando a su padre de los azulejos hallados en Benavente, también lo está haciendo con Guillermo Joaquín de Osma y Scull¹³ (*Ibidem*: 236). Este personaje, conde de Valencia de Don Juan (León) a raíz de su matrimonio con Adela Crooke y Guzmán, fue un insigne político a la par que arqueólogo de finales del siglo XIX

13 Incluso también en las cartas que envía a Elena, su mujer, establecida en Zamora cuando no podía acompañarle en sus excursiones por la provincia dado su avanzado esta de gestación. Por ejemplo, en una enviada desde Benavente el 6 de julio le escribe: “Respecto de ayer y hoy, te diré: el viaje fue con mucho calor y con mucha gente. Llegué, me instalé y me fui derecho a mi amado cascajar, donde me apoderé de otros tres o cuatro mazacotes de los gordos, pero estaba murrioso y desganado” (Lorenzo y Pérez Martín: 2017: 238).

y primeras décadas del XX. Además, en el momento de la redacción de estas cartas, ocupaba el cargo de ministro de Hacienda en el gobierno de Antonio Maura, durante el reinado de Alfonso XIII. Los mismos llegaron a interesar al insigne arqueólogo, principalmente los levantinos, emplazando al granadino a una charla más extensa cuando se acercara por Madrid: “De los fragmentos de Benavente hablaremos cuando venga usted por aquí, pues me parece que de casi todos ellos debe haber ejemplares: y por las señas son de varias fabricaciones, pues los alfardons pintados en azul son seguramente valencianos o catalanes” (*Ibidem*: 285). Durante los movimientos de tierras llevadas a cabo en “La Mota” con motivo de la construcción del citado Parador Nacional, realizadas por cierto sin ningún control arqueológico, como era de esperar se recuperó un significativo conjunto de piezas de azulejería, la mayoría procedentes de los escombros depositados en el interior de la *Torre de Caracol*, parte de las cuales fueron colocadas en el nuevo edificio formando una composición decorativa junto con algunos fragmentos de yeserías. También se recuperó “un caño cilíndrico de argamasa (de conducción o desagüe) «forrado de azulejería de pequeño tamaño, casi labor de

mosaico». Esta pieza, que por lo somero de su descripción bien pudo ser un fragmento de alicatado o de “cuerda seca” con sus celdillas bien remarcadas, fue enviada a Madrid perdiéndose irremediablemente su pista por el camino (Regueras, 2007: 149).

Por lo que respecta a los colocados en el Parador, en concreto adosados a un muro cercano a la recepción formando un panel, encontramos la mayor parte de las piezas que en su momento describió Manuel Gómez Moreno. Empezando por las planas pintadas levantinas, representadas por un alfardón o azulejo hexagonal fragmentado –de 14,5cm de longitud y 9,5cm de anchura- decorado con lo que González Martí dice son “dos cayados blancos enfrentados y ribeteados de un grueso contorno azul, del que salen dos hojas compuestas cada una de dos cuerpos” (1952, II: 429-431, fig. 598), enmarcados por una greca de eses, vidriado en azul sobre fondo blanco, y dos fragmentos de azulejos decorados con una pequeña flor con pétalos dentro de un círculo central al que se insertan cuatro hojas de cardo, todo ello dando sensación de movimiento, formando el motivo conocido como de *ruedaviento* (*Ibidem*: 420-421, fig. 580). Siguiendo con los realizados en “cuerda seca” que presentan motivos decorativos idénticos a los descritos por Gómez Moreno, estos es, grandes fragmentos – algunos de 23x6x2,5cm- con robustos nervios formando rombos y lacerías que se decoran con pequeñas estrellas, y azulejos fragmentados –algunos de 17x15cm- y cintas formando finas lacerías y figuras poligonales, todos ellos vidriados en negro, verde, melado y blanco. Y continuando con los de arista representando la concha de Santiago –de 14cm de lado- vidriada en blanco sobre fondo verde. Además de otras piezas de arista como cintas con el motivo de los corazones vegetales unidos por su vértice –de 13,5x8cm-, también de lazos intercalados formando rombos, y otras –de 12x8cm- con el diseño de almenillas en zigzag vidriadas en azul sobre blanco rematadas con dos gruesos filetes en verde; fragmentos de coronas presentando una crestería vegetal rematada en flores y hojas de cardo, dispuesta sobre una franja con marcos y perlas encadenados, vidriadas en negro, verde, azul y melado sobre fondo blanco; azulejos con diferentes diseño, como el que presenta una rueda pentagonal –de 14cm de lado- y junto a él varios fragmentos de rueda, todos ellos vidriados con los cinco colores antes citados, y el de marco cuadrilobulado conteniendo motivos florales que se uniría a otros por medio de pequeños anillos, colocado en el extremo superior derecho; además de tres olambrillas, una con el motivo de flor con cuatro pétalos –de 8cm de lado-, colocada en el extremo inferior izquierda, otra con la



Azulejo de arista posiblemente procedente del *Jardín del Conde* de la Colección Nicasio Rodríguez Durán. Propiedad C.E.B. “Ledo del Pozo”, depósito Museo de Zamora

representación de un rombo de paredes curvas –de 7cm de lado, puesta sobre las cintas de almenilla, y la tercera con un diseño floral dispuesto en aspa colocada en el extremo superior derecho, todas ellas vidriadas en verde, azul y melado sobre blanco. Completándose el conjunto con seis losanges monocromos verdes -de 20x13cm-, y el fragmento de una corona plana pintada en azul y blanco representando un motivo vegetal que imita la espina dorsal de un pescado dispuesto entre dos calabrotes, idéntica a la conservada en los arrimaderos de la capilla de la Casa de la Vega de Porras en Boecillo (Valladolid), que perteneció al banquero Fabio Nelli de Espinosa (Moratinos, 2016: 180).

En cuanto a su cronología, según González Martí los azulejos de *ruedaviento* se produjeron sin prácticamente modificación alguna desde comienzos del siglo XV hasta bien entrado el XVI, mientras que el alfardón pudo ser elaborado en los últimos años del siglo XV, todos utilizados en la decoración de pavimentos. Por lo que respecta a los de “cuerda seca”, ya hemos indicado que Manuel Gómez Moreno los fechó “dentro del siglo XV” y facturados en Toledo, apreciación que bien pudo

ser cierta como veremos a continuación cuando nos refiramos a las piezas pertenecientes a la colección de Nicasio Rodríguez Durán, siendo utilizados en los arrimaderos que decoraban las paredes de las estancias principales del palacio. Por ello, ambas producciones tuvieron que ser colocadas en tiempos del IV conde y I duque de Benavente, Rodrigo Alonso Pimentel.

Continuando con esta lógica, una buena parte de las producciones de arista antes descritas se debieron de poner en tiempos del V conde, Alonso Pimentel. Al menos las de la concha de Santiago, vidriadas en blanco sobre fondo verde del mismo modo que en la representación del escudo de los Pimentel, y que como dijo el Reverendo George Martín Maber se encontraban en el pavimento de la *sala grande*. También las coronas de cresterías vegetales, las cintas de corazones vegetales y los fragmentos de azulejos de rueda, con los que se elaborarían esos *frisos de porcelana* que vio Sir Robert Ker Porter recubriendo las paredes de ese gran salón. Todas estas últimas piezas son idénticas a las que elaboró el azulejero de Valladolid Juan Rodríguez en 1534 para la sacristía del monasterio berciano de Santa María de Carracedo, cosa que no nos debe extrañar puesto que, como ya indicamos en su momento, con anterioridad a esa fecha este maestro ya había trabajado para Alonso Pimentel en el ornamento de su palacio de Valladolid¹⁴, por lo que no sería entraría en toda lógica que también participara en la decoración del castillo-palacio de Benavente.

Aunque los posteriores conde-duques no debieron descuidar el mantenimiento y ornato de sus casas principales, tal y como lo delata la presencia de la corona plana pintada con el motivo vegetal imitando la espina de pescado que, como dijimos, también se encuentra en la capilla de la casa de campo del banquero vallisoletano Fabio Nelli, formando parte de la obra de azulejería que en su momento atribuimos a los maestros talaveranos Hernando de Loaysa y Juan Fernández de Oropesa, su yerno, realizada hacia 1602 (*Ibidem*: 181).

14 Juan Rodríguez citó su participación en la decoración del palacio de los Benavente en Valladolid en las condiciones del contrato que firmó con el abad fray Esteban de Morerueta a la hora de establecer el precio de la nueva obra de azulejería: *e me obligo de que si pareçiere que qualquier preçio delas suso dhas oviere dado en menos preçios delo que dho es en Casa del conde de Venavente o en casa de Cobos o en otra qualquier parte yo me obligo todos qualesquier maravedis que pareçiere que aya llevado* (A.H.P.V. Protocolos, legajo 90, fol. 193r.).

Las obras de este palacio, situado al noroeste de la villa en la calle de la puente, no muy lejos del Puente Mayor sobre el Pisuerga, comenzaron en 1516 dándose por finalizadas hacia 1520, siendo tenido como el más importante de los que existieron en Valladolid (Urrea, 1996: 41-43).

Además de lo expuesto en el Parador Nacional, a lo largo de estos últimos años han sido muchos los revestimientos cerámicos recuperados por los benaventanos de entre los escombros del castillo-palacio y de los edificios que se levantaron en el *Jardín del Conde*. De entre ellos, debemos destacar los encontrados por Nicasio Rodríguez Durán, que fueron entregados tras su muerte por sus hijos, junto con el resto de su colección, en un primer momento al Centro de Estudios Benaventanos “Ledo del Pozo” con la intención de que constituyeran el germen del Museo de Benavente, pasando posteriormente a la custodia del de Zamora una vez que se comprobó la nula voluntad política de llevar a buen puerto tan loable iniciativa museística (Regueras, 2018: 11-12).

De entre los que recogió en “La Mota” del palacio, cabe resaltar varios fragmentos elaborados con la técnica de la “cuerda seca”, de perfil curvo y con una decoración marcadamente mudéjar a base de lazos y estrellas en unos –de 22,5x13x2,5cm-, y con estilizados motivos vegetales en otros –de unos 19x11x3cm-, todos ellos vidriados en negro, verde, melado y blanco, que debieron formar parte de la ornamentación de una fuente o estanque, posiblemente como el “caño cilíndrico de argamasa” que se recuperó durante los desmontes realizados con motivo de la construcción del Parador, o también del remate de algún elemento arquitectónico. Por lo que respecta a su procedencia, la única noticia relacionada con estas producciones la encontraríamos en los libros de contabilidad de la casa condal, donde se registra un descargo emitido en 1499 por Rodrigo Alonso Pimentel para sufragar el alquiler de la casa donde se alojaba el que hacía azulejos para su palacio. Si en verdad esta noticia se pudiera relacionar con la producción de “cuerda seca”, nos estaría dando dos datos de gran interés, el primero la procedencia foránea del artesano, ¿sevillano o acaso toledano?, y el segundo que su estancia en Benavente pudo significar que esta producción se estaba elaborando a pie de obra, evitando de este modo el oneroso sobrecoste de su transporte (Villanueva y Moratinos, 1998: 113).

Por lo que se refiere a las escombreras diseminadas por La Montaña, uno de los parajes por donde se extendía el *Jardín del Conde*, este vecino de Benavente encontró muchas piezas idénticas a las que decoraron el palacio. Entre ellas, azulejos y alfarzones planos pintados levantinos con los motivos de *ruedaviento* y de los “dos cayados” descritos por González Martí. También otras realizadas con la técnica de arista, como las cintas de corazones vegetales y las de tres o cuatro tiras entrelazadas formando figuras geométricas, coronas de cresterías vegetales, y azulejos con el



Azulejo plano pintado procedente del *Jardín del Conde* de la Colección Nicasio Rodríguez Durán. Propiedad C.E.B. “Ledo del Pozo”, depósito Museo de Zamora

motivo de rueda, que anteriormente atribuimos al azulejero vallisoletano Juan Rodríguez.

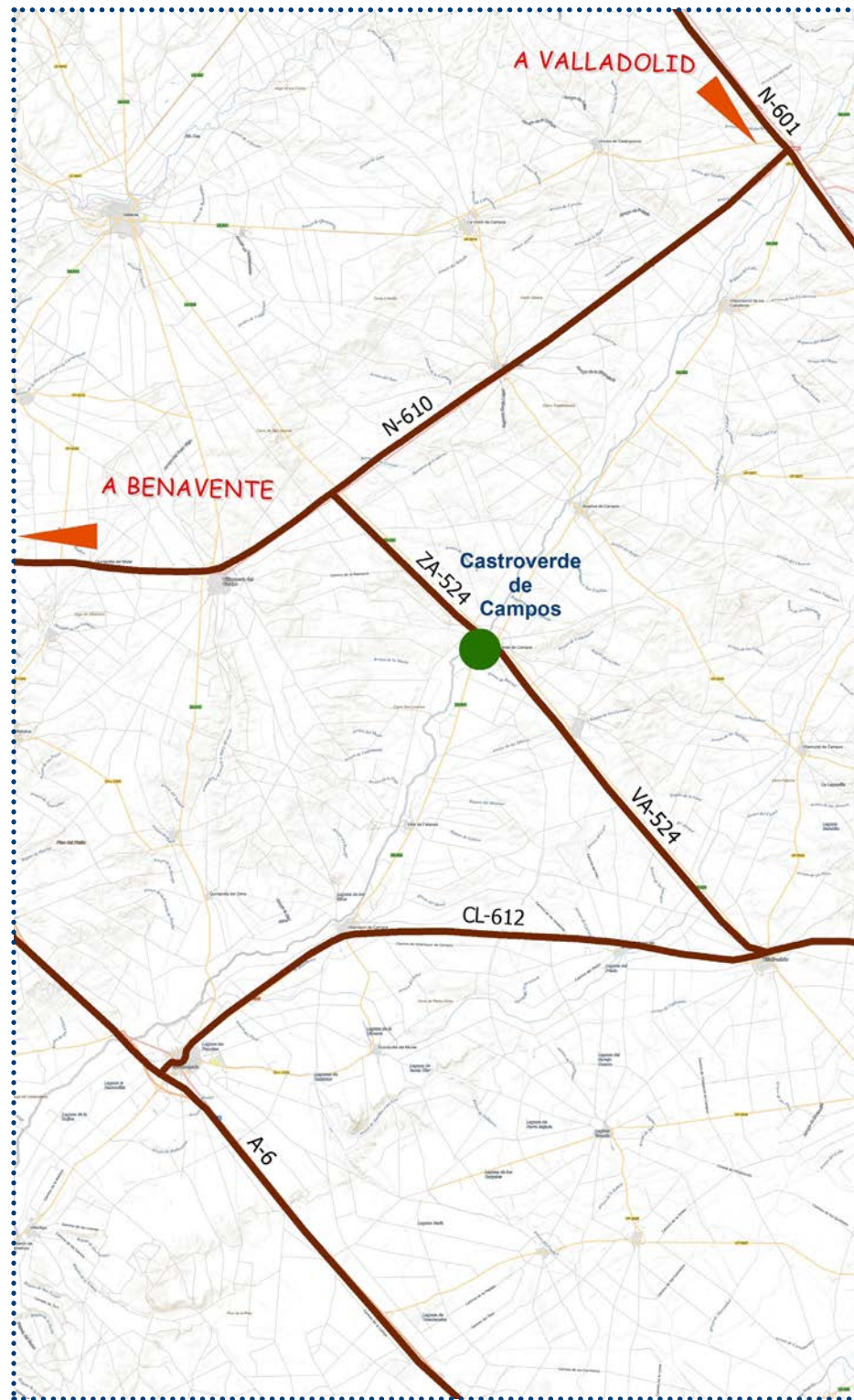
Y junto a estas otras con novedosos motivos decorativos, la mayoría de ellas elaboradas con la técnica de arista, aunque también con la plana pintada en este caso renacentista. Entre las primeras encontramos unos azulejos –de 14x14x2cm- en los que se representa una estrella central de ocho puntas enmarcada por dos cuadrados entrelazados que a su vez forman una segunda estrella también de ocho puntas, vidriados en blanco, negro, verde, azul y melado. Azulejos con este mismo diseño se rastrean en el monasterio toresano de Sancti Spiritus el Real, así como en el castillo de Alba de Tormes (Salamanca), recuperados en gran número durante las excavaciones arqueológicas en él realizadas, formando parte de la decoración de los pavimentos de algunas de sus estancias, que fueron fechados por sus descubridores entre finales del siglo XV y principios del XVI, quienes también propusieron una procedencia toledana (Turina y Retuerce, 1997: 615-616, 618-619, fig. 10); aunque su origen podría remontarse a los alfares sevillanos de Triana donde, desde al menos finales del siglo XV, se le documenta elaborado con la técnica de la cuerda seca

(Pleguezuelo, 1996: 30, foto 9). Asimismo varios azulejos con diseños de lacería morisca, como por ejemplo unos de grandes dimensiones –de 18x18x2cm- también posiblemente toledanos, con decoración de “lazo de 16” formada por una estrella central en azul enmarcada por goterones o lágrimas, alternando en verde y en negro y rodeada a su vez por estrellas de ocho puntas en melado, con el blanco dejado de fondo, idénticos a los descritos por Manuel Gómez Moreno decorando el arco toral de la capilla del Hospital de la Piedad, fundado por Alonso Pimentel y su esposa, Ana de Velasco, entre 1517 y 1518 (1927: 272), hoy desaparecidos. Otros azulejos –de 15x15x2cm- procedente seguramente como los anteriores de Toledo, con el motivo de cuatro rombos de paredes curvas con flores en su interior, que al entrelazarse crean marcos ovalados que contienen alargadas flores de lis, vidriados en verde, negro y melado sobre fondo blanco. Y por último, una pieza posiblemente también recogida en el pago de La Montaña –de 13,5x13,5x2,5cm-, con un llamativo diseño que representa una máscara realizada con motivos vegetales en verde, azul y melado sobre blanco, dentro de un triple marco cuadrangular, en azul la parte exterior, con zigzag en melado la central y en negro la interior, y festoneado con palmetas extendidas en verde unidas con cintas en manganeso, de marcada tipología sevillana, posiblemente creado por el maestro Niculoso Pisano puesto que, no en balde, fue recuperado junto a otras producciones durante las excavaciones arqueológicas realizadas en su taller de Triana sito en la antigua calle de Santa Ana, hoy Pureza (Pleguezuelo, 1992: 185, dib. 17).

Ya por último, entre las pocas piezas planas pintadas renacentistas recuperadas en La Montaña podemos destacar un azulejo –de 13,5x13,5x2cm- con el motivo de una punta de diamante contenida en un marco de “ferrerías” o recortes de cuero, vidriado en blanco, azul, amarillo y anaranjado, realizado en Talavera de la Reina entre finales del siglo XVI y las primeras décadas del XVII. Esta cronología viene a ratificar lo que ya indicamos en unos párrafos más arriba al respecto de que, además del IV y V condes de Benavente, sus descendientes continuaron enriqueciendo sus casas principales y demás dependencias con sucesivas labores de azulejería.

3.3.2.

Itinerario II Por la Tierra de Campos zamorana



Castroverde de Campos



Castroverde de Campos

Tejado y Chapitel de la Torre de la Iglesia de Santa María del Río

Cronología de la obra de azulejería: primera referencia en 1727,
moderna en la actualidad

Autoría de la obra de azulejería: desconocida



Vista de la Iglesia de Santa María del Río en Castroverde de Campos. Zamora

La villa de Castroverde de Campos se encuentra al noreste de la provincia de Zamora, en el límite con las de León y Valladolid, emplazado sobre una pequeña elevación del terreno en la margen izquierda del río Valderaduey, en plena comarca de Tierra de Campos. Su poblamiento se remonta a épocas prehistóricas, incluso Manuel Gómez Moreno llegó a plantear la hipótesis de ubicar en este lugar la ciudad vaccea de *Intercatia* (1927: 46-47); siendo también numerosos los restos romanos diseminados por sus alrededores. Históricamente hablando, la primera referencia escrita fehaciente de su existencia se remonta al año 1149, toda vez que el documento del 916 conservado en la Catedral de León, donde aparece citado *Castrum viride* como perteneciente a esa diócesis, parece ser una falsificación. Dado su estratégico emplazamiento junto al camino conocido como la “Carrera Zamorana”, en la frontera entre los reinos de León y Castilla, fue lugar muy disputado a lo largo de toda la segunda mitad del siglo XII, convirtiéndose en una puebla real con un importante alfoz a la que Alfonso IX de León dotó de fuero en 1201 (Villar, 2003: 25-39).

De las seis iglesias que llegaron a existir en Castroverde, en la actualidad la única parroquia en uso es la de Santa María del Río, situada en el extremo suroeste del núcleo urbano. Del edificio antiguo, levantado en el siglo XIII, únicamente se conservan su portada meridional y su torre, reconstruyéndose el resto a lo largo de los siglos XVI y XVIII. Presenta planta rectangular con cabecera y una sola y amplia nave, con coro alto a los pies dispuesto sobre una viga. La cabecera fue reformada a finales del siglo XVII, y se cubre con bóveda de ladrillo y yeso sobre pechinas. La nave, terminada en 1537 según reza una inscripción colocada junto al púlpito, aparece dividida en dos tramos por sendos arcos perpieños escazanos que descansan sobre gruesas columnas. El primero de esos tramos se cubre con una armadura sobre pechinas, ricamente decorada con artesones romboides y hexagonales, mientras que en el segundo se dispuso una armadura ochavada también sobre pechinas y con el arrocabe moldurado, decorada con lacería “de ocho” y “de doce”, además de un racimo de mocárabes. Cuenta con dos puertas, una al norte con arco de medio punto cubierto por un alfiz, y la principal dispuesta al sur, con arco apuntado con arquivoltas sobre jambas y triples pares de columnas, y hornacina sobre su clave conteniendo una estatua de la Virgen con el Niño, cubierta por un amplio pórtico con tres arcos, el principal tendente a carpanel con sus escotas decoradas con motivos florales y animales, y los laterales de medio punto, cerrado con bóveda

de crucería de terceletes, obra todo ello del siglo XVI (Gómez Moreno, 1927: 285-286).

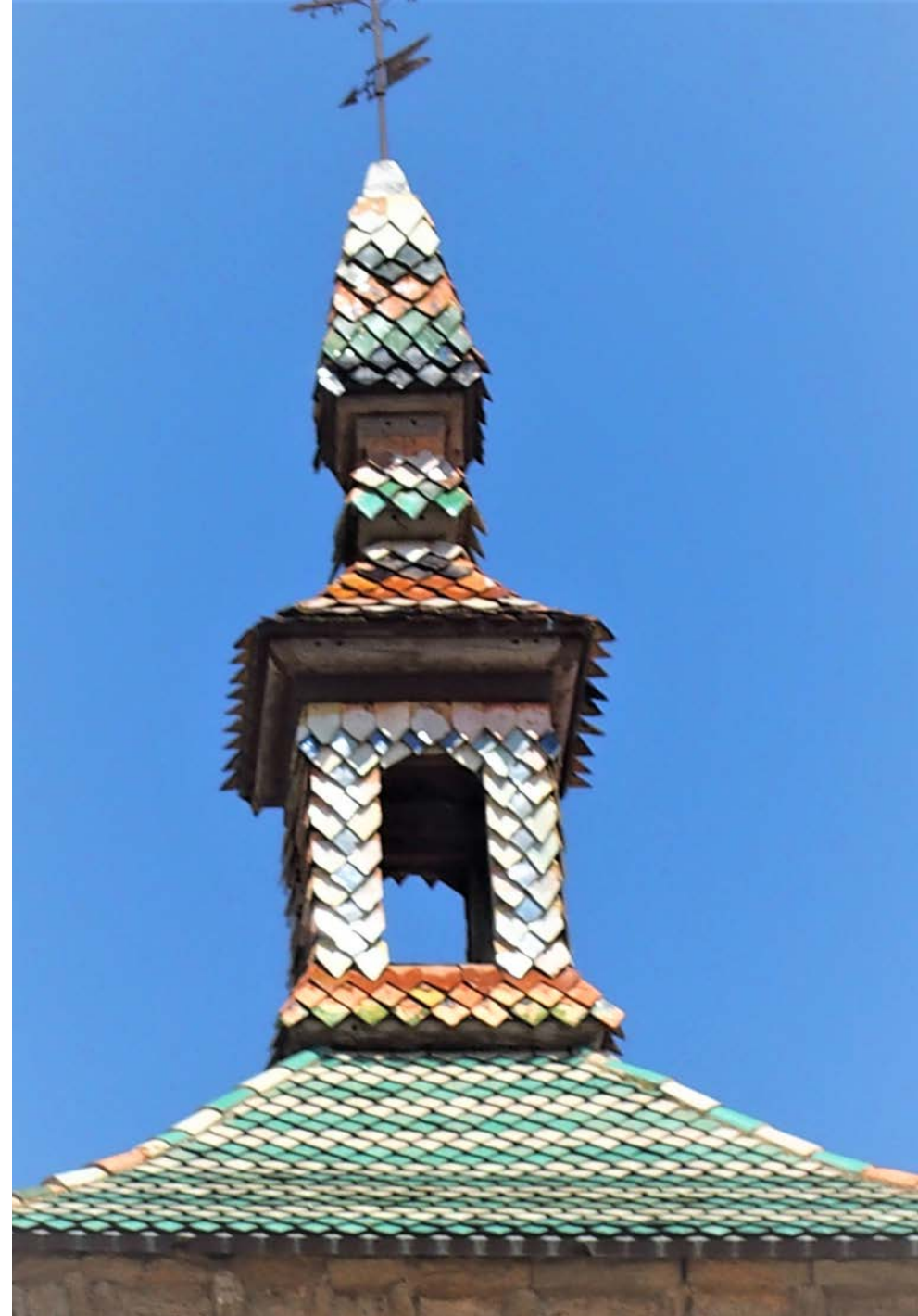
Desde 2013 la iglesia de Santa María del Río está declarada por la Junta de Castilla y León Bien de Interés Cultural, con categoría de Monumento.

OBRA DE AZULEJERÍA CONSERVADA

La torre de la iglesia de Santa María se levanta a los pies de la nave. Presenta planta cuadrada con cinco tramos comunicados por una escalera de caracol, separados entre ellos por sencillas molduras o nacelas, apreciándose en los ángulos de los dos últimos columnillas adosadas. Los tres primeros cuerpos son macizos, mientras que en el cuarto se abren vanos en todos sus lados con arcos apuntados doblados sobre columnas, que se convierten en geminados también apuntados en el quinto y último, que apean sobre tres columnas. Sobre el último de los cuerpos se dispone un alero con canecillos tallados, que soporta un tejado a cuatro aguas con un vistoso chapitel rematado con una veleta en forma de cruz (Villar, 2003: 70).

Tanto el tejado como el chapitel se cubren con tejas planas cerámicas pentagonales con sus extremos visibles terminados en punta, parcialmente recubiertas con vidriados monocromos de color blanco, verde, melado o negro, que al colocarse de manera solapada imitan en la distancia a las escamas de un pez. A su vez, las cuatro vertientes del tejado también se recubren con tejas, esta vez curvas, vidriadas en blanco, verde y melado. Desde el punto de vista tipológico, el patrón seguido por este tipo de decoración en el tejado y chapitel de la torre de Santa María es idéntico al ya descrito para los edificios religiosos de las localidades leonesas de Villacé y Villademor de la Vega, por ello no vamos a volver a repetir aquí lo ya dicho cuando realizamos la descripción de los mismos.

Para el caso que nos ocupa, se tiene constancia documental de una serie de reparaciones de cierta entidad - además de otros muchos de menor calado- en el tejado de la torre a lo largo de los siglos XVIII y XIX, concretamente en los años 1727, 1757, 1780 y 1825 (*Ibidem*: 70). Esta periodización en las obras de arreglo, en cierto modo viene a ratificar la percepción por nosotros expuesta en relación a la corta vida útil de las tejas que se colocaban en este tipo de cubiertas, muy determinada por las extremas condiciones meteorológicas imperantes en la Tierra de Campos Castellana, con nevadas y fuertes y persistentes heladas invernales, y en contrapartida con muchas horas de insolación durante los meses estivales.



Tejado y chapitel de la torre de la iglesia de Santa María y detalle de su decoración

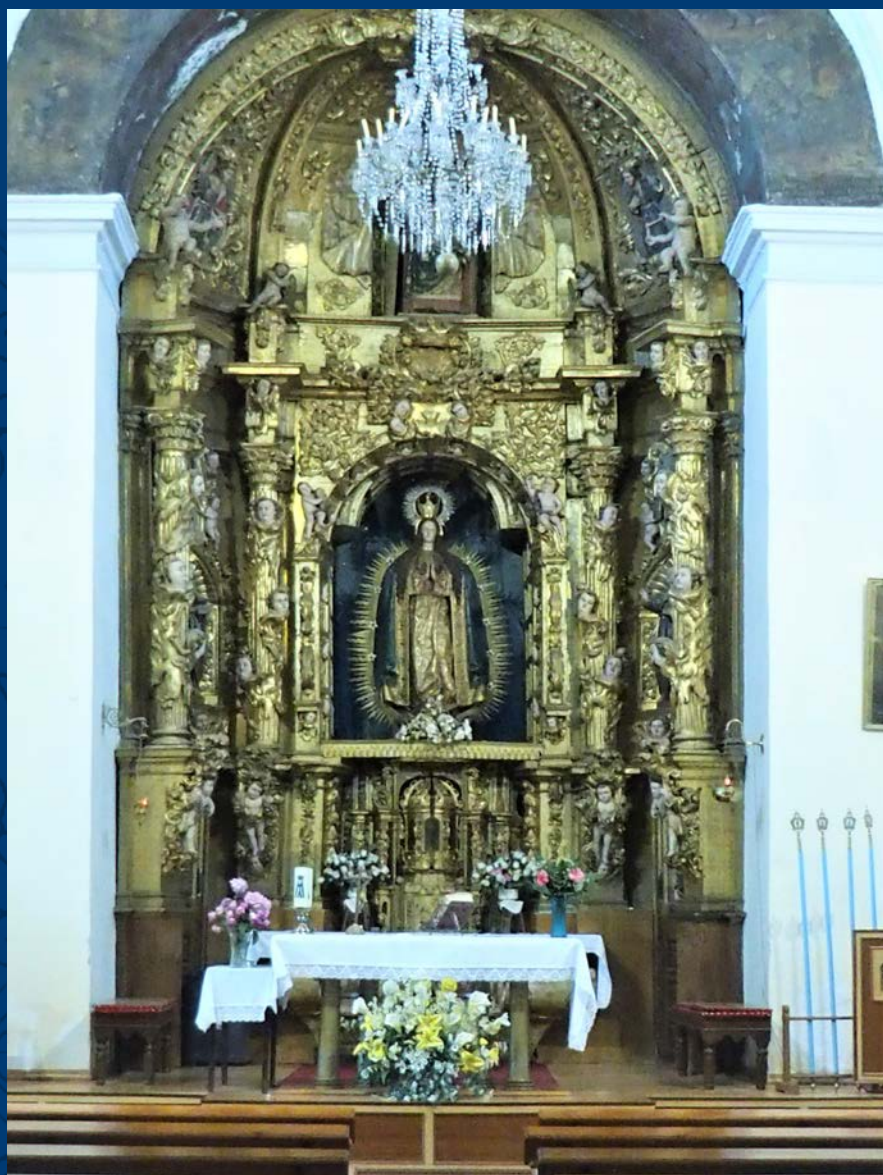
En este sentido, Manuel Gómez Moreno en su visita a la villa a comienzos del siglo XX también deparó en la especial decoración de la torre de la iglesia de Santa María del Río: “(...) tejeroz de modillones, que algunos llevan cabezas o cogollos esculpidos, y chapitel de azulejos” (1927: 285). La última intervención en el tejado y chapitel de la torre tuvo lugar en 1998. Según la información recogida de algunos vecinos de Castroverde, en esa ocasión se optó por renovar toda la cubierta con teja nueva, aunque “sus piezas originales fueron recogidas y guardadas por los servicios técnicos de la Junta de Castilla y León”.

Castroverde de Campos

Santuario de la Purísima Concepción

Cronología de la obra de azulejería: 1729

Autoría de la obra de azulejería: desconocida, Talavera de la Reina



Vista del retablo de la capilla mayor del Santuario de la Purísima Concepción en Castroverde de Campos, Zamora

De las seis iglesias que llegaron a existir en Castroverde de Campos, la de San Salvador se encontraba extramuros al suroeste del caserío. La información que se tiene de la misma es más bien reducida, debido a que en el siglo XVII fue totalmente reformada por la comunidad franciscana que allí se estableció. Se sabe que en 1163 ya había sido construida, puesto que en ese año fue donada a la Catedral de León por el rey Fernando II, además de que se mantuvo en uso como parroquia hasta la llegada de los frailes alcantarinos (Villar, 2003: 86).

En 1607, el Capítulo de la Provincia de San Pablo, aceptaba los bienes legados en testamento dos años antes por Alonso Deza de Castro, médico que fue de Castroverde, a condición de que se fundara un monasterio de Franciscanos Descalzos en la villa, además de la dotación de un Patronato de Huérfanas. Las obras para su instalación comenzaron de inmediato, colocándose el Santísimo Sacramento a finales de 1613 (Fernández Alcalá, 2011: 41-43).

Hasta 1648 el convento siguió llamándose de San Salvador, cambiando dos años más tarde de nombre, pasándose a llamar de la Purísima Concepción. Dicho cambio se produjo a raíz de la llegada al cenobio de una imagen precisamente de la Purísima, obra atribuida inicialmente a Gregorio Fernández, acaso porque se presenta siguiendo uno de los modelos creados por el imaginero gallego: como una Inmaculada *Tota Pulchra* “vestida del sol” sobre un cuarto lunar y pisando al dragón. Dicha atribución pronto fue puesta en tela de juicio, y en la actualidad, a partir de un reciente estudio realizado tras el descubrimiento de nueva documentación de archivo, la sitúa en uno de estos dos talleres de escultores vallisoletanos, el de Francisco Alonso de los Ríos o el de Bernardo del Rincón, sin descartar una colaboración de ambos, puesto que el primero fue maestro del segundo (Cuesta Salado, 2016, 169-176). En un primer momento, los descalzos debieron hacer uso de la antigua iglesia de San Salvador sin apenas realizar modificación alguna, aunque pronto ésta debió quedar *reduzida para el convento*. Por ello, en 1648 se decidió emprender su reforma gracias a la ayuda, entre otros, del rico hacendado castroverdense Gonzalo Magdaleno, de su hija Francisca y de su marido José de Frías Sandoval, corregidor que fue de la villa (*Ibidem*: 178). El templo presenta planta de cruz latina, con una pequeña capilla mayor rematada en cuarto de esfera, crucero destacado en planta que se cubre con cúpula de media naranja, además de un coro a los pies. Su torre espadaña se adosa al muro del Evangelio, mientras que al de la Epístola confluye su claustro regular, construido en ladrillo y dividido en

dos alturas, presentando la inferior arcos apuntados y la superior amplios ventanales, que aportaban luz tanto a las celdas de los frailes como a la biblioteca.

En 1835 el convento fue desamortizado quedando abandonado hasta 1896, año del regreso de los franciscanos. En la actualidad, el edificio se encuentra cerrado a la espera de que el ayuntamiento decida el nuevo uso que ha de tener.

OBRA DE AZULEJERÍA CONSERVADA

La capilla mayor de la iglesia volvió a ser reformada entre 1696 y 1697, añadiéndosele un camarín que se dispuso entre los muros de la sacristía y los de ésta (Villar, 2003: 87-88). El mismo presenta planta cuadrangular, cubriéndose con una cúpula profusamente decorada con motivos florales, que descansa sobre cuatro pechinas en las que se pintaron los cuatro evangelistas acompañados de sus animales simbólicos. A lo largo de la siguiente centuria se continuó adecentando este espacio con dorados y pinturas a la romana en las paredes que imitaban mármoles, además de otras hechuras acordes con la época, como la *araña de cristal con ocho luces que me enviaron de Bilbao*, que cuelga de la cúpula y que costó 600 reales (Ibídem: 88), alojándose en su transparente la imagen de la Inmaculada, a la sazón patrona ya de Castroverde de Campos.

Entre esos nuevos añadidos decorativos se encuentra un frontal de azulejos planos pintados, que se colocó debajo del gran ventanal que permite la entrada de luz en el camarín. El mismo –con una anchura de 0,40m y una altura de 0,80m-, lo componen un total de ocho azulejos –de 20cm de lado- divididos en dos grupos de cuatro.

En los que forman el grupo superior se representa, sobre una reserva en blanco, un escudo obispal compuesto por un marco ovalado con fondo amarillo conteniendo una mitra de doble hoja con doble banda o ínfulas que cuelgan a los lados, todo ello en un verde azulado, y con una cruz patada pintada en negro en su frente. La orla se decora por los lados con carnosas hojas de acanto en un amarillo anaranjado, con el negro del manganeso utilizado para perfilar los motivos. Finalmente, la orla y su decoración vegetal aparecen cubierto por un ancho capelo de obispo con cordones de seis borlas colgando por banda puestos en tres órdenes (1, 2, 3), acolado por un báculo rematado con una cruz patriarcal, todo ello también pintado en un verde azulado.

Por su parte, en los azulejos del grupo inferior aparece, también sobre un fondo blanco, un ángel con sus alas extendidas de las que se desarrollan



Vista del panel de azulejos del camarín

de nuevo carnosas hojas de acanto, todo cubierto asimismo por un óxido amarillo anaranjado, empleando de nuevo el negro para el perfilado de la figura y los motivos vegetales. Sobre el ángel se dispone otro marco, en este caso con forma de corazón, donde se desarrolla una inscripción con el nombre y los títulos del donante de la obra, rematándose el conjunto con una palmeta con los mismos colores dispuesta sobre el marco.

En la inscripción, realizada con letras mayúsculas con abreviaturas y en negro, se relata lo siguiente:

DIO Ð LIMOSNA, PA/RA EL ADOR^{NO}, ÐSTE CAMAR^{IN},/ EL
YLL^{MO}, S^R, D^N, JOSEPPHE, MANU^{EL},/ ENDAÏA, Y ARO, CÕÐ
Ð NOREÑA/ OBISPO Ð OBIEDO, PRELADO DO/MESTICO,
AUSENTE EN EL/ SACRO SOLIO PONTIFIÇIO,/ Ð SV
SANTIDAD, OBISPO ELECTO/ DELA PVEBLA Ð LOS ÂJE^{LES}

El personaje que aparece citado en el texto, en verdad llamado Manuel José de Endaya y Haro, nació en Manila (Filipinas), aunque pronto se trasladó a la Universidad de México donde concluyó con nota alta sus estudios eclesiásticos, lo que le procuró que en mismo Papa Inocencio XIII le ascendiera a los deanatos de Plasencia y Murcia, y posteriormente al arcedianato de Alarcón, desde donde fue promovido al obispado de Oviedo en octubre de 1723¹⁵. Este cargo lo ostentó durante cinco años, aunque fue muy poco el tiempo que permaneció en su palacio episcopal, siendo continuas sus ausencias. En 1725 fue convocado por el Papa para concurrir al Concilio celebrado en la Ciudad Santa, aunque por el retraso en el viaje únicamente puso asistir a la firma de los capítulos tratados en él –de ahí el título reflejado en la inscripción de *prelado doméstico ausente en el Sacro Solio Pontifiçio*-. Finalmente, pasado el verano de 1729 fue nombrado obispo de la Puebla de los Ángeles, situada al sureste de Ciudad de México –llamada en la actualidad Heroica Puebla de Zaragoza-, cargo al que no pudo acceder puesto que la muerte le sorprendió el 5 de octubre de ese mismo año en Benavente (Cabal, 1986: 690-693).

Como aparece reflejado en el libro de cuentas del monasterio, estos azulejos se colocaron en 1729, para dejar con ello testimonio de quién había financiado las obras de remodelación del camarín: (...) *puse los azulejos en el Camarín de Nuestra Señora de la Concepción. Dio la limosna para ello el ilustrísimo Sr. Don José Manuel Endaya Easo (sic), obispo de*

15 Desde finales del siglo XIV y hasta mediados del XX, todos los obispos de Oviedo ostentaron el título de condes de Noreña, creado por Enrique II para su hijo Alfonso Enríquez, del que fue desposeído en 1395 por sus continuas desobediencias a la corona.

Oviedo, y mas tarde arzobispo de México, donde murió. Costaron (las obras) alzadamente 1700 ducados (Villar, 2003: 88). Si comprobamos ambos textos, el de la inscripción de los azulejos y el de este libro, con la sucinta biografía que de este personaje hemos presentado, comprobaremos la existencia de algunas contradicciones entre ellos, comenzando por la descolocación e incorrección de su nombre compuesto y segundo apellido, siguiendo por la errónea asignación tanto de su segundo título eclesiástico como el de la ciudad de destino, y concluyendo con el lugar de su muerte. Además, aunque en el documento únicamente se indica el año de la colocación de los azulejos en el camarín, gracias a los datos que nos da la inscripción podemos precisar con mayor exactitud tanto ese momento cómo el de su encargo. Recordemos que la primera mención de su traslado al obispado de la ciudad de Puebla se produjo apenas unos días antes de su muerte, por ello, teniendo en cuenta que -aunque de manera errónea- aparecen ambos datos en la inscripción, podríamos decir que tanto el encargo de la obra como su colocación tuvieron que realizarse después de ese 5 de octubre y antes de que finalizara el año 1729.

Desde el punto de vista cronológico, estos azulejos se encuadrarían en el periodo definido por el profesor Alfonso Pleguezuelo como de las “Talaveras del Barroco”, momento que abarca desde el último tercio del siglo XVII hasta una década antes de mediado el XVIII (2002: 258). Aunque, si el estudio lo realizamos desde el punto de vista tipológico, los mismos encajarían con una mayor holgura en el siguiente periodo también descrito por este autor, el de las “Talaveras Alcoreñas”, puesto que se percibe con bastante nitidez la influencia irradiada desde la “Real Fábrica de Loza Fina y Porcelana” fundada en 1727 por Buenaventura Ximénez de Urrea y Abarca, IX Conde de Alcora, en esa localidad castellanense, con ese gusto rococó tanto en la presentación de los motivos decorativos como a la hora de añadir una nueva tonalidad a los colores de la paleta del pintor, tendente a una “gama más suave y delicada”, acaso un tanto más pastel (*Ibidem*: 267).

Ya por último, debemos indicar que el estado de conservación de los azulejos es bueno, sin que se aprecien roturas o desconchados producidos por la humedad. La única tacha de la que podemos hacer mención, es que no hace muchos años alguien tuvo la ocurrencia de colocar un punto de luz precisamente sobre los azulejos, realizando para ello cuatro taladros en los dos superiores para atornillar el aplique, aunque, gracias a su buena elaboración y, por qué no decirlo, también a la buena suerte, los mismos



Detalle de la inscripción en la parte inferior del panel de azulejos

no sufrieron roturas o fisura alguna. Además, para sujetar el cable de luz, se utilizaron unas grapas, eligiéndose afortunadamente para su colocación las hiendas de los azulejos, sufriendo por ello unos mínimos desconchados en sus bordes. Tras la observación que hicimos al operario

del ayuntamiento que nos acompañaba en la visita al camarín, se pudo retirar ambos elementos, así como una voluminosa vitrina colocada delante del panel, permitiendo de este modo su diáfana contemplación.

3.3.3.

Itinerario III A las orillas del Duero



Toro



Toro

Convento de Sancti Spiritus el Real

Cronología de la obra de azulejería: entre la segunda mitad siglo XV y las primeras décadas del siglo XVII

Autoría de la obra de azulejería: desconocida, Manises-Paterna (azulejos planos pintados bajomedievales), Sevilla (azulejos de “reflejo dorado” de arista), Sevilla, Toledo, Toro, Valladolid, Salamanca (azulejos de arista), Talavera de la Reina (azulejos planos pintados renacentistas)



Vista del acceso desde el claustro a la sala capitular del convento de Sancti Spiritus el Real en Toro. Zamora

La ciudad de Toro se encuentra a unos 30km al este de la capital de la provincia, asentada en la parte culminante de una escarpada ladera desde donde se controla un tramo vadeable del río Duero, que en este lugar presenta un marcado meandro, dominando a su vez un amplio territorio en el que se incluye la extensa vega que se extiende a sus pies. Tradicionalmente se la ha venido relacionando con la *Albocela* vaccea mencionada en el Itinerario de Antonino (Gómez Moreno, 1927: 43). De todos modos, la *Taurum* histórica es citada por primera vez a finales del siglo IX cuando, según la Crónica Najerense, el infante García, hijo de Alfonso III, la repuebla y convierte en un importante centro militar en la frontera del Duero (Ubieto, 1985: 66); bastión que a lo largo de la siguiente centuria sufrió los envites de los ejércitos califales, principalmente durante la regencia del caudillo al-Mansūr¹⁶, pero también punto desde donde partieron numerosas expediciones de castigo cristianas hacia el sur. En 1222, ya en las postrimerías del conflicto entre los reinos de León y Castilla, Alfonso IX le otorgó su primer fuero, documento que se convirtió en un privilegio a imitar por un buen número de villas y lugares (Navarro, 1980: 11). Durante la guerra por la sucesión al trono de Castilla entre Juana la Beltraneja y su tía Isabel, el rey Alfonso V de Portugal se refugió en su alcázar tras la pérdida del castillo de Zamora, desde donde veló armas a la espera de la batalla definitiva, desarrollada el 1 de marzo de 1476 en la vega de Toro que, ganada por el bando isabelino, consolidó en el trono a los Reyes Católicos (*Ibidem*: 21).

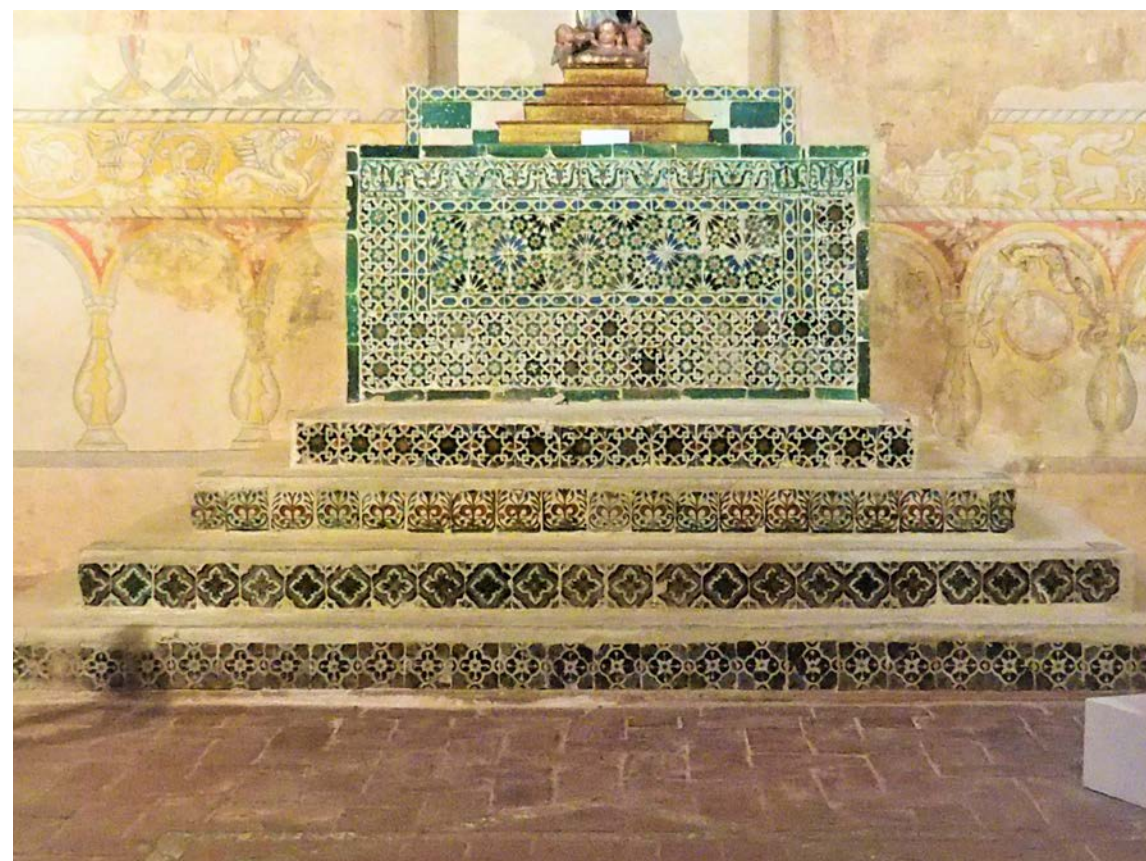
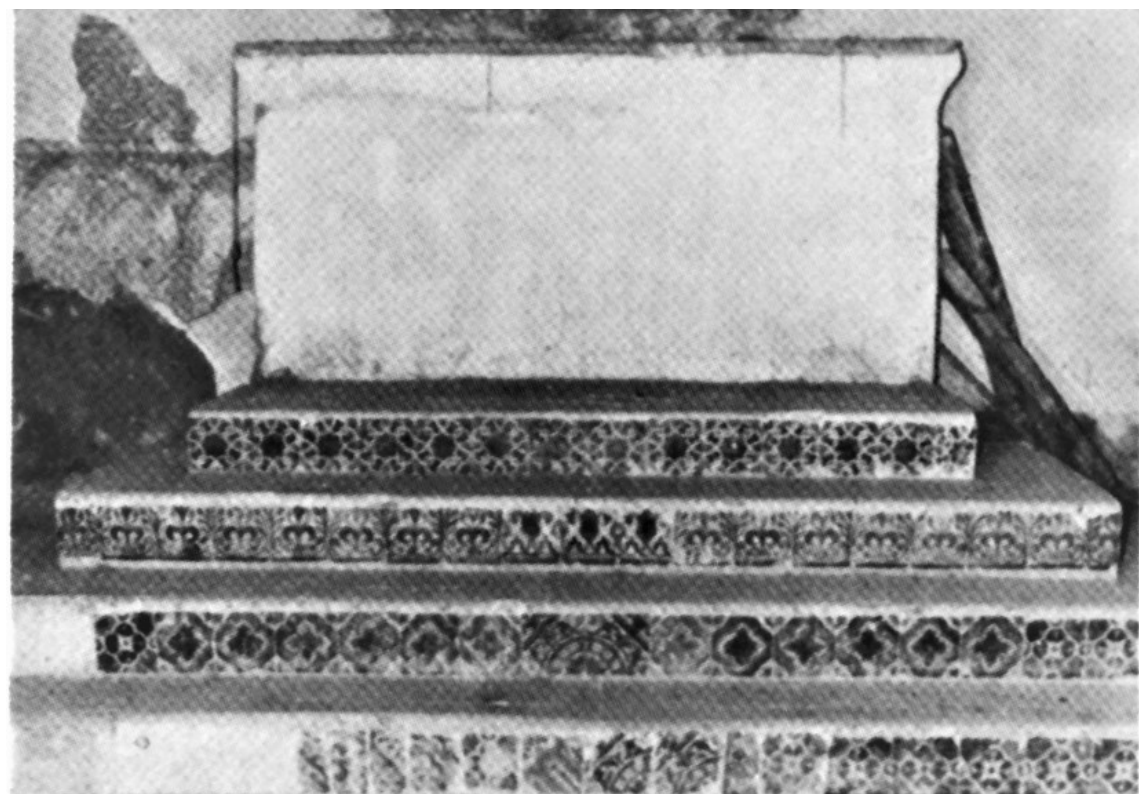
El convento de Sancti Spiritus se emplaza en la calle del Canto, al suroeste del núcleo urbano, en el borde de los cortados del Duero. Su fundación se remonta al año 1307 cuando, por expreso deseo y para depositar en él su cuerpo tras su muerte, la infanta portuguesa Teresa Gil –vinculada al rey don Dionis de Portugal– mandó construir una casa de religiosas dominicas: *mando enterrar mio cuerpo en el monasterio que yo mando en este mio testamento facer, en el coro de las Dueñas porque les venga en miente de rogarme a Dios (...) et ese monasterio que yo doña Teresa Gil mando facer, quiero et mando que sea del ámbito de los Frayres Predicadores e que biuan en el servicio de dios e de la virgen so madre sancta Maria segund so ordenamiento*. Aunque la elección del lugar corrió a cargo de la reina María de Molina, expropiando para ello terrenos del cementerio de los judíos de la villa (*Ibidem*: 229, nota 297). A lo largo de toda la Edad Media Sancti Spiritus contó con el favor real, que se tradujo en la

¹⁶ En 988 Toro, al igual que la *civitates* de Zamora, fue conquistada por las tropas amiríes tras la “rebelión” del rey de León Bermudo II, coincidiendo con la *algazúa* número treinta del victorioso hāyib (Molina, 1981: 251-252).

concesión de importantes donaciones y exenciones tributarias. Además, tras sus muros se acogieron numerosas damas e hijas de la alta nobleza, incluida la familia real, caso de la reina Beatriz de Portugal, mujer de Juan I de Castilla, quien contó con unas estancias particulares donde pasó sus últimos años de vida, siendo enterrada en 1440 en su coro en un espléndido sepulcro de alabastro, o de la infanta Leonor de Castilla, sobrina de Enrique II e hija del conde de Alburquerque, quien llegó a convertirse en priora de la comunidad, cuyo cuerpo también fue enterrado en el coro, entre las sepulturas de la fundadora y de la reina Beatriz.

La mayor parte de los edificios que componen en la actualidad el conjunto monástico se construyeron entre los siglos XIV y comienzos del XVI, aunque con importantes reformas posteriores. Su iglesia es de una sola nave cerrada con una armadura de par y nudillo, unida a la capilla mayor por un esbelto arco toral. Este espacio se cubre a su vez con una armadura ochavada de par y nudillo, profusamente decorada a “lo morisco”. El acceso al templo desde el compás se realiza a través de una portada con arco carpanel, flanqueado por dos esbeltas columnas que sostienen una cornisa sobre la que se abre una hornacina, todo ello recuadrado por un alfiz donde destacan los escudos de los Dominicos y de la Casa de Austria. A los pies de la iglesia se sitúa el coro, de mayores dimensiones de la propia nave, cubierto con una bóveda de lunetos que enmascara la armadura. A su vez, el claustro reglar se adosa al muro de la Epístola del templo, presentando una planta de tendencia cuadrangular, donde sus corredores norte y oeste se cubren con ricos artesonados de madera de avanzado ya el siglo XVI, siendo más modestos los de los otros dos, posiblemente rehechos hacia comienzos del siglo XVII ante la amenaza de ruina, distribuyéndose por sus cuatro pandas el cuerpo de celdas al sur, la sacristía y sala capitular al este y su refectorio al oeste. Finalmente, al oeste del reglar se levanta un segundo claustro donde se encontraban las cocinas con sus almacenes y paneras, además del refectorio de novicias (Gómez Moreno, 1927: 225; Navarro, 1980: 233-245).

Entre las décadas de 1980 y 1990 se realizó una profunda restauración arquitectónica de su iglesia, coro y claustro reglar. En este último se actuó en algunas de sus principales dependencias, como la sala capitular y su refectorio, a la vez que se acondicionaban y modernizaban las zonas de uso diario de la comunidad, caso de los dormitorios, comedor nuevo y obrador. Asimismo se intervino en la antigua hospedería existente en el



Vista del altar mayor de la sala del capítulo, antes (fotografía: Navarro, 1980: fig. 438) y después de la restauración comenzada en la década de 1980

compás, transformada en casa de Espiritualidad.

El convento de Sancti Spiritus el Real de Toro fue declarado Bien de Interés Cultural, con categoría de Monumento, por Decreto de 27 de septiembre de 1943 (B.O.E. de 10 de octubre de 1943).

OBRAS DE AZULEJERÍA CONSERVADAS

Son muchos los espacios y estancias de Sancti Spiritus decorados con revestimientos cerámicos, en lo que, sin ningún género de duda, constituye la muestra de azulejería más importante conservada en la provincia de Zamora y una de las mejores de Castilla y León. El conjunto más numeroso lo constituyen las labores de arista, realizadas a lo largo de buena parte del siglo XVI tanto en alfares establecidos en la propia ciudad de Toro, como en otros puntos relativamente cercanos como Valladolid y Salamanca, o en centros más alejados caso de Toledo y Sevilla, seguido por las planas pintadas renacentistas llegadas a partir de comienzos de la década de 1570 procedentes de la villa de Talavera de la Reina y, por último, de las planas pintadas bajomedievales de procedencia levantina. Manuel Gómez Moreno ya deparó en las múltiples labores de azulejería existentes en el cenobio toresano, aunque no les dio la suficiente importancia, por lo que, además de no concretar su ubicación a excepción hecha de los que ornaban el enterramiento de la infanta Leonor, de ellos únicamente dejó escrito: “Multitud de azulejos en varios sitios, con perfiles de relieve y adorno de lazo morisco o romano, sucios de colorido, como los de Salamanca” (1927: 227).

Pero, a pesar de esta profusión de azulejería, debemos indicar que la mayor parte de estas labores no ocupan el lugar para el que en origen fueron creadas, habiéndose por ello perdido el programa decorativo original de buena parte de las estancias del cenobio, privándonos además de muchos de los elementos de juicio necesarios con los que poder adscribirles una cronología fiable. La causa inicial de esta pérdida se pudo originar a partir de las profundas remodelaciones llevadas a cabo desde finales del siglo XVI y, principalmente, durante la primera mitad del XVII, motivadas por el mal estado de conservación de las principales estancias monásticas, fundamentalmente el claustro y sus dependencias. En este sentido, torno a 1598 se está reedificando la panda oriental del claustro y en 1606 la que se renueva es la meridional. Aunque también se tuvo que hacer frente a costosas obras en otros puntos vitales del cenobio, para atajar *la ruina de una parte del coro, yglesia y un paño del claustro y otras partes particulares del convento* (Navarro, 1980: 232 y 241). Aunque esta pérdida

de identidad se terminó de completar tras la restauración llevada a cabo durante la década de 1980, momento en el que se arrancaron los azulejos que decoraban los dormitorios de la comunidad, siendo recolocados por las monjas en otros lugares, principalmente en el refectorio, claustro y las nuevas estancias construidas para albergar el Museo y biblioteca, tal y como se nos informó por algunas de las religiosas de mayor edad en nuestra primera visita realizada al monasterio en 2001.

En origen, la mayoría de estas labores se concibieron para decorar mediante arrimaderos las paredes de estancias importantes como su coro, sacristía, sala del capítulo o refectorio, además de las gradas y los frontales de altares, aunque también para distinguir algunos de los pavimentos de estas mismas estancias, caso de los azulejos bajomedievales de procedencia levantina.

Dada la gran cantidad de puntos con azulejería conservada, la descripción y estudio de los mismos dará comienzo en el llamado “portal enchinarrado”, estancia ubicada entre el coro y el refectorio, continuando por éste para salir a continuación al claustro reglar, recorriendo primero su ala meridional y luego la oriental, pasando después al coro, para terminar en la nueva estancia adosada a la panda del capítulo, donde se encuentra su Museo y biblioteca. Para ello tendremos como referente lo escrito en el libro monográfico que sobre la azulejería de este convento realizamos en su momento (Moratinos y Villanueva, 2005), ampliado con las observaciones obtenidas en la segunda visita efectuada por nosotros con motivo de la realización de este trabajo.

Portal enchinarrado

A parte del acceso al templo a través de la portada existente en su muro del Evangelio, la actual entrada a la parte monumental del monasterio se realiza a través de una portería restaurada, desde donde se accede al “portal enchinarrado” y al coro. El “portal enchinarrado” debe su nombre al pavimento de cantos rodados (chinarros) que conserva y que, como en el presente, actuaba de distribuidor hacia otras dependencias, entre ellas, al desaparecido palacio donde vivió la reina Beatriz de Portugal, del que todavía se recuerda en este lugar *la subida a los quartos de la reina* (Pérez Mesuro, 1994: 16).

En este espacio, encontramos junto a la boca de un pozo protegida por una puerta de madera una mesa o banco de obra –de 0,52m de alto, 1,20 m de largo y 0,27m de ancho- utilizada para apoyar los cántaros mientras eran rellenados de agua. La misma se encuentra decorada en su



Mesa o banco con azulejos del “portal enchinarrado”

frente y laterales, pero no en su poyo, con azulejos de arista –de 13cm de lado- de los llamados de paño o repetición, que dibujan una esquemática flor inserta en un marco cuadrilobulado unido a otros mediante anillos circulares de menor tamaño, vidriados en blanco, negro, azul, verde y melado. El banco aparece enmarcado por una hilada de azulejos del mismo tamaño, en esta ocasión decorados con una flor vista de frente inserta en un marco circular de triple lazo que enlaza con otros también con anillos circulares menores, vidriados en blanco, verde, azul y melado. Tipológicamente hablando, los dos diseños de azulejos encontrados en el “portal enchinarrado” forman parte del programa ornamental marcadamente renacentista que impera en el conjunto de labores de

Sancti Spiritus. El segundo de ellos fue un motivo muy común que llegó a elaborarse tanto en alfarerías meridionales (Sevilla, Toledo), como nororientales (Aragón), aunque también en las de la cuenca del Duero, entre ellas Valladolid. En cambio, el primero presenta un diseño que fue realizado inicialmente en Sevilla, encontrándose restos del mismo entre los desechos cerámicos del taller que Francisco Niculoso Pisano tuvo desde 1508 en la trianera calle de Santa Ana, luego de la Pureza (Pleguezuelo, 1992: 171-172, dib. 1 y 2). Este mismo motivo también se encontró entre los azulejos que decoraron el castillo de la villa segoviana de Coca, siendo atribuido asimismo al maestro Niculoso Pisano con una cronología anterior a 1520 (Villanueva, 2001: 54-57).

Refectorio

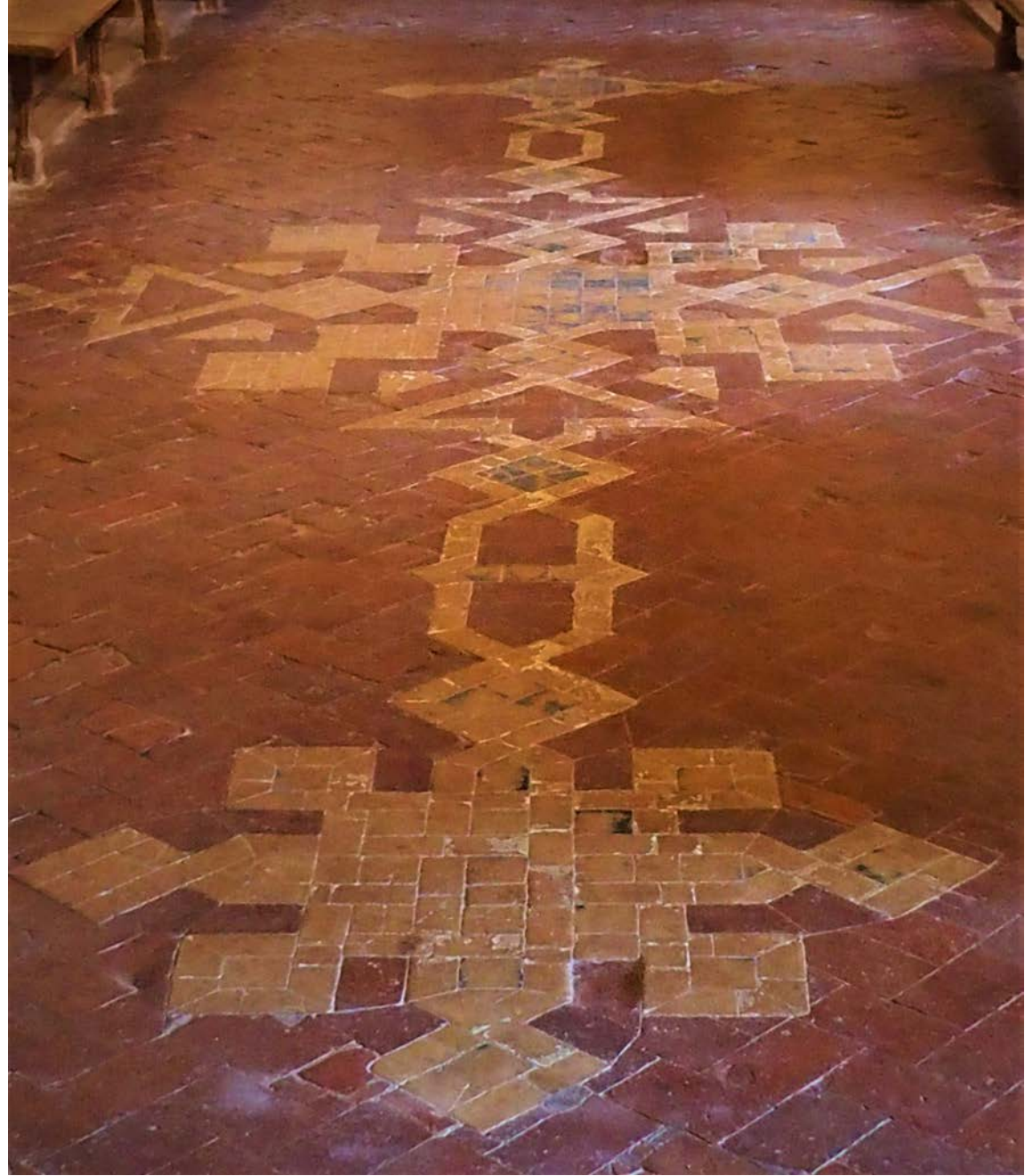
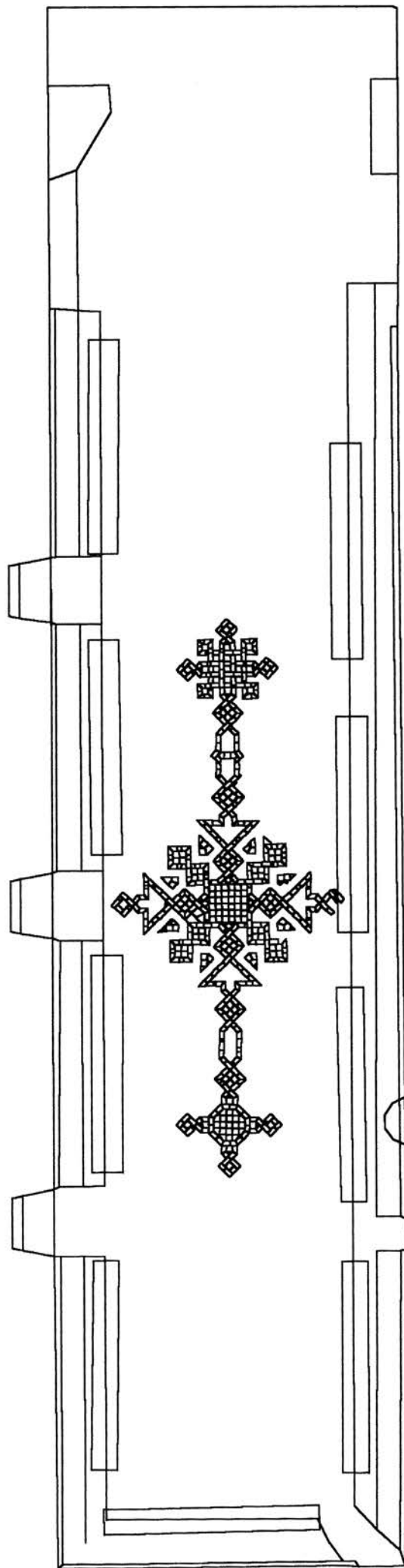
Esta estancia ocupa la práctica totalidad de la panda de poniente del claustro regular. De forma rectangular y de unos 40 m. de longitud, aún conserva algunos restos de la techumbre de par y nudillo original del siglo XV, aunque en su mayoría corresponde a reformas ya del siglo XVI, cuando se tendieron tablones sobre tirantes decorados con flores de talla, policromía de grutescos y epígrafes, siendo rehecha de nuevo a finales del siglo XIX (Navarro, 1980: 242). Sus paredes se decoran además con grandes lienzos que representan escenas polícromas de la Pasión a modo de sargas de Semana Santa, con una cronología del siglo XVIII.

Cortacorrientes

Al refectorio se accede por dos pequeñas entradas cortacorrientes afrontadas. Una septentrional desde el “portal enchinarrado”, que conserva un suelo muy desgastado de azulejos monocromos blancos –de 14cm de longitud y 10cm de altura- y medios azulejos monocromos verdes –de 14x10cm-. Otra meridional que comunica con el claustro, con forma de horno y con un pavimento también muy desgastado que en origen desarrollaba una retícula formada por azulejos monocromos blancos –de 14,5cm de lado- y verdes hexagonales –de 19x10cm, además de olambrillas monocromas blancas –de 5cm de lado-, al que posteriormente se colocaron algunos azulejos de arista para reemplazar las pérdidas.

Pavimento

El pavimento de losetas de barro cocido del refectorio aparece decorado en su parte central por un complejo motivo de estrella y lazo a “lo morisco”



Diseño de azulejos del pavimento del refectorio (dibujo Roberto Macho)

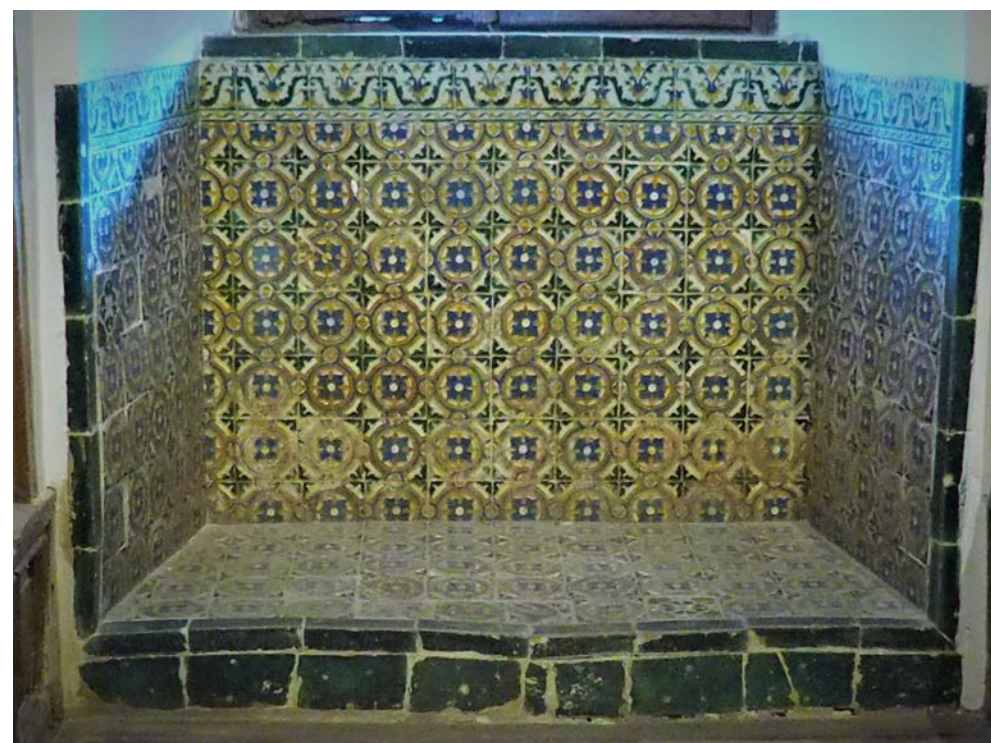
-de 13x 5,20m- formado por una combinación piezas monocromas blancas, verdes y azules, en concreto azulejos -de 14cm de lado- y grandes cintas -de 19x10cm-, todas ellas muy desgastados en la actualidad. La figura resultante comienza en un cuadrado central del que nacen ocho brazos formados por triángulos y rombos, desarrollándose los apéndices meridional y septentrional de manera exagerada complicando a un más si cabe la composición mediante intrincados remates de estrella.

Arrimaderos bajoventanas

En el refectorio se abren tres grandes ventanas al claustro, decoradas en sus zócalos, alas y gradas con arrimaderos de azulejería de arista, todos ellos con unas dimensiones prácticamente idénticas -1x1,25m el arrimadero; 0,90x0,72m las alas y 1,45x0,75x0,12m las gradas-. La colocación de las labores en ellos también sigue un patrón idéntico, en concreto una línea superior de coronas, azulejos cuadrados de paño en los arrimaderos, alas y gradas, alízares monocromos verdes en los ángulos y grandes azulejos monocromos rectangulares verdes en la contrahuella de la grada. Además, los arrimaderos bajo las ventanas septentrional y meridional presentan básicamente los mismos motivos decorativos en sus labores, con apenas algunas intrusiones -como, por ejemplo, el alízar con la greca de esvásticas pintadas en blanco y azul del primero, o el escudo de los dominicos pintado en blanco y azul y el azulejo bajomedieval valenciano pintado en azul sobre blanco representando una pequeña estrella de ocho puntas central rodeada de cintas unidas por argollas que forman una especie de rombo de paredes curvas-, en concreto una hilada superior de coronas -de 14x12cm- presentando el diseño de cálices de palmentas sobre una greca de florecillas y eses vegetales, vidriadas en verde, azul y melado sobre reserva en blanco, que enmarca seis hiladas de azulejos de paño con un motivo circular dividido en cuatro cuadrantes que albergan motivos florales de abundantes y carnosos tallos, recubiertos con los mismos cuatro colores, además de los citados alízares -de 16,5x6x4,5cm- y cintas -de 20x11cm- monocromos verdes. Por su lado, en el arrimadero central se vuelven a repetir las mismas labores a excepción de los azulejos de paño, que en esta ocasión presentan el motivo de la flor vista de frente dentro de un marco circular, también vidriados en blanco, verde, azul y melado

Bancos

En el extremo meridional del refectorio encontramos dos bancos corridos



Vista de los arrimaderos bajo las ventanas septentrional y central del refectorio



Detalle de la base y frontal del zócalo de la vitrina de la alacena del refectorio

de obra adosados a los muros oriental y occidental, ambos revestidos con azulejos cuadrados rectangulares monocromos en los que se aprecian con claridad las marcas dejadas por los atifles en las caras vidriadas. El primero y más largo de ellos -de 0,58x3,12x0,52m- presenta una decoración en damero con azulejos cuadrados -de 14cm de lado- blancos y azules; mientras que el segundo -de 0,68x2,11x0,63m- consigue el mismo efecto juntando de forma alterna azulejos rectangulares -de 19x10cm-, en esta ocasión verdes y blancos.

Alacena

Además, junto al cortacorrientes meridional se localiza, empotrada en la pared, una alacena utilizada para exponer vajilla tanto metálica como cerámica, con la base y frontal del zócalo revestidos de azulejos. En la primera encontramos azulejos planos pitados -de 14cm de lado- con el escurialense motivo del “florón principal” en blanco y azul, aunque se distinguen también dos piezas policromas en blanco, azul, amarillo y anaranjado. En el segundo, los azulejos -de 13cm de lado- son también planos, dibujándose en cada uno de ellos cuatro cuartos de circunferencia dando como resultado una especie de rombo de paredes curvilíneas

conteniendo una margarita de ocho pétalos, además, la unión de cuatro piezas forma una circunferencia conteniendo un complejo motivo vegetal formado por cuatro flores con forma de cáliz, todo vidriado en azul sobre blanco; variando ligeramente el diseño en algunas piezas al presentar el fondo del rombo blanco en vez de azul, y las margaritas inscritas en un cuadrado. Ocupando el espacio central del frontal se colocó un azulejo -también de 13cm de lado- pintado en azul y blanco con el escudo de los dominicos.

Vitrina

Ya por último, junto al banco corrido de la pared occidental existe un pequeño hueco -de 0,82x0,92x0,95m-, actualmente aprovechado como vitrina para exponer una colección de recipientes de cobre y bronce utilizados en las cocinas de la comunidad. En época reciente su interior fue revestido con azulejos de diferentes tipologías y series, sin formar aparentemente una coherente composición decorativa. La mayor parte de las labores son de arista, siendo entre ellas a su vez mayoritarias las que representan los diseños de rueda y rueda cuadrilobulada vidriadas en verde, azul, melado y negro sobre fondo blanco. Algo menos numerosas



son las que dibujan estilizados jarrones con dos asas en forma de ese conteniendo margaritas y tulipanes de largo tallo, y fuentes enmarcadas por dos ofidios levantados sobre su cola, ambas vidriadas en verde, azul y melado sobre fondo blanco. También se colocaron azulejos idénticos a los presentes en el frontal del banco del “portal enchinarrado”, y otros de lazo y estrella, además de cuadrados monocromos verdes y los planos pintados en azul y blanco con el escudo dominico. Aunque, sin duda, debemos reseñar los excepcionales ejemplares de “reflejo dorado” colocados en el solado de la repisa. En concreto reconocemos tres modelos, uno representando una gran flor de dieciséis pétalos dentro de marco cuadrado dispuesto diagonalmente, mientras que los otros dos dibujan motivos muy similares, a base de dobles marcos también cuadrangulares conteniendo pequeñas cabezas de margaritas y tulipanes, todo ellos en azul y dorado sobre esmalte blanco.

Por lo que respecta a todas las labores descritas en el refectorio, en primer lugar debemos indicar que los azulejos que creemos conservan su colocación original son los que se encuentran en los dos cortacorrientes y, con toda probabilidad, los que forman el diseño del pavimento, encontrándose por ello el resto en una posición secundaria. En relación con el pavimento, Manuel Gómez Moreno también se fijó en él, dejando la siguiente descripción en su Catálogo Monumental: “Pavimento del refectorio con labor de mortaguera¹⁷ en medio, formando amplio lazo morisco” (1927: 227). En relación a esta labor, por el motivo decorativo utilizado en su confección, creemos que su colocación debió producirse



Vitrina del muro occidental del refectorio y detalle de los azulejos de “reflejo dorado”

17 Ver su significado en el apartado Glosario.

en las primeras décadas del siglo XVI y, aunque la fabricación de unos azulejos monocromos no presenta complicación alguna, otra cuestión es su diseño. Por lo que respecta a su autoría, por el momento nos es desconocida, aunque nos decantamos por la posibilidad más sencilla, esto es la local, aunque sin descartar tampoco su procedencia vallisoletana. En este sentido debemos recordar que por esas fechas están trabajando en Toro azulejeros como García Carretón y Lope de Ulloa, así como el pintor de azulejos Cristóbal Robles (Moratinos y Villanueva, 2005: 23-25), así como los intrincados motivos decorativos que realizaron algunos maestros de la villa del Pisuerga para anteriormente descritos pavimentos del monasterio de Santa María de Carracedo y el palacio de los Vega en Grajal de Campos.

Entre esas labores desplazadas de su original ubicación, distinguimos azulejos pintados bajomedievales de procedencia levantina –Manises o Paterna–, como el de la pequeña estrella de ocho puntas central rodeada de cintas unidas por argollas existente en la bajoventana meridional, o las dos variantes del rombo de paredes curvas identificadas en el frontal del zócalo de la alacena, al que González Martí dio una cronología de finales del siglo XV, aunque indicando también que su elaboración se mantuvo hasta entrado el siglo XVIII (1952: 375-376), posteriormente afinada por Jaume Coll entre finales del siglo XV y el primer cuarto del XVI (2002: 66)¹⁸. El éxito y popularidad que tuvieron estos diseños hizo que su área de distribución alcanzara todos los rincones de la Península Ibérica, incluida la provincia de Zamora como podemos comprobar. Sin ningún género de duda, se utilizaron en la decoración de suelos, es posible que en Sancti Spiritus estuvieran colocados en el pavimento de alguna estancia importante, por qué no en los *quartos de la reyna* Beatriz de Portugal, de la que sabemos que al menos desde 1415 y hasta 1440, año de su muerte, contó con unas dependencias para su uso privado en el monasterio (Navarro, 1980: 245-246, nota 328). Aunque el arranque de su producción debió iniciarse en las postrimerías del siglo XIV, el momento álgido de su fabricación se sitúa durante la siguiente centuria, principalmente a partir de su segunda mitad, continuando a lo largo del XVI (Soler, 1997: 172-175).

También se reconoce azulejería de arista idéntica a la elaborada en los alfares de Valladolid durante buena parte del siglo XVI, localizada y descrita asimismo en alguno de los monumentos de la provincia de

¹⁸ En relación a estas piezas, algunos autores denominan a este motivo “baldosa de estrella” (Ruiz Pérez y Tugores, 2008: 1.359), y también de “estrella o cruz de cuatro brazos” (Algarra, 2003: 260).

León. Nos estamos refiriendo a las coronas de cálices vegetales, las flores en reposo dentro de marcos circulares y algunos de los motivos de rueda. También del colocado en las bajoventanas septentrional y meridional, denominado por nosotros de la “rosa blanca” y que en su momento atribuimos al azulejero Juan Lorenzo –del que sabemos se mantuvo en activo al menos desde 1560 y hasta 1599 (Moratinos, 2007: 40-42)–, del cual, por cierto, localizamos un contrato de obra, fechado en 1595, en el que se comprometía a entregar a un comerciante de Toro precisamente este tipo de producción, del que ya hablamos en la introducción de éste capítulo. Piezas todas ellas utilizadas en los arrimaderos que decorarían las paredes de salas como la sacristía, coro, sala capitular o refectorio. Sin olvidar en ningún momento la más que posible procedencia local de alguna de estas producciones. A ese respecto, debemos recordar que en 1517 García Carretón, alcaller establecido en Toro, se obligó a elaborar tres mil azulejos para el palacio que el regidor de la ciudad, Gutierre Fonseca, se estaba construyendo en la Plaza de la Colegiata, o que en 1520, el pintor Cristóbal de Robles firmó un contrato con el también alcaller Lope de Ulloa para trabajar en su taller pintando piezas de azulejería (Moratinos y Villanueva, 2005: 24-25). Como tampoco la más que posible procedencia salmantina de algunas de ellas, labores que pudo realizar Pedro Vázquez, azulejero toledano que se estableció en Salamanca a finales del siglo XV o comienzos del XVI y se mantuvo en activo a lo largo de la primera mitad de esa centuria. Nos estamos refiriendo principalmente a las representaciones de fuentes con ofidios afrontados (Malo, 2009: 156-159, 170, fig. 26) y, posiblemente, a las de jarrones con grandes asas en forma de ese.

Y entre esas producciones en arista, aquellas elaboradas con toda probabilidad en Sevilla, nos estamos refiriendo a las piezas idénticas a las documentadas en el frontal del banco del “portal enchinarrado” y, sobre todo, a los tres modelos de “reflejo dorado” colocados en el solado de la repisa de la vitrina. Del primero ya hemos comentado que, además de su posible elaboración en el taller trianero de Niculoso Pisano, se localiza entre los azulejos que decoraron el castillo de Coca, perteneciente a la familia Fonseca. A lo que hay que añadir que de los segundos tampoco dudamos sobre su procedencia sevillana, donde se elaboraron producciones de este tipo a lo largo del siglo XVI (Pleguezuelo, 1996: 80, foto 75); además, debemos indicar que dos de estas segundas labores, en concreto las que desarrollan diseños a base de dobles marcos cuadrangulares, también se encuentran entre el citado conjunto de

Coca, asimismo atribuidos a talleres sevillanos (Villanueva, 2001: 52-53). Como para el caso de los vallisoletanos, toresanos y salmantinos, estas producciones también tuvieron que emplearse en los arrimaderos de las principales estancias monásticas.

Y por último, los azulejos planos pintados ya marcadamente renacentistas, como los que representan los “florones” escurialenses tanto bícromos como polícromos, o los escudos de la Orden pintados en azul y blanco, todos ellos realizados en Talavera de la Reina a partir del último tercio del siglo XVI.

Claustro reglar

En el claustro, se conservan también modestos retablos y nichos de yeso profusamente decorados, construidos a lo largos del siglo XVI, algunos de ellos, como veremos, con frontales y repisas decoradas con azulejería, mayoritariamente de arista, aunque también plana pintada bajomedieval y renacentista.

Altar de la panda meridional

Se encuentra integrado en uno de esos retablos de yeso citados, en concreto el colocado en el ángulo suroeste junto a la salida meridional del refectorio, que presenta arco escarzano bajo alfiz, ambos decorados, al igual que los laterales, en este caso con casetones. En su hueco encontramos su zócalo –de 0,86x1,47m- y dos alas –de 0,88x0,81m-, revestidos recientemente por las monjas con labores de arista, posiblemente arrancadas de las celdas tras la restauración iniciada en la década de 1980 (Navarro, 1980: 246). Aunque se intentó dar al conjunto una coherencia decorativa, ésta únicamente se consiguió hacer a duras penas en el frontal y lateral derecho, aunque de nuevo volvemos a encontrarnos con azulejos ya descritos tanto en el “portal enchinarrado” como en el refectorio, incorporándose además otras piezas sueltas también presentes en otros puntos del recinto.

De este modo, en la parte superior del frontal y lateral izquierdo se colocaron una hilada de cintas –mayoritariamente de 13x6,5cm- donde el motivo más recurrente es el de los corazones de palmetas enfrentados vidriados en verde, azul y melado sobre fondo blanco, aunque también encontramos junto a estas algunas decoradas con bandas de marcos circulares y cuadrilobulados entrelazados conteniendo elementos vegetales, cubiertas con los mismos óxidos, de marcos hexagonales también entrelazados, además de otras donde lo que se entrelaza son



Frontal del altar de la panda meridional del claustro

cuatro tiras formando pequeños romboides vidriados en verde, melado y negro sobre blanco. Mientras que en el derecho las cintas elegidas representan el motivo de doble lazo formando alargados hexágonos, vidriados en blanco, azul, verde y melado.

Por lo que respecta a los azulejos de paño elegidos para poner en el frontal –mayoritariamente de 13cm de lado-, en primer lugar se colocó una hilada bajo las cintas con el motivo de la flor vista de frente dentro de un marco circular, y a continuación cinco hiladas más con piezas representando la “rosa blanca” anteriormente citada. En el lateral derecho se optó por colocar únicamente el de la flor vista de frente, mientras que el izquierdo se recubrió con ese mismo de la flor y el de los marcos cuadrilobulados como los del “portal enchinarrado” a partes iguales. En este lado también se colocó una pieza con un nuevo motivo decorativo, representando una estrella central de ocho puntas enmarcada por dos cuadrados entrelazados que a su vez forman una segunda estrella también de ocho puntas, vidriado en blanco, verde, negro, azul y melado. Como ya hemos indicado, azulejos con este mismo diseño aparecieron entre los



Repisa del altar de la panda oriental del claustro

escombros de lo que fue el *Jardín del Conde*, perteneciente al complejo palaciego de los condes de Benavente; así como en las excavaciones arqueológicas realizadas en el castillo de Alba de Tormes (Salamanca).

Altar de la panda oriental

La repisa –de 1,20x0,38m- de este pequeño altar de yeso del siglo XVI, con arco escarzano sobre pilastras con decoración lombarda en el intradós, orla e interior, carecía de azulejos cuando José Navarro Talegón publicó su *Catálogo Monumental de Toro* (1980: 241, foto 424). Tras la restauración comenzada en la década de 1980, se colocaron en ella azulejos de arista de diferentes tipos, la mayor parte ya conocidos por su presencia en otras partes del cenobio. Nos estamos refiriendo a los azulejos decorados con la “rosa blanca”, también a los de la flor vista de frente dentro de un marco circular, a los de rueda y rueda cuadrilobulada, o a los que representan jarrones de grandes asas en forma de ese, así como a las cintas de doble lazo formando alargados hexágonos.

Aunque también encontramos otros diseños novedosos, como el azulejo de “lazo de 20” con dos pequeños hexágonos conteniendo sendas flores de lis en blanco, vidriado en negro, verde y melado sobre blanco. Además de en Sancti Spiritus, este diseño, al que generalmente se le ha atribuido una procedencia toledana, se encontró en buen número durante las excavaciones arqueológicas del castillo de Alba de Tormes, también utilizado para la decoración de solados (Turina y Retuerce, 1997: 618, 621, fig. 16), además de la Capilla Dorada de la Catedral Nueva de Salamanca, atribuido en esta ocasión al azulejero Pedro Vázquez (Malo,

2002: 165, fig. 14). Y junto a estos otros cuatro azulejos decorados con una combinación de alargados hexágonos, octógonos y cruces griegas conteniendo estilizados motivos vegetales, vidriados en azul, verde y melado sobre fondo blanco, idénticos a los que aparecen en los repertorios sevillanos, con la salvedad de que en estos a los cuatro colores antes citados se le añade también el negro del manganeso (Pleguezuelo, 1996: 41, foto 14).

Altar de San Pedro

Este altar se encuentra hacia la mitad de la panda norte del claustro regular, utilizada como cementerio por la comunidad. También está labrado en yeso, con una cronología avanzada del siglo XVI y un estilo más recargado que los anteriores, a base de grutescos, temas florales, medallones con cabezas y discos con los emblemas de San Pedro, (Navarro, 1980: 241). Presenta frontal y repisa –de 1,05x2,28x0,38m- decorados también recientemente con azulejería de arista.

En su frontal, los azulejos de paño elegidos –de 14cm de lado- para su decoración son los que presentan el diseño de rueda, en esta ocasión con dos círculos concéntricos en los que se insertan flores, apareciendo decorados a su vez con palmentas, completándose además con el de ruedas cuadrilobuladas, vidriados ambos en negro, verde, azul y melado sobre reserva en blanco. Como enmarque, por la parte inferior y laterales se eligieron coronas de cálices vegetales, la mayoría de ellas puestas del revés, además de algunas piezas sueltas, como los jarrones con grandes



Frontal del altar de San Pedro del claustro y detalle de los azulejos de “reflejo dorado” de su repisa

asas en forma de ese y las fuentes flanqueadas por dos ofidios –de 13cm de longitud y 15,5cm de altura-, vidriadas ambas en azul, verde y melado sobre blanco, además de otras decoradas con una banda central de círculos entrelazados conteniendo elementos vegetales –de 13x15cm-, también vidriadas en los mismos colores¹⁹. Mientras que por la superior se colocaron coronas con la típica decoración que se desarrolla en las cintas, como los corazones de palmentas entrelazados y los lazos entrecruzados formando hexágonos y rombos, todas ellas rematadas con un grueso filete en verde.

En su repisa, volvemos a encontrar labores ya descritas con anterioridad, como los “lazos de 20” con flores de lis –de 13cm de lado-, los marcos cuadrilobulados idénticos a los del “portal enchinarrado”, o la gran flor de dieciséis pétalos de “reflejo dorado” –de 14cm de lado-. Aunque también otras novedosas, como los motivos de lazo y estrella –la mayoría de 14cm de lado- vidriados en blanco, negro, verde, azul y melado, generalmente atribuidos a los alfares de la ciudad de Toledo, o el de la gran flor de ocho pétalos vidriada en azul, verde y blanco, inscrita en un marco cuadrado dispuesto diagonalmente decorado con baquetones en azul y melado, con el blanco dejado de fondo. Este segundo fue un motivo sevillano creado

¹⁹ Recordemos que piezas como estas se colocaron en la parte inferior de los arrimaderos de la gran sala del primer piso del palacio leonés de Grajal de Campos, a los que dimos una cronología anterior a mediados del siglo XVI y una procedencia vallisoletana.

por Niculoso Pisano, que precisamente fue localizado en las excavaciones arqueológicas realizadas en su taller de Triana (Pleguezuelo, 1992: 185, dib. 16), que formó parte del repertorio decorativo colocado por este artista en la capilla funeraria de San Zoilo de la iglesia abulense de Flores de Ávila, aunque en esta ocasión la flor se vidrió en verde y melado (Moratinos, 2016: 267-268), y que también aparece en el repertorio de azulejos del castillo de Coca con los mismos colores que en Flores, atribuido asimismo a este artista italiano (Villanueva, 2001: 54-55). Además, en la provincia de Salamanca se encuentra en los conventos de Nuestra Señora de Loreto en Peñaranda de Bracamonte y en el capitalino de Santa Clara, aunque en esta ocasión se les dio como posible autoría la del azulejero local Pedro Vázquez (Malo, 2002: 170-171).



Vista del frontal de azulejos del altar de Santo Domingo

Altar de Santo Domingo

Situado en la panda septentrional del claustro regular, junto a la puerta de acceso al coro. A diferencia de los anteriores, su frontal –de 0,86x1,86m- aparece recubierto con un coherente repertorio decorativo compuesto de azulejos y cintas de arista, además de alízares y azulejos monocromas. Los azulejos de paño –de 14cm de lado- presentan el diseño de ruedas cuadrilobuladas rodeadas por una red de rosarios de flores y abalorios, conteniendo a su vez estilizados motivos vegetales, vidriados en negro, verde, azul y melado sobre fondo blanco. Esta labor aparece enmarcada en la parte superior del frontal por una hilada de alízares monocromos

verdes –de 19x7x4,5cm-, en cada uno de sus laterales por una hilada de cintas –de 13x6cm- con el motivo de los corazones de palmetas unidos por sus vértices en azul, verde y melado sobre blanco, además de por una hilada de azulejos monocromos blancos –de 10cm de lado- y verdes –de 19x10cm- colocados de manera alterna en la parte inferior.

El estado de conservación de las labores de este frontal es un tanto deficiente, apreciándose por primera vez pérdidas de la superficie vidriada en algunas de las piezas, tanto en los azulejos de arista como en los monocromos-, producidas por la humedad, como dando a entender que su presencia en el claustro, expuestas a las inclemencias medioambientales, ha sido más dilatada en el tiempo que la del resto. Esta circunstancia, unida a esa aparente uniformidad decorativa, podría estar indicándonos la novedad de encontrarnos, si no ante una obra *in situ*, sí al menos ante una colocada con anterioridad a la ya tantas veces mencionada restauración iniciada en la década de 1980.

Ya por último, azulejos con el motivo decorativo de rueda cuadrilobulada también lo encontramos con bastante asiduidad en la clausura de la ciudad de Valladolid. En concreto aparecen colocados en el pavimento de acceso al coro alto del convento de Nuestra Señora de la Concepción y en los altares del trascoro del convento de Santa María la Real de Huelgas, así como en los conventos de Santa Catalina de Siena y Santa Isabel de Hungría. Esta aparente proliferación de lugares, nos hizo pensar en su momento en la posibilidad de que su elaboración se produjera en los propios alfares vallisoletanos con una cronología un tanto tardía, en concreto a partir de la segunda mitad del siglo XVI (Moratinos, 2016: 65).

Altar de la Virgen del Rosario

Este altar se encuentra al comienzo de la panda occidental del claustro, junto a la puerta de acceso al “portal enchinarrado”. En la actualidad, aparecen recubiertos con azulejos tanto su frontal –de 0,94x1,73m- como sus dos laterales –de 0,44x1m-. En su momento, describimos la decoración de este altar como un *collage*, debido a que se podían encontrar la práctica totalidad de series documentadas en el cenobio, tanto de arista como monocromas y planas pintadas bajomedievales y renacentistas, y en todas sus variantes, es decir, azulejos, coronas y cintas (Moratinos y Villanueva, 2005: 52).

Entre los azulejos de arista se reconocen los motivos de la “rosa blanca”, de rueda y rueda cuadrilobulada, los de la flor vista de frente dentro de



Vista del altar de la Virgen del Rosario con su frontal de azulejos

un círculo, los que presentan una estrella central de ocho pétalos dentro de un doble marco cuadrado formando a su vez una estrella, los que combinan hexágonos con octógonos y cruces griegas, los de jarrones con grandes asas en forma de ese, o los de marcos cuadrilobulados idénticos a los del “portal enchinarrado”, además de los de “reflejo dorado” representando flores de dieciséis pétalos, colocados éstos dentro de la vitrina a los pies de la imagen de la Virgen. Las cintas de arista que encontramos presentan el motivo de los corazones vegetales unidos por su vértice, el de marcos circulares y cuadrilobulados encadenados y el de lazos formando alargados hexágonos; además de un nuevo diseño, en concreto el que representa un fragmento de rama vidriada en verde a la que se enrosca una filacteria en azul y melado, con el blanco dejado en reserva, idéntico al que se encuentra en el convento de Santa Clara de Salamanca, y que la investigadora Mónica Malo Cerro atribuye al azulejero Pedro Vázquez (2002: 167). Mientras que en las coronas de arista el motivo que más aparece es el de cálices vegetales.

Entre los azulejos planos pintados bajomedievales, volvemos a encontrar el de la pequeña estrella de ocho puntas central rodeada de cintas unidas por argollas y el del rombo de paredes curvas conteniendo una margarita de ocho pétalos, ambos en azul sobre blanco, con la novedad ahora de que este segundo diseño se representa también en “reflejo dorado”, concretamente en azul y dorado sobre blanco.

Ya por último, entre las labores planas pintadas renacentistas se colocaron azulejos con el escudo de los dominicos en azul sobre blanco, además de unas novedosas cintas donde también se reproducen esos mismos escudos, en esta ocasión enmarcados entre roleos vegetales, pintadas en azul, amarillo y marrón sobre fondo blanco.

Sala capitular

Se encuentra en la panda oriental del claustro regular, con el que se comunica a través de una portada en la que encontramos un arco gótico apuntado con arquivoltas que apean sobre columnillas rematadas en capiteles de hoja, dispuesta entre dos ventanas también con arco apuntado y decoración gemela. Su interior se divide en dos espacios por medio de una sencilla reja de madera y un escalón, uno reservado a capilla mayor donde se levanta una mesa de altar sobre una alta grada formada por cuatro escalones, y otro dispuesto a modo de pequeña nave o antesala que a su vez se divide en tres tramos por medio de arcos dispuestos sobre pilastras de corto recorrido (Navarro, 1980: 241-242).



Vista general del altar, escalones de la grada y pavimento de la sala capitular

Como en su momento ya indicamos, hasta comienzos de la década de 1980 la mesa de altar –de 0,90m de altura y 1.83m de longitud- se encontraba desprovista de cualquier tipo de decoración, recubriéndose a partir de esas fechas su frontal con diferentes labores de azulejería de arista. En concreto, se dispuso en la parte superior una hilada de coronas –de 15xm de altura y 13cm de longitud- con el motivo de cálices vegetales abiertos en verde, melado y azul sobre blanco. A continuación se colocó una doble hilada de azulejos –de 13,5cm de lado- de “lazo de 20” en azul y negro, rodeado de estrellas de ocho puntas más pequeñas en verde y melado, con el blanco dejado de fondo, enmarcados por una hilada de cintas –de 12,5x5,5cm-, que se puso doble en los laterales, con el motivo de doble lazo formando hexágonos alargados en blanco, azul, melado y verde. El resto del frontal se rellenó con otros azulejos de “lacería morisca”, en esta ocasión de estrella de ocho puntas, unas veces vidriadas en negro y otras en verde, además del blanco, azul y melado. El frontal se completó con la colocación en sus ángulos de alízares –de

22,5x5,5x5cm- monocromos verdes.

Asimismo, tras la figura de la Inmaculada colocada en el altar se dispuso un frente de azulejos –de 1,49x 0,26m-, formado por una doble hilada de piezas monocromas alargadas –de 19,5x10cm- verdes y blancas dispuestas en forma de damero, idénticas a las colocadas en los bancos corridos del refectorio, enmarcadas por una hilada de cintas idénticas a las anteriormente descritas.

Por lo que respecta a los cuatro escalones que conforman la grada, éstos ya presentaban decoración de azulejos con anterioridad a 1980, aunque lo que sí se hizo fue completar algunas pérdidas con azulejos con el mismo motivo decorativo. Comenzando por el superior –de 2m de longitud y 0,74m de fondo-, el borde de su huella presenta una hilada de azulejos –de 10x10x2cm- con el diseño de lazo múltiple formando pequeños rombos vidriadas en verde, azul y melado sobre blanco, mientras que su contrahuella se decora con una hilada de azulejos presentando estrellas de ocho puntas iguales a los dispuestos en el frontal del altar. En el



Arrimadero bajo ventana y detalle de la peana de una de las alacenas de la sacristía



siguiente escalón –de 2,53x1,72m- se puso en su huella una hilada de cintas –de 13,5x7,5cm- de corazones vegetales unidos por su vértice, y en la contrahuella otra de azulejos –de 14cm de lado- con el diseño de una flor de largo tallo con dos hojas, dispuesta entre roleos o aletones con desarrollo floral que encierran la composición por los lados, en azul, verde y melado sobre fondo blanco. De este novedoso diseño, del que solamente habíamos visto una pieza colocada en una de las alas del frontal del altar de la Virgen del Rosario del claustro, nada dijimos en la publicación que sobre la azulejería del convento realizamos en 2005, aunque por sus características decorativas bien pudo haber sido elaborado en los alfares de Triana. En el siguiente escalón –de 3,10x2m- también se puso la misma banda de cintas de corazones vegetales en su huella, mientras que la contrahuella se recubrió con azulejos con el motivo de un doble marco mixtilíneo colocado diagonalmente en negro, melado y azul, conteniendo cuatro flores en verde y melado, con el blanco de fondo, también con un aire muy sevillano. Mientras que en último –de 3,48x2,35m- en su huella se colocaron las mismas cintas que en el primer escalón, y en su contrahuella azulejos de marco cuadrilobulado iguales a los del “portal enchinarrado.

A su vez, el pavimento de baldosas de barro cocido de la pequeña nave o antesala a la capilla aparece decorado con una sencilla estrella de David –de 2,70x2,56m-, formada por cintas de arista de la serie de corazones

vegetales unidos por su vértice, colocándose de manera aislada en su interior hasta cinco de los antes descritos azulejos con la flor de largo tallo. La mayor parte de las cintas presentan un alto grado de desgaste en sus caras vidriadas originado por el roce del calzado, lo que nos estaría dando una pista de su antigüedad.

Ya por último, la contrahuella del escalón sobre el que descansa la reja que divide los dos espacios de la sala capitular aparece recubierta con una hilada de cintas también de corazones, aunque en esta ocasión la unión se hace por medio de unos roleos.

Sacristía

Dispuesta entre la sala capitular y la cabecera de la iglesia se encuentra la sacristía, en la actualidad llamada Capilla del Jubileo. Su acceso desde el claustro se realiza a través de un arco apuntado, casi conopial, de yeso. Esta estancia ha sido restaurada recientemente, siendo utilizada en la actualidad por la comunidad para sus reuniones litúrgicas diarias,



Vista del enterramiento de la infanta Leonor de Castilla en el coro

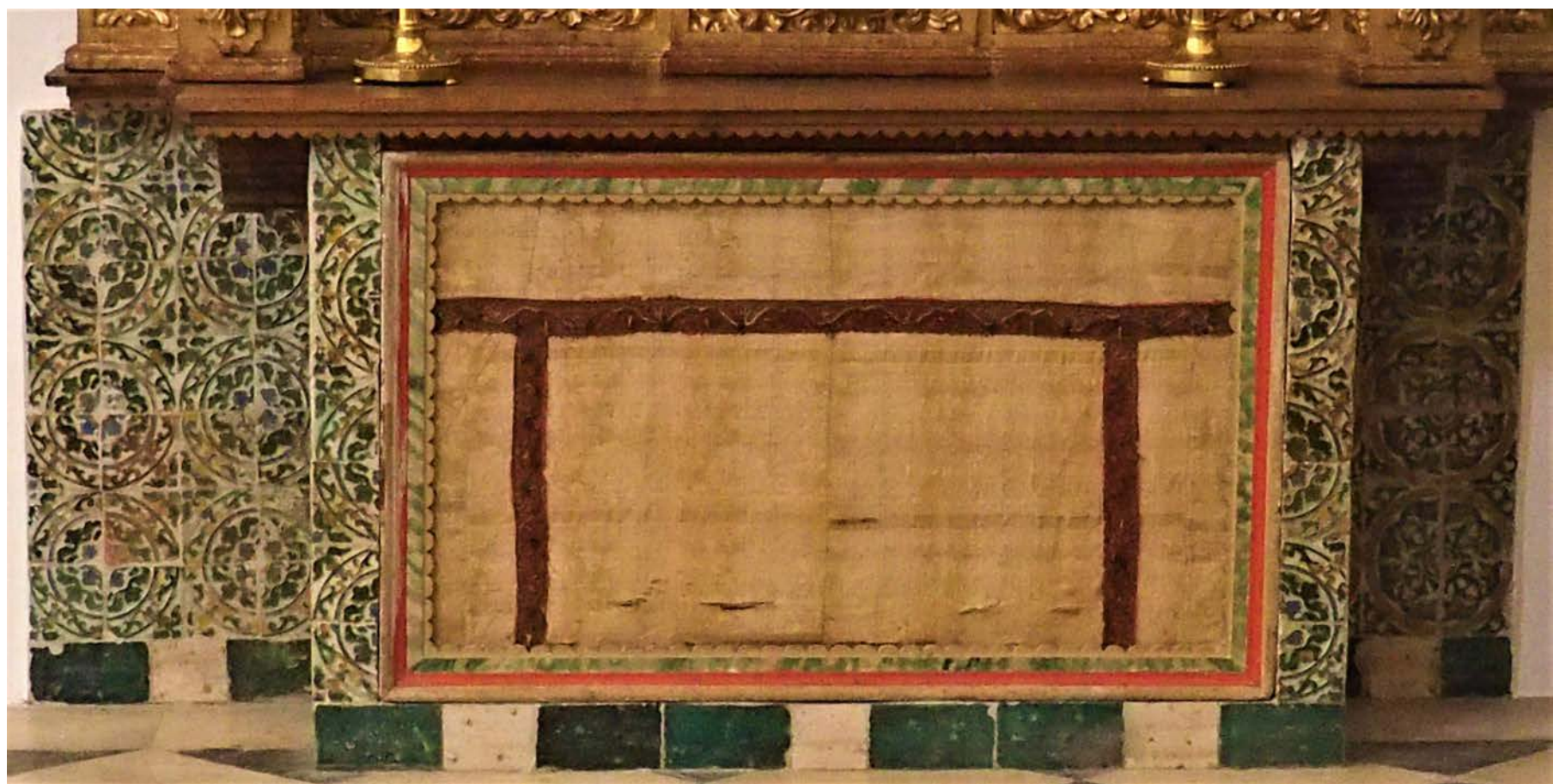
pudiéndose asimismo seguir los realizados en la iglesia a través de un gran hueco abocinado y enrejado abierto en el muro de la Epístola de la capilla mayor. Tras esa última reforma, la estancia se decoró con labores de azulejería plana pintada bajomedieval y de arista traída desde otras partes del convento.

Uno de esos puntos fue la base del vano abierto en el muro de la cabecera de la iglesia –de 0,92x0,96m-, que se recubrió con azulejos de arista –de 14cm de lado- con el motivo de marcos cuadrilobulados conteniendo flores idénticas a los colocados en el altar de Santo Domingo de la panda septentrional del claustro regular. Otro fue el arrimadero bajo la única ventana existente en la sacristía –de 1,40m de longitud y 0,50m de altura-, en el que se colocó una triple hilada azulejos de arista con esa misma decoración de marcos cuadrilobulados, colocándose en la parte inferior una línea de cintas planas pintando dos motivos diferentes, uno el de marcos ovalados entre “ferroneries”, y otro el de los escudos dominicos dispuestos entre roleos vegetales ya descrito en el frontal del altar de la Virgen del Rosario, ambos con vidriado polícromo.

También en la base –de 0,95x0,38m- de una alacena abierta en el muro donde se encuentra el altar, utilizada para guardar los libros empleados para la liturgia, que se recubrió con una doble hilada de azulejos de arista –de 12cm de lado- con un novedoso diseño de rueda conteniendo roleos y zarcillos, enmarcados a su vez por una hilada de cintas, también de arista –de 12x6cm-, con el ya descrito motivo de los marcos circulares y cuadrilobulados encadenados, vidriados ambos en azul, verde y melado sobre fondo blanco. Así como en la base de otro pequeño hueco transformado también en alacena, donde se guardan los cálices, vinajeras y demás útiles del servicio litúrgico, recubierta esta vez con ocho azulejos planos bajomedievales con el ya conocido diseño del rombo de paredes curvas conteniendo flores de ocho pétalos dispuesto entre círculos, pintados en azul y blanco.

Coro

Esta gran sala se encuentra separada de la iglesia mediante un muro, en el que se abren en la parte superior tres óculos decorados con escudos de la Orden y en la inferior dos amplios vanos con reja, disponiéndose en su hueco un pequeño retablo-hornacina barroco del siglo XVIII. Su acceso desde el claustro se efectúa a través de un sencillo arco de sillería que apea sobre pilastras, sito junto al altar de San Pedro. Además de la sobria sillería de madera de pino y del órgano barroco del siglo XVIII,



Detalle de los frontales de los altares de Santo Domingo (arriba) y de la Virgen del Rosario (abajo) en el coro

en el coro también se encuentran los ya citados enterramientos de Teresa Gil, de la infanta Leonor de Castilla y de la reina Beatriz de Portugal, soberbio cenotafio tallado en alabastro de cogolludo que en origen estuvo policromado, así como los altares de Santo Domingo y de la Virgen del Rosario. De todos ellos, aparecen decorados con azulejería el enterramiento de la infanta, las dos mesas de altar, el zócalo del muro de separación con la iglesia y el frontal de una pila de agua bendita, labores todas ellas que fueron rehechas o colocadas en época reciente.

Enterramiento de la infanta Leonor de Castilla

Al igual que los otros dos enterramientos, el de la infanta Leonor se ubica en el centro del coro, a los pies del sencillo sarcófago de la fundadora del convento. El sitio donde fue depositado su cuerpo aparece señalado en el pavimento por un rectángulo de labores de arista –de 1,97x0,67m-, formado por un total de setenta y cinco piezas entre azulejos y coronas. De ellas, diez son coronas –de 14cm de longitud y 12cm de altura- colocadas en sendas hiladas en los lados cortos, representando el ya conocido motivo de los cálices vegetales abiertos dispuestos sobre grecas de eses vegetales y florecillas, en azul, verde y melado sobre fondo blanco. El resto son azulejos –de 13cm de lado- que despliegan el motivo circular dividido en cuatro cuadrantes que albergan representaciones florales, vidriados en blanco, azul, verde y melado, llamado por nosotros de la “rosa blanca” y que atribuimos al azulejero vallisoletano Juan Lorenzo, dándoles una cronológica tardía, en concreto a partir del último tercio del siglo XVI.

Manuel Gómez Moreno también deparó en la decoración de azulejería de este enterramiento: “un rectángulo de azulejos señala donde fue depositada D^a Leonor de Castilla” (1927: 225). Desafortunadamente, los azulejos que hoy decoran este enterramiento fueron colocados por las monjas dominicas en algún momento impreciso de la pasada centuria en vez de “los originarios, que deteriorados, fueron sustituidos hace algún tiempo por los actuales, sacados de otras dependencias del convento” (Navarro, 1980: 237).

Altar de Santo Domingo

Este retablo barroco del siglo XVIII se encuentra en el muro del Evangelio del coro, junto a la reja. Los laterales de su mesa de altar –de 2,64x0,98m- aparecen decorados con siete hiladas de azulejos de arista –de 14cm de lado- con el diseño de rueda acompañado de rombos, conteniendo ambos

marcos motivos florales, vidriados en negro, verde, azul y melado sobre blanco. Completando el conjunto, en la base se colocaron de manera alterna alargados azulejos monocromos verdes y blancos –de 19x11cm-, idénticos a los que decoran los bancos corridos del refectorio.

En un principio estuvo colocado en la cercana iglesia románico-mudéjar del siglo XIII de San Lorenzo el Real, siendo colocado en el coro coincidiendo con la restauración de 1987. En ese momento también se pusieron los azulejos, unos provenientes de los zócalos de las celdas de las hermanas, mientras que otros habían sido guardados tras la restauración del monasterio iniciada en la década de 1980 (Pérez Mesuro, 1994: 28).

Altar de la Virgen del Rosario

Al igual que el anterior, este retablo también se encuentra adosado al muro del Evangelio del coro, compartiendo con él las mismas vicisitudes cronológicas. Lo mismo podemos decir de los azulejos de arista que también decoran los laterales de su mesa de altar –de 2,43x0,97m-, colocados asimismo tras la restauración comenzada en la década de 1980.

En esta ocasión, se decidió por dos variantes del diseño rueda con diferente esquema, ambos ya descritos en otros sitios del convento. Uno dibuja una doble rueda que contiene margaritas y palmentas entrelazadas, mientras que el otro presenta una rueda simple conteniendo roleos y zarcillos también entrelazados, vidriados ambos motivos en verde, azul y melado sobre fondo blanco. Como en el caso anterior, en la base se colocaron sendas hiladas de alargados azulejos monocromos verdes y blancos dispuestos de manera alterna.

Zócalo del muro de la cabecera

El muro que sirve de separación con la iglesia y a su vez hace de cabecera del coro aparece decorado con un zócalo de azulejería de arista -de más de 7m de longitud y una altura máxima de 0,60m-, con desarrollo también alrededor del retablo-hornacina y de los dos huecos donde se encuentran las rejas que separan ambos ámbitos y permiten el acceso al templo.

A lo largo de este zócalo se dispusieron variadas labores de arista, todas ellas ya descritas con anterioridad. De este modo, alrededor del hueco de la reja izquierda se colocaron azulejos con el motivo de rueda simple conteniendo roleos y zarcillos entrelazados, además de otros con la flor de ocho pétalos dentro en un marco cuadrado colocado en diagonal;



Vista general del zócalo de azulejos en el muro de la cabecera del coro

eligiéndose para la parte central, la dispuesta alrededor del retablo-hornacina, los azulejos de rueda antes descritos; mientras que los azulejos que se colocaron alrededor del hueco de la reja derecha fueron los de la “rosa blanca”. El conjunto se cerró por sus laterales con sendas hiladas de cintas de doble lazo formando alargados hexágonos, y por la base con otra de marcos circulares y cuadrilobulados encadenados. Asimismo, las huellas y contrahuellas de los escalones dispuestos en los huecos donde se encuentran las rejas se revistieron con los antes descritos azulejos con flor de ocho pétalos, mientras que en su intradós se pueden ver los azulejos que dibujan los jarrones con grandes asas en forma de ese.

Se tiene la constancia documental de que este muro fue reconstruido en 1606, debido al avanzado estado de ruina en el que se encontraba (Navarro, 1980: 237). Además, según la información que en su momento nos dieron las religiosas, todos los azulejos que decoran el zócalo también se trajeron de las celdas y otros puntos del cenobio, siendo colocados tras la restauración iniciada en la década de 1980, excepción hecha de los que presentan el diseño de jarrones, a los que “desde siempre” habían

visto decorando el intradós de los huecos que comunican con la iglesia (Moratinos y Villanueva, 2005: 58).

Aguabenditera

Este elemento se encuentra junto a la puerta de acceso al coro desde el claustro. Se trata de una pila para agua bendita de yeso adosada al muro, con un alargado pie circular y una cazoleta también circular, en cuyo interior se colocó una fuente de imitación a porcelana del tipo Delft, decorada con motivos florales en azul sobre cubierta plúmbeo-estannífera.

Además, muro se revistió con un frontal de azulejería plana pintada renacentista –de 0,69x0,79m-, formado por azulejos –de 14cm de lado- que reproducen un diseño que combina cruces griegas, grandes octógonos y hexágonos que contienen estilizados motivos florales, policromados en blanco, azul, amarillo y naranja. El conjunto aparece enmarcado por una hilada de cintas –de 14x6,5cm- que dibujan grecas en zigzag formando esvásticas en azul y blanco, con la nota de color que



Vista del frontal de azulejos de la aguabenditera del coro



Vista del arrimadero bajo la quinta ventana del Museo

aportan medias margaritas en amarillo colocadas en los bordes. El motivo de los azulejos recuerda a unos elaborados en arista que se encuentran en la repisa del altar de la panda oriental del claustro reglar, que en su momento relacionamos con producciones sevillanas. Asimismo, azulejos planos pintados polícromos idénticos los encontramos decorando el frontal del altar de la capilla de San Pedro Mártir y las paredes de la capilla de la Peña de Francia, ambos en el convento de Santa Catalina de Siena de Valladolid. Además, las paredes del refectorio de ese cenobio dominico vallisoletano se revistieron con azulejos con este mismo motivo decorativo, aunque en esta ocasión pintados en azul y blanco. De esta obra sabemos que fue íntegramente financiada por Felipe III en 1616 y, por lo que respecta a su elaboración, en su momento se la atribuimos al maestro azulejero talaverano Alonso de Figueroa Gaytán (Moratinos, 2016: 77-78, 81-86).

Museo

En la panda oriental del claustro reglar se levanta, entre la sala capitular y el ángulo suroriental de la crujía, una amplia estancia de dos plantas, que se rehízo en su totalidad tras la restauración iniciada en la década de 1980. La parte inferior se compartimentó para albergar un Museo donde se exponen diversas obras de arte relacionadas con el monasterio de Sancti Spiritus, como pintura, algunos muebles, labores textiles o elementos litúrgicos.

Además, bajo las cinco ventanas que aportan luz natural a las diferentes salas se colocaron como decoración arrimaderos –de unas dimensiones medias de 1m de anchura por 0,60m de altura- con diversas labores de azulejería. En los cuatro primeros arrimaderos todos los azulejos y cintas colocados fueron de arista, de diseños ya descritos, como los de la flor vista de frente dentro de un círculo, las dobles ruedas conteniendo roleos y zarcillos encadenados, de la “rosa blanca”, de ruedas cuadrilobuladas y de ruedas y rombos entre los primeros, y los de doble lazo formando alargados hexágonos, de cuádruple lazo formando pequeños rombos y los de corazones vegetales unidos por su vértice entre las segundas.

En cambio, el quinto de esos arrimaderos se decoró con seis conjuntos de cuatro azulejos cada uno, cinco de los cuales presentaban variados diseños planos pintados renacentistas, por uno con motivos en arista. La serie de arista resulta por cierto ser una novedad, al presentar un diseño que recuerda al de rueda transformado aquí en un octógono acompañado de un rombo, ambos conteniendo motivos florales, vidriada en verde, azul,



manganeso y negro sobre fondo blanco. Entre los planos, encontramos los ya conocidos diseños del “florón principal” escurialense en sus formatos bícromo y polícromo, así como el de cruces griegas, octógonos y hexágonos recientemente descrito en el frontal de la aguabenditera del coro, además uno nuevo que presenta marcos circulares y mixtilíneos conteniendo zarcillos y roleos, vidriado en blanco, azul, amarillo y naranja. La decoración del arrimadero se completó con la colocación de dos tipos de cintas, las de “ferroneries” conteniendo marcos ovalados, y las de grecas en zigzag formando esvásticas. Todas estas producciones se realizaron en Talavera de la Reina, entre el último tercio del siglo XVI y las primeras décadas del XVII.

Además, hasta no hace muchas fechas en una de las vitrinas del Museo se exponían varias piezas de vajilla monástica de notable interés, como un plato y una escudilla decorados con el escudo de los dominicos. También un variado repertorio de revestimientos arquitectónicos, algunos de ellos



Alízar de cuerda seca, olambrillas de arista y azulejo plano pintado que se exponían en una de las vitrinas del Museo, fotografiadas en 2001

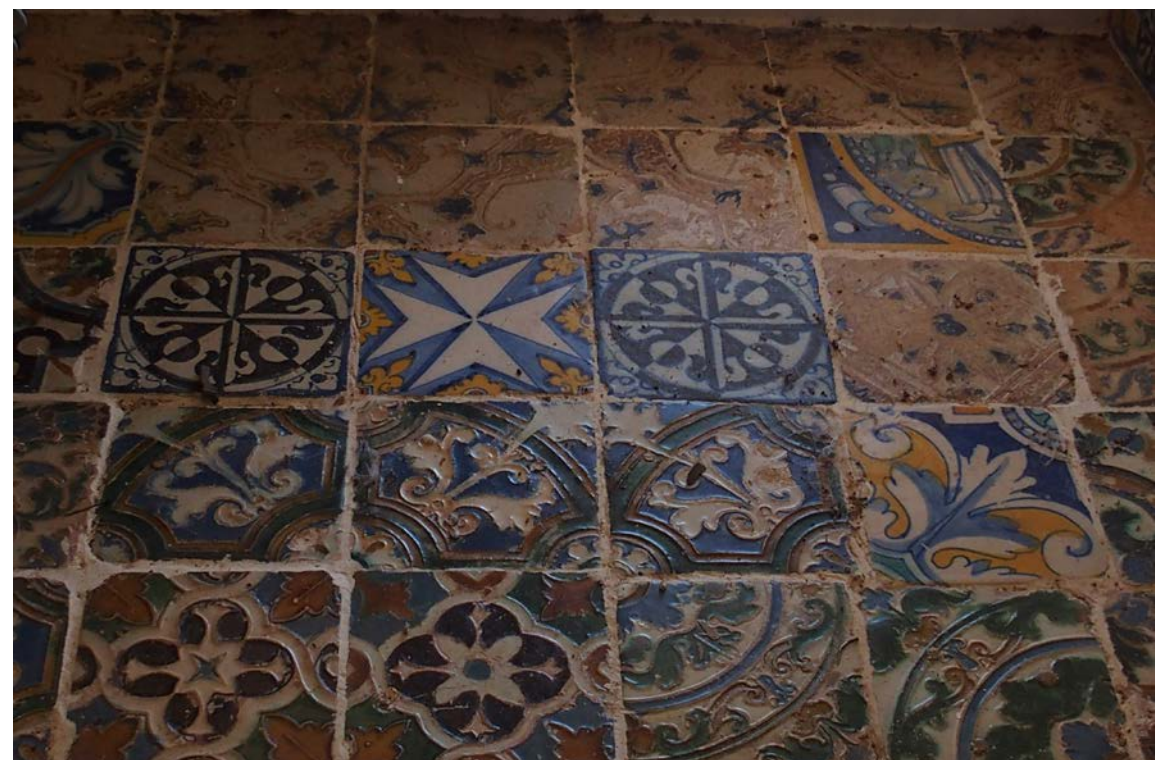
novedosos. Entre ellos, se podía ver un alízar de cuerda seca con sus caras decoradas con arquillos apuntados y polígonos entrelazados, vidriado en blanco, negro, melado y verde, realizado con toda probabilidad en la ciudad de Toledo en las primeras décadas del siglo XVI, idéntico a los documentados en el convento vallisoletano de Santa Clara y en el castillo abulense de La Adrada (Moratinos, 2016: 109, 365-366). Y junto a él un conjunto de cuatro azulejos de arista con un diseño de “lazo de 12”, vidriados en blanco, negro, azul, verde y melado, también con una marcada tipología toledana, además de unas cuantas de las pocas olambrillas de arista conservadas en el monasterio. Asimismo, en la vitrina se encontraba un medio azulejo plano pintado con la representación de una figura femenina coronada de tipología talaverana, testimoniando que en Sancti Spiritus también existieron frontales de altar decorados con azulejería representando escenas figuradas, cronológicamente fechados a partir del último tercio del siglo XVI. (Moratinos y Villanueva, 2005: 37, 65).

Biblioteca

El piso superior de esa nueva estancia levantada en la panda oriental del claustro reglar también se compartimentó en habitaciones, utilizadas por la comunidad para muy diversos fines, como los de almacén y archivo. Además, uno de esos espacios se habilitó como biblioteca, decorándose el alfeizar y arrimadero de su ventana con una variada muestra de piezas de azulejería, principalmente de arista, aunque también planas pintadas, tanto bajomedievales levantinas como renacentistas talaveranas.

Entre las piezas de arista colocadas en el arrimadero, se distinguen azulejos de la “rosa blanca” y de rueda en prácticamente todas sus variantes, circular, cuadrilobulada y octogonal. También dos coronas, una de cálices vegetales, y otras con un diseño novedoso que presenta una cenefa de hojas doblemente enlazadas por su base y altura por pequeñas flores de lis, dispuestas sobre una greca de aletones unidos también por pequeñas flores de lis, vidriado en verde, azul y melado sobre fondo blanco. Además, en la base se colocó una hilada de cintas planas pintadas talaveranas con el motivo de grecas en zigzag formando esvásticas.

En el alfeizar, las producciones de arista colocadas fueron azulejos de nuevo representando la “rosa blanca” y diferentes motivos de rueda, junto a las que reproducen cruces griegas, octógonos y hexágonos, las de marcos cuadrilobulados idénticos a los existentes en el “portal enchinarrado” y las de reflejo dorado, en esta ocasión en dos motivos, el de dobles marcos



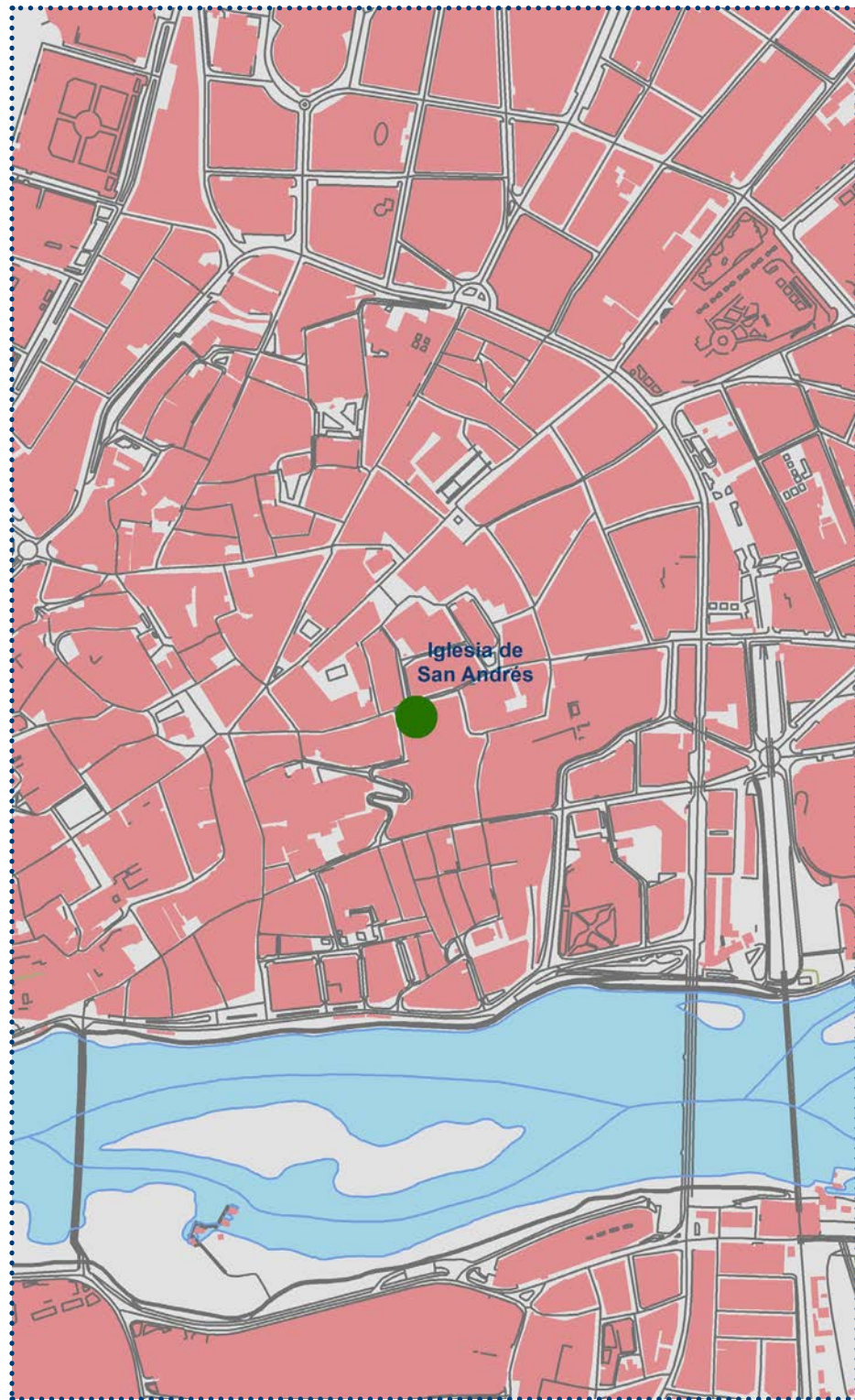
Detalle de los azulejos colocados en el alfeizar de la ventana de la biblioteca

cuadrangulares conteniendo pequeñas cabezas de margaritas y tulipanes, más numerosas y además con el característico desgaste en la superficie producto de haber estado colocadas en un pavimento, y el de flor de dieciséis pétalos dentro de un marco también cuadrangular. Mientras que entre las producciones planas pintadas renacentista talaveranas, distinguimos cintas de “ferroneries” conteniendo marcos ovalados y las que dibujan escudos dominicos dispuestos entre roleos vegetales; además de dos azulejos representando también el escudo de la Orden y otro con una cruz llana de ocho puntas o de Malta en blanco sobre campo azul, rodeada de pequeños motivos vegetales en amarillo y anaranjado, y dos piezas con los florones “principal” y “arabesco” escurialenses polícromos. Ya por último, entre las labores planas pintadas también distinguimos un azulejo –de 14cm de lado– representando la cuarta parte de un medallón ovalado con decoración de “ferroneries”, que contiene la parte inferior de una figura humana rodeada de árboles, todo ello finamente trazado en azul y relleno en azul, amarillo y anaranjado sobre blanco, del estilo a los medallones que decoran el panel colocado en el muro de la Epístola de la capilla mayor de la iglesia abulense de Higuera de las Dueñas, fechado por una inscripción en 1572 y realizado en Talavera de la Reina (Moratinos, 2016: 370-372).

3.3.4.

Itinerario IV

Zamora: entre las tierras del pan y el vino



Iglesia de San Andrés



Zamora

Iglesia de San Andrés

Cronología de la obra de azulejería: septiembre de 1598

Autoría de la obra de azulejería: desconocida, Talavera de la Reina



Vista de la capilla funeraria de los Sotelo en la iglesia de San Andrés. Zamora

La iglesia de San Andrés se encuentra al este del primitivo recinto de la ciudad de Zamora, aquel emplazado al borde del río Duero sobre una amplia plataforma rocosa, conocida como la “Peña Tajada”, levantado alrededor de su castillo e iglesia catedral. A comienzos del siglo XIII este sector era un pujante arrabal en expansión, denominado “El Burgo”, que se articulaba a partir de tres importantes ejes viarios, las actuales calles San Torcuato, Santa Clara y San Andrés, cuyo nacimiento tenía lugar en una explanada que posteriormente se habilitó como Plaza Mayor, lugar donde se colocaron las casas consistoriales.

Se tienen referencias a la existencia de un templo con esa misma advocación desde esas tempranas fechas. Del primitivo recinto románico únicamente se conserva su desmochada torre, adosada al muro del Evangelio del actual cuerpo de naves, además de unos sillares con marcas de cantero recolocados en el muro oeste. El edificio actual es fruto de la profunda remodelación realizada a partir de las disposiciones testamentarias dejadas por Antonio de Sotelo y Cisneros, uno de los capitanes que dirigió las tropas de Hernán Cortés en el descubrimiento y conquista de Méjico, muerto en enero de 1548. Tras una serie de retrasos, ocasionados en un primer momento por las aclaraciones y los pagos estipulados en las citadas mandas, además de deudas, y posteriormente por problemas en relación con la delimitación y propiedad del terreno que debía de ocupar la capellanía a fundar, por incidir ésta en terrenos tanto públicos como privados, las obras de remodelación dieron comienzo definitivamente en 1557, bajo la supervisión de Gregorio de Sotelo Cisneros, hermano del difunto, siendo reemplazado tras su muerte por Antonio de Sotelo y Mella, su sobrino, puesto que las mismas se alargaron hasta bien entrada la década de 1610 (Samaniego, 2016).

El edificio presenta una singular cabecera compuesta por dos capillas gemelas comunicadas entre sí por un arco, cerradas con sendas bóvedas de crucería de terceletes de aire gótico, la del lado del Evangelio se utilizó para el servicio de la parroquia y la del lado de la Epístola para enterrar a los miembros de la familia Sotelo. La cabecera se abre a una amplia nave dividida en tres tramos por dos grandes arcos fajones diafragmas ligeramente apuntados, que se apoyan sobre medias columnas adosadas a los muros donde se disponen las capillas funerarias, como la de Francisco Hurtado de Hevia o la del doctor Pedro de Madrigal (Gómez Moreno, 1927: 177). La nave se cubrió con una armadura a dos aguas dispuesta sobre dieciocho vigas madre, que a su vez sujetan en su almizate otra armadura de par y nudillo “decorada con lacería de a ocho y a dieciséis”,

realizada en 1567 por el carpintero García de Luzaga. El acceso principal se encuentra a los pies, abierto hacia la Plaza de las Cuadras, presentando una sencilla portada realizada en 1561 por Juan de Ibarra, con arco de medio punto, flanqueado por medios pilares estriados y dos bustos en sus enjutas, rematado con un nicho avenerado entre columnas conteniendo la figura del patrono (Samaniego, 2016: 94, 138-140).

Además del retablo dispuesto en la capilla de los Sotelo, dedicado a la advocación del apostolado, trazado en 1567 por el imaginero Juan Falcote, también destacan otras obras auspiciadas por la familia Sotelo. Una de ellas fue el retablo de la Virgen del Pilar, realizada también por Falcote entre 1576 y 1577. Otra el sepulcro del fundador, comenzado a labrar en 1578 por Juan Falcote y terminado por su hijo Antonio, en el que también colaboraron otros artistas, entre ellos Pompeyo Leoni quien, entre 1598 y 1600, realizó la figura orante de Antonio Sotelo y Cisneros (*Ibidem*: 140-149, 189-194, 203-206, 265).

A partir de la primera década del siglo XVIII, la historia de la iglesia de San Andrés correrá pareja a la del Seminario Diocesano San Atilano. En 1711 el obispo de Zamora, Francisco Zapata Vera, pidió a la Compañía de Jesús la creación de un seminario en la ciudad, dándoles para ello los terrenos adyacentes a San Andrés, a la vez que les cedía la iglesia en 1716. El edificio fue terminado en 1721, acogiendo a los futuros sacerdotes de la orden hasta la expulsión de la Compañía en 1767. A partir de esa fecha la institución se convirtió en Seminario Conciliar. En la actualidad es sede de los seminarios Mayor y Menor de la diócesis.

OBRA DE AZULEJERÍA CONSERVADA

Adosada por el lado de la Epístola al altar mayor usado por los Sotelo como su capilla para enterramiento, se dispuso una sacristía para servicio de la misma -de apenas 5x2,5m-, con acceso a través de una escalera de caracol a un aposento alto.

Las paredes de la misma se recubrieron con un arrimadero -con una altura de 0,74m- de azulejería plana pintada, formada por una sucesión de hiladas de cintas y azulejos, en concreto cuatro y tres hiladas respectivamente, con las esquinas preservadas con alízares. Las cintas -de 14cm de largo y 7cm de ancho- presentan un diseño de "ferronerías" o recortes de cueros y metales conteniendo perlas ovaladas, cubiertas con óxidos de color blanco, azul y amarillo anaranjado. Los azulejos -de 14x14x1,5cm- se decoraron con dos motivos diferentes, uno con el de puntas de diamante dentro de marcos cuadrangulares, y otro con el



Detalle del arrimadero con todas las labores de azulejería de la sacristía

mismo diseño que el de las cintas, ambos cubiertos con la misma paleta de colores que las primeras. Mientras que los alízares - de 19x6,5x5cm- presentan un diseño a base de roleos vegetales unidos por óvalos y pequeños círculos enmarcados, en blanco y anaranjado sobre fondo azul. A parte de estos motivos descritos, en uno de los esconces existentes en la sacristía, se puede distinguir una hilada de piezas -no sabemos si cintas, azulejos o alízares al estar parcialmente tapada por una estantería de madera- decoradas con una cenefa de ovas en azul y amarillo sobre fondo blanco.

Su estado de conservación es bueno, apreciándose algunas piezas con fisuras, la falta de un azulejo junto a la cajonería -el mismo se recogió y se encuentra guardado en la misma sacristía- y, principalmente, suciedad en algunos de los tramos del arrimadero, sobre todo a ambos lados de la cajonería. De todos modos, debemos hacer constar que este espacio en la actualidad se ha convertido en una especie de trastero, con sus

paredes prácticamente cubiertas por estanterías -tanto metálicas como de madera-, sillas, cajas y bultos de lo más variado, que dificultan sobre manera la contemplación de los arrimaderos de azulejos y, por ende, del espléndido oratorio -tallado en 1584 por el entallador Cristóbal de Acosta (*Ibidem*: 229)- y la cajonería que completan su mobiliario original. Además, también indicar que, debido a toda esta acumulación de objetos, no pudimos acceder a la estancia dispuesta en el piso superior de la sacristía.

Por la documentación de archivo conservada en el Museo Histórico Diocesano, consultada por el profesor Santiago Samaniego Hidalgo, sabemos que a lo largo del último lustro del siglo XVI se están realizando obras de adecentamiento en la sacristía. Así, en junio de 1596 el maestro de cantería Juan del Campo recibía ciertos honorarios por *levantar la Puerta de la Sacristia de la dicha capilla e Rompella*, mientras que en octubre de ese mismo año se pagaba al ensamblador Cristóbal izquierdo por la nueva labra de esa misma puerta, y al cerrajero Juan de Sepúlveda por realizar su cerradura, llaves y tirador. Además, en la visita pastoral realizada el 5 de marzo de 1598 por el doctor Jerónimo Pacheco, se hizo constar las deficiencias observadas en la sacristía, entre ellas la ausencia de una cajonería en condiciones donde guardar *los ornamentos desta capilla*, a pesar de que la misma ya se había contratado el año anterior al entallador Tomás de Troas, aunque por estas fechas aún no había sido terminada. El visitador también accedió, a través de la escalera de caracol, a la estancia superior de la sacristía, indicando a continuación que *Visto por vista de de ojos Los aposentos mando al dicho Antonio de Sotelo que con breuedad haga Solar los suelos de ambos aposentos de losas y açulejos como lo tiene començado a tratar* (*Ibidem*: 261, 263-264).

Por ello, aprovechando una estancia en Madrid para, entre otras razones, cerrar con Pompeyo Leoni las condiciones de la escultura de su tío, el 3 de septiembre de 1598 Antonio de Sotelo y Mella compraba a Juan de Frutos, vecino de Madrid, *ochoçientas çintas de azulexos a Doçe Reales²⁰ mas de beinte y quatro alicares a medio Real cada vno [...] para enlosar la sacrestia de la dicha Capilla*, pagando por ellos 165 reales menos 10 maravedís. La compra llegó a Zamora el 27 de octubre, costando su transporte 120 reales, a razón de 5 reales la arroba. Las estimaciones no debieron ser correctas, puesto que de inmediato se tuvieron que comprar más azulejos, encontrándolos en esta ocasión en la propia ciudad de Zamora: *mas Cuatrocientos azulexos cuadrados que son dos*

20 En el texto este investigador cambia la transcripción por “12 retiles”, indicando que “por «retil» entendemos pieza cerámica cuadrada y pequeña” (*Ibidem*: 266 y nota 2.164).

bezες mayores que los azulexos de zintas que se compraron a Melchor de Olibares de vn poyo que tenia en su Casa duzientos Reales a medio Real cada vno Estos faltaron demas de los que dieron en quenta en las quantas pasadas (*Ibidem*: 266 y notas 2.166 a 2.168).

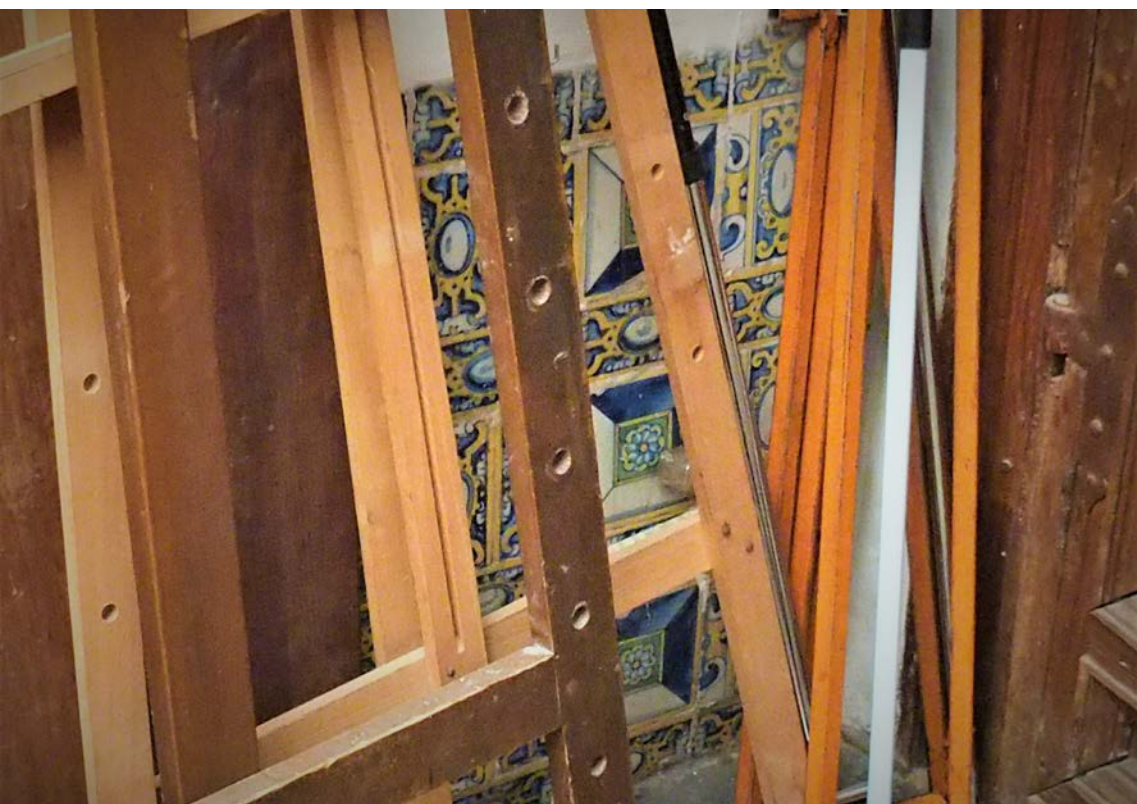
Finalmente, el entallador zamorano Tomás de Troas entregaba a comienzos de 1599 la citada cajonería, debiéndose colocar ésta y los azulejos en la estancia baja de la sacristía a lo largo del verano de ese año, puesto que el cantero Juan de la Puente cobraba el 7 de septiembre 4 ducados *por rresgar vnas rrafas en la pare [...] para asentar unos azulexos* (*Ibidem*: 267).

No sabemos si la precipitada compra realizada en Zamora fue causada por la decisión final de azulejar las dos estancias de la sacristía, tal y como se dictó en la citada visita pastoral, aunque, si esto fue así, los de la superior terminaron perdiéndose -recordemos que aunque no nos fue imposible acceder a ella debido a la ingente cantidad de bultos depositados, la persona encargada de las visitas en la iglesia nos aseguró que la misma se halla desprovista de ellos-. También desconocemos si, a pesar de haber sido comprados en dos mercados diferentes, los dos lotes de azulejos presentaban el mismo o diferente diseño; y si así fue, cuál fue el criterio para su colocación. Por lo que respecta a la estancia baja de la sacristía, lo único que podemos decir es que, si exceptuamos la hilada de azulejos con el diseño de ovas, los arrimaderos existentes presentan una marcada uniformidad, como dando a entender con ello que conservan el patrón decorativo original.

De todos modos, aún sin estar seguros de si los azulejos y cintas de “ferronerías” y punta de diamante existentes en la estancia baja fueron los adquiridos en Madrid, y los de ovas los de Zamora, o viceversa, de lo que no cabe duda alguna es de que todas estas labores fueron realizadas en Talavera de la Reina, siendo por ello tanto Juan de Frutos como Melchor de Olivares meros comerciantes. Los patrones decorativos de estos azulejos fueron muy utilizados en los talleres talaveranos a partir del último tercio del siglo XVI. En este sentido, debemos recordar que las “ferronerías” fue un motivo flamenco introducido por el maestro Juan Floris tras su llegada a Castilla a comienzos de la segunda mitad del siglo XVI (Pleguezuelo, 2000: 19), y que las puntas de diamante fueron utilizadas por numerosos azulejeros talaveranos a partir del último tercio del siglo, como por ejemplo Hernando de Loaysa quien, durante su estancia en Valladolid entre 1580 y 1593, empleó este motivo en muchas de las iglesias de la diócesis de Palencia (Moratinos y Villanueva,



Detalle del arrimadero de azulejos junto a la cajonería de la sacristía



Detalle de los bultos apilados tapando el arrimadero de azulejos de la sacristía

1999). Por lo que respecta a su cronología, consideramos que las reseñas documentales son del todo concluyentes.

Asimismo, tampoco queremos dejar pasar la oportunidad de comentar el coste del transporte de la mercancía desde Madrid a Zamora. La traída del encargo debió hacerse bien en carros tirados por bueyes o con una reata de mulas, en todo caso, con los azulejos colocados en serones protegidos entre paja. El precio del porte se estableció por razón de su peso, tasándose en arrobas, a razón de 5 reales cada una. Toda esta información nos viene a ratificar lo que tantas veces se ha afirmado al respecto, el alto precio de su acarreo desde el punto de producción –en este caso desde el lugar de su comercialización- al de destino. Antonio de Sotelo pagó por los azulejos 165 reales, mientras que su transporte hasta Zamora le costó 120, por lo que, si tenemos en cuenta el porcentaje de la comisión ganada por el vendedor, prácticamente costó tanto su elaboración como su traslado.

Ya por último, encontramos algunos ejemplos de azulejos mezclando patrones de “ferroneries” y puntas de diamante en los frontales de altar de las capillas de los Gallo de Andrade y Ayala y de los Peralta de la iglesia parroquial de la localidad vallisoletana de Simancas, fechadas por nosotros entre finales del siglo XVI y la primera década del XVII; en los arrimaderos de la capilla de la Soledad del hoy cerrado convento de Santa Catalina de Siena en Valladolid, al que también se le dio la misma cronología, en este caso utilizando como coronas las grecas de ovas; además del frontal de Santiago perteneciente a esa desaparecida iglesia y hoy depositado en el Museo de San Antolín de Tordesillas, presentando además unos alízares idénticos a estos de la sacristía de San Andrés, al que se le dio una cronología anterior a 1614 (Moratinos, 2016: 53-56, 89, 188).

La azulejería en Salamanca

A diferencia de lo encontrado en León y Zamora, el número de obras de azulejería conservadas en edificios históricos de la provincia de Salamanca que se han podido inventariar ha sido importante, aunque sin llegar a los niveles alcanzados en las provincias de Ávila o Valladolid. Pero, aparte del número, hay que indicar la calidad, valor y gran interés que atesoran todas esas obras conservadas, que se elaboraron utilizando todas las técnicas conocidas. Empezando por las más antiguas, en este caso el alicatado y la “cuerda seca” bajomedievales, elaboradas a partir de finales del siglo XIV y continuando a lo largo del XV. Siguiendo por las de arista, con un número sustancialmente más elevado de obras, comenzadas a realizar desde los albores del siglo XVI y finalizadas hacia mediados de la centuria. Y, por último, las producciones planas pintadas, asimismo muy numerosas, que presentan una evolución tipológica y cronológica muy dilatada, comenzando a partir del último tercio del siglo XVI y llegando hasta la última década del XVIII.

Como también ha ocurrido en las otras provincias estudiadas en esta publicación, principalmente en la de Zamora, gracias a la información documental que se ha conservado, y a los estudios realizados por otros investigadores, caso de Manuel Gómez Moreno, podemos saber que un buen número de estas obras de azulejería aún se conservan en sus emplazamientos originales, e incluso conocer la fecha, exacta o aproximada, de su colocación, permitiéndonos de este modo llegar a entender, aunque sea mínimamente, el fin último que pudo llegar a ver detrás de cada uno de estos trabajos. Del mismo modo, esos escritos y la inestimable colaboración de un buen número de personas, básicamente madres superiores y monjas, también nos ha permitido saber el peregrinaje sufrido por algunas de las obras aquí documentadas, un claro ejemplo podría ser, sin duda, el convento capitalino de Santa Clara y sus numerosos frontales recolocados por los coros y pandas de su claustro, sin olvidar los frontales de altar de la primera mitad del siglo XVI que decoran el claustro de las Descalzas de la Encarnación de Peñaranda de Bracamonte, construido, como el resto del convento, prácticamente un siglo después. Permiéndonos también intuir el gran



Detalle del arco con alicatados colocado en el claustro bajo del convento de Santa María de las Dueñas de Salamanca

despliegue decorativo que, por las evidencias que hasta nosotros han llegado, tuvieron ciertos monumentos de la provincia. En este caso, además del ya citado convento de Santa Clara, no podemos dejar de mencionar la ingente cantidad y calidad de los azulejos recuperados en las excavaciones realizadas en el solar del castillo-palacio que perteneció a la casa de Alba, en la localidad de Alba de Tormes, que nos están indicando la importancia que llegaron a tener en el esquema decorativo allí desarrollado.

En cuanto a la procedencia de las obras de azulejería documentadas y catalogadas en la provincia de Salamanca, a diferencia de los otros casos,

el abanico de localizaciones no es tan extenso. Se puede indicar que, con mucha probabilidad, los alicatados más antiguos fueron realizados por artífices venidos de Sevilla, mientras que las piezas de “cuerda seca” se elaboraron en las alfarerías de la ciudad de Toledo, al igual que algunos de los azulejos realizados en arista, mientras que todos los producidos con la técnica plana pintada proceden de Talavera de la Reina, a excepción del tardío panel que se conserva en la fachada del antiguo Hospital de Santiago en Alba de Tormes, sin duda procedente de algún taller de la ciudad de Valencia.

Aunque también se constata la existencia de producciones realizadas en la propia ciudad de Salamanca, centradas en la figura de un solo azulejero, llamado Pedro Vázquez, personaje del que es muy poco lo que de cierto se sabe. Se conjetura con que, procedente de Toledo donde se formaría profesionalmente, arribó a tierras salmantinas hacia finales del siglo XV o comienzos del XVI atraído, al igual que muchos otros colegas de profesión, por las grandes posibilidades de trabajo que en esos momentos se ofrecía desde Alba de Tormes, gracias a la necesidad que tenían los duques de Alba de decorar con azulejería su casa matriz recientemente reformada y ampliada. Posteriormente, decidió establecerse en Salamanca, con toda probabilidad en el floreciente “Barrio de Olleros” emplazado desde época medieval en torno a la parroquia de San Mateo, al norte de la ciudad, en un arrabal al exterior de la segunda muralla entre las puertas de Zamora y de Toro (Lorenzo, 1999: 19). A partir de ese momento y hasta al menos 1546, según Manuel Gómez Moreno (1967: 217), desde su obrador pudo atender a una nutrida e importante clientela, principalmente eclesiástica, encabezada por el propio Cabildo Catedralicio. Al menos esos es lo que algunos investigadores afirman (Malo, 2002: 156-159), pero, el caso es que documentalmente tan sólo se puede atestiguar la autoría de dos obras. La primera y más temprana, fue la que realizó entre 1522 y 1523 para el monasterio de la Orden Jerónima de Nuestra Señora de la Victoria, desafortunadamente en la actualidad desaparecida al igual que el propio edificio (Martínez Frías, 1990: 53); mientras que la segunda fue la que entregó en 1526 para la Sala Capitular de la Catedral Vieja, también desaparecida, aunque, en unas recientes excavaciones arqueológicas allí realizadas, se ha exhumado un conjunto de azulejos de arista utilizados como pavimento que pudieron formar parte de ese citado encargo.

A partir de estas dos reseñas documentales, el número de obras atribuidas al maestro Pedro Vázquez ha sido muy elevado. Algunas de ellas sin duda



Altar del Camarín de la Piscina de Siloam, claustro bajo del convento de Santa Clara de Salamanca

que pudieron ser realizadas por él, caso de la capilla Dorada de la Catedral Nueva, o de alguno de los numerosos frontales de altar conservados en el convento de Santa Clara de Salamanca, pero otras muchas deben ponerse en duda, principalmente por la gran similitud con las producciones que, por esas mismas, se estaban realizando en la ciudad de Toledo, e, incluso, en la cercana Toro.

En cuanto a estas últimas apreciaciones, tras haber estudiado y catalogado todas las obras conocidas en la provincia, de lo que sí estamos completamente seguros es que los azulejeros de la arista del floreciente enclave de Valladolid, no llegaron a vender sus producciones en Salamanca, posiblemente por la presencia del maestro Vázquez, aunque también por la influencia que en esos momentos ejercía la relativamente cercana Toledo.

Respecto a la distribución de las obras documentadas por la geografía de la provincia, sin duda destaca la gran concentración localizada en su



Placa con la Virgen de Prado sita en la casa nº 8 de la calle del Peso, en Mogarraz.
Salamanca

capital, mayoritariamente en monumentos religiosos, empezando por sus dos catedrales, continuando por los conventos de clausura y terminando en un buen número de iglesias parroquiales, quedando como único testimonio civil el palacio de Monterrey.

Le sigue en importancia el conjunto formado por Alba de Tormes, con su castillo ducal, los conventos de Santa Isabel y de la Anunciación del Carmen, el monasterio de San Leonardo y el antiguo Hospital de Santiago; y Peñaranda de Bracamonte, con el convento de las Descalzas de la Encarnación, sin que nos olvidemos de la espectacular muestra de azulejería conservada en el camarín del Santuario de Nuestra Señora de Valdejimena en Horcajo Medianero. Mientras que en el resto de la provincia, se conservan obras de azulejería en la iglesia parroquial de San Bartolomé en la localidad de Los Santos, así como en las serranas San Martín del Castañar y La Alberca, concretamente en la iglesia parroquial de San Martín de Tour y en la ermita de San Antonio de Padua, respectivamente.

Además, en el Museo de Salamanca se conservan muchos e interesantes conjuntos de azulejería que en su momento decoraron importantes edificios, algunos hoy desaparecidos, recuperados felizmente gracias a excavaciones arqueológicas que, afortunadamente, hemos podido incorporar a este trabajo. Entre ellos, se puede citar las producciones que pertenecieron a los capitalinos monasterios de San Vicente, palacio de los Álvarez Abarca, la antigua Hospedería de Fonseca, la iglesia de San Polo, además de los azulejos localizados en el Solar Botánico. Mientras que

entre los dispersos por la provincia, en primer lugar debemos distinguir, el gran conjunto localizado entre las ruinas del castillo-palacio de los Alba en Alba de Tormes, además de los de su convento de Santa Isabel, sin olvidarnos en este repaso de los que pertenecieron al castillo de Sobradillo.

Como colofón a esta introducción, no podemos pasar por alto un curioso y singular conjunto de azulejos, todos ellos idénticos, localizados en las villas serranas de Mogarraz y San Martín del Castañar, a pesar de que por su “moderna” cronología no tendrían cabida en este trabajo.

Se trata, en concreto, de unas placas de azulejo –de 29cm de lado- colocadas sobre los dinteles de las puertas principales de algunas casas de estas dos villas, en las que aparece la Virgen de Prado con el Niño, representada rodeada de ralloes solares y dispuesta sobre una nube sujeta por dos cabezas aladas de ángeles, a imitación de una tota pulchra, dentro de un elaborado marco de estilo dieciochesco culminado en una corona, todo ello vidriado con una polícroma paleta de colores, entre los que se distingue un verde y marrón claros, el azul, el amarillo y el blanco, utilizado éste básicamente como fondo.

De estas placas, lo que más llama la atención es que la Virgen representada sea la de Prado y no la de Las Nieves, patrona de muchas villas de la serranía salmantina, entre ellas Mogarraz. La explicación a este ¡mal entendido! que se nos dio, precisamente por parte de una vecina de Mogarraz, fue muy convincente por su parte. Parece ser que durante el siglo XIX existió la costumbre entre las parejas comprometidas en matrimonio de “bajar” hasta Talavera de la Reina, para allí comprar toda la vajilla cerámica que necesitarían para su nuevo esta civil, momento en el que también adquirirían las mencionadas placas con la imagen de la Virgen de Prado, a la sazón patrona de la villa alfarera, con el fin de colocarlas en los dinteles de sus futuras casas, toda vez que, lógicamente, los obradores talaveranos no previeron el “florecente” mercado que hubiese supuesto diversificar la oferta vendedora si se hubieran aplicado en pintar otras Vírgenes patronas, más allá que la suya propia.

Desconocemos si este relato tiene algún viso de autenticidad histórica, pero, hay que reconocer que el rato que pasamos con la vecina de Mogarraz fue de lo más ameno y agradable, a lo que también ayudó la pintiparada puesta en escena urbanística del lugar. Pero, aparte de todas estas disquisiciones, el caso es que en la actualidad aún se conservan en las fachadas de algunas casas de la Sierra de Francia estas placas protectoras con la Virgen de Prado.

4.1. Cronología y evolución tecnológica

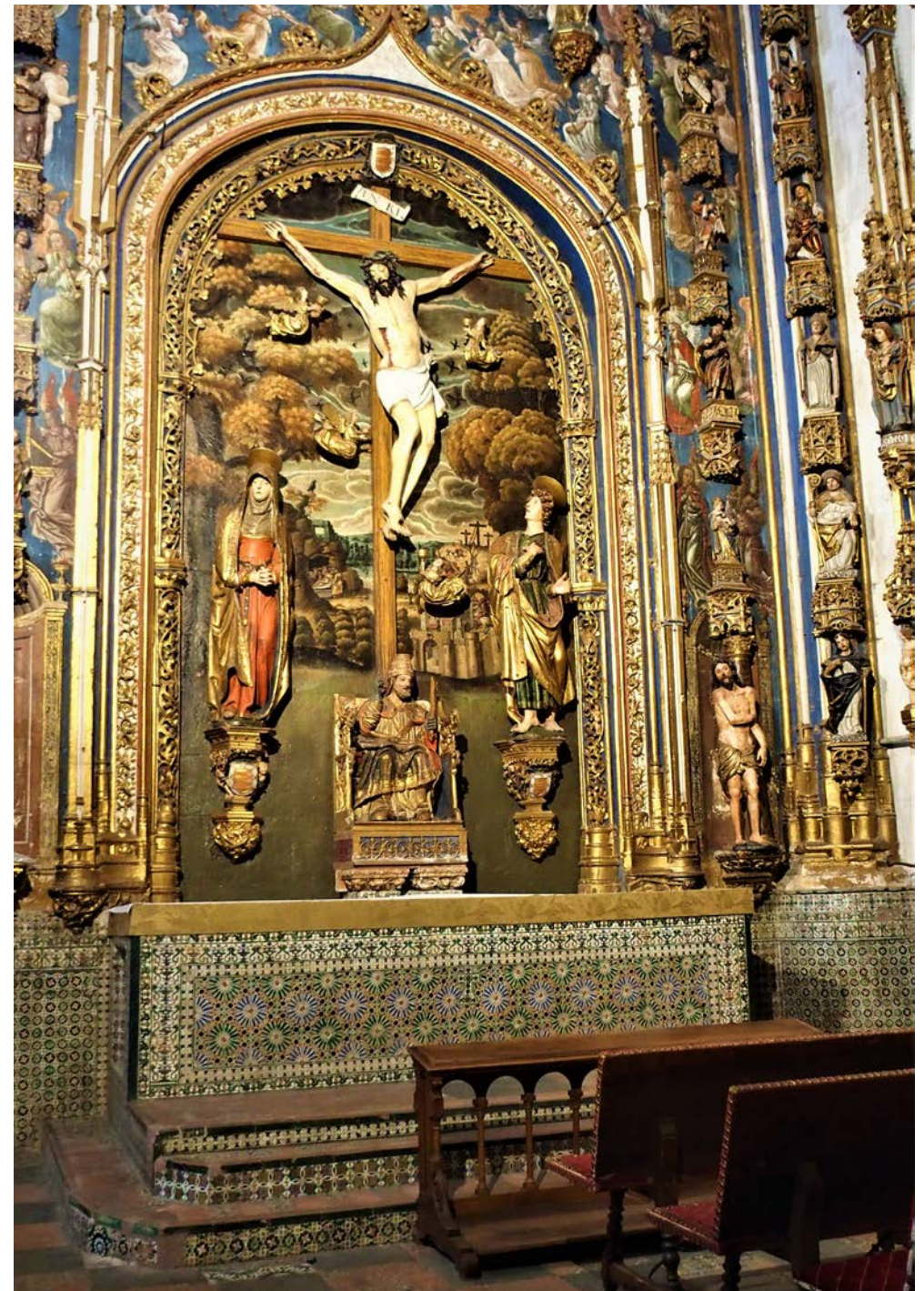
Como acabamos de indicar, las obras de azulejería más antiguas conservadas en la provincia de Salamanca se encuadran en la época bajomedieval, más concretamente entre finales de siglo XIV y comienzos del XV, mientras que la más moderna se fecha con precisión en 1797. A lo largo de estos cinco siglos, las técnicas de elaboración de azulejos lógicamente fueron evolucionando, al igual que los gustos estéticos, pudiéndose observar esa inexorable transformación en las obras conservadas.

Las producciones más antiguas se localizan en el claustro del convento de Santa María de las Dueñas de Salamanca. Se trata de dos arcos recubiertos con labores de alicatado¹ con motivos de lacería posiblemente realizados por especialistas venidos desde Sevilla, que formaron parte de la decoración de las casas mandadas levantar por el contador mayor de Castilla Juan Sánchez de Sevilla entre los últimos años del siglo XIV o comienzos del XV, en todo caso antes de 1419, año en el que se funda el beaterio.

Continuando con las producciones bajomedievales, la relativamente escasa muestra de azulejos de “cuerda seca” conservada tuvo que ser elaborada en una fase ya muy avanzada del siglo XV, procedente con toda probabilidad de la ciudad de Toledo. De este tipo de elaboración se conserva un pequeño lote que perteneció al convento de Santa Isabel de Alba de Tormes, formado en concreto por azulejos decorados con el motivo de “lazo de 16”, realizados en su variante hendida. Procedentes de este mismo convento y del antiguo castillo-palacio de los duques de Alba, en Alba de Tormes, se conservan unos pocos alízares también de “cuerda seca” con decoración a base de arquillos apuntados, de los que no podemos precisar su cronología bajomedieval, dado que su producción se dilató en el tiempo hasta bien avanzado el siglo XVI.

Entrados ya en el siglo XVI encontramos en la provincia de Salamanca una extensa nómina de obras de azulejería realizadas en arista, utilizadas

¹ En cuanto a esta técnica, debemos hacer constar que si bien no se han conservado obras completas, tenemos la certeza de que en el castillo-palacio de los duques de Alba, en Alba de Tormes, también existieron alicatados, toda vez que durante las excavaciones arqueológicas allí realizadas se pudo recuperar un gran número de piezas monocromas y recortadas de formaron parte de ese tipo de decoración.



Vista del retablo y altar de la capilla Dorada de la Catedral de la Asunción de la Virgen



Detalle del arrimadero del camarín del Santuario de Nuestra Señora de Valdejimena, en Horcajo Medianero. Salamanca

principalmente para el revestimiento de altares y arrimaderos de capillas, aunque también para la decoración de pavimentos. Las más antiguas, continuaron reproduciendo los mismos motivos mudéjares de lazos y estrellas desarrollados anteriormente en alicatados y “cuerda seca”, apareciendo vidriados también con los llamados “colores árabes”, es decir, el negro, blanco, verde y melado (Ray, 2002: 12). Hacia finales de la segunda década comenzó a notarse un profundo cambio en lo estético, ocasionado por la irrupción de una temática nueva de clara influencia renacentista, en la que los elementos vegetales, mezclados con marcos y cresterías, serán lo que predomine. Este cambio también se notó en la paleta de colores, donde el negro terminó siendo sustituido por el azul. Esta azulejería de arista renacentista fue la que acaparó el mercado salmantino hasta comienzos de la década de 1570.

Entre las obras de esa primera arista mudéjar conservadas, podemos citar los frontales de altar de la iglesia de San Bartolomé de la localidad de los Santos, o los azulejos recuperados en las excavaciones arqueológicas realizadas en el solar del antiguo castillo-palacio de los duques de Alba. Por su parte, la variada gama de azulejos que decoran el altar, arrimaderos y pavimento de la capilla Dorada de la Catedral de la Asunción de la Virgen –Catedral Nueva–, o el frontal del altar de la capilla de la Rosa Mística del claustro bajo del convento de Santa Clara de Salamanca, podrían ser un buen ejemplo de esa transición entre una temática mudéjar, que aún emplea el negro en su paleta de colores, hacia la renacentista más floreada ya con la presencia de azul. Mientras que los diseños ya netamente renacentistas se pueden observar con claridad en los frontales de altar de los conventos de Santa Clara de Salamanca y las Descalzas de la Encarnación de Peñaranda de Bracamonte, o en los pavimentos que decoraron el castillo-palacio de los duques de Alba.

Ya por último, a partir del último tercio del siglo XVI llegó a la provincia la última moda en cuanto a la manera de producir y decorar azulejos, llamada por los especialistas plana pintada, una técnica que consistía en plasmar el motivo decorativo deseado en la superficie de un azulejo como si fuera un lienzo, consiguiendo que los colores no se corrieran durante el proceso de secado en el horno. Los máximos artífices de la eclosión de esta novedosa técnica de elaboración fueron los maestros azulejeros de la localidad de Talavera de la Reina, quienes la desarrollaron tanto en su faceta bícroma en blanco y azul, como polícroma, al añadir además nuevos colores como el verde, el amarillo y el anaranjado. En Salamanca,

la práctica totalidad de obras realizadas en este estilo proceden de esta localidad toledana, con una cronología que se extendió hasta bien avanzado el siglo XVIII.

Entre las obras fechadas en el último tercio del siglo XVI, encontramos el frontal de altar de la capilla del Presidente en la Catedral Nueva, también parte del frontal conservado en el monasterio de San Esteban de Salamanca, o el pavimento que decora el coro del convento de Santa Isabel de Salamanca. De ese momento de transición entre los siglos XVI y el XVII se conservan numerosas obras, todas ellas frontales de altar, por citar alguna diríamos el de la capilla de Santa Bárbara de la Catedral de Santa María de la Sede -Catedral Vieja-, los de las capillas del Tríptico con pinturas y de la Presentación del Niño Jesús, sitas ambas en el claustro bajo del convento de Santa Clara de Salamanca, o el de la Sala Capitular del convento de la Anunciación de Salamanca.

Siguiendo la evolución cronológica de las producciones planas pintadas talaveranas, nos encontramos con obras realizadas durante la primera mitad del siglo XVII en la capilla de San Lorenzo de la Catedral Nueva, en la capilla de la Divina Pastora del convento de la Anunciación de Salamanca, así como en las capillas de San Nicolás del Tolentino y del Camarín de la Piscina de Siloam del convento de Santa Clara, entre los edificios religiosos; pudiéndose citar entre los civiles los arrimaderos del palacio de Monterrey, traídos del desaparecido palacio de Loeches en Madrid. Pertenecientes ya a los momentos finales de esa centuria, podemos citar el frontal de altar y pavimento de la celda de Santa Teresa del convento de la Anunciación del Carmen, en Alba de Tormes, el pavimento del camarín de la iglesia parroquial de San Julián y Santa Basilisa de la ciudad de Salamanca, así como los tres frontales de altar de la ermita de San Antonio de Padua, en La Alberca, o el imponente pavimento que perteneció al desaparecido convento de Carmelitas Descalzas de San José, hoy almacenado en dependencias de la Universidad de Salamanca. En el siglo XVIII las alfarerías de Talavera de la Reina todavía siguieron elaborando imponentes obras de azulejería. Una muestra de ese talento se puede contemplar en el magnífico conjunto de arrimaderos, fechados en 1724, que decoran las paredes del camarín del Santuario de Nuestra Señora de Valdejimena, sito en la localidad de Horcajo Medianero.

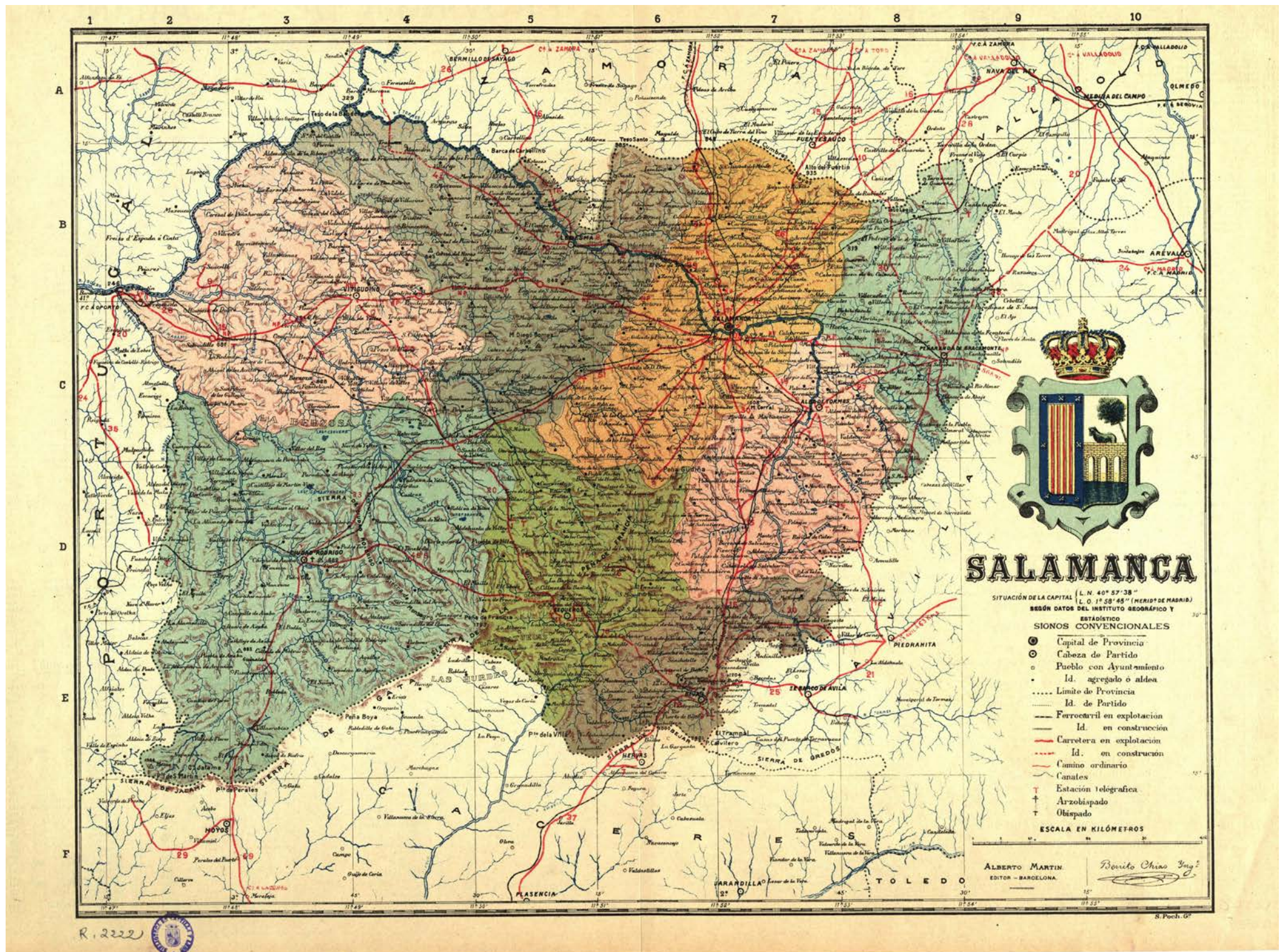
Además de este largo muestrario de obras planas pintadas talaveranas, en la provincia de Salamanca también se puede admirar una obra de azulejería plana pintada de procedencia levantina, más en concreto de un anónimo taller valenciano. Nos estamos refiriendo al frontal dispuesto en

la fachada del antiguo Hospital de Santiago en Alba de Tormes, realizado en las postrimerías del siglo XVIII, concretamente en 1797, tal y como se puede leer en la inscripción colocada en su parte inferior.



Fragmentos de azulejos planos pintados pertenecientes al castillo-palacio de los duques de Alba, Alba de Tormes. Salamanca

4.2. Territorio: geografía diocesana

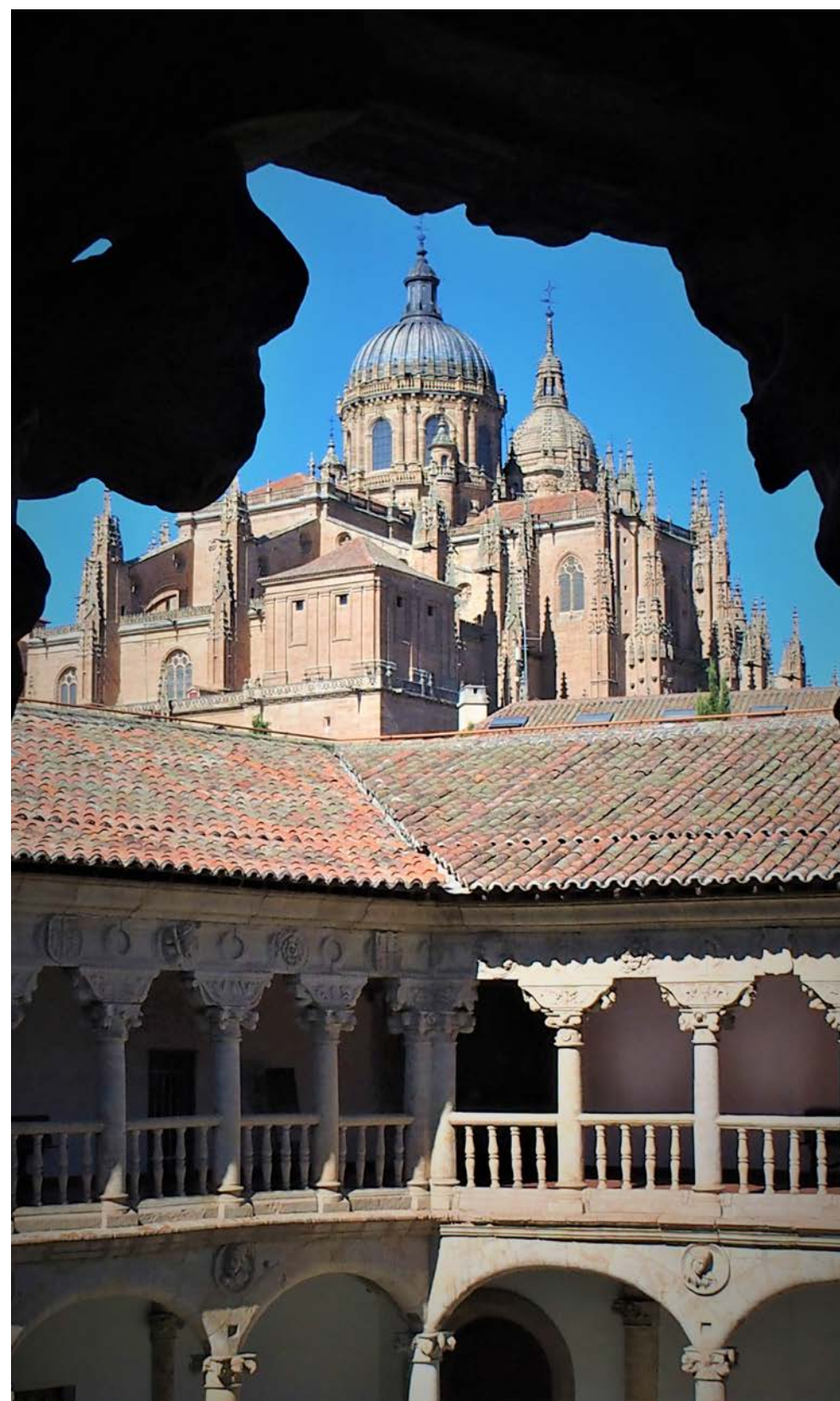


Plano de la provincia de Salamanca. 1902. Biblioteca Digital de Castilla y León

Las primeras referencias documentales con visos de autenticidad que dan fe de la existencia de una diócesis en Salamanca se remontan al año 589, cuando en las actas del Concilio III de Toledo aparece como firmante su obispo, llamado “Leuterius”. Los obispos de la *Salamanticansis Ecclesia* siguieron acudiendo a los concilios y sínodos que se celebraron durante el dominio visigodo, apareciendo siempre como sufragáneos del metropolitano de Mérida. Este importante flujo de información, terminó cortándose drásticamente a raíz de la irrupción musulmana en la Península Ibérica en el 711 (Martín Hernández, 2005: 215-217).

Durante prácticamente cuatro siglos los obispos salmantinos continuaron ostentando su título exiliados en las norteñas tierras de los reinos de Asturias, primero, y de León posteriormente. Este largo destierro tuvo su fin en 1102, cuando Raimundo de Borgoña añadió Salamanca y su alfoz a los dominios de Alfonso VI de León, siendo nombrado su primer obispo el benedictino Jerónimo de Perigord, quien llegó a ceñir también al mismo tiempo la mitra de Zamora, ocupándose asimismo de la regencia de la diócesis de Ávila. Además, el obispo dejó de ser sufragánea de Mérida, a la sazón aún bajo dominio musulmán, pasando a serlo de la archidiócesis de Santiago de Compostela. A partir de ese momento, la diócesis de Salamanca fue extendiendo su jurisdicción hacia el sur, al mismo ritmo que los reyes leoneses Fernando II y su hijo Alfonso IX iban conquistando nuevos territorios. De este modo, su dominio espiritual se extendió por tierras de Ledesma y Alba, alcanzando por el sur Ciudad Rodrigo y la Sierra de Francia.

Tras la muerte del obispo Jerónimo (1120), se produjo la definitiva separación de las diócesis de Zamora y Ávila de Salamanca. A partir de este momento, se tuvieron que definir los nuevos límites territoriales entre los tres obispados, lo cual acarreó años y años de acalorados enfrentamientos, en más de una ocasión resueltos por las armas, hasta alcanzar un consenso que permitió una relativa vuelta a la calma en las postrimerías de la Edad Media. Con Zamora, se establecieron unos difusos límites por las tierras del partido de Sayago, que no terminaron de concretarse definitivamente hasta la firma, el 27 de agosto de 1953, del segundo Concordato con la Santa Sede. Con Ávila, tras la vuelta de Béjar a la jurisdicción de Salamanca, los límites geográficos entre ambos obispados quedaron rápidamente fijados, permaneciendo inamovibles durante un largo período de tiempo, en concreto hasta el siglo XX cuando, a raíz del ya citado Concordato de 1953, Ávila se vio obligado a devolver a Salamanca once parroquias, entre las que se encontraban el



Siluetta de la Catedral de la Asunción de la Virgen vista desde el claustro del convento de Santa María de las Dueñas

importante núcleo de Peñaranda de Bracamonte, además de Cespedosa de Tormes, Gallegos de Solmirón o Guijo de Ávila entre otras.

Una vez solucionados estos problemas con las diócesis limítrofes, los obispos de Salamanca se vieron abocados al enfrentamiento con Palencia, la cual, desde su refundación en 1033, había ido extendiendo sus dominios por un vasto territorio libre de las ataduras de otros obispados. Ambas instituciones terminaron irremediamente chocando por la jurisdicción de la próspera Medina del Campo y su tierra, la cual terminó finalmente bajo el báculo episcopal de Salamanca. Pasar de ello, este territorio volvió a ser lugar de litigios tras la fundación, en 1595, de la diócesis de Valladolid, quien terminó definitivamente arrebatándosela a Salamanca. Tras la firma del Concordato de 1953, la diócesis de Salamanca pudo recuperar la jurisdicción sobre la parroquia de Tarazona, la cual, desde época medieval había estado vinculada a la tierra de Medina (Resines, 2004: 358).

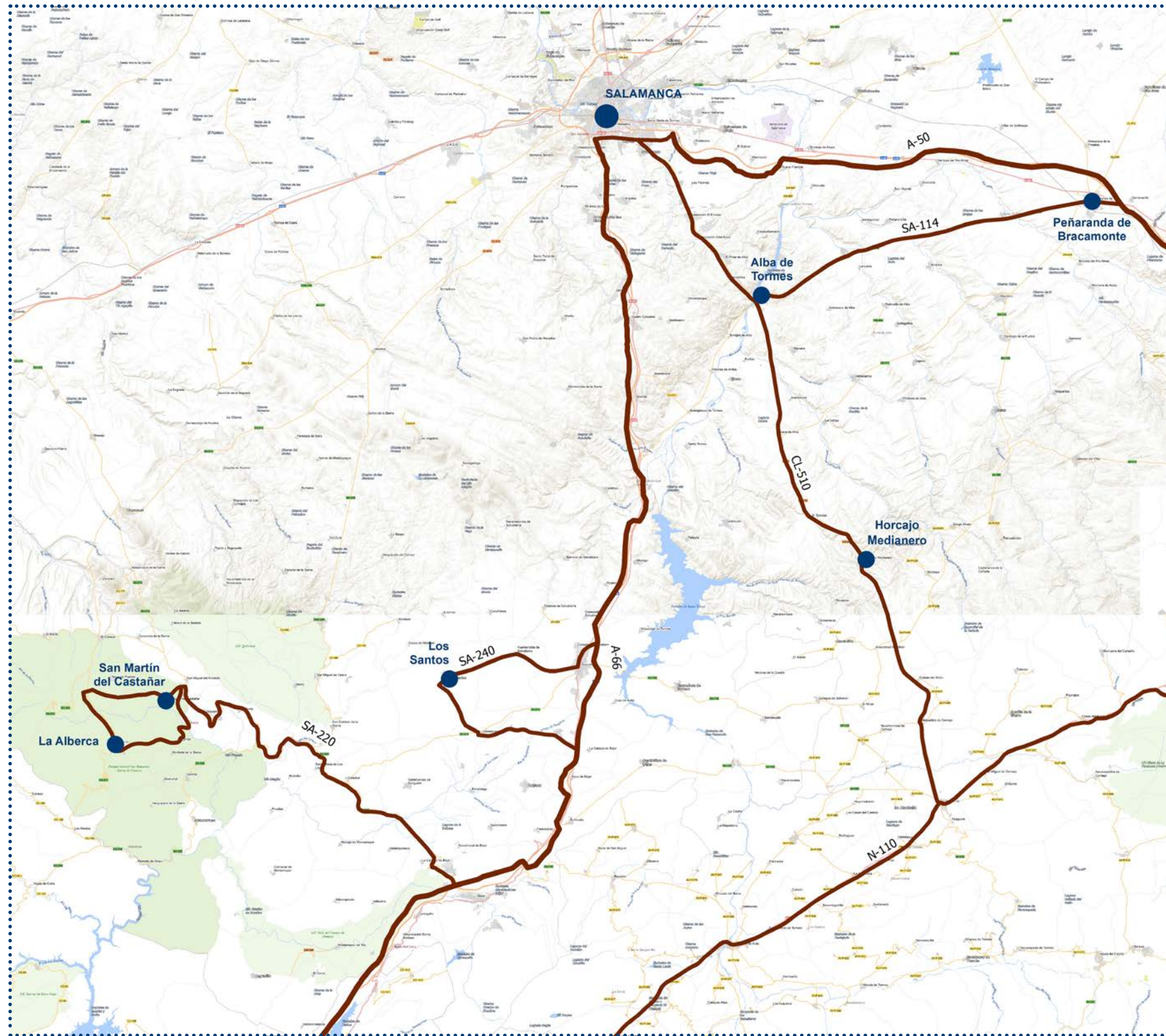
Mientras tanto, los problemas jurisdiccionales se fueron complicando por el sur, al perder Salamanca su predominio sobre Ciudad Rodrigo que, tras la creación del Reino de Portugal, se había convertido en un emplazamiento militar clave para los reyes leoneses. De este modo, Fernando II recompensó sus esfuerzos guerreros creando en 1161 la diócesis de Ciudad Rodrigo, siendo ungido como su primer obispo Domingo. Esta fundación *ex novo* se produjo sin el conocimiento de la Santa Sede, aunque sí con la connivencia del metropolitano de Santiago de Compostela, lo que originó no pocos conflictos diplomáticos entre la corona y las altas estancias eclesiásticas. A partir de este momento, los enfrentamientos territoriales entre el recién creado *Episcopus Civitatisense* con la iglesia de Salamanca fueron enconados, lográndose una concordia definitiva a comienzos de 1174, tras el definitivo reconocimiento de la diócesis *Civitatisense* por parte de la Santa Sede. A ello también contribuyó la vuelta al dominio salmantino de un buen número de parroquias creadas en la zona de Yeltes, convertida en la frontera entre ambas diócesis, además del compromiso de que las nuevas parroquias que se fundaran a ambos lados de la raya, debían ser administradas por común proindiviso entre las dos diócesis (Martín Benito, 2005: 324-329).

Tras la firma del primer Concordato entre España y la Santa Sede en 1851, la diócesis de Salamanca dejó de ser sufragánea del arzobispado de Santiago de Compostela, pasando a depender, junto a Segovia, Astorga y Ávila, de la recién nombrada sede metropolitana de Valladolid.



Vista del altar de la capilla del Presidente en la Catedral de la Asunción de la Virgen

4.3. Itinerarios



Siguiendo los parámetros previamente establecidos en las provincias de León y Zamora, una vez llevada a cabo la pertinente consulta bibliográfica, y realizado con éxito el trabajo de campo, estamos en condiciones de informar que en la provincia de Salamanca se ha localizado la presencia de labores de azulejería en edificios monumentales de siete localidades. Pasando a la concreción, las poblaciones en las que se han encontrado evidencias de azulejería son las que siguen: Salamanca, con una nutrida representación de obras de la más variada tipología, decorando arrimaderos, altares o pavimentos de edificios religiosos tales como sus dos Catedrales, el monasterio de San Esteban, los conventos de Las Dueñas, Úrsulas, Santa Isabel y Santa Clara, o las iglesias de Sancti Spiritus, Santa María del Monte Carmelo y San Julián y Santa Basilisa, así como civiles, caso de los arrimaderos del palacio de Monterrey, además de los restos conservados en el Museo de Salamanca procedentes de la realización de excavaciones arqueológicas; Peñaranda de Bracamonte, con un interesante conjunto conservado en el claustro del convento de las Descalzas de la Encarnación; Alba de Tormes donde, al igual que en la capital, se conservan labores de azulejería en varios monumentos, concretamente en su castillo, monasterio de San Leonardo, conventos de Santa Isabel y de la Anunciación del Carmen y en el antiguo Hospital de Santiago; Horcajo Medianero, con la espléndida azulejería que decora el camarín del Santuario de Nuestra Señora de Valdejimena; Los Santos, donde encontramos decorados dos de los altares de su iglesia de San Bartolomé; San Martín del Castañar, con algunas labores conservadas en su iglesia parroquial; y La Alberca, donde los frontales de los tres altares de la ermita de San Antonio se encuentran revestidos con azulejería. Para la provincia de Salamanca proponemos la creación de cuatro **Itinerarios** con las localidades antes presentadas, proponiendo de este modo su inclusión en un recorrido cultural. Para su individualización, al igual que en las provincias anteriores, se ha seguido primando su pertenencia a una comarca natural o accidente geográfico más o menos definido dentro de la provincia. También cómo en ellas, al inicio de cada uno de los itinerarios se han colocado en un mapa sinóptico las localidades unidas por carretera, marcando en la medida de lo posible el recorrido vial más directo hasta la cabecera de comarca o capital de provincia.

El **Itinerario I** ha sido llamado **La Capital del Campo de Salamanca**, comprendiendo la ciudad de Salamanca, el cual, debido al elevado número de localizaciones, a su vez se ha dividido en tres sub-itinerarios urbanos,



Vista del altar del Cristo en el coro bajo del convento de Santa Clara de Salamanca



Detalle de la inscripción del frontal del altar del lado de la Epístola de la iglesia de San Bartolomé, en Los Santos. Salamanca

a saber **Itinerario Ia: Catedrales, Monasterios, Iglesias y Palacios, Itinerario Ib: La Clausura de Salamanca, Itinerario Ic: Museo de Salamanca: Restos del Patrimonio Desaparecido.** Al **Itinerario II** se le ha llamado **Por Tierras de Peñaranda y Alba de Tormes**, donde además de estas dos localidades también se incluye a Horcajo Medianero. En el **Itinerario III**, llamado **Por el Alto Alagón**, se ha incluido únicamente la población de Los Santos. Mientras que el **Itinerario IV**, denominado **El Sur de Salamanca: Las Batuecas y Sierra de Francia**, está formado por las localidades de San Martín del Castañar y La Alberca.

Como ya se indicara para las provincias de León y Zamora, llama la atención la ausencia de noticias sobre la presencia de azulejería en amplias zonas de la provincia de Salamanca. Una de estas zonas es su franja norte colindante con las provincias de Zamora y, sobre todo, Valladolid y Ávila, donde en localidades de la entidad de Ledesma o Cantalapiedra no se tiene noticia alguna de la existencia de revestimientos cerámicos en sus monumentos públicos y religiosos. Otra de ellas, aún más extensa que la anterior, es todo el extremo oeste y suroeste de la provincia, en concreto Ciudad Rodrigo y villas de su alrededor. De este modo, si trasladásemos los cuatros itinerarios anteriormente propuestos a un plano provincial veríamos que, a grandes rasgos, las localizaciones donde sí se han conservado estas labores de azulejería se concentran en su parte centra, con la ciudad de Salamanca a la cabeza, centro oriental, donde destacan Peñaranda de Bracamonte y Alba de Tormes, además de la serranía sureña con sus villas de San Martín y La Alberca.



Detalle de motivo central de los azulejos del altar de la Epístola de la iglesia de San Bartolomé, en Los Santos. Salamanca

Enclavada prácticamente en el centro de la provincia, Salamanca, su capital, se alza sobre un escarpe arenisco cortado por el otrora tumultuoso río Tormes. Poblada y urbanizada desde época prerromana, como el cerro de San Vicente de modo empecinado quiere una y otra vez hacernos ver, su reingreso a la historia se produjo recién comenzado el siglo XII, gracias a la “reoblación” del conde don Raimundo, a la sazón yerno del rey Alfonso VI de León. A partir de este momento, el desarrollo espacial de ese primer núcleo urbano enclavado alrededor del “Azogue Viejo de Santa María”, la sede episcopal también restablecida por el conde borgoñón, fue imparable. Por razones geográficas, su expansión se produjo hacia el norte, donde se abrió la gran plaza comercial de San Martín, germen de la dieciochesca Plaza Mayor de Salamanca. Aunque el empujón definitivo se tuvo lugar con motivo de la concesión en 1219 del rango de Estudio General a las primitivas “escuelas catedralicias” por parte de Alfonso IX de León, y su definitiva transformación en Universidad a raíz de la real cédula otorgada en 1253 por Alfonso X, el rey sabio.

A consecuencia del elevado número de obras que se han conservado en la ciudad, repartidas principalmente en edificios religiosos, aunque también civiles, para simplificar lo más posible su inventario y catalogación proponemos dividir el itinerario principal en tres sub-itinerarios. En el primero de ellos, denominado Catedrales, Monasterios, Iglesias y Palacios, se incluyen sus dos Catedrales, la de Santa María de la Sede y de la Asunción de la Virgen, el monasterio dominico de San Esteban, las iglesias de Sancti Spiritus, Santa María del Monte Carmelo –perteneciente al desaparecido convento Carmelita de San José- y de San Julián y Santa Basilisa, además del céntrico palacio de Monterrey. En el segundo, llamado La Clausura de Salamanca, se integran posiblemente los cuatro conventos más relevantes de la ciudad, como son Santa María de las Dueñas, La Anunciación –desafortunadamente recientemente cerrado-, Santa Clara y Santa Isabel. Mientras que en el tercer y último grupo, llamado Museo de Salamanca: Restos del Patrimonio Desaparecido, se da a conocer una muestra de la azulejería conservada

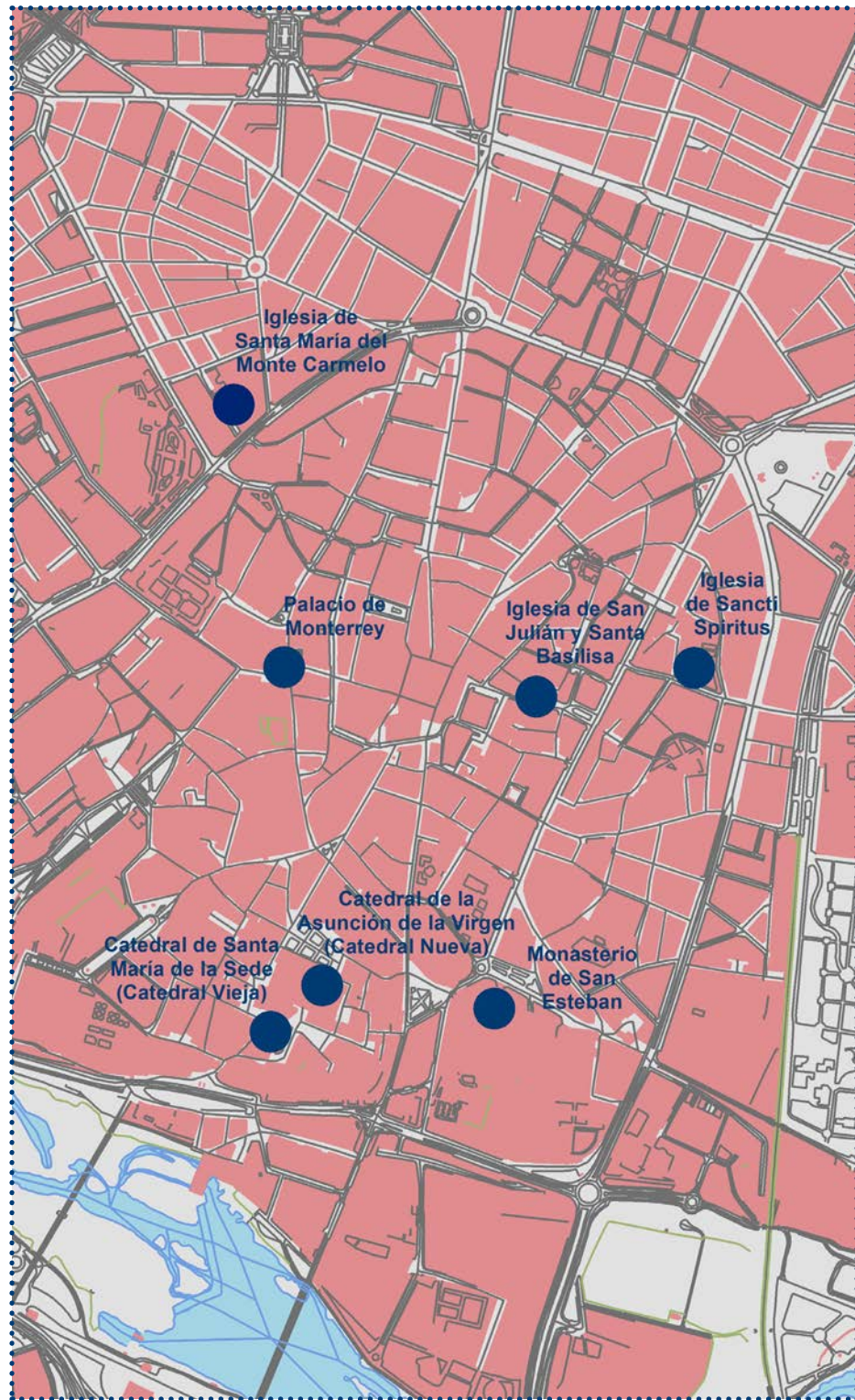
en los fondos de esta institución, pertenecientes a edificios reformados o desaparecidos, toda ellas recuperada en excavaciones arqueológicas.



Vista de la capilla de las Reliquias del coro bajo del convento de Santa Clara de Salamanca

4.3.1.1.

Itinerario Ia Catedrales, monasterios, iglesias y palacios



Catedral de Santa María de la Sede

Iglesia Catedral de la Asunción de la Virgen

Monasterio de San Esteban

Iglesia de Sacti Spiritus

Iglesia de Santa María del Monte Carmelo

Iglesia de San Julián y Santa Basilisa

Palacio de Monterrey



Catedral de Santa María de la Sede

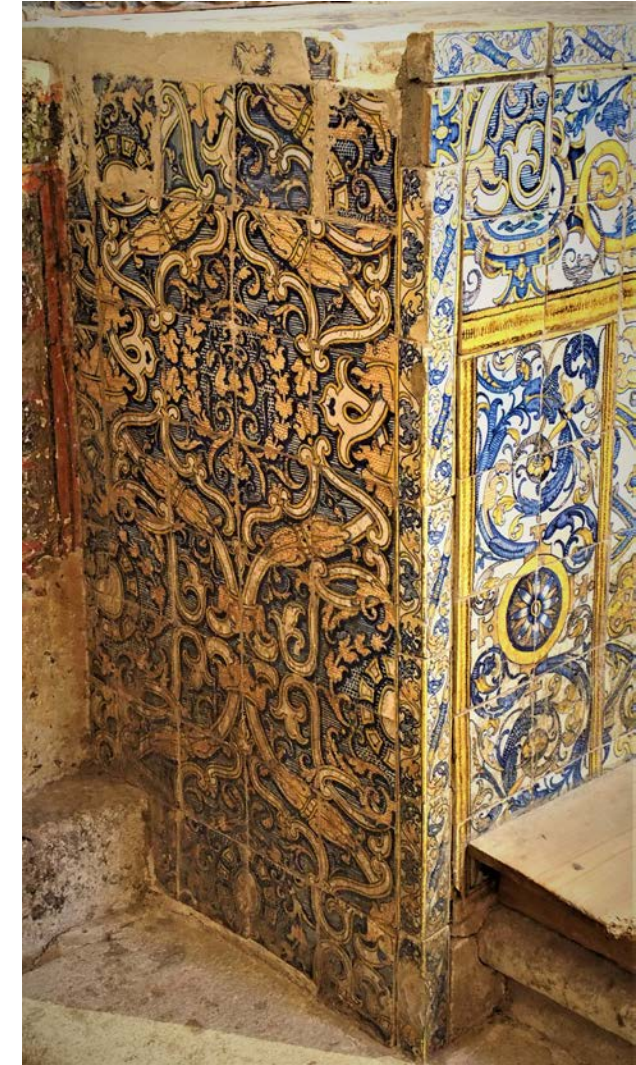
Cronología de la obra de azulejería: entre finales siglo XVI y comienzos siglo XVII

Autoría de la obra de azulejería: desconocida, Talavera de la Reina



Vista del retablo y altar de la capilla de Santa Bárbara sita en el claustro de la Catedral Vieja de Salamanca

La popularmente llamada Catedral Vieja se levanta al sur de la ciudad sobre la “Peña Celestina”, promontorio rocoso con vista al Tormes donde se dispuso el *Azogue Viejo*, al resguardo de la muralla que delimitaba y protegía el primitivo núcleo urbano de Salamanca. El conjunto lo componen un templo y un claustro rodeado de capillas y sala capitular. Oficialmente fue dedicada a Santa María, iniciándose su construcción hacia mediados del siglo XII y dándose por concluida cuando finalizaba la década de 1280. En su fábrica se pueden apreciar con claridad los cambios de estilo que se produjeron durante su construcción, iniciada siguiendo los cánones del Románico, según los autores con una marcada influencia aquitana y oriental, y finalizada cuando el Gótico comenzaba a enseñorearse de la arquitectura religiosa en los reinos de León y Castilla. Su iglesia presenta una planta de cruz latina, formada por un cuerpo de tres naves divididas en cinco tramos, transepto marcado con cúpula sobre el crucero y cabecera tripartita. La parte más antigua es precisamente su cabecera, con un ábside central y dos absidiolos que se dividen en dos tramos, el primero de planta semicircular con bóveda de horno, y recta su continuación cubierta con bóveda de cañón apuntado. El transepto se cubre con bóveda de crucería, encontrándose el último tramo de su brazo norte cortado a raíz de la construcción de la Catedral Nueva -con la que se comunica a través de la capilla de San Bartolomé-, mientras que en el sur se dispuso el acceso al claustro, abriéndose también en este tramo al este la puerta de Acre que comunica con el Patio Chico y al oeste la que da acceso a la sacristía. En su crucero cuadrangular destaca su cimborrio, llamado la “Torre del Gallo”, realizado a imitación del de la Catedral de Zamora; formado por un tambor de dos cuerpos que apea sobre pechinas, donde se abren ventanas de iluminación, de arcos de medio punto en el inferior y polilobulados en el superior, que se cierra con una bóveda gallonada protegida al exterior por otra apuntada, reforzada además por otras cuatro torrecillas adosadas, todas ellas decoradas con tejas de escamas. Es en el cuerpo de naves donde mejor se aprecia ese citado cambio de estilos, con sus muros fabricados según los preceptos románicos y sus cierres realizados con bóvedas de crucería que descansan sobre arcos apuntados de marcada factura gótica. La portada principal se encuentra a los pies flanqueada por dos torres, la de las Campanas al norte y la Mocha al sur, decorada con estatuas que representan la Anunciación, mientras que el acceso secundario, la llamada puerta de Santa Lucía, se practicó en el muro de la Epístola. De entre su numerosa y magnífica ornamentación interior se



Vista de los azulejos colocados en el frontal, lateral izquierdo y mesa del altar de la capilla de Santa Bárbara

debe destacar las pinturas murales distribuidas por el templo, un buen número de ellas realizadas en el estilo conocido en Castilla como gótico lineal; también el programa escultórico dispuesto en sus repisas, claves de bóveda, capiteles y estatuaria funeraria; además de su retablo mayor, con tablas que representan escenas de la vida de Cristo y de María y el remate del Juicio Final pintado al fresco en el cascarón del ábside, ambas obras realizadas hacia mediados del siglo XV por los hermanos Dello y Nicolás Delli (Martínez Frías, 1986: 330-337; Berriochoa, 1998: 113-114).

El claustro se levantó al sur de templo, con el que se comunica a través de una puerta románica dispuesta en el brazo del transepto con sus arquivoltas ricamente decoradas. Su construcción debió iniciarse a partir del último tercio del siglo XII, aunque buena parte de la estructura que hoy se puede contemplar data de la restauración de urgencia realizada en 1785 tras el terremoto de Lisboa. Fue en esos momentos cuando se levantó un segundo piso en sus pandas norte y oeste, donde se dispusieron los archivos Diocesano y Catedralicio. Presenta planta rectangular y aparece rodeada por sus pandas este y sur de capillas –en concreto las de Talavera, Santa Bárbara, Santa Catalina y San Bartolomé– y las antiguas Salas Capitulares. Entre las capillas la más antigua es la de Talavera, también llamada del Salvador, construida hacia 1180 y donde destaca su original bóveda de crucería octogonal que apea sobre dieciséis columnas, siendo la más reciente la de San Bartolomé, dotada en 1422 por Diego de Anaya y Maldonado, arzobispo de Sevilla y fundador del salmantino colegio mayor de San Bartolomé, de planta ochavada y bóveda de crucería estrellada. Las llamadas Salas Capitulares se añadieron al claustro a comienzos del segundo cuarto del siglo XVI, albergando en la actualidad el Museo Catedralicio (Martínez Frías, 1986: 338; Berriochoa, 1998: 118-119).

El conjunto catedralicio de Salamanca, formado por la antigua Catedral de Santa María de la Sede y la Iglesia Catedral de la Asunción de la Virgen, fue declarado Bien de Interés Cultural, con la categoría de Monumento, por Real Orden de 17 de junio de 1887 firmada por la Regente María Cristina de Habsburgo (Gaceta de Madrid de 29 de junio de 1887).

OBRA DE AZULEJERÍA CONSERVADA

La única obra de azulejería que hoy puede ser admirada dentro de este conjunto se encuentra en el claustro, concretamente en la capilla de Santa Bárbara, aunque hasta no hace muchas fechas se tiene constancia

de que otras estancias también estuvieron decoradas con revestimientos cerámicos como, por ejemplo, su Sala Capitular¹.

La capilla de Santa Bárbara fue fundada por el obispo de Salamanca Juan Lucero hacia mediados del siglo XIV². Presenta una bóveda de crucería que descansa sobre pechinas, destacando el sepulcro del fundador dispuesto en el centro de la sala y varios arcosolios góticos que todavía conservan una parte de su policromía original. En el frente, imbuido en otro arcosolio apuntado, se dispuso un retablo tardogótico de escuela castellana del siglo XVI con escenas pintadas sobre tabla de la vida y la pasión de Cristo y los martirios de la santa titular, además de una talla de la doncella de Nicomedia, dispuesta dentro de una hornacina avenerada, sosteniendo dos de los atributos con los que generalmente suele ser representada: la torre y la palma de mártir. Alrededor del retablo se situaron varios lienzos con representaciones de santos, como San Andrés o San Francisco de Asís, y de la riojana Virgen de Valvanera entronizada y sosteniendo al Niño.

Este retablo descansa sobre un altar de obra –de 2,48m de longitud, 1,25m de altura y 1m de fondo– con su mesa, frontal y lateral izquierdo decorados con revestimientos cerámicos planos pintados polícromos –en concreto, azulejos de 14cm de lado y alízares –de 17x5x4,5cm– que, como a continuación veremos, se decoró con piezas pertenecientes a varios frontales o arrimaderos.

Manuel Gómez Moreno ya deparó en su momento en estos azulejos, considerándolos de notable factura y de procedencia talaverana, a los que dio una cronología muy temprana: “Frontal de loza de Talavera, en la capilla de Santa Bárbara, que datará de hacia 1560. Mide cada azulejo 0,14m en cuadrado, están vidriadas en blanco, azul en dos tonos, amarillo de antimonio, ocre, violeta y un verde pálido en escasos puntos. Imitan en su conjunto los paños de brocatel con frontalería y caídas bordadas

1 Manuel Gómez Moreno da cuenta en su Catálogo Monumental de un documento, fechado en 1526, en el que se menciona la presencia de azulejería decorando precisamente su Sala Capitular (1967: 217). Todo parece indicar que ese Capítulo se tiene que corresponder con las estancias adosadas al claustro de la Catedral Vieja dispuestas entre las capillas de Santa Bárbara y de Santa Catalina que, precisamente por esas fechas, se estaban construyendo (*Ibidem*: 112). En estos cuartos, que como ya hemos indicado albergan el Museo Catedralicio, actualmente no se conserva resto alguno de esos antiguos revestimientos cerámicos, aunque en unas recientes excavaciones arqueológicas en ellos realizados se localizó un importante conjunto de azulejos, que será convenientemente presentado en el apartado referente al **Itinerario Ic: Museo de Salamanca: Restos del Patrimonio Desaparecido**. De todos modos, don Manuel dejó escrito en su Catálogo que la capilla de Talavera o del Salvador, dispuesta en el ángulo noreste del claustro, era utilizada por el Cabildo como Sala Capitular hacia finales del siglo XIII (*Ibidem*: 109).

2 Fue obispo de Salamanca entre 1339 y 1361, posteriormente fue nombrado titular de la diócesis de Segovia donde murió al año siguiente



Detalle del ángel dispuesto en la cartela de la greca superior del frontal del altar de la capilla de Santa Bárbara

que entonces se usaban, y resulta una pieza notabilísima, así por su bello trazado como por la perfección técnica y armonía de colores. Ostenta tres carteles con angelillo y aves” (1967: 150).

En efecto, por lo que respecta al frontal, los azulejos dispuestos en el campo central aparecen con un motivo decorativo que imita a esos brocados de paño citados por don Manuel, representando elementos vegetales de largos tallos, perfilados en azul y rellenos con amarillo y un rallado azul, que rematan en grandes flores, tanto abiertas como cerradas, perfiladas también en azul y rellenas con amarillo, toques de verde y un rallado anaranjado, todo ello sobre un fondo blanco. Completando el conjunto, en su frente y laterales se colocó una greca o cenefa de la que cuelgan flecos dorados, que representa marcos imitando los recortes de cueros o metales, perfilados en azul y rellenos con amarillo y un rallado de azul, anaranjado y un manganeso violáceo, de los que surgen motivos vegetales, en concreto tallos, roleos y hojas, también perfilados en azul

y rellenos en amarillo y verde, además del mismo rallado anteriormente citado, dispuesto todo ello nuevamente sobre un fondo blanco. En las grecas laterales los marcos son circulares, conteniendo flores de múltiples pétalos; mientras que en la superior son ovalados, conteniendo el colocado en el centro la figura de un ángel sentado de espaldas girando la cabeza al espectador en un logrado escorzo, perfilado en azul y relleno con toques ocre y anaranjados, a veces rallados, sobre blanco, que se apoya en un suelo azul, con un fondo dorado, habiéndose perdido los motivos que contenían los situados en los extremos –recordemos que Manuel Gómez Moreno citó la presencia de aves-. Los alízares dispuestos en los bordes del frontal, aparecen decorados por uno de sus lados con caras a imitación de los grutescos de las que surgen roleos vegetales, y por el otro con estilizados aletones vegetales, todo ello perfilado en azul y relleno con amarillo y un rallado azul y anaranjado.

Estos azulejos presentan una gran semejanza con otros dispuestos en el

altar de la capilla de los Santos Mártires –anteriormente llamada de San Juan- de la Colegiata de Santa María de Talavera de la Reina³. No tanto en el motivo central, apareciendo los de la Colegiata decorados con grutescos de inspiración italiana dispuestos alrededor de un gran medallón con la imagen de San Juan, como en el de la greca, prácticamente idéntica en ambos casos. Estos de la Colegiata, en su momento fueron considerados como “una de las piezas de azulejería talaverana de lo más interesante del siglo XVI” (Nicolau, 1971: 151).

En cuanto a los azulejos que recubren tanto la mesa como el lateral izquierdo del altar, de nuevo vuelve a representarse un motivo que imita los brocados textiles, aunque en esta ocasión con varias diferencias formales en relación a los dispuestos en el frontal. Estas diferencias se sustentan básicamente en la ausencia de esas grandes flores anaranjadas y, sobre todo, en la utilización del rallado azul para rellenar el fondo.

Después de reseñar sus diferencias tipológicas, debemos hacer constar también las distintas cronologías que se aprecian entre los azulejos del altar de la capilla de Santa Bárbara. Los más antiguos son los dispuestos en su frontal, sin duda los únicos que decoraban el altar cuando fue visto por Manuel Gómez Moreno a comienzos del pasado siglo, quien los dató, recordemos, “hacia 1560”. Desde nuestro punto de vista, si tenemos en cuenta las fechas que hasta el momento barajamos en la cuenca de Duero en relación con los azulejos que imitan los brocados textiles, creemos que esta fecha es demasiado temprana y que debería retrasarse unas décadas, en concreto hasta finales de esa centuria o comienzos de la siguiente. En este sentido, no podemos obviar la gran similitud con la greca del frontal de la Colegiata talaverana, pero no así con el resto del motivo decorativo, pieza que fue datada genéricamente en el siglo XVI. Además, también estamos convencidos de su autoría talaverana, y no portuguesa tal y como algún investigador ha querido ver (Malo, 2001: 748). De todos modos, consideramos que este diseño fue el precursor de las múltiples copias que sobre el tema de los textiles se realizó en los obradores de Talavera de la Reina a lo largo de todo el siglo XVII, como veremos cuando se estudien los azulejos existentes en la celda de Santa Teresa de Jesús del convento de la Anunciación del Carmen en Alba de Tormes. Entre ellos, se encontrarían los azulejos colocados en la mesa y lateral izquierdo de nuestro altar, que no formaron parte de su decoración original, sino que fueron allí colocados en un momento indeterminado

³ Damos las gracias al doctor Ángel Sánchez Barrios que nos pusiera sobre la pista de estos azulejos, así como por sus interesantes comentarios en relación a la similitud con los de la capilla de Santa Bárbara.

de la pasada centuria, traídos de otros conjuntos que pudieron existir en el claustro o templo.

Por lo que respecta a su estado de conservación, podemos decir que el mismo es bastante deficiente. En la mesa se aprecia la ausencia de varias piezas que no han sido sustituidas. En el frontal, algunos de los azulejos que forman parte del motivo central aparecen mal colocados, rompiendo así su dibujo; observándose además la presencia de azulejos en la greca superior y lateral derecha con motivos que no concuerdan con lo que allí se representa –volvemos a incidir en la desaparición de las aves contenidas en las cartelas ovales que vio Manuel Gómez Moreno-, colocados para reemplazar a los originales perdidos. Asimismo, la humedad ha incidido negativamente en el conjunto, haciéndose notar en el abombamiento en varios puntos del frontal y en que algunas piezas comiencen a moverse peligrosamente, con grave riesgo de desprendimiento⁴.

Ya por último, debemos indicar que hasta bien avanzado el siglo XIX en este lugar se celebraron los exámenes de grado de la Universidad de Salamanca. Los candidatos pasaban la noche en vela preparando la prueba (de ahí la popular expresión de “estar en capilla”), siendo evaluados a la mañana siguiente por los profesores, que se sentaban en unos bancos dispuestos en los laterales de la capilla. Si el alumno superaba la prueba, salía por la puerta principal de la Catedral, donde era conveniente agasajado por sus compañeros que allí lo estaban esperando, pero, si por el contrario suspendía, salía por una puerta secundaria situada en la panda oeste del claustro, llamada de los Carros o de “los Burros”, donde no era esperado por nadie ni recibía ningún tipo de agasajo. En esta capilla también se celebraron la toma de posesión y juramento de los rectores de la Universidad.

⁴ Durante la visita que efectuamos con motivo de la realización del reportaje fotográfico para este trabajo, se nos indicó que el Cabildo tenía programado iniciar la restauración de la capilla de Santa Catalina, incluidos los azulejos de su altar, a partir de la primera mitad del 2019.

Iglesia Catedral de la Asunción de la Virgen

Cronología de la obra de azulejería: hacia 1525 (capilla Dorada), hacia 1577 (capilla del Presidente), entre 1627 y 1630 (capilla de San Lorenzo)

Autoría de la obra de azulejería: ¿Pedro Vázquez? (capilla Dorada), desconocida, Talavera de la Reina (resto de capillas)



Vista de la Capilla Mayor y coro de la Catedral Nueva de Salamanca

Dado el continuado incremento de población que la ciudad de Salamanca experimentó a lo largo del siglo XV, el Cabildo decidió reemplazar la Catedral Vieja, la cual se había quedado *muy pequeña y oscura y baja*, por un nuevo templo de mayores dimensiones y con una estética más en consonancia con las tendencias arquitectónicas imperantes en esos momentos en la Península Ibérica: el Gótico tardío. Este nuevo edificio se adosó al norte del anterior, aprovechando como cimiento su muro del Evangelio y cortando el último tramo del brazo norte del transepto y parte del absidiolo de ese mismo lado, a pesar de lo cual pudo conservarse sin duda gracias a la necesidad de mantener en uso una sede mientras durasen las obras.

La construcción de la nueva sede catedralicia se dilató en el tiempo por espacio de más de dos siglos, comenzando en 1513 y finalizando en 1733. En ese año fue solemnemente inaugurada y consagrada a la Asunción de la Virgen la, a partir de ese momento, llamada por los salmantinos Catedral Nueva. Su traza fue ordenada en 1509 por Fernando el Católico, siendo realizada por Alonso Rodríguez y Antón Egas, respectivamente maestros de las catedrales de Sevilla y Toledo. Al igual que ocurriera con la Catedral de Sevilla, su construcción comenzó por los pies. En el cargo de maestro mayor de obras se sucedieron algunos de los personajes más destacados del panorama arquitectónico del momento, caso de Juan Gil de Hontañón y sus hijos Juan Gil el Mozo y Rodrigo Gil de Hontañón, Juan de Álava, Juan de Ribero Rada –maestro mayor de obras de las sedes catedralicias de Sevilla, Jaén, Valladolid y León- o los hermanos Joaquín y Alberto de Churriguera, todos ellos comprometidos con el espíritu gótico con el que se inició el proyecto, aunque también aportando numerosas notas de cada uno de los estilos arquitectónicos que se fueron sucediendo en el tiempo: Renacimiento y Barroco; además de Juan de Sagarbinaga, quien entre 1763 y 1765 se ocupó de la reparación del cimborrio y la torre de las Campanas, ambas estructuras muy dañadas tras el terremoto de Lisboa de 1755.

Presenta planta de salón rectangular, con un cuerpo formado por una nave central y dos laterales con capillas-hornacinas dispuestas entre los contrafuertes, transepto no marcado, capilla mayor de testero plano enfrentada al coro y girola con remate de torres en los ángulos; además de una doble sacristía –de capellanes y canónigos, custodiándose en la segunda el Tesoro-, capítulo y casa del sacristán, construidos como un cuerpo independiente adosado al muro de la Epístola de su cabecera. La magnitud del edificio queda reflejada en los diez tramos en los que se

divide todo el conjunto, seis de ellos ocupados en la nave central por el presbítero y el coro.

Las naves se cierran con bóvedas de estrellas de terceletes y combados, diferenciándose la central de las laterales, destacando de entre todas ellas por sus complejos trazados las de su capilla mayor y la colocada detrás suyo en la girola. Los brazos del transepto presentan las mismas bóvedas que las dispuestas en la nave central, destacando el cimborrio que remata su crucero, de cuerpo ochavado sobre pechinas, tambor con grandes ventanales y balcones con balaustrada al interior y exterior, y cúpula semiesférica rematada con linterna y cupulín, sobre el que se desarrolla una larga veleta terminada en cruz. Tanto en la nave central como en las laterales se dispuso, a la altura del arranque de las bóvedas, un corredor abalconado con balaustres a modo de los primitivos deambulatorios, que permite circundar todo el perímetro del templo.

La fachada principal o del Nacimiento, obra de Juan Gil de Hontañón, se encuentra a occidente dispuesta entre cuatro grandes arcos, apareciendo toda ella ricamente decorada con esculturas y altorrelieves realizados por diferentes artistas a lo largo del tiempo, representando escenas del Nacimiento, Epifanía y del Calvario, además de la imagen de la Inmaculada dispuesta en el parteluz, presentando una triple puerta de acceso para cada una de sus naves. Además de ésta, existen otras tres puertas más de acceso: la de Ramos, abierta en el tramo inferior del muro del Evangelio, y las de Anaya y del Patio Chico dispuesta en los brazos norte y sur del transepto, respectivamente (Martínez Frías, 1986: 349-358; Berriochoa, 1998: 116-118).

OBRAS DE AZULEJERÍA CONSERVADAS

En total se dotaron veintitrés capillas en el nuevo templo capitalino, siendo las más antiguas las dispuestas a los pies, puesto que, como ya se indicó, fue por allí por donde dio comienzo la obra. Por regla general, todas ellas presentan su testero orientado hacia el este, ornado con un retablo y altar, nichos sepulcrales de factura hispano flamenca y bóvedas de estrellas de terceletes y combados, eso sí, presentando cada una de ellas un motivo decorativo diferente. De todas estas capillas, en la actualidad únicamente son tres las que aparecen revestidas con labores de azulejería, las tres dispuestas a los pies en el lado de la Epístola.

Capilla de San Lorenzo

Esta capilla es la primera abierta junto a la portada principal de la



Detalle del zócalo de azulejos de la capilla de San Lorenzo

Catedral, compartiendo pared con la torre de las Campanas. Actualmente se utiliza como lugar de paso hacia la Catedral Vieja, desde que en 1950 se cerrara el acceso original por el brazo norte del transepto del viejo edificio (Gómez Moreno, 1967: 212, nota 1); habiéndose convertido asimismo en su capilla bautismal. Fue vendida en 1627 al regidor de la ciudad Lorenzo Sánchez de Acebes y su esposa, quienes fundaron su patronato tres años después (Tormo, 1940: 73). Además de su sepulcro, preside la capilla un retablo de la época de un solo cuerpo de dobles columnas de fuste estriado y capitel corintio, que enmarcan una escena en altorrelieve del martirio del santo titular, atribuida a discípulos de Gregorio Fernández (Gómez Moreno, 1967: 207). Este retablo se apoya sobre un altar con su frontal de madera dorada ricamente tallado imitando un paño de brocado, con su decoración a base de enroscados elementos vegetales y caída de flecos, tal y como se representaría si el mismo tuviera un revestimiento cerámico copiando esos mismos motivos. Su decoración se completa con un zócalo de azulejería plana pintada que recubre sus paredes hasta una altura de 0,84m. Los azulejos que conforman su paño –de 14cm de lado– presentan una decoración en la que se intercalan grandes octógonos y cruces griegas enmarcados por pequeños hexágonos, trazados en azul y contorneados en blanco y



Vista con detalle del zócalo de azulejos de la capilla Dorada

amarillo. Dentro de dichos polígonos se desarrollan motivos vegetales unidos en su centro formando aspas, en blanco sobre un fondo azul. Además, el conjunto se remata en su friso y rodapié por sendas hiladas de azulejos-corona –de 13,5cm de longitud y 12,5cm de altura- en los que se representan mascarones amarillos de cuyas bocas surgen roleos vegetales en forma de palmeta, brotes de vid y pequeñas flores, en blanco con toques de amarillo, siendo nuevamente su fondo azul.

Este diseño a base de octógonos y cruces griegas en un primer momento fue producido en arista, tal y como se puede comprobar en la muestra que se conserva en el Museo de Pontevedra, en cuya ficha aparece como de procedencia sevillana del siglo XVI (Casamar, 1983: 480-483 y fig. 7). Seguidamente, comenzó a reproducirse en Talavera de la Reina a partir del último tercio del siglo XVI, ya en azulejos planos pintados polícromos –utilizando el blanco, azul, verde, amarillo y anaranjado-. Su producción continuó durante al menos las primeras décadas del

siglo XVII, sin variar prácticamente su esquema decorativo aunque incorporando cada vez menos colores, llegando incluso a ser pintado únicamente en blanco y azul. En la ciudad de Salamanca, se conservan azulejos de esa primera fase policroma en el monasterio de San Esteban y en el convento de las madres Isabeles, como se verá a continuación. Asimismo, en la ciudad de Valladolid se pueden admirar azulejos policromos de este primer momento en el convento de Santa Catalina de Siena y en el Museo Diocesano (Moratinos, 2016: 77, 81, 136-138); pero también composiciones pertenecientes a esa segunda fase, elaborados durante los primeros compases del siglo XVII, por ejemplo en los arrimaderos colocados hacia 1606 en el llamado *oratorio de la Reina*, sito en el antiguo Palacio Real, o los que recubren las paredes del refectorio del ya citado convento de Santa Catalina, fechados hacia 1616 y realizados en esta ocasión en blanco y azul, ambas obra atribuidas al talaverano Alonso de Figueroa y Gaytán (*Ibidem*: 83-86, 147-148).

Como hemos indicado al principio, la capilla de San Lorenzo fue dotada por sus patronos entre 1627 y 1630. Presumiblemente, el zócalo de azulejos tuvo que ser colocado en algún momento entre esas dos fechas, a no ser que perteneciera a una dotación anterior a la realizada por el regidor Sánchez de Aceves. De todos modos, si nos atenemos a lo dicho anteriormente en relación a la utilización de colores, estos azulejos tuvieron que ser realizados en Talavera de la Reina en las primeras décadas del siglo XVII, fecha que ya fue adelantada en su momento por Manuel Gómez Moreno (1967: 218).

Por lo que respecta a su estado de conservación, diremos que algunos tramos del arrimadero se encuentran alarmantemente afectados por la humedad, lo que ha producido el ahuecamiento de muchos azulejos y el consiguiente riesgo de caída y posterior pérdida como, desafortunadamente, ha terminado ocurriendo en varios casos.

Capilla Dorada

Esta capilla, también llamada de Todos los Santos, fue fundada por Francisco Sánchez de Palenzuela, arzobispo de Corinto, arcediano de Alba y canónigo de esta Catedral, finalizando su dotación en 1525, tal y como se puede leer en la inscripción dispuesta en el friso de su bóveda. Toda ella aparece profusamente decorada. Así, sobre el altar de su testero, dispuesto sobre una grada y dedicado a San Pedro, se colocó un Calvario realizado prácticamente a tamaño natural. En sus paredes, a parte de los lucillos sepulcrales del fundador y de sus padres y hermanos, todos ellos

ornados con esculturas y cuadros y protegidos por rejas, se colocó una gran cantidad de imágenes en piedra y madera de personajes religiosos –Adán y Eva, patriarcas, santos, apóstoles, profetas-, junto a sibilas, virtudes e, incluso, una representación de la muerte, todas dispuestas sobre peanas y bajo doseletes platerescos, que se policromaron en dorado –de ahí el sobrenombre con el que se conoce a esta capilla- (Gómez Moreno, 1967: 205-206).

Además de todo lo descrito hasta el momento, todavía hubo cabida para decorar con labores de azulejería de arista la parte inferior de las paredes, altar, grada y suelo de la capilla, así como las paredes y suelo de una sacristía semisubterránea construida bajo el altar.

En efecto, las paredes de la capilla se recubrieron hasta una altura de 1,45m –de 0,54m en el tramo dispuesto bajo la reja de acceso-, con un zócalo de azulejería de una gran complejidad y vistosidad que a continuación pasamos a describir⁵. En su parte inferior se dispuso, a modo de rodapié, una hilada de cintas –de 14cm de longitud y 7cm de altura- decoradas con dobles tiras blancas entrelazadas formando rombos rellenos en verde y melado, todo ello sobre un fondo negro, mientras sus lados largos se rematan con unas gruesas líneas blanca y verde. A continuación, ocupando el paño central del zócalo se colocaron hasta siete hiladas de azulejos –de 14cm de lado-, en los que se desarrolla un diseño geométrico a partir de estrellas centrales de ocho puntas en blanco y melado inscritas en otras iguales más grandes con sus fondos unas veces en negro y otras en verde, completándose la malla con unas cruces blancas y azules con el corazón melado. En el tramo de zócalo dispuesto en el lado izquierdo del altar, por donde se accede a la sacristía, los azulejos con este motivo de estrella se sustituyeron por otros –de 13cm de lado- decorados a base de círculos secantes en blanco sobre fondo negro, que contienen grandes hojas marrones sobre una alternancia de fondos verdes y azules. Sobre estos diseños se dispuso un complejo remate formado por una sucesión de coronas, cintas, azulejos y cintillas, intercalándose además entre ellas motivos heráldicos. En primer lugar, se colocó una hilada de coronas –de 13,5x16cm- representando dos ofidios en verde, azul y melado, enfrentados a una gran fuente abalaustrada de la que manan cuatro chorros de agua en los mismos colores, apareciendo cada escena sobre una base de arquillos en blanco sobre melado con remate final de un grueso filete en verde, y enmarcada por dos columnas en verde y negro, todo ello sobre un fondo blanco. Sobre ella se colocó otra hilada, esta

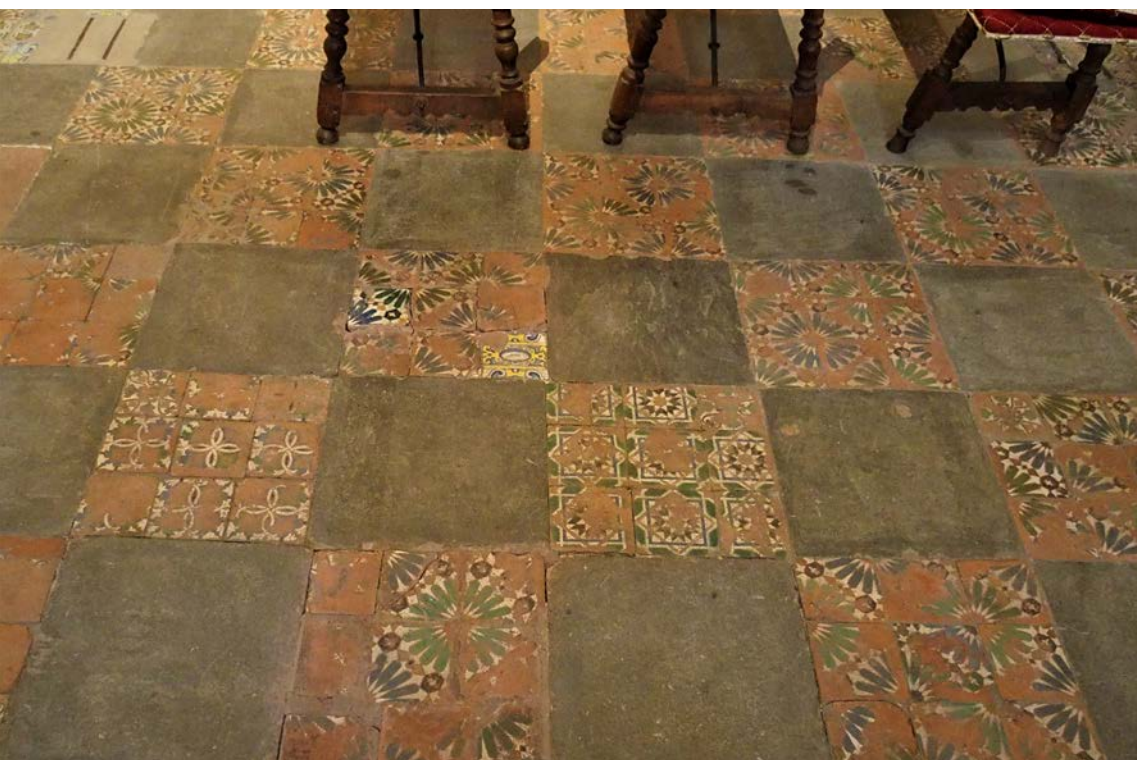
⁵ Como hemos indicado, también se recubrieron con azulejos las paredes y pavimento de la sacristía semisubterránea, a la que no pudimos acceder debido a la presencia de una reja.



Vista del frontal del altar y de la peana con sus escalones de la capilla Dorada

vez de cintas –de 16x7cm-, presentando escenas individuales a partir de dos dragones alados en verde, azul, negro y melado, enfrentados a un motivo floral en melado y negro, con el fondo nuevamente dejado en blanco, y rematadas en sus lados largos con sendas líneas en verde. Entre estas dos hiladas aparecen intercalados a tramos regulares azulejos –de 14,5x17cm- reproduciendo escudos con las armas del fundador: siete burelas en sinople y oro, comprendidas en una orla plateada con ocho aspas doradas, con un fileteado perimetral en azul. A continuación se dispuso una hilada de azulejos –de 12cm de lado- decorados con motivos vegetales en verde, azul y melado, dentro de sinuosos marcos de color negro formando aspas que convergen en margaritas verdes dentro de círculos en melado, todo nuevamente sobre un fondo blanco. Ya por último, el zócalo se remató con una hilada de cintillas curvas –de 16x4cm- con un relieve en el que se reproduce un sogueado marrón con nudos unas veces melados y otras azules, dispuestos sobre fondos blancos o negros, y con gruesos filetes de enmarque en verde y en negro. Asimismo, la mesa, frontal y laterales de su altar se recubrieron con azulejería. En su frontal –de 3,82m de longitud y 1m de altura-, los

azulejos dispuestos en su centro –de 14cm de lado- aparecen decorados con un motivo geométrico diferente a los del zócalo, en este caso con “lazos de 20” formando estrellas de veinte puntas, con sus sinos en melado y alternándose las puntas o zafates de esas estrellas unas veces en negro y otras en verde, apareciendo además rodeadas de pequeños hexágonos en negro y almendrillas en melado, reservándose el blanco para el contorno de todas las figuras. En la parte superior de este paño se colocó una cruz –de 15cm de longitud máxima en su base y 22cm de altura-, realizada también en arista y decorada a base de elementos vegetales en verde y negro sobre fondo blanco, contorneada con un filete verde. Completando el conjunto, se dispusieron sucesivamente una primera hilada de cintas con el motivo de las dobles tiras entrelazadas formando rombos, una segunda en su frente y laterales de coronas con la representación de los ofidios enfrentados a una fuente y, por último, otra de cintas con las escenas de dragones enfrentados a un motivo floral. Por su parte, los dos laterales del altar se recubrieron con azulejos con el motivo ya descrito de círculos secantes conteniendo grandes hojas marrones, enmarcados por una hilada de cintas con el también conocido



Detalle del pavimento de la capilla Dorada

motivo de las dobles tiras entrelazadas; mientras que la mesa –de 1,48m de fondo- aparece revestida con coronas, azulejos y cintas idénticos a los que decoran el zócalo y en el frontal y laterales del altar, a los que se añadió otros con nuevos diseños como, por ejemplo, “lazos de 16”, “lazos de 20” con sus hexágonos decorados con flores de lis blancas, e, incluso, azulejos planos pintado renacentistas con el motivo de la punta de diamante pertenecientes a otros conjuntos más modernos, todos ellos colocados sin ningún criterio formal.

Como ya se indicó, el altar se dispuso sobre una grada formada por tres escalones decrecientes en altura. En las huellas de los dos inferiores se colocaron entre las baldosas de barro cocido azulejos con motivos ya vistos en otros puntos de la capilla, mientras que en la del escalón superior se desarrolló un diseño geométrico a base de cintas con el tema de las dobles tiras entrelazadas formando rombos y azulejos de “lazo de 8”. Además, sus contrahuellas también se recubrieron con labores cerámicas, en concreto cintas con las dobles tiras entrelazadas formando rombos en la superior, y azulejos con los motivos de círculos secantes y de estrellas centrales de ocho puntas en los siguientes, respectivamente. Los bordes de los escalones y del altar se protegieron con grandes alízares monocromos de color verde –de 24x4,5x5cm-.

Ya por último, el pavimento se decoró con una combinación en damero a base de grandes lajas de pizarra y agrupaciones de nueve azulejos formando un cuadrado de las mismas dimensiones que las lajas -0,42cm de lado-. En origen, los azulejos utilizados fueron los ya conocidos con el motivo de “lazo de 20” con flores de lis en sus hexágonos pequeños y los de círculos secantes, añadiéndose al menos otro nuevo diseño, el de estrella central de ocho puntas enmarcada por dos cuadrados entrelazados que, a su vez, forman una nueva estrella de ocho, vidriadas con los cuatro colores clásicos mudéjares: el blanco, verde, negro y melado. Este diseño inicial se fue alterando a medida que el suelo necesitó ser reparado, colocándose piezas de arista con otros motivos e, incluso, azulejos de factura plana pintada renacentista.

Manuel Gómez Moreno realizó una completa descripción de los revestimientos cerámicos colocados en la capilla Dorada, aventurándose incluso a proponer una fecha de elaboración y dar el nombre de su autor, posiblemente tras haber consultado una serie de documentos del Archivo Catedralicio: “Cenefa, frontal y pavimento de la capilla Dorada y de su sacristía, dispuesta debajo del altar. Son de azulejos policromos, 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 el azulejero Pedro Vázquez, que en el año siguiente suministraba azulejos para la Sala Capitular, y aún residía en Salamanca en 1546” (1967: 217).

Desconocemos cual fue la documentación concreta que llegó a consultar don Manuel para atribuir esta obra a Pedro Vázquez, azulejero del que apenas se tienen noticias fehacientes de su vida y actividad profesional. Se le presupone un origen y formación toledana, llegado a la provincia de Salamanca hacia finales del siglo XV o comienzos del XVI para trabajar en el castillo-palacio de los duques de Alba. Posteriormente se estableció en la capital, desde donde abasteció a una selecta clientela de la nobleza y alta jerarquía religiosa (Casaseca, 1986: 536; Malo, 2002). De este modo, se le atribuye una gran cantidad de obras, tanto en la capital como en localidades de la provincia e, incluso, de provincias limítrofes como Valladolid y Zamora. A pesar de lo cual tan sólo dos de ellas se pueden contrastar documentalmente, que no físicamente: la que realizó entre 1522 y 1523 para el monasterio jerónimo de Nuestra Señora de

la Victoria en Salamanca, obra hoy desaparecida junto con el resto del edificio (Martínez Frías, 1990: 53), y la ya citada para la Sala Capitular de la Catedral, realizada en 1526, algunos de cuyos restos se han recuperado recientemente en excavaciones arqueológicas; de lo que se puede concluir que una buena parte de esas atribuciones se ha realizado a partir de la comparación estilística con los azulejos existentes, precisamente, en la capilla Dorada.

Para finalizar y siguiendo el hilo conductor del estilo, no cabe duda de la marcada influencia toledana de las labores cerámicas que decoran esta capilla. Estilo que fue, según lo dicho hasta ahora, en el que se formó el maestro azulejero Pedro Vázquez, al que Gómez Moreno da como posible autor de esa obra. Por ello y hasta que no se demuestre lo contrario, no vamos a poner en tela de juicio lo dicho por el insigne investigador granadino, básicamente por dos razones, porque todo indica que pudo manejar una documentación para nosotros hoy desconocida, y porque además pudo ver in situ la azulejería con la que se decoraron las Salas Capitulares catedralicias, y así compararlas con las de la capilla Dorada. En cuanto a su estado de conservación, diremos que, a diferencia de la capilla anterior, no se aprecian signos de humedad en su zócalo, grada y altar. A pesar de lo cual se puede observar cómo se han desprendido algunas piezas que no han sido restituidas, principalmente en la mesa y frontal del altar, mientras que en el zócalo y contrahuellas de los escalones de la grada algunos de esos desprendimientos han sido convenientemente solventados, aunque en otros casos se han sustituido por piezas con diseños diferentes. Poro con todo, el mayor deterioro se aprecia en los revestimientos cerámicos que decoran las huellas de esos escalones y el pavimento de la capilla, donde un buen número de ellos han perdido la práctica totalidad su cubierta vítrea o, sencillamente, han sido sustituidos por otros modelos, incluso piezas planas pintadas renacentistas procedentes de otras obras, lo que las hace desentonar sobre manera.

Capilla del presidente

Inmediatamente al este de la capilla Dorada se encuentra la del Presidente, así conocida por haber pertenecido a Francisco Fernández de Liébana, presidente que fue de la Real Chancillería de Valladolid, quien la dotó en 1577. En ella su altar también se sitúa sobre una grada, en esta ocasión de un solo escalón, permitiendo de este modo la presencia de una sacristía semisubterránea. Dentro de un lucillo de arco apuntado dispuesto sobre el

altar destaca un retablo en el que se exhiben dos pinturas de gran calidad, en la parte inferior un Entierro de Cristo, copia del cuadro del mismo nombre de Tiziano guardado en el Museo del Prado, y en la superior una Aparición de Cristo a su Madre, atribuida a Juan Fernández Navarrete el Mudo, al igual de las pinturas del banco, con representaciones a medio cuerpo de tres santos (Gómez Moreno, 1967: 211-212; Martínez Frías, 1986: 358). En la capilla también se pueden admirar una pequeña y fina talla de la Virgen de Belén, atribuida por algunos autores a la escultora barroca Luisa Roldán, más conocida como “La Roldana”, así como un *Ecce Homo* a su vez atribuido al círculo de Pedro de Mena.

En el proyecto decorativo planteado por Francisco Fernández de Liébana para su capilla funeraria, también se contempló recubrir las paredes y el altar con azulejería plana pintada. De este modo, circundado toda la estancia se dispuso un zócalo hasta una altura de 0,96m, formado a partir de seis hiladas de azulejos –de 14cm de lado- y una doble hilada de cintas –de 14x7cm- dispuestas a modo de friso y rodapié. Los azulejos presentan el motivo de puntas de diamante en azul y blanco con toques de verde, con los perfiles en amarillo y anaranjado, conteniendo pequeñas margaritas en amarillo sobre fondo verde. Los mismos aparecen colocados de tal modo que van formando grandes cruces –con sus brazos rectos o redondeados según sea el punto desde donde se les mire- que, a su vez, contienen en su centro margaritas de mayor tamaño, también en amarillo con el corazón en verde. Mientras que en las cintas el diseño elegido fue un doble cordón sogueado a modo de calabrote en blanco, conteniendo pequeñas flores amarillas, siendo su fondo azul.

Por su parte, en el altar se recubrieron con azulejería tanto su mesa como laterales y frontal. En la mesa se colocaron los mismos azulejos que en el zócalo; al igual que en los laterales donde, además, las ventanas que dan luz a la sacristía se enmarcaron con las mismas cintas antes descritas. A su vez, en el paño del frontal volvemos a encontrarnos estos mismos azulejos, enmarcando un cuadro central con una representación de la Virgen con el Niño, realizados con un fino trazo en azul sobre un fondo del mismo color –formado por cinco hiladas de cuatro azulejos, también de 14cm de lado-, la hilada superior formada por tres enteros y dos medios para así no cortar la cara de la Virgen-. A pesar de la presencia del Niño, iconográficamente hablando la Virgen aparece representada como una *Tuta Pulchra*, es decir, una mujer apocalíptica “vestida de sol” y con “la luna bajo sus pies”, tal y como fue descrita por San Juan (González Moreno, 2005: 876). En este caso, la corona de doce estrellas sobre su



Detalle del Zócalo de la capilla del Presidente

cabeza ha sido sustituida por un nimbo dorado, mismo color que el de los destellos de sol que la rodean, mientras que para sus vestimentas se utilizaron varios tonos de azul con los que se marcan los pliegues de su velo, túnica y manto, aplicándose además algunas pinceladas de amarillo y verde. El creciente lunar sobre el que descansa no aparece aplastando al dragón o a la culebra, sino sostenido por una cabeza de ángel alada en azul, amarillo y verde. A su vez, el Niño aparece desnudo y también tocado con un nimbo dorado en el que se destacan tres flores de lis.

En el friso o banda superior del frontal se dispuso a modo de greca una doble hilada de azulejos, colgando de la inferior flecos en azul y amarillo imitando a textiles, representando marcos de recortes metálicos, en blanco y amarillo, conteniendo de manera alterna elementos vegetales y pequeños bustos de salvajes con sus cabezas cubiertas con penachos de plumas doradas, surgiendo además de esos marcos palmetas, estilizados capullos de pétalos verdes y anaranjados y zarcillos, en cuyas terminaciones encontramos de nuevo figuras de salvajes con penachos dorados y faldas vegetales también en dorado con toques anaranjados; todo ello sobre un fondo de un azul intenso. Por su parte, los laterales se

remataron con sendas hiladas de azulejos, de los que también cuelgan flecos a imitación de textiles, con motivos de “candelieri” a base de un entrelazado de marcos de recortes metálicos en blanco, conteniendo la figura de un salvaje con tocado de plumas en su cabeza y falda vegetal, ambos en dorado, cuyas extremidades son desarrollos fitomorfos, también sobre fondo azul.

Ya por último, las aristas del altar se protegieron con alízares –de 18x5x5cm- con representación de estilizados zarcillos y pámpanos vistos de frente, en blanco, azul, amarillo y anaranjado.

Esta obra en su momento ya fue descrita por Manuel Gómez Moreno, quien no tuvo duda alguna a la hora de discernir su procedencia y momento de su elaboración: “zócalo de azulejos talaveranos, de fines del siglo XVI, en la capilla del Presidente; muy sencillos, y además el frontal con orla de grutescos y la imagen de Nuestra Señora en medio. Sus colores son azul, amarillo –ambos en dos tonos-, algo de verde y fondo blanco (1967: 217). Por nuestra parte, nada tenemos que objetar en lo que respecta a su procedencia y cronología, recordemos que la capilla fue dotada en 1577, fecha que concuerda a la perfección con la



Vista del frontal del altar de la capilla del Presidente con detalle de su mesa



técnica y tipología desarrolladas en estos azulejos. Ya para concluir, tan sólo indicar el parecido formal de la escena del cuadro central del frontal de altar con el panel conservado en la sacristía del santuario de la Virgen de Chilla en la localidad abulense de Candeleda, donde también nos encontramos ante una Virgen con el Niño, representada a modo de *Tuta Pulchra*, en su momento fechada entre el último tercio del siglo XVI y comienzos del XVII (Moratinos, 2016: 325-326).

Por lo que respecta a su estado de conservación, se puede decir que al menos a simple vista no se observa la presencia de humedad en su conjunto. Sí por el contrario, se debe destacar la existencia de algunas piezas mal colocadas en el zócalo y, sobre en la mesa y frontal del altar, donde también es notoria la ausencia de azulejos y, sobre todo de, alízares, la pérdida de estos últimos se ha intentado suplir en algunos casos con pintura que imita el diseño que en ellos se desarrolla.

Monasterio de San Esteban

Cronología de la obra de azulejería: entre el último tercio del siglo XVI y primeras décadas del XVII

Autoría de la obra de azulejería: desconocida, Talavera de la Reina



Vista de la portada-retablo de la iglesia del monasterio de San Esteban. Salamanca

Apenas diez años después de la fundación de la Orden de los Frailes Predicadores, los también llamados Dominicos llegan a Salamanca en 1224 estableciéndose a orillas del Tormes junto a la parroquia de San Juan el Blanco, en unos terrenos cedidos por el obispo Gonzalo Fernández, donde levantaron su primer monasterio. Tras ser destruido en varias ocasiones por las avenidas del río, consiguieron en 1256 asentarse intramuros al este de la “Ciudad Vieja” ocupando la iglesia de San Esteban. Durante el resto de esa centuria y la primera mitad de la siguiente la comunidad se afanó en levantar un nuevo templo y monasterio, que les sirvió de cobijo hasta las grandes reformas llevadas a cabo a partir del siglo XVI (Espinel, 1978: 13-16).

El conjunto monástico actualmente conservado presenta una mezcla de antiguos edificios con otros construidos a partir de esa reforma del XVI. A esta segunda etapa pertenecen sus imponentes iglesia y claustro regular, también conocido como claustro de los Reyes, con toda una serie de dependencias a ellos anexas como la sacristía, sala capitular, panteón de Teólogos y portería; mientras que entre los primeros se encontrarían el Salón de Profundis, el claustro de Aljibes y la galería de la Enfermería, todos ellos construidos entre 1490 y 1510 (Rodríguez G. de Ceballos, 1987: 121).

Su iglesia comenzó a construirse en julio de 1524 gracias al mecenazgo de un antiguo fraile de la institución, Juan Álvarez de Toledo, hijo de los segundos duques de Alba y por esas fechas obispo de Córdoba⁶, quien se comprometió a destinar anualmente dos mil ducados de oro hasta el fin de las obras, cosa que no se cumplió tras su muerte, por lo que la finalización de la misma se demoró hasta 1610, mezclándose en su fábrica a lo largo de este dilatado período de tiempo diferentes estilos arquitectónicos y decorativos. A cambio de tan generosa aportación, el obispo recibió el patronato de la capilla mayor y crucero, con derecho a enterrarse él, sus padres y otros parientes de la casa ducal. Su traza se debe a Juan de Álava, participando en su construcción maestros de la talla de fray Martín de Santiago –dominico discípulo de Juan de Álava–, Rodrigo Gil de Hontañón o Juan del Ribero Rada. El edificio presenta planta de cruz latina, con un cuerpo de una sola nave dividida en seis tramos, los tres últimos ocupados en altura por un gran coro, en la que se abren capillas-hornacina entre los contrafuertes; un transepto no marcado

⁶ Después de este título y hasta 1577, año de su muerte, a lo largo de su carrera eclesiástica fue nombrado sucesivamente obispo de Burgos, cardenal en la Santa Sede a propuesta del Emperador Carlos V y, finalmente, arzobispo de Santiago de Compostela (Rodríguez G. de Ceballos, 1987: 14-20).



Vista del frontal de azulejos recolocado en la chimenea de una estancia junto a la biblioteca del monasterio de San Esteban

en planta, destacando su cimborrio en su crucero y el añadido en su brazo del Evangelio de la capilla funeraria de los Anaya; y una amplia capilla mayor de dos tramos y planta rectangular, que se convierte en altura en ochavada merced a la colocación de pechinas aveneradas, con testero plano donde luce el gran retablo construido por José Benito de Churriguera, y con capillas adosadas al segundo de sus tramos -llamadas de las Reliquias y de los Bonal-. Todo ello se encuentra cubierto con bóvedas flamígeras de terceletes y combados. En el exterior, a los pies del edificio, se alza su magnífica fachada, ricamente decorada “a lo romano” y compartimentada a modo de un retablo, con variadas representaciones religiosas dispuestas a lo largo de unos pisos y calles separados por pilastras y frisos, que se entremezclan con escudos de la casa de Alba y los propios de Juan Álvarez de Toledo, y en la que se abre una portada con arco de medio punto sostenido por grandes y profundos machones (*Ibidem*: 121-129).

El claustro de los Reyes se adosa al templo por su muro de la Epístola, trazado por Juan de Álava y construido por fray Martín de Santiago. Se compartimenta en dos alturas, la inferior con sus galerías abiertas

al jardín mediante siete tramos de pilares múltiples que soportan arcos de medio punto cerrados con tracerías caladas, cubiertas con bóvedas de crucería estrellada; mientras que en las del piso superior se abren el doble de vanos, también de medio punto, que apean sobre pilastras y columnillas, disponiéndose en sus techos vigas de madera. Ambos pisos se comunican entre sí y con otras estancias del recinto a través de una monumental escalera de tres tramos, construida por Rodrigo Gil de Hontañón a partir de 1533 gracias al mecenazgo del dominico fray Domingo de Soto (*Ibidem*: 130-132).

El monasterio de San Esteban fue declarado Bien de Interés Cultural, con la categoría de Monumento, por Real Orden de 3 de julio de 1890 firmada por la Regente María Cristina de Habsburgo (Gaceta de Madrid de 15 de julio de 1890).

OBRA DE AZULEJERÍA CONSERVADA

Los únicos revestimientos cerámicos conservados en San Esteban se encuentran, subiendo por la escalera de Soto, en una estancia que hace las veces de oficina junto a la actual biblioteca dominicana. Se trata en

concreto de un panel de azulejería plana pintada, dividido en tres tramos –de 1,96m de longitud y 0,98m de altura total-, que se recolocó en la pared del hogar de una gran chimenea hoy en desuso, presumiblemente formado por piezas que pertenecieron a diferentes arrimaderos o frontales de altar.

En el tramo central se dispuso un cuadro de perfiles blancos, azules y amarillos –formado por veinte azulejos de 14cm de lado- con la representación de un gran escudo de la Orden en blanco y negro enmarcado en una cartela de recortes metálicos en azul, blanco, amarillo y verde. La parte inferior de la cartela se decoró con un mascarón femenino, en el que parece apreciarse un velo cubriendo su cabeza, colocándose además en los ángulos frutos amarillos con hojas azules y verdes, todo ello dispuesto sobre un fondo azul.

Los extremos de este cuadro se enmarcaron con dos tiras de cintas –cada una formada por cuatro piezas de 14x7cm- con el motivo de ovas y sagitas vegetales en blanco y azul. A su vez, en sus laterales se colocaron sendos conjuntos de azulejos –cada uno de ellos formado también por veinte piezas, en esta ocasión de 13,5cm de lado- con la ya conocida decoración de grandes octógonos y cruces griegas intercalados entre sí y enmarcados por pequeños hexágonos, en esta ocasión trazados en azul y perfilados en blanco, conteniendo motivos vegetales unidos en su centro formando cruces en amarillo sobre un fondo azul, otros circulares en los mismos colores, y otros más en blanco sobre azul. Finalmente, estos dos conjuntos se remataron con sendas hiladas de azulejos – en total treinta piezas de 14cm de lado- de los que cuelgan flecos en azul y dorado a imitación de textiles, decorados con hojas de acanto entre las que se enroscan zarcillos de vid, en azul y blanco sobre un fondo amarillo-anaranjado.

Todo parece indicar que este panel se compuso con piezas pertenecientes a diferentes obras, a su vez con una cronología también diferente, aunque todas ellas surgidas de los obradores de Talavera de la Reina. Las más antiguas serían las que conforman el escudo de los Dominicos, con ese marco realizado a base de recortes de “ferroneries”, que bien podría fecharse a partir del último tercio del siglo XVI, mientras que el resto presentaría una cronología más avanzada. Por lo que respecta a los azulejos decorados con octógonos y cruces griegas, como ya se dijo en el apartado referente a la capilla de San Lorenzo de la Catedral Nueva, la utilización de únicamente tres colores, en esta ocasión el blanco, azul y amarillo, nos estaría dando una cronología de hacia las primeras décadas

del siglo XVII, coincidiendo de este modo con las entregas de este tipo de producciones realizadas por el maestro Alonso de Figueroa Gaytán para la ciudad de Valladolid. En esos momentos también se podrían fechar los azulejos con el diseño de hojas de acanto y los flecos colgando que, por lo general, solían ir acompañando a frontales imitando los paños de brocatel que se colocaban en los altares; aunque también a decoraciones a base de puntas de diamante dentro de marcos de “ferroneries”, como los de la iglesia del Santísimo Salvador en la vallisoletana localidad de Simancas, precisamente fechados entre finales del siglo XVI y la primera década del XVII (Moratinos, 2016: 53.56).

Ya para finalizar, el hecho de que Manuel Gómez Moreno no hablara de este panel de San Esteban en su Catálogo Monumental de la provincia de Salamanca, nos hace pensar que la colocación en su ubicación actual debió producirse en una fecha posterior a la de su visita al monasterio, avanzada por lo tanto ya la pasada centuria.

Iglesia de Sancti Spiritus

Cronología de la obra de azulejería: hacia 1525 (labor de arista)

Autoría de la obra de azulejería: desconocida



Vista de la cabecera de la iglesia de Sancti Spiritus. Salamanca

La iglesia de Sancti Spiritus se ubica al noreste de la Plaza Mayor de Salamanca. Fundada hacia 1190 como parroquia, su construcción se realizó intramuros de la segunda muralla, entre las puertas de Toro y la que llevaba su mismo nombre, dentro del llamado barrio de los “Toreses”. En 1223 el rey Alfonso IX se la dio a la Orden de Santiago, convirtiéndose en convento de Dueñas en 1268 por iniciativa del infante Martín Alonso, hijo del monarca leonés, y su mujer. Posteriormente, en 1286, Alfonso X refundó el cenobio, pasando a partir de ese momento a ser de Comendadoras de Santiago. Bajo esta titularidad permaneció hasta su disolución en 1786, por orden de Carlos III. El antiguo conjunto monástico, tras ser reformado siguiendo parámetros clasicistas, fue convertido en cárcel y finalmente derribado⁷, quedando únicamente en pie su iglesia, la cual había sido a su vez reedificada entre 1541 y 1544. De su primera época tan solo se han conservado los sepulcros del infante Martín Alonso y de María Meléndes o Méndez, su mujer, y una pequeña puerta de arcos apuntados incrustada en el muro del Evangelio de su coro (Martínez Frías, 1986: 346-347).

En la fábrica de su templo se aprecia con claridad esa mezcla de elementos góticos y renacentes que imperó en la arquitectura religiosa salmantina a lo largo de la primera mitad del siglo XVI. Los investigadores no se ponen de acuerdo a la hora de dar el nombre del maestro de la obra. Unos proponen a Juan Gil el Mozo, hijo de Juan Gil de Hontañón, otros a Juan de Álava, ayudado por su hijo Pedro de Ibarra, y otros al dominico fray Martín de Santiago, nombre este último que parece contar con los mayores apoyos (Martínez Frías, 1986: 347; Rivera, 1995: 579-580). Presenta planta de una sola nave de tres tramos, divididos entre la capilla mayor y el cuerpo de la iglesia propiamente dicho, todos ellos cubiertos con bóveda de crucería con combados. El presbiterio se cierra con una cabecera poligonal, albergando los sepulcros de los infantes fundadores. A ambos lados de la nave se abren capillas-hornacinas entre sus contrafuertes. Adosada al muro del Evangelio se levantó, a comienzos del siglo XVIII, una amplia sacristía dividida en cinco tramos cubiertos con bóvedas de yesería ricamente decoradas.

Al exterior, ese mencionado contraste arquitectónico queda patente con la presencia de los pináculos góticos que rematan los contrafuertes junto a la tracería renacentista, a base de dobles maineles en forma de columnillas estriadas y óculos, dispuesta en sus ventanales. La portada se dispuso en el muro de la Epístola, apareciendo “colgada” a la altura

⁷ Éste aún se mantenía en uso a comienzos de la pasada centuria, cuando fue visitado por Manuel Gómez Moreno (1967: 269).



Azulejos triangulares procedentes de la iglesia de Sancti Spiritus de Salamanca depositados en el Museo de Cáceres

de la línea de salmeres del arco de medio punto por el que se accede al templo. En ella se desarrolla una rica decoración plateresca, incluida una larga inscripción donde se relata la fundación del convento, a base de finos frisos de “grutescos”, escudos heráldicos y medallones con las figuras de Santiago Peregrino, San Pedro y de los fundadores, dispuestos entre pilastras y columnas abalaustradas, rematando en un frontón, en cuyo tímpano se reprodujo a Santiago en el trascurso de la batalla de Clavijo (Martínez Frías, 1986: 347-348).

La iglesia de Sancti Spiritus fue declarada Bien de Interés Cultural, con la categoría de Monumento, por Real Orden de 10 de julio de 1888 firmada por la Regente María Cristina de Habsburgo (Gaceta de Madrid de 23 de julio de 1888).

OBRA DE AZULEJERÍA CONSERVADA

El conjunto arquitectónico conservado se completa con un amplio coro de dos pisos adosado al segundo tramo del cuerpo de la nave del templo que, según Manuel Gómez Moreno, terminó de construirse en 1551 (1967: 268), y según otros autores fue ampliado en 1587 por Juan Nates

Naveda⁸ (Rivera, 1995: 580). Para el investigador granadino, su piso bajo es “una de las más ponderadas bellezas de Salamanca”, destacando su sencilla sillería de traza gótica de época de “los Reyes Católicos” y, sobre todo, su artesanado, con una decoración “entre morisco y romano”, en la que se entremezclan lazos ataujerados de 8 y 10 y mocárabes dorados y coloreados, con tallas vegetales y frisos de “grutescos” pintados en su arrocabe (1967: 268).

Don Manuel también pudo contemplar la azulejería que decoraba su pavimento, que pasó a describir con detenimiento en su Catálogo Monumental: “El suelo del coro está formado por ladrillos, triángulos de azulejo, componiendo octógonos, y cenefa también de azulejos, con labor romana y algo de lazos moriscos. En parte son de verdugillos y datan de hacia 1525, como otros de esta ciudad; pero serían insuficientes cuando se rehízo el coro, y entonces lo completarían con otros talaveranos, copiados de aquellos, pero llanos y a colores azul, pajizo y violeta sobre blanco” (*Ibidem*: 271).

Como por desgracia ha ocurrido en otras ocasiones, este pavimento

⁸ No confundir con el célebre arquitecto clasicista Juan Gómez de Nates, más conocido por Juan de Nates.

ya no se conserva, por lo que nos tenemos que constreñir a los datos que aportó Gómez Moreno⁹ para hacernos una idea de las labores que decoraron el pavimento del coro. De su lectura se puede concluir de la existencia de una primera labor de arista, compuesta por piezas cortadas en triángulo formando figuras geométricas, enmarcadas por una cenefa perimetral formada a base de cintas, que presentaban una decoración en la que se mezclaba la temática renacentista con la de tradición mudéjar, a la que el investigador granadino fechó en 1525, sin arriesgarse a adjudicarle una procedencia concreta. Posteriormente, se debió añadir a este primer conjunto un segundo, formado ya por piezas planas pintadas de procedencia talaverana, aunque ¡imitando su temática!

No queda muy claro en la descripción realizada en el Catálogo Monumental el por qué de la rotundidad a la hora de fechar el primer conjunto. Es posible que don Manuel lo comparara con otras producciones que pudo ver aunque, desafortunadamente, no lo especificó. Además, tampoco concuerda esa fecha con la dada para la conclusión del coro, a no ser existiera uno anterior a 1551 con su pavimento decorado con esa labor de arista, y que posteriormente se recolocara en el nuevo, necesitando posteriormente nuevas labores con motivo de su restructuración o ampliación ¡caso en 1587?.

En la actualidad, el suelo del coro de la iglesia de Sancti Spiritus aparece recubierto por un entarimado de madera, desconociéndose el destino que pudo tener su primitivo pavimento de cerámica¹⁰. A pesar de ello, y gracias a un golpe de suerte, llegó a nuestro conocimiento la existencia de un pequeño lote de azulejos procedentes de esta iglesia salmantina en los fondos del Museo de Cáceres que, formal y tipológicamente, coincidían con lo descrito por Manuel Gómez Moreno¹¹.

En efecto, en el Libro del Museo, titulado “Inventario de objetos del Museo provincial de Bellas Artes de Cáceres (tachado Arqueológico y Artístico de Cáceres)”, se registró con el número 294 el siguiente lote: “Cinco trozos de azulejos (tachado mosaico). 1 cuadrado, dos cuadrangulares y dos triangulares procedentes de la iglesia de Sancti Spiritus de Salamanca (tachado S. Pablo de Sala). Siglo XVI”. Desafortunadamente, en la

⁹ Recordemos que Manuel Gómez Moreno desarrolló los trabajos y visitas a los monumentos para su Catálogo Monumental de la provincia de Salamanca entre 1901 y 1902.

¹⁰ No sabemos si en los últimos tiempos alguien se ha preocupado en sondear la posibilidad de que debajo de ese entarimado aún se conserve algún vestigio del primitivo solado.

¹¹ Nuestro más profundo agradecimiento a Nuria M^a Franco Polo, Técnico Superior de Arte de la Dirección General de Bibliotecas, Museos y Patrimonio Cultural, de la Consejería de Cultura e Igualdad de la Junta de Extremadura, por la información y bibliografía aportada, así como a José Miguel González Bornay, Arqueólogo del Museo de Cáceres, por permitirnos fotografiar las piezas y acceder al Libro de Inventario del Museo.



Cintas procedentes de la iglesia de Sancti Spiritus de Salamanca depositadas en el Museo de Cáceres

entrada no se especificó la fecha de entrega, aunque sí el nombre del donante: Antonio Floriano¹².

Todo el conjunto descrito aparece realizado con la técnica de la arista. Las dos piezas triangulares que pudimos ver y fotografiar no son unos azulejos recortados como se podría intuir, sino bien al contrario triángulos equiláteros elaborados con toda la intención, en los que se puede apreciar la triple marca dejada por el atifile separador –de 17cm de longitud, 14cm de anchura y 2cm de espesor-, que aparecen decoradas con un motivo floral central en verde, melado y azul sobre blanco, dentro de dobles marcos, de perfil melado sobre un fondo blanco y manganeso, que parecen formar lazos. A su vez, las dos cuadrangulares son en concreto cintas –de 14x7,5x2cm-, decoradas con el tema de los dobles corazones vegetales unidos por roleos, en azul, verde y melado sobre fondo blanco, rematadas en sus lados largos con sendos gruesos filetes en verde. Por lo que respecta a la pieza cuadrada inventariada, se nos presentó, aunque con mucha reserva, un azulejo –de 13x13x2cm- decorado con un cardo de ocho espinosas hojas en verde, rodeado de cuatro dardos vegetales melados, comprendidos en un doble marco cuadrado, de perfiles azules y melados, dispuesto diagonalmente y decorado con perlas en negro, todo ello sobre un fondo blanco.

Con la incertidumbre de si el azulejo descrito en último lugar también formó parte del conjunto, estos parecen ser los únicos restos que se conservan del pavimento que decoró el coro de la iglesia de Sancti Spiritus de Salamanca. En ellos se aprecia esa mezcla entre “labor romana” y “lazos moriscos” descrita por Manuel Gómez Moreno y que fechó, por su semejanza con “otros de esta ciudad”, hacia 1525. A partir de esta afirmación, algunos autores han querido ver, al igual que en otros muchos casos, la mano del azulejero Pedro Vázquez, aunque sin ninguna otra base que lo sustente más que la tipológica (Malo, 2001: 812-813). Por lo que respecta a la producción plana pintada talaverana que también debió formar parte de la decoración de su pavimento, a excepción de lo dicho en su momento por el investigador granadino, nada se sabe.

¹² Creemos que se está refiriendo a Antonio Cristino Floriano y Cumbreño (1892-1979), quien fuera archivero municipal de Cáceres, colaborador en el Museo de Cáceres, delegado regional de Bellas Artes de la provincia de Teruel o director de las excavaciones de la ciudad Romana de Caparra (Guijo de Granadilla y Olivo de Plasencia, Cáceres), antes de que en 1943 ganara la Cátedra de Paleografía y Diplomática de la Universidad de Oviedo, y que tras jubilarse terminó como conservador del Real Monasterio de Guadalupe, además de cronista oficial de la ciudad de Cáceres.



Azulejo depositado en el Museo de Cáceres, posiblemente procedente de la iglesia de Sancti Spiritus de Salamanca

Iglesia de Santa María del Monte Carmelo

Cronología de la obra de azulejería: siglo XVII

Autoría de la obra de azulejería: ¿Ximenez?, Talavera de la Reina



Vista de la fachada principal de la iglesia de Santa María del Monte Carmelo, antigua de San José, Salamanca.

La iglesia de Santa María del Monte Carmelo se ubica al noroeste de la Plaza Mayor, en el extremo de una plaza de reciente creación, no muy alejada de la Avenida de Villamayor, calle principal que nacía en la puerta del mismo nombre abierta en la segunda muralla y se adentraba en el corazón comercial de Salamanca. Hasta 1970 formó parte del convento de San José de Carmelitas Descalzas, establecido en este emplazamiento desde 1610. En 1973 la comunidad se trasladó a la cercana localidad de Cabrerizos, derribándose todos los edificios conventuales a excepción del templo, transformándose el solar en la Plaza de Las Carmelitas.

El de San José fue la séptima de las fundaciones realizadas en vida de Santa Teresa de Jesús, a pesar de lo cual tuvo muchos problemas a la hora de encontrar su asiento definitivo, probablemente causado por la falta de recursos ante la ausencia de un patronazgo que lo sustentara. Fundado en 1570, hasta 1582 la comunidad estuvo asentada en una casa sita en la actual Plaza de Santa Teresa, junto a la calle Condes de Crespo Rascón. Hasta 1584 permanecieron en una propiedad prestada por Cristóbal Suarez Solís, regidor de la ciudad, pasando a ocupar unas dependencias pertenecientes al Hospital del Rosario entre 1585 y 1610, fecha en la que definitivamente se establecieron en una casa ubicada junto a la calle que partía de la citada Puerta de Villamayor (Torres Sánchez, 1991: 47-48).

Planteado a partir de los preceptos arquitectónicos del período protobarroco salmantino, la construcción de los edificios conventuales fue relativamente rápida, puesto que a comienzos de 1614 los mismos estaban ya prácticamente finalizados, participando en ella, según la documentación, los arquitectos locales Domingo González, Gaspar de Morales, Diego García y Miguel Blanco (Nieto, 1986: 379).

Por lo que respecta a la iglesia, su construcción se dilató algo más en el tiempo, realizándose entre 1612 y 1631. Su traza se debe al Carmelita Descalzo fray Jerónimo Gracián de la Madre de Dios, quien fuera confesor a la par que colaborador de Santa Teresa en su Reforma Carmelitana, mientras que la dirección de obra corrió a cargo de Juan Moreno, uno de los arquitectos más activos en la Salamanca de su tiempo, pues no en vano participó en la construcción de algunos de sus edificios más emblemáticos como, por ejemplo, La Clerecía o la sacristía de la iglesia del convento de San Esteban.

Realizada según el estricto canon de estilo impuesto por la Orden, en el que la sencillez era la línea a seguir, presenta una planta de cruz latina, con una amplia cabecera en la que se colocó un retablo de tres cuerpos decorados con tallas y tablas y divididos por cuatro columnas,

un transepto en el que sus brazos apenas sobresalen del plano y con un sencillo cimborrio coronando su crucero, y una nave dividida en dos tramos cubiertos con bóvedas de yesería. Su fachada principal rompe en parte esa buscada austeridad, al disponer sobre la puerta de acceso, adintelada y flanqueada por pilastras lisas, un entablamento decorado con triglifos y metopas, y sobre éste una hornacina donde se aloja una notable escultura del titular del convento, obra de un seguidor de Gregorio Fernández, rematándose el conjunto con un frontón con el escudo de la Orden. Finalmente, en 1713 se colocaron a ambos lados del grupo escultórico los escudos de la casa ducal de Arcos, coincidiendo con el momento en que se constituyó su patronazgo sobre el convento (*Ibidem*: 378-379).

OBRA DE AZULEJERÍA CONSERVADA

En 1971, dos años antes de que el convento de San José fuera desmantelado, la Universidad de Salamanca compró por 250.000 pesetas¹³ un pavimento y una “alfombrilla” de grada de altar, formados por casi novecientos azulejos planos pintados policromos, que hasta ese momento se encontraban decorando la llamada capilla del Relicario (Nieto y Azofra, 2002: 288). La intención primera de la institución fue la de instalarlos en el Museo Universitario de las Escuelas Menores, ubicado junto al Museo de Salamanca, para lo que, incluso, en la década de 2010 procedió a su restauración, financiada por La Asociación Grupo de Opinión Salvador de Madariaga, a pesar de lo cual en estos momentos aún se encuentran embalados y guardados en unos almacenes de la Universidad. Por esta razón, nos ha sido del todo imposible realizar su pertinente estudio documental, remitiéndonos en este apartado a lo que en su momento dejaron escrito una serie de investigadores que sí tuvieron la fortuna de contemplarlos.

El primero que escribió sobre ellos fue, como en tantas otras ocasiones, Manuel Gómez Moreno, con motivo de su visita al convento para la realización del Catálogo Monumental de Salamanca, quien, además, fue el único que tuvo el privilegio de verlos en el espacio para el que fueron concebidos: “Pavimento del relicario, compuesto por 310 azulejos que miden 0,21m de lado y son de manufactura talaverana policroma del siglo XVII. Todo él forma una labor de follajes, alegorías, aves, figuras, etc., encuadra una hermosa orla, y en un ángulo escrito Xz, quizá Ximenez, y así pudo llamarse el azulejero. Predominan tonos amarillos

¹³ La compra se realizó durante el rectorado de Felipe Lucena Conde (1968-1972), quien fuera Catedrático de Química Analítica en esa institución (Lucena, 1974).



Vista del pavimento de la capilla del Relicario anterior a su restauración. Fotografía Álvarez Villar, 1988

fuertes, azules y verdes, sobre el fondo blanco. Al pie del altar hay otros azulejos con corazones y este letrero: «Los veinte i un corazones –número prescrito de monjas- piden Señor que les des / rendidos a buestrs pies, el lleno de buestrs dones»” (1967: 291).

Gracias a las descripciones más recientes realizadas por otros investigadores, sabemos que el pavimento propiamente dicho –de 7x5,73m, formado por un total de 844 piezas entre azulejos de 21cm de lado, y cintas de 21x10,5cm- desarrolla una decoración a partir de un intrincado fondo vegetal, formado por palmetas, pámpanos y zarcillos de vid, flores y piñas de frutos, entre el que vuela una multitud de aves tan bien caracterizadas que se puede distinguir el tipo de especie a la que pertenecen: “búhos, águilas, garzas, halcones, faisanes, gallos, flamencos, pavos reales, patos, cuervos, loros, palomas, cigüeñas, etc.”. Toda esta exuberante decoración gira en torno a un motivo central, en este caso una monumental fuente de tres vasos gallonados dispuestos en escalón, con surtidor central y dos caños en los vasos superiores de los que manan sendos chorros de agua, con un Cupido cazador situado a su izquierda acechando a un ciervo que se acerca a abrevar. Una cenefa de cintas,



Detalle del motivo central del antiguo pavimento de la capilla del Relicario. Fotografía Nieto y Azofra, 2002

con una decoración vegetal muy barroquizante en la que se dibujan recipientes colocados sobre capiteles invertidos que contienen hojas y frutos, completa el motivo decorativo del pavimento. Para el contorno de las figuras y demás elementos representados se utilizó el negro del manganeso, mientras que para su relleno los colores empleados fueron el azul, verde, manganeso, amarillo y anaranjado, la mayor parte de ellos en múltiples variantes tonales, todo ello dispuesto sobre un fondo blanco (Malo, 2001: 763-765; Nieto y Azofra, 2002: 288).

En el cuerpo globular del vaso inferior de la fuente se desarrolla una inscripción en latín, en trazo negro sobre fondo azul, que, aunque incompleta debido a la pérdida de varios azulejos, fue leída y transcrita por Mónica Malo Cerro: “*QUEMADMORUM (DESI)DERAT CERBUS AD FONTES AQUARUM: ITA DESIDERAT ANIMA MEA (AD TE) DEUS Ps. 41¹⁴* (DE LA MISMA MANERA QUE DESEA EL CIERVO LAS FUENTES DE AGUA: ASÍ TE DESEA MI ALMA A TI, DIOS)” (Malo, 2001: 765).

Por su parte, en la “alfombrilla” –de 1,92x1,06m, formada por 45 azulejos también de 21cm de lado- se representa como motivo central los veintiún corazones, algunos de ellos perdidos, que ya citara Manuel Gómez Moreno, también trazados en negro y rellenos de “color naranja rojizo sobre fondo blanco”, que aparecen enmarcados “por una orla vegetal compuesta por palmetas y roleos en amarillo, naranja y cobalto igualmente sobre blanco”, en la que se incluye la inscripción que llegó a leer el investigador granadino (Malo, 2001: 763-765; Nieto y Azofra, 2002: 288).

Don Manuel también descubrió en uno de los ángulos del pavimento el anagrama Xz, que relacionó con el nombre del azulejero autor de la obra: “Ximenez”; obra de la que no tuvo duda alguna a la hora de indicar su procedencia: Talavera de la Reina, y que fechó en el siglo XVII. A partir de ese momento, el resto de investigadores que han escrito sobre ella no han dudado en seguir esas atribuciones propuestas, aunque ya Mónica Malo insinuara un cierto parecido en el modo de representar la figura del Cupido y los colores empleados, así como los motivos vegetales, con las representaciones masculinas y las decoraciones también vegetales de unos paneles sitos en el monasterio de Santa María la Real de Nieva (Segovia), de procedencia talaverana aunque fechados en el siglo XVIII (2001: 765).

Aunque no estamos en condiciones de poder dar una opinión concluyente

14 Se trata del Salmo 41 escrito por San Agustín, obispo de Hipona, que tituló: “Para el fin, salmo, para comprensión de los hijos de Coré”.

sobre esta obra -debemos recordar nuevamente que nos ha sido del todo imposible poder verla, al encontrarse guardada a buen recaudo en un almacén de la Universidad de Salamanca-, tras el visionado de una serie de fotografías en las que aparece parcialmente representado el pavimento¹⁵, no podemos dejar de hacer una serie de consideraciones, aunque éstas sean parciales. En primer lugar, teniendo en cuenta la exuberancia de los motivos representados, el naturalismo floral y, sobre todo, la presencia de ciertas aves como los pavos reales o loros, creemos que, desde el punto de vista cronológico, la obra encajaría con una mayor comodidad en un momento avanzado del siglo XVIII, preludiando el estilo rococó que tanto reprodujo estas aves exóticas en sus repertorios¹⁶. Además, el tipo de pigmentos utilizados y la manera de extenderlos sobre las piezas dan al conjunto un aire marcadamente levantino, en concreto valenciano, corroborada más si cabe esta apreciación por las dimensiones que presentan los azulejos, cercanas al llamado “palmo valenciano”, es decir 22cm, medida que se fue imponiendo a partir del segundo tercio del siglo XVIII.

De ser ciertas estas consideraciones, tan costosa obra tuvo que ser financiada por un rico mecenas, teniendo en cuenta la extrema pobreza que siempre acompañó a esta comunidad de religiosas. En este sentido, debemos recordar que los duques de Arcos se hicieron con el patronazgo de esta casa a partir de 1713, y que ellos bien pudieron ser los comitentes de tan espléndido trabajo. A pesar de todo, dadas las circunstancias que en la actualidad rodean a esta obra, consideramos oportuno seguir dándole la cronología, autoría y procedencia indicada por los investigadores que sí tuvieron la suerte de verla en su conjunto.

15 Debemos dar las gracias a María Soledad Cilcello, Jefa de Sección de Patrimonio y Fundaciones de la Universidad de Salamanca, por habernos proporcionado las fotografías que aparecen en este apartado, sacadas del *Inventario Histórico-Artístico de la Universidad de Salamanca*, realizado en 1988 por Julián Álvarez Villar. Estas fotografías, a pesar de contar con una pobre nitidez, permiten al lector hacerse una idea de la entidad de la obra que decoraba la capilla del Relicario del convento de San José.

16 En 1775 veía la luz un extenso tratado escrito por el franciscano fray Diego de Estella bajo el título *Tratado de la Vanidad del Mundo*. Al final del mismo se adjuntaban una serie de apéndices, entre ellos sus *Meditaciones Devotísimas del Amor de Dios*, que recopilaba un total de cien meditaciones. Pues bien, en la *Meditación XCV*, titulada *Como Dios ha de ser amado, por ser guarida, y casa nuestra*, fray Diego incluía el salmo 41 de San Agustín con la frase *el ciervo desea las fuentes*. Desconocemos la difusión que pudieron llegar a tener estos libros, pero, aunque tan sólo sea una casualidad, no deja de ser sugerente la posibilidad que la inscripción desarrollada en el pavimento de azulejos de la capilla del Relicario surgiera a partir de su lectura.

Iglesia de San Julián y Santa Basilisa

Cronología de la obra de azulejería: hacia 1682

Autoría de la obra de azulejería: desconocida, Talavera de la Reina



Vista de la portada románica de la iglesia de San Julián y Santa Basilisa. Salamanca

La iglesia de San Julián y Santa Basilisa se ubica inmediatamente al este de la Plaza Mayor. Construida hacia 1107, fue una de las primeras parroquias que se levantaron en el barrio de los toreses, dispuesta entre la por esos tiempos Plaza de San Martín y la “rúa” que desembocaba en la Puerta de Sancti Spiritus abierta en la segunda muralla de Salamanca, llamada en la actualidad precisamente Cuesta del Sancti Spiritus.

De ese primer edificio apenas se mantienen algunos restos, embutidos en la fábrica resultante de las profundas reformas llevadas a cabo entre los siglos XVI y XVIII, en concreto, una parte del muro del Evangelio, incluida su portada, y la torre. En su portada destaca la primorosa decoración escultórica de las arquivoltas de su arco de medio punto, en la que se representan dientes de lobo y elementos vegetales, que apean sobre cuatro capiteles, también con decoración vegetal, que han perdido los fustes de las columnas que coronaban; también las ménsulas que sustentan su tejeroz, en las que se alternan las caras humanas con las de animales fantásticos y elementos vegetales, así como la figura de un gran león en altorrelieve dispuesto en alto a su diestra, que podría relacionarse con los titulares de esta iglesia¹⁷. Por lo que respecta a la torre, dispuesta a los pies, tan solo su cuerpo inferior se corresponde con esta primera fase constructiva, con alargadas arquerías ciegas dispuestas entre contrafuertes escalonados (Gómez Moreno, 1967: 177-178).

Avanzada la segunda mitad del siglo XVI se reformó la capilla mayor, cubriéndose con una bóveda de crucería estrellada con terceletes y combados. Durante el primer cuarto del siglo XVII se rehizo la nave de la iglesia, que se cerró con unas bóvedas que terminaron siendo sustituidas por otras de medio cañón, profusamente decoradas con motivos vegetales, mediada la siguiente centuria. También en el siglo XVII se terminó de levantar la torre, añadiéndose al primitivo cuerpo otros dos, el primero de ellos con dobles saeteras rasgadas para permitir la entrada de luz, y con dobles vanos de medio punto para la colocación de campanas en el segundo. Posiblemente también en el siglo XVII se abrió una segunda portada, esta vez en el muro de la Epístola, resuelta con numerosos motivos protobarrocos (Nieto, 1986: 382; Rivera, 1995: 583-584).

La capilla mayor se corona con un retablo, trazado y ensamblado durante la década de 1650, en cuya hornacina central se custodia la Virgen de los

¹⁷ Julián y Basilisa fue un matrimonio que llevó una vida monástica en perfecta castidad, que recibieron martirio en Antioquía durante el gobierno de Diocleciano. Entre los atributos con los que se les representa suele aparecer la figura de un león sumiso, como alegoría a la vida eremítica por ellos elegida (Roig, 1950: 163).

Remedios, imagen en alabastro policromado de fines del siglo XV muy venerada por los salmantinos. Tras éste se añadió, entre 1681 y 1682, un camarín para mejor honra de la Virgen, construido en planta pentagonal y cerrado con una cúpula elíptica de ocho tramos, ricamente decorados con altorrelieves vegetales, que apean sobre pechinas también resueltas con el mismo motivo decorativo –en una de estas se talló en una cartela la segunda de las fechas antes citadas-; construyéndose además en la parte inferior una sacristía (Rivera, 1995: 583-584).

La iglesia parroquial de San Julián y Santa Basilisa fue declarada Bien de Interés Cultural, con la categoría de Monumento, por Real Decreto de 29 de junio de 1983 (B.O.E. de 15 de agosto de 1983).

OBRA DE AZULEJERÍA CONSERVADA

Aparte de la obra propiamente dicha, el interior del camarín destaca por su profusa decoración. Se trata en su mayor parte de pinturas parietales de una viva policromía, en las que se reconocen figuras de putti surgiendo de una espesa malla vegetal, formada por flores, piñas de frutas y ramas en las que se enroscan largos y vaporosos paños dispuestos a modo de filacterias; además de arquitecturas fingidas enmarcando la puerta de acceso, a base de columnas salomónicas, en las que esta vez se enroscan sarmientos de vid con sus hojas y racimos, dispuestas sobre podios. En uno de los laterales se practicó un monumental arco de medio punto, para dar cobijo a un altar con cajoneras, así como a un cuadro con la imagen de Nuestra Señora

La decoración del camarín continuó en su pavimento –de 5,56x4,85m-, recubierto todo él con azulejos planos policromos. En concreto, se dispusieron a modo de paño unos azulejos –de 13cm de lado- en los que se pintó una copia del “florón arabesco” escurialense, en su variante policroma en blanco y azul sobre amarillo, además de un azul intenso empleado como fondo general.

En el centro de este paño, se colocaron cinco cuadrados –de 0,78m de lado, compuestos por treinta y seis azulejos de 13cm de lado cada uno- formando una estrella de cuatro puntas. En cada uno de esos cuadrados se reprodujo el mismo motivo decorativo vegetal, aunque variando la disposición de algunos pigmentos entre el central y los periféricos. En concreto, se desarrollaron unos grandes marcos lobulados formados a base de palmentas con sus apéndices unidos mediante anillos gallonados en blanco, azul, amarillo, anaranjado y verde, de los que parten cuatro tallos vegetales de carnosas hojas, en verde y rallado anaranjado sobre un

fondo amarillo en los del cuadrado central y en verde y amarillo sobre fondo azul los restantes, disponiéndose en su centro otro marco más pequeño también lobulado, verde en el cuadrado central y amarillo en los restantes, con una gran margarita amarilla y azul, de la que parten cuatro flores de lis formando aspa, también constreñidas por anillos gallonados y rellenas de un rallado anaranjado, dispuestas sobre un fondo de puntos azules sobre blanco. Además, los ángulos al exterior del gran marco lobulado se ornaron con ramas de olivo con sus frutos en verde y amarillo, dispuestas sobre un fondo a medio camino entre el azul y el blanco.

El pavimento se completó con una greca formada por una hilada de azulejos con las mismas dimensiones que los anteriores, que se decoraron con hojas colocadas a modo de espina de pescado en verde y azul, separadas por grades margaritas de corazón azul y pétalos amarillos, enmarcadas en sus extremos largos por sendas cadenas en azul y blanco. Mientras que en la base del intradós del gran ventanal que da luz a la estancia se dispuso una especie de alfombrilla, formada por una hilada de azulejos con el motivo del “florón arabesco” enmarcados por cintas –de 13cm de longitud y 9cm de altura- con motivos de palmetas blancas y florecillas amarillas sobre fondo azul, con remate en sus lados largos de gruesos filetes también amarillos.

De manera incomprensible, Manuel Gómez Moreno no incorporó este magnífico pavimento de azulejería en su Catálogo Monumental de la provincia de Salamanca. Probablemente nadie le habló de su existencia, por lo que el insigne investigador granadino no consideró oportuno acercarse hasta el camarín cuando visitó el templo de San Julián y Santa Basilisa. De esta manera se puede entender que, aparte de mencionar la fecha de su edificación, nada más dijera con respecto a su camarín, obviando incluso describir sus pinturas murales.

Consideramos que la fecha que aparece en una de las pechinas que sustentan su cúpula: 1682, tenida como la de finalización de las obras de construcción del camarín, coincide plenamente con la tipología de los azulejos y cintas que se utilizaron para recubrir su pavimento, los cuales fueron elaborados en algunos de los talleres de la localidad de Talavera de la Reina.

Además del consabido trasiego de fieles que durante siglos, y de manera regular, han venido acercándose hasta el camarín para honrar la imagen de Nuestra Señora de los Remedios, desde no hace muchas fechas este lugar ha quedado incorporado al programa titulado “Las Llaves de la

Ciudad”, por el cual y durante un corto período de tiempo, los salmantinos y visitantes pueden acceder a una serie de espacios patrimoniales poco conocidos de la ciudad. Sin entrar a valorar, faltaría más, tan encomiable actuación, encaminada a dar el valor que merecen estos edificios, debemos alertar del riesgo que supone para el pavimento del camarín de la iglesia de San Julián y Santa Basilisa el trasiego de público por él. Como muestra, proponemos tan solo observar cómo la superficie vidriada de un número sustancial de azulejos está desapareciendo o, sencillamente, ya lo ha hecho; además de que, a excepción de aquellos rincones que por su inaccesibilidad se han salvado de ser pisados, la práctica totalidad del pavimento ha perdido la vivacidad en los colores con los que en origen fue recubierto.

Vista del pavimento del camarín con detalle del cuadrado central





Detalle de la greca y cintas colocadas en la base del gran ventanal del camarín

Por ello, proponemos que se tenga en cuenta la posibilidad de realizar algún tipo de actuación que permita compaginar la presencia de visitantes en este espacio con la conservación de tan importante muestra de la azulejería peninsular del siglo XVII. Si no, desafortunadamente, más pronto que tarde este pavimento corre el riesgo de terminar como el del camarín del Santuario de Nuestra Señora de Valdejimena, sito en la localidad salmantina de Horcajo Medianero, esto es, con sus azulejos reducidos a meras baldosas bizcochadas, tras haber perdido su polícromo revestimiento vidriado tras siglos de ser pisados por los romeros.

Palacio de Monterrey

Cronología de la obra de azulejería: primera mitad siglo XVII

Autoría de la obra de azulejería: desconocida, Talavera de la Reina



Vista de la fachada del palacio de Monterrey. Salamanca

Esta joya del arte civil salmantino, muy vinculada con la arquitectura Plateresco-Purista, se ubica al oeste de la Plaza Mayor, lindando prácticamente por el norte con el recientemente cerrado convento de la Anunciación de monjas Clarisas de la Tercera Orden de San Francisco, y por el sur con la iglesia de la Purísima y convento de Agustinas Recoletas, también llamadas “Agustinas de Monterrey” pues, no en vano, su fundación fue promovida por esa casa condal en 1636.

A pesar de tratarse de una obra inconclusa, está considerada como una de las obras más representativas de la arquitectura palaciega del primer Renacimiento español. También ha servido como fuente de inspiración a un gran número de edificaciones, tanto salmantinas como nacionales, realizadas entre la segunda mitad del siglo XIX y las primeras décadas del XX, llegando incluso a constituirse en un sub-estilo dentro de la corriente Neoplateresca imperante en esos momentos: el llamado “Estilo Monterrey”. Como ejemplo, valga indicar la gran influencia que el esquema de la torre que se levanta hacia la Plaza de Monterrey alcanzó en la llamada “Arquitectura Montañesa”, constituida como “Escuela” a finales del siglo XIX, y que tanta difusión alcanzó por el norte peninsular (Paliza, 1987).

Su construcción se debe a Alonso de Acebedo y Zúñiga, III conde de Monterrey. Para ello pidió trazas a los, sin duda, mejores arquitectos que en ese momento se encontraban en Salamanca: Rodrigo Gil de Hontañón y fray Martín de Santiago, quienes las terminaron de firmar en 1539. Por razones no del todo aclaradas, del ambicioso proyecto inicialmente planteado -un edificio de cuatro alas en torno a un patio central, con torres en sus ángulos y en el centro de cada una de las alas- apenas terminó ejecutándose una cuarta parte, siendo los encargados de ello Pedro de Ibarra y los hermanos Aguirre, Miguel y Pedro, quienes la dieron por finalizada en 1566.

De este modo, lo levantado se redujo a una gran panda de planta rectangular, con bodega y tres alturas -planta baja, primer y segundo piso- separadas por impostas, destacando sus dos torres con un cuerpo más, todo ello rematado con una singular e imaginativa crestería calada en piedra a base de filigranas. En su alargada fachada destaca el “paseador” de su última planta, dispuesto a modo de *loggia*, con semicolumnas estriadas de recargados capiteles, sobre los que apean arcos carpaneles que sostienen un rico entablamento. También sus torres, principalmente que se abre a la plaza anteriormente mencionada, con sus cuerpos también separados por marcadas líneas de imposta

en los que se abren grandes ventanales adintelados entre pilastras y semicolumnas, sosteniendo entablamentos en los dos primeros y rematadas con frontón en el tercero, abriéndose miradores calados en el cuarto. Son también de admirar sus chimeneas, las cuales destilan un cierto aire francés, rematadas, como todo el conjunto, con cresterías y decoradas con grandes escudos de armas. En relación con este último detalle, no debe pasarse por alto la magnífica heráldica que también decora sus torres, colocada tanto en esquinas como en entablamentos y frontones, sostenida por leones y otros animales fantásticos, en la que se va desgranando, a modo de pintoresco árbol genealógico, todos los apellidos del promotor: Acebedo, Zúñiga, Fonseca, Maldonado, Ulloa, Biedma, Sotomayor y Castro (Álvarez Villar, 1986: 291-293; Rivera, 1995: 598-600).

En 1710 muere sin dejar sucesión Inés Francisca de Zúñiga y Fonseca, VIII condesa de Monterrey y Grande de España, decayendo el título en María Teresa Álvarez de Toledo y Haro, XI duquesa de Alba. En la actualidad, el Palacio de Monterrey continúa vinculado a la casa de Alba quien, desde no hace muchas fechas, ha abierto sus puertas al gran público, previa visita concertada, pudiéndose de este modo admirar algunas de las grandes joyas artísticas en él conservadas.

El palacio de Monterrey fue declarado Bien de Interés Cultural, con la categoría de Monumento, por Real Decreto de 6 de mayo de 1929 (Gaceta de Madrid de 16 de junio de 1929).

OBRAS DE AZULEJERÍA CONSERVADAS

Durante los primeros compases del siglo XX el palacio de Monterrey fue sometido a importantes obras de restauración, así como de acondicionamiento de ciertos espacios, por iniciativa del XVII duque de Alba, Jacobo Fitz-James Stuart y Falcó, obras que durante la década de 1950 fueron continuadas y finalizadas por su hija Cayetana Fitz-James Stuart, XVIII duquesa de Alba, y su marido Luís Martínez de Irujo y Artácoz. Durante las mismas, se procedió a cerrar con cristalerías el “paseador” de la planta superior –llamado “Galería de Arcos”–, que fue compartimentado para uso de salones y alcobas¹⁸.

En esa compartimentación también se reservó un espacio para instalar un baño, el cual fue decorado con azulejería plana pintada –todas las piezas de 13cm de lado-. Más en concreto, las paredes de alicataron con

¹⁸ Información facilitada por miembros de la Fundación Casa de Alba, ampliada con la que se encuentra en su página web oficial: <https://www.fundacioncasadealba.com/palacio-monterrey-de-salamanca.php>.

un zócalo –de 0,94m de altura-, recubriéndose también con azulejería la encimera, frontales y laterales del lavabo¹⁹, así como la bañera y demás piezas sanitarias. Para ello se utilizó un paño de azulejos con el diseño del “florón arabesco”, imitación del que realizara en 1570 el maestro azulejero talaverano Juan Fernández para el monasterio de San Lorenzo de El Escorial (Martínez Caviro, 1971: 288), en esta ocasión en su variante bicolor, utilizando para ello el blanco sobre azul. Este paño se delimitó en sus extremos, a modo de greca, con sendas hiladas de azulejos-corona con el motivo de ovas y sagitas vegetales, dispuestos a modo de greca, también en blanco y azul.

Dentro de ese programa de acondicionamiento de los espacios interiores del palacio, también se intervino en el llamado “Salón Imperial”, situado en el primer piso, con vistas tanto a la Plaza de las Agustinas como a la de Monterrey, donde sus paredes se revistieron, asimismo, con un zócalo de azulejería plana pintada –de 0,83m de altura-. Para ello, se utilizaron de nuevo los diseños del “florón arabesco” y de las ovas, añadiéndose en esta ocasión en algunos remates laterales alízares –de 17,5x4cm- decorados con una greca de esvásticas encadenadas en blanco sobre azul.

Según se nos informó, estos azulejos fueron traídos al palacio de Monterrey por la duquesa Cayetana Fitz-James Stuart desde el palacio de Loeches (Madrid), propiedad también de la casa de Alba. La historia de este edificio se remonta al año 1633 cuando, Gaspar Guzmán y Pimentel Ribera, III conde de Olivares y I duque de San Lucas la Mayor, tras adquirir el señorío de Loeches, mandó construir un palacio y junto a él un convento que fue poblado con religiosas Dominicas, tarea que fue continuada por su esposa Inés de Zúñiga y Velasco hasta 1647, año de su muerte. Los restos del palacio fueron finalmente desmantelados entre 1975 y 1977, levantándose en su solar el colegio público Duque de Alba; mientras que el convento permanece cerrado tras la salida, en diciembre de 2012, de sus seis últimas religiosas²⁰ (Ponce, 2013: 2-4).

Con toda probabilidad, las paredes de los corredores y estancias principales del palacio madrileño se recubrieron con arrimaderos cerámicos, en los que se colocaron azulejos con el motivo del “florón arabesco”, utilizándose como remate las coronas con el motivo de ovas

¹⁹ En la encimera se encastraron dos jofainas o lavamanos de cerámica vidriada moderna, posiblemente procedente de Talavera de la Reina, con sus alas y fondos decorados con una greca de esvásticas encadenadas en azul y blanco sobre fondo azul, a imitación de piezas clásicas, siendo el fondo general de las piezas blanco.

²⁰ En el siglo XVIII el condado-ducado de Olivares recayó en María Teresa Álvarez de Toledo y Haro, XI duquesa de Alba, quien de esta manera se convirtió en su VI condesa –duquesa, añadiendo de este modo a su larga lista una Grandeza de España más.



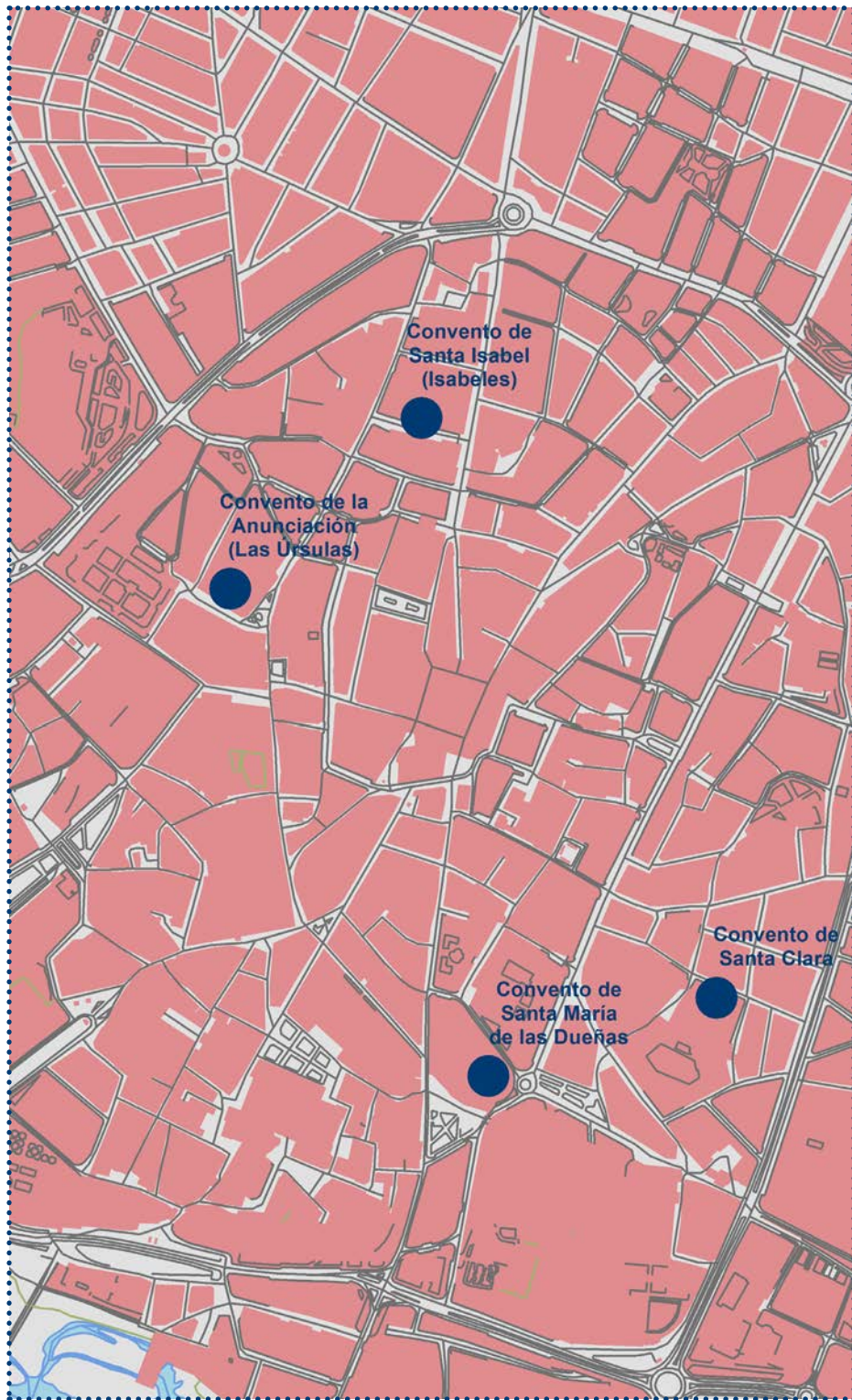
Detalle del baño del piso superior del palacio de Monterrey



Detalle del arrimadero “del Salón Imperial” del palacio de Monterrey

o los alízares con la greca de esvásticas. Por su parte, las paredes del convento se recubrieron también con zócalos, en los que se colocaron las coronas de ovas en los remates superior e inferior, y los alízares con esvásticas en los laterales, mientras que en el paño se sustituyeron los azulejos con el “florón” por ladrillos “colocados en vertical y coloreados con mazarrón” (*Ibidem*: 170).

De este modo, los azulejos que actualmente decoran el baño y el “Salón Imperial” del palacio de Monterrey, proceden del desaparecido palacio de Loeches. Los mismos fueron elaborados, con toda probabilidad antes de mediado el siglo XVII, en la localidad de Talavera de la Reina.



Convento de Santa María de las Dueñas

Convento de la Asunción (Las Úrsulas)

Convento de Santa Clara

Convento de Santa Isabel (Las Isabeles)



Convento de Santa María de las Dueñas

Cronología de la obra de azulejería: entre 1391 y 1419

Autoría de la obra de azulejería: Sevilla



Vista parcial del claustro del convento de Santa María de las Dueñas, Salamanca

El convento de Santa María de las Dueñas se levanta al este de la Catedral de la Asunción de la Virgen, junto al monasterio de Padres Predicadores de San Esteban. Su fundación, como ocurriera en tantas otras ocasiones, se debe a los anhelos de una rica dama salmantina, en este caso Juana Rodríguez Maldonado, esposa de Fernando Alfonso de Olivera, y su firme decisión en crear un beaterio para retiro de nobles señoras, llevada por su “*grand devoción que ha de fazer servicio a la Virgen Maria*” (Torres Sánchez, 1991: 45), para lo que no dudó en ceder las casas que había mandado levantar Juan Sánchez de Sevilla²¹, su primer marido. Así, tras la autorización del obispo salmantino Alfonso de Cusanza, citado documentalmente como Alfonso IV (1412-1422), en 1419 se fundaba el convento “de dueñas de la orden de Predicadores” de Santa María, más conocido entre la ciudadanía como las Dueñas.

De este modo, las religiosas Dominicas pasaron a morar las casas que el contador Juan Sánchez mandara construir en Salamanca hacia finales del siglo XIV, quizás queriendo reproducir en su estilo las que, de manera tan precipita, tuvo que abandonar en Sevilla. Por los pocos detalles que se conocen de esos momentos, durante todo el siglo XV las Dueñas apenas realizaron obras de remodelación significativas, y no fue hasta comienzos del segundo tercio de la siguiente centuria cuando éstas tuvieron lugar. Es por ello que de esas antiguas casas sea muy poco lo que se conserve en la actualidad, apenas un más que notable artesonado de par y nudillo recolocado en una de las salas de exposiciones del Museo de Salamanca, además de dos puertas de arco de herradura y decoración de alicatado en sus albanegas e intradós de sus jambas, que a continuación serán descritas con mayor detalle, aunque a comienzos de la pasada centuria era mucho más lo que de ellas aún se podía ver (Gómez Moreno, 1967: 87-89).

Como hemos indicado, hacia 1533 se construyó su actual iglesia y claustro reglar. La iglesia fue trazada por Juan de Álava, quien dispuso una sola nave dividida en seis tramos, incluida su cabecera de testero

²¹ Nacido en Sevilla como Samuel Abravanel, hijo de Judá Abravanel -almojarife mayor de Castilla con Fernando IV- y abuelo del célebre teólogo Isaac Abravanel, finalmente decidió convertirse al cristianismo a raíz del clima antijudío generado en Castilla durante la guerra civil entre Pedro I y su hermanastro Enrique de Trastámara, pasándose a llamar Juan Sánchez de Sevilla. Fue tesorero de Enrique II, almojarife de Juan I y, desde 1390, contador mayor con Enrique III, sucediendo en el cargo a Yuzaf Pichón, muerto en Burgos, en 1379, en oscuras circunstancias, pasando a ocupar incluso las casas que fueron suyas en la judería de Sevilla, hoy barrio de San Bartolomé, de las cuales tuvo que huir en 1391 a consecuencia de las revueltas acontecidas tras las soflamas del arcediano de Écija. Posteriormente, estas casas pasaron a manos de Diego López de Zúñiga, justicia y alguacil mayor del rey, quien mando construir un rico palacio, conocido en la actualidad como de Altamira.

plano, perteneciendo los dos de los pies a su coro. Para el cierre de los tramos de nave se emplearon bóvedas de crucería apuntada con terceletes y ligaduras de marcada tipología gótica, parte de ellas construidas por el propio trazador y el resto colocadas, mediada la centuria, por Martín Navarro bajo la supervisión de Rodrigo Gil de Hontañón. La entrada desde el exterior se realiza por el muro del lado de la Epístola, a través de una portada plateresca con arco de medio punto de las denominadas “colgadas”, dividida en dos cuerpos dispuestos entre columnas abalaustradas, decorados con grutescos, repisas, doseletes, medallones y escudos dominicos y marianos, disponiéndose en el superior una hornacina de arco de medio punto en la que se cobija una escultura de la Virgen con el Niño, rematada por una venera sustentada por *putti* (Nieto, 1986: 370).

Por lo que respecta al claustro, nos encontramos ante una de las muestras de arquitectura plateresca más relevantes de la ciudad de Salamanca. Presenta una planta pentagonal harto irregular compartimentada en dos alturas que, sin duda, tuvo que acomodarse al edificio preexistente. En el piso inferior las galerías se abren con arcos escarzanos, que apean sobre cortas columnas itálicas al descansar sobre pedestales y un basamento corrido, mientras que en el superior los huecos, además de en mayor número, son adintelados, destacando la decoración escultórica de los capiteles y zapatas (Gómez Moreno, 1967: 187; Nieto, 1986: 370). En cuanto a su decoración, también son de destacar los medallones con altorrelieves dispuestos en las enjutas y entablamento de ambos pisos, con un completo programa cristológico representado a modo de *via veritatis* (González de Zárate, 1988).

El convento de Santa María de las Dueñas fue declarado Bien de Interés Cultural, con la categoría de Monumento, por Real Decreto de 28 de mayo 1921.

OBRAS DE AZULEJERÍA CONSERVADAS

En la actualidad se pueden admirar en el claustro del convento de Santa María dos magníficos arcos de herradura apuntados bajo alfiz, con sus albanegas e intradós de sus jambas decorados con ricas labores de alicatado.

En el piso inferior encontramos los restos de uno de estos arcos, realizado en yeso –de 2,91m de anchura y 3,45m de altura, con una luz de 2,75m-. En 1963 este arco quedó completamente destruido a consecuencia del derrumbe de una parte del monasterio, siendo reconstruido entre 1998



Arco situado en la planta baja del claustro de Santa María de las Dueñas

y 1999, quedando la decoración de alguna de sus zonas muy afectada, a pesar de lo cual se distinguen con nitidez los diferentes motivos utilizados. En la parte superior, se dispuso en su albanega una cadeneta formada por dobles medios círculos entrelazados alrededor del arco en verde y negro, además de pequeñas estrellas de ocho puntas formadas a partir de triángulos, rombos y cuadrados en blanco, verde, negro y melado, todo ello enmarcado por una cadeneta formada por dos finas tiras entrelazadas verdes y negras sobre fondo blanco, con el marco del alfiz resaltado por alizares monocromos verdes; mientras que el festón dispuesto sobre éste aparece recubierto con pequeños cuadrados colocados diagonalmente, vidriados en los cuatro colores antes citados, con remate final de una cadeneta de postes estrellados en verde y negro sobre blanco, dispuestos entre cintas del mismo color. En la parte inferior,



Arco situado en la planta superior del claustro de Santa María de las Dueñas

el intradós de las jambas se recubrió con “lazos de 8” en mordaza, también vidriados en blanco, verde, negro y melado, rematados con un friso formado por una cadeneta de cuatro tiras entrelazadas en verde, negro y melado sobre blanco, y sobre ella almenillas verdes y blancas, además de alízares verdes colocados en la arista; mientras que en el frente se colocaron “lazos de 16” rodeados de ruedas formadas por “lazos de 8”, vidriados en los cuatro colores ya mencionados, además del friso con la cadeneta de tiras y las almenillas.

El segundo arco se encuentra en el piso superior del claustro –de 1,60x2,95m-, realizado esta vez en ladrillo, en un excelente estado de conservación y con la decoración circunscrita a su albanega en intradós. En la primera se utilizaron pequeños cuadrados verdes, negros y blancos formando octógonos, rodeados de un marco de finas cintas verdes; mientras que el intradós de sus jambas –de 0,34x1,31m- se decoró nuevamente con “lazos de 8” en mordaza, en blanco, verde, negro y melado, también enmarcado por cintas verdes, además de un friso de almenillas blancas y meladas.

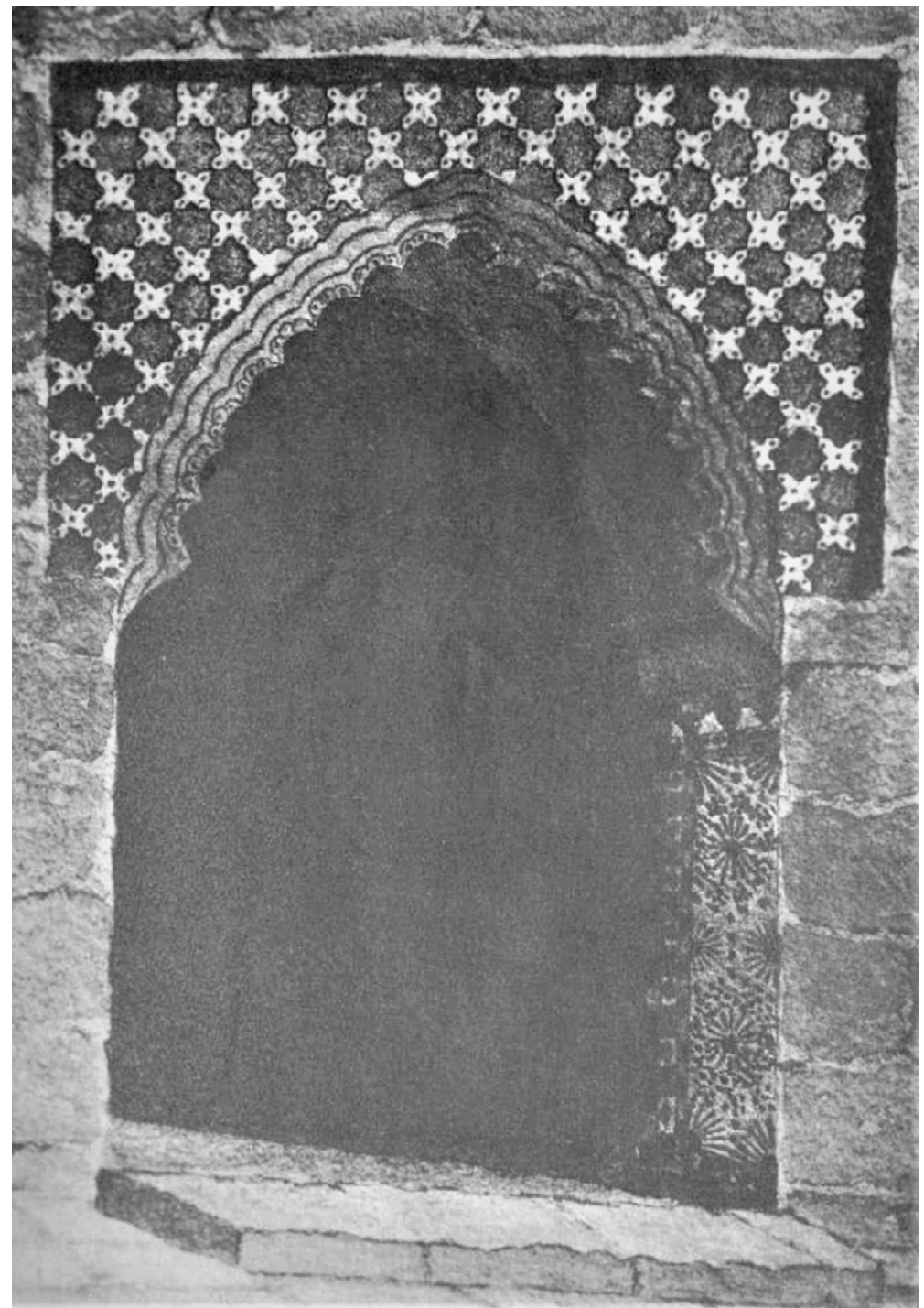
Estos dos arcos decorados con alicatados pertenecieron a las casas del contador Juan Sánchez de Sevilla, las cuales contaron con otras estancias también decoradas con este tipo de labor, hoy desaparecido. Uno de estos lugares fue el llamado “dormitorio del Noviciado”, tenido por Manuel Gómez Moreno como la probable “cámara principal de la casa”, en donde pudo contemplar “su pavimento todo de azulejo cortado en tabletas blancas, verdes y negras de forma cuadrada; orla de piezas semejantes, pero más pequeñas y en medio una gran estrella de ocho puntas (...), cuajada de ruedas de lazo de ocho entre modaza (sic)” (1967: 88).

Esta sala contaba con dos puertas, siendo la de poniente la actualmente colocada en el piso bajo del claustro. De la otra, posiblemente también destruida en el citado derrumbe de 1963, no se tiene noticia de su paradero, teniéndonos que conformar con la amplia descripción y fotografía realizadas en su momento por don Manuel: “La otra puerta es lo mejor que aquí tenemos: su arco de herradura apuntado, con doble arquivolta y alfiz, está revestido por completo de azulejo cortado (...). Las jambas, por su frente son del mismo lazo de ocho y dieciséis, con cenefas encima, la una de cintas y la otra de almenillas; y su intradós y un escalón repiten el lazo de la otra puerta del corredor; el arco se guarnece con cintas negras y verdes formando lóbulos, que luego se entrecruzan y desarrollan circundando el alfiz. Rodea éste una ancha cenefa de piezas cuadradas de todos colores, y las albanegas hállanse tapizadas

de menudillo y original mosaico, formando ruedas de miembros, cuadrados, triangulares y rombales, en torno de estrellas, que parecen inspirarse en las taraceas, más bien que en la poligonía arquitectural. Las cintas y alizares son de color verde claro producido por óxido de cobre; el melado escasea mucho siempre, reduciéndose por lo común a algunas estrellas; las piezas que llenan los lóbulos no son de alicatado, sino tabletas blancas desconchadas a golpe, de modo que forman hojitas y cintas, resaltadas sobre el color de la arcilla” (*Ibidem*: 89).

Según el investigador granadino, esta puerta comunicaba con otra estancia del convento cuyo pavimento también se encontraba revestido de labores de de azulejería: “cuya solería es también de azulejo, formando cuadros melados y verdes entre cintillas blancas (*Ibidem*).

Todas estas labores, las conservadas y las descritas por Manuel Gómez Moreno, destilan una marcada esencia sevillana en su tipología. Todo parece indicar de que Juan Sánchez de Sevilla quiso reproducir a orillas del Tormes el mismo ambiente palaciego del que disfrutó junto al Guadalquivir, para lo que no dudó incluso en mandar venir desde Sevilla maestros alicatadores para que se encargaran de engalanar con sus filigranas los arcos y solerías de sus nuevas casas en la ciudad de Salamanca. Por las escasas referencias documentales que se tienen, su construcción tuvo que iniciarse a partir de 1391 y concluir con anterioridad a 1419, año de la fundación del beaterio por parte de Juana Rodríguez Maldonado.



Puerta desaparecida del “dormitorio del Noviciado” del convento de Santa María de las Dueñas (Gómez Moreno, 1967: fot. 18)

Convento de la Anunciación (Las Úrsulas)

Cronología de la obra de azulejería: primera mitad siglo XVI (azulejos arista) último tercio siglo XVI, primeras décadas siglo XVII (azulejos planos pintados)

Autoría de la obra de azulejería: desconocida, Talavera de la Reina (azulejos planos pintados)



Vista del convento de la Anunciación. Salamanca

El convento de la Anunciación se sitúa al oeste de la Plaza Mayor, la cual, junto a las actuales plazas del Mercado, Poeta Iglesias y Corrillo, constituían la gran plaza de San Martín, centro económico y social de la ciudad de Salamanca desde la época bajomedieval hasta comienzos del siglo XVIII.

A pesar de lo que tradicionalmente la mayor parte de los investigadores ha venido manteniendo, su fundación debió producirse antes de finalizar la década de 1460 gracias a la dotación de Sancha Maldonado, y no en 1512 por el Patriarca de Alejandría y anteriormente arzobispo de Santiago de Compostela, Alonso de Fonseca II y Acevedo, a la sazón su sobrino. Como decimos, esta “rica hembra” quiso dotar un convento para “Hermanas de la Tercera Orden de San Francisco”, que encomendó a Santa Úrsula, el cual fue construido junto a la casa que los “hermanos Menores” franciscanos tenían en Salamanca.

El edificio primigenio pronto se quedó pequeño, por lo que antes de que finalizara la década de 1480 el todavía arzobispo Alonso de Fonseca II, ahora sí, se erigió en mecenas de su proyecto de ampliación, convirtiéndose de facto en su patrono a cambio de una serie de prerrogativas. Entre ellas se encontraba el poder levantar su tumba en la capilla mayor, y que entre las aspirantes a ingresar tuvieran prioridad las pertenecientes a los linajes Acebedo, Fonseca, Ulloa y Maldonado, sus cuatro apellidos. Además, el nuevo convento fue consagrado a la Anunciación de Santa María, a pesar de lo cual los lugareños siguieron llamando Úrsulas a sus religiosas (Martínez Frías, 2005: 34-36).

Las obras del nuevo convento debieron iniciarse en 1490, mientras que en 1532 habían prácticamente finalizado. Del mismo, han sobrevivido hasta la actualidad su iglesia y dos claustros, siendo el más importante el llamado “de Flores”, en el que destacan algunas dependencias abiertas en él, como la Sala Capitular, una estancia utilizada como relicario además de panteón de las monjas, y la capilla de la Divina Pastora.

Por lo que respecta a su iglesia, de nuevo nos encontramos ante un claro ejemplo de ese tardogótico que tanto éxito tuvo en la arquitectura religiosa salmantina –recordemos al respecto los templos de San Esteban, Sancti Spiritus y, en gran medida, la Catedral de la Asunción de la Virgen-. Presenta una planta de una sola nave dividida en tres tramos. El más oriental es el que ocupa el presbiterio, más alto y ancho que la nave, compartimentado a su vez en dos partes: una cabecera pentagonal reforzada con largos y esbeltos contrafuerte al exterior, y un tramo recto donde se colocó el sepulcro del arzobispo Fonseca, realizado por Diego

de Siloé en mármol de Macael, abriéndose además en sus muros seis lucillos sepulcrales de marcado estilo plateresco; cubriéndose todo ello con una bóveda de crucería con terceletes y combados, con el escudo de Fonseca decorando las claves, repartiéndose por otros puntos de la estancia heráldica con los apellidos del arzobispo. Un arco triunfal apuntado separa el presbiterio de la nave, dividida en dos tramos sin capillas adosadas, que se cierran con bóvedas de crucería estrelladas con combados que dibujan círculos en torno a la clave. A los pies de la nave se levantó un coro dispuesto en dos alturas, destacando en el superior la reja gótica que protege el vano que se abre a la iglesia, decorada con ángeles que sostienen la heráldica del ya Patriarca de Alejandría. Las puertas de acceso al templo fueron remodeladas, avanzado el último cuarto del

Vista del antepecho de la reja del coro, con detalle de su mesa



siglo XVIII, siguiendo un indiscutible estilo barroco. Al exterior, además del marcado escalonamiento de los volúmenes en que se divide el templo, destaca sobre todo la esbeltez y decoración de su capilla mayor, conocida entre los lugareños como “El Torreón”, con los ya antes citados contrafuertes, que remataban en pináculos que fueron desmontados en el siglo XVII, los grandes escudos con los apellidos del arzobispo colocados entre ellos –Ulloa y Maldonado en el muro del Evangelio, y Acebedo y Fonseca en el de la Epístola-, las gárgolas representando animales fantásticos, y, por último, la fina tracería flamígera dispuesta en su antepecho (Ibídem: 37-44).

El llamado claustro “de Flores” se adosa a la iglesia por su muro de la Epístola. Fue completamente reedificado a finales del siglo XVIII, respetándose únicamente las dimensiones del antiguo. Presenta planta cuadrada dividida en dos alturas –a las que se añadió en época reciente una tercera-, abriéndose la inferior con arcos rebajados que descansan en pilastras lisas con capiteles toscanos, mientras que en la superior son vanos los que se abren entre las pilastras, que rematan en esta ocasión en capiteles jónicos, decorándose ambas alturas con los antepechos originales, en los que se desarrollan efectistas tracerías góticas, además de los escudos del fundador dispuestos en la planta superior (Ibídem: 45).

El convento de la Asunción fue declarado Bien de Interés Cultural, con la categoría de Monumento, por Decreto de 3 de junio de 1931 (Gaceta de Madrid de 4 de junio de 1931).

OBRAS DE AZULEJERÍA CONSERVADAS

Desde el mes de abril de 2018 el convento de la Anunciación permanece cerrado tras el traslado de sus últimas siete religiosas a otros conventos de Clarisas, en concreto al del Sagrado Corazón de la localidad salmantina de Cantalapiedra, y al de Santa Cruz de la ciudad de Santander. Debido a esta circunstancia, que, por desgracia, comienza a ser cada vez más común entre las congregaciones de clausura establecidas en la Comunidad de Castilla y León²², no fue del todo imposible acceder a su interior para poder catalogar las obras de azulejería en él conservadas, ofreciéndose

22 En este sentido, tan sólo en la provincia de Valladolid han cerrado sus puertas en la última década cuatro conventos, dos en su capital: Santa Catalina de Siena y San Quirce y Santa Julita, el primero de Clarisas y el segundo de monjas Cistercienses de San Bernardo, y otros dos en Medina de Rioseco: San José de madres Carmelitas Descalzas y Santa Clara, asimismo de monjas Clarisas. Mientras que en apenas dos años en Salamanca, además de éste de la Anunciación, en 2017 también cerró sus puertas en Ciudad Rodrigo el convento de Santa Clara.

como contrapartida un completo conjunto de fotografías de cada una de las obras, además de toda una serie de indicaciones al respecto de su ubicación²³.

Según esta información, en el convento de la Encarnación se conserva azulejería en su coro bajo, en la Sala Capitular y en la llamada capilla de la Divina Pastora, dispuestas estas dos últimas estancias en el citado claustro “de Flores”. Debido a estas especiales circunstancias relatadas, además de no poder adjuntar las dimensiones que presentan tanto las obras como las piezas de azulejería que las componen, su descripción se realizará a partir de las fotografías facilitadas, pudiéndose escapar por ello algún detalle de relevancia.

Coro bajo

Como ya se indicó, a los pies del templo se levantó un coro dividido en dos alturas. El coro bajo, reconvertido en museo hasta el momento del cierre de la institución, aparece dividido en dos tramos por un arco escarzano decorado con pinturas representando “grutescos”, rematados por sendos artesonados policromados en los que se entremezclan detalles mudéjares con otros renacientes (Ibídem: 43).

En el tramo más cercano a la nave se abre un gran vano de comunicación protegido por una doble reja con puerta, que descansa sobre un grueso antepecho partido en dos mitades, con sus mesas, frontales y laterales revestidos de una variada amalgama de piezas de azulejería realizadas en arista, aunque también planas pintadas y monocromas, colocadas todas ellas de manera secundaria procedentes de otros frontales de altar, arrimaderos y pavimentos previamente desmantelados.

Empezando por los frontales, la mayor parte de su superficie aparece recubierta con azulejos de arista. En concreto, unos con el motivo de doble rueda conteniendo coronas vegetales en verde, azul y melado sobre fondo blanco; y otros en los que se representan en su parte central pequeños círculos de contorno melado que contienen flores vistas de frente, de corazón melado y cuatro pétalos en negro sobre fondo blanco, completándose la decoración con un gran cuadro en verde de marcos blancos, en el que se representa una hoja en cada una de sus esquinas. El conjunto se completa con una hilada de cintas planas pintadas policromas con motivos de “ferroneries”.

Por lo que respecta a sus mesas, la mayor parte de los azulejos colocados

23 Valgan estas líneas para agradecer a Tomás Jesús Gil Rodrigo, Delegado de Patrimonio del Obispado de Salamanca, todas las facilidades dadas para poder realizar este trabajo de catalogación en los edificios religiosos integrados en su diócesis.

son planos pintados. Se reconocen cintas con el motivo de ovas en blanco y azul, también azulejos de punta de diamante en blanco, azul y amarillo, además de otros con una gran flor vista de frente dentro de un doble marco circular en blanco y azul. Aunque también se habilitaron unos pequeños huecos donde colocar varios azulejos de arista con el diseño de la doble rueda anteriormente descrito.

Ya por último, en el lateral izquierdo volvemos a encontrarnos azulejos de arista de doble rueda, junto a planos pintados desarrollando motivos de “ferronerías” y de flores vistas de frente dentro de dobles círculos, además de puntas de diamante blancas y azules conteniendo pequeñas flores en amarillo y copias del “florón principal” escurialense en blanco, azul y amarillo; mientras que el derecho se recubrió con azulejos y cintas monocromas azules.

Cronológicamente hablando, los azulejos de arista pertenecerían a la primera mitad del siglo XVI, mientras que entre los planos pintados



Vista del frontal con detalle del cuadro central del altar de la sala capitular



encontramos piezas talaveranas del último tercio de esa misma centuria junto a otras perfectamente encuadrables en las primeras décadas del XVII.

Sala capitular

Esta amplia estancia cuadrangular se encuentra en la panda oriental del claustro “de Flores”. A ella se accede a través de una puerta de estilo hispano-flamenco decorada mediante la superposición de arcos curvos lobulados enmarcados por un alfiz, incluido éste a su vez en otro trebolado que alberga los escudos de armas del fundador, en el centro el del apellido Fonseca y en los extremos los de Ulloa y Acevedo. En su interior sobresale su bóveda de crucería estrellada, con un amplio despliegue decorativo a base de arcos, terceletes, contraterceletes, liernes y pies de gallo (*Ibidem*: 46-47).

Completando su decoración se percibe la presencia de varias vitrinas-relicario, además de un retablo con tres vanos profusamente decorados con cabezas de ángeles y dorados, albergando el del medio posiblemente la imagen de la Virgen de la Natividad sosteniendo al Niño, escultura en piedra policromada fechada en el siglo XIV (Gómez Moreno, 1967: 221). Este retablo se asienta sobre un altar, con su mesa y frontal recubiertos por labores de azulejería plana pintada, con la mayor parte de sus piezas mal colocadas, como dando la impresión de haber sido traídas de otros altares, previamente desmantelados, para guarnecer el cuadro con el que se decora su frente. Altar que, según lo que se puede apreciar en las fotografías, se encuentra en un deplorable estado de conservación.

Se puede apreciar que la mesa fue recubierta con azulejos en los que se representa el motivo de perlas ovaladas contenidas en marcos de recortes metálicos o “ferroneries”, vidriados en azul y amarillo sobre fondo blanco; mientras que los ángulos se protegieron con alízares de esvásticas encadenadas en azul y blanco, separadas por pequeñas flores de color amarillo.

Por su parte, en el frontal volvemos a encontrarnos esos mismos azulejos de “ferroneries” ocupando el paño y enmarcando un cuadro central – formado por doce azulejos- en el que se representa a la Virgen con el Niño. La escena, a pesar de encontrarse muy deteriorada por la pérdida de una parte de la capa de esmalte debido a la humedad, destila un marcado naturalismo, y está realizada con un fino trazo azul de una notable calidad, utilizándose además el azul en varias escalas de degradación sobre blanco para marcar los volúmenes de unas figuras que resaltan

sobre un fondo de un intenso color azul oscuro. En los laterales del frontal volvemos a encontrarnos azulejos con la imitación del “florón principal” escurialense en blanco, azul y amarillo. Ya por último, la decoración se completa con una greca incompleta, colocada en la parte superior y laterales, representando roleos vegetales en azul y blanco sobre fondo anaranjado, de los que penden flecos en azul y anaranjado.

Manuel Gómez Moreno ya describió brevemente este frontal de altar, dándole una cronología muy tardía con la que nosotros no estamos de acuerdo: “Otro del siglo XVIII en el Capítulo, con un cuadro en su centro que representa a la Virgen con el Niño, perfectamente copiada, en azul, de una estampa del siglo XVI” (1967: 228). Por nuestra parte, consideramos que el cuadro central es una obra realizada en Talavera de la Reina hacia finales del siglo XVI o comienzos del XVII. Idéntica cronología podríamos dar a las piezas de azulejería que –aunque descolocadas- la acompañan.

Capilla de la divina pastora

Esta pequeña capilla también se encuentra en el claustro “de Flores”, concretamente en la panda sur haciendo ángulo con la este. Se trata de una pequeña estancia practicada en el muro, cerrada con una reja de madera. Sobre su dintel resalta la presencia de una vidriera, tenida por la más antigua de las que se conservan en la ciudad de Salamanca y una de las de mayor calidad artística, en la que se representa la Asunción de la Virgen en el momento de su coronación por dos ángeles en presencia del Espíritu Santo, con las armas de Fonseca con la cruz arzobispal dispuestas a sus pies, obra atribuida a maestros vidrieros burgaleses (Martínez Frías, 2005: 46).

Ya en el interior de la capilla, nos encontramos con un solitario altar con su frontal revestido con labores de azulejería, al igual que su pavimento, en este caso entremezcladas con baldosas de barro cocido.

En el frontal, el motivo central lo forman tres grandes marcos metálicos ovalados de grueso perfil dorado unidos entre sí, que contienen sendas figuras vistas de frente, dibujadas con un fino trazo azul y recubiertas en azul y anaranjado sobre blanco, dispuestas sobre fondos azules y blancos. En el marco de la izquierda se representó a San Juan Evangelista vestido de ermitaño, sosteniendo en su brazo izquierdo un libro sobre el que descansa el *Agnus Dei*; en el de la derecha a San Francisco de Asís, claramente reconocible por los estigmas marcados en sus manos, sosteniendo una desnuda cruz de madera; mientras que en el central se



Vista del frontal de altar y pavimento de la capilla de la Divina Pastora

representó al arcángel San Miguel vistiendo uniforme militar, portando en su mano derecha la balanza símbolo de la justicia divina y en la izquierda la lanza con la que atraviesa al demonio postrado a sus pies – en esta figura, además de los colores antes citados, también se utilizaron tenues pinceladas de verde-. En los espacios libres entre los marcos se dispusieron grandes florones en blanco, azul y amarillo, sobre un fondo de un intenso azul cobalto. El conjunto se completa con una cenefa con la representación de roleos vegetales de los que cuelgan flecos, en azul, blanco y amarillo, mal colocada en algunos puntos y perdida en otros, donde se ha sustituido por piezas con diseños diferentes.

Como hemos indicado, en el pavimento se colocaron, entremezclados con las baldosas de barro cocido, azulejos con el motivo de puntas de diamante en azul y blanco, conteniendo pequeñas flores amarillas, algunos de ellos con sus cubiertas vítreas parcialmente perdidas a causa

del roce producido por el calzado de las religiosas.

Al igual que ocurriera con el frontal sito en la Sala Capitular, Manuel Gómez Moreno también lo citó, muy de pasada, en su Catálogo Monumental: “Frontal talaverano con tres figuras de santos, en la misma capilla. Siglo XVII” (*Ibidem*). En esta ocasión, estamos de acuerdo con esta cronología, la cual podría afinarse aún algo más y encuadrarla en sus primeras décadas. Este frontal guarda un cierto parecido formal con el que decora el altar mayor de la iglesia de San Juan Bautista de la localidad abulense de Lanzahíta, o el que en su momento decoró el de la iglesia de la Natividad de Nuestra Señora, de la también localidad abulense de Higuera de las Dueñas, fechados ambos hacia el último tercio del siglo XVI (Moratinos, 2016: 358-360, 370).

Convento de Santa Clara

Cronología de la obra de azulejería: primera mitad siglo XVI (azulejos de arista), último tercio siglo XVI y siglo XVII (azulejos planos pintados)

Autoría de la obra de azulejería: ¿Pedro Vázquez? (azulejos de arista), desconocida, Talavera de la Reina (azulejos planos pintados)



Vista de la fachada de la portería del convento de Santa Clara. Salamanca

Este cenobio se ubica al sureste de la Plaza Mayor, no muy lejos del monasterio de San Esteban y del convento de las Dueñas, ocupando una extensa parcela urbana delimitada al norte por la calle de Santa Clara, al sur por las calles de la Marquesa de Almarza y Cáliz, por la calle Lucero al este y al oeste por la calle Mártires.

Su fundación se produjo hacia mediados del siglo XIII, cuando un grupo de damas pertenecientes a la nobleza salmantina decidió crear un beaterio de “freylas”, que llamaron de “Santa María” por encontrarse junto a una ermita con ese nombre, donde poder acoger en la más estricta clausura a “señoras y doncellas” de los más importantes linajes locales. En un primer momento, el grupo se rigió bajo la regla de San Benito, la cual pronto fue sustituida por la más estricta y austera de San Francisco y de su discípula Santa Clara de Asís, pasando a ser llamada la institución de “Santa Clara”, y sus religiosas “las Claras”. De este modo, gracias al apoyo real y a las limosnas de los fieles, rápidamente se convirtió en uno de los conventos femeninos más influyentes de Salamanca, tanto en lo espiritual como en lo temporal, llegando incluso a ser llamado en algunos momentos de su historia “Real Monasterio” (Riesco, 1977: 10-14).

Si nos atenemos a la propia documentación de la institución que se ha conservado, tanto la iglesia como el convento debieron de estar terminados antes de 1260. Un devastador incendio, acaecido a comienzos del siglo XV, redujo a cenizas la práctica totalidad de esas primeras edificaciones, lo que obligó a su reconstrucción, la cual no se dio por completada hasta prácticamente finales del siglo XVIII.

De la primitiva fábrica de su iglesia apenas se conserva alguna ventana y puerta de arco apuntado con alféiz, además de varios capiteles de temática vegetal y canecillos. Su reconstrucción se alargó hasta las primeras décadas del siglo XVI, aunque una profunda reforma llevada a cabo a comienzos del XVIII enmascaró toda la obra tardogótica. Presenta una larga nave dividida en cinco tramos, resaltando en la que hace de cabecera su retablo mayor, ensamblado por Joaquín de Churriguera, mientras en que el resto se abren nichos-hornacina en sus muros. Toda ella se cubre con una bóveda de medio cañón con lunetos profusamente decorada, que enmascara la anteriormente existente, en concreto una armadura de par y nudillo de aire mudéjar con sus tirantes, arrocabe y almizate ricamente policromados con motivos florales y heráldicos, entre los que se distinguen los escudos de León y Castilla junto a los de la nobleza local. A los pies de la nave se encuentra el coro, dispuesto en dos alturas. El coro bajo aparece dividido en cuatro tramos por arcos rebajados, con



Vista del frontal del altar del Cristo del coro bajo

sus intradós decorados con motivos florales tallados dentro de casetones, que apean sobre pilastras lisas con capiteles también labrados con motivos florales, destacando su más que notable sillería de la segunda mitad del siglo XVI, además de las pinturas murales, dispuestas a modo de tapiz, presentando una temática básicamente religiosa, que se fechan entre los siglos XIV y XVI²⁴ (Nieto, 1986: 397-400; Rivera, 1995: 554).

De los dos claustros que componen la clausura, el reglar también sufrió una profunda reforma en el siglo XVIII. De su primitiva fábrica tan solo se conserva en su panda norte, la que se adosa al muro de la Epístola de la iglesia, un alfarje de taujeles que conserva aún algo de su policromía, fechado en el siglo XVI, además de dos puertas decoradas con motivos de lazo de esa misma época (Rivera, 1995: 554).

El acceso principal al convento se realiza por la calle Lucero. La construcción de su portería dio comienzo en 1735, alargándose hasta bien avanzada la segunda mitad de la centuria. Su fachada es de una gran austeridad, realizada en sillería de arenisca con una marcada tendencia horizontal, solamente rota por la gran puerta de acceso, flanqueada

²⁴ Descubiertas en la década de 1970 y recientemente restauradas, están consideradas como el conjunto mural más importante de la provincia de Salamanca.

por pilastras y encuadrada entre bocelones, con el remate final de una hornacina avenerada donde se resguarda la escultura de Santa Clara (Nieto, 1986: 397; Rivera, 1995: 554).

El convento de Santa Clara fue declarado Bien de Interés Cultural, con la categoría de Monumento, por Decreto de 5 de marzo de 1976 (B.O.E. de 29 de abril de 1976).

OBRAS DE AZULEJERÍA CONSERVADAS

En el convento de Santa Clara se conserva un gran número de arrimaderos y frontales de altar, repartidos tanto por su coro alto y bajo como por los dos pisos de su claustro reglar, aunque no todos ellos son obras originales, tal y como se nos informó por parte de la madre priora²⁵. En este sentido, podemos indicar que la totalidad de los azulejos que decoran los frontales de altar existentes en el coro alto fueron allí colocados cuando esta estancia se transformó en museo, para con ello completar la oferta expositiva, al igual que un buen número de los arrimaderos dispuestos a

²⁵ Según nos indicó, en la década de 1970 se reformaron las celdas de las religiosas, aprovechándose la ocasión para arrancar los azulejos que decoraban sus paredes, los cuales fueron recolocados por diferentes partes del complejo monástico.



Vista del frontal del altar de las Reliquias del coro bajo

lo largo de las pandas del claustro bajo.

Para hacernos una idea de la ubicación original o secundaria de alguna de estas obras, podemos remitirnos a lo que en su momento dejó escrito Manuel Gómez Moreno en su Catálogo Monumental de la provincia de Salamanca: “Los altares del claustro y el relicario del coro ostentan frontales de azulejo; uno de ellos y la peana de otro son de estilo toledano y moldeados, como los de la capilla Dorada en la catedral Nueva. El del relicario se parece al de la capilla del Presidente y será talaverano, de fines del siglo XVII; otros cuatro hermanan con el anterior, con imágenes en medio de la Virgen, la Encarnación y S. Nicolás de Tolentino; por último, hay uno que ya tocará el siglo XVII, de la propia manufactura, lleno de amplios follajes y un cartel con la anunciación en su centro” (1967: 184).

Coro bajo

Esta estancia en la actualidad forma parte del circuito museístico que se visita en Santa Clara, pudiéndose contemplar azulejos decorando dos frontales de altar, en concreto el del Cristo y el de la capilla del Relicario, ambos junto a la reja que separa el coro de la nave de la iglesia, cuyo

antepecho también aparece revestido en sus frontales con azulejería. De todos ellos, si nos atenemos a lo escrito por Gómez Moreno, únicamente sería original el de la capilla del Relicario.

Altar del Cristo

Este altar se encuentra en el muro del Evangelio del coro bajo. En una hornacina de arco rebajado encontramos una talla en madera de Jesús crucificado flanqueado por los dos ladrones, pintados al fondo y formando así una escena de Calvario. El conjunto aparece delimitado por una composición pictórica parietal que finge la existencia de un retablo con sus cuerpos y calles.

En la parte inferior del altar se colocó un frontal de azulejería plana pintada –de 3m de longitud por 1m de altura-, formada por azulejos –de 14cm de lado-, cintas –de 14x7cm- y olambrillas –de 7cm de lado-. Ocupando la totalidad del paño encontramos unos azulejos con el clásico diseño del “florón principal” a imitación del realizado para el monasterio de San Lorenzo de El Escorial, en esta ocasión en su versión policroma en blanco, azul y amarillo. Enmarcando el panel se colocó, a

modo de greca, una hilada de cintas de recortes metálicos o “ferroneries” enmarcando perlas ovaladas, en los mismos tres colores antes citados. Mientras que en los cuatro ángulos se colocaron sendas olambrillas con decoración de punta de diamante en blanco y azul.

La parte inferior del frontal aparece perfectamente recortado, amoldándose a los dos escalones que existen junto al muro de la reja. Manuel Gómez Moreno no lo mencionó en su catálogo, por lo que es posible de que nos encontremos ante una de las muchas recomposiciones que se realizaron en el convento en época reciente, con piezas provenientes de altares y arrimaderos desmantelados.

De todos modos, el paso del tiempo está haciendo mella en buena parte de las piezas del frontal, las cuales comienzan a perder su cubierta vítrea a consecuencia de la humedad que asciende por el muro, observándose asimismo en superficie la presencia de sales.

Capilla de las reliquias

En el muro de la Epístola del coro bajo se abre una vitrina acristalada, en la que se exponen toda una serie de reliquias. Sobre la vitrina se desarrolla una pintura parietal imitando una arquitectura, en este caso tres arcos de medio punto sobre columnas de fuste liso, conteniendo al arcángel San Gabriel, vestido con uniforme romano y alanceando al diablo dispuesto a sus pies, flanqueado por San Francisco de Asís y San Antonio de Padua. En una cartela dispuesta bajo la figura del arcángel se puede leer la siguiente inscripción: *ESTA ES LA CAPILLA SANTA A DONDE ESTAN LAS RELIQUIAS PRODIGIOSAS.*

Como en el caso anterior, la parte inferior de la capilla aparece decorada con un frontal de azulejería plana pintada –de 2,55x0,98m-, formado por azulejos –de 14cm de lado-, cintas –de 14x7cm- y olambrillas –de 7cm de lado-. En esta ocasión, en el centro del frontal se dispuso un cuadro rectangular –de 0,42x0,71m, formado por quince azulejos también de 14cm de lado- con una representación de la Virgen con el Niño desnudo, apoyada sobre un creciente lunar sostenido por la cabeza alada de un ángel. Las figuras aparecen rodeadas por una greca formada a base de girones de nubes blancas y azules, sobre un resplandor dorado. El dibujo de las imágenes se realizó a partir de un fino trazo azul, coloreándose las vestimentas de la Virgen con vigorosas pinceladas en azul sobre blanco, amarillo-anaranjado y verde, presentando el fondo general un color azul también sobre blanco. Además, el marco del cuadro se decoró con una cinta de calabrote.

Rodeando el cuadro se dispuso una sucesión de hiladas horizontales y verticales, formadas por cintas de “ferroneries” en blanco, azul y amarillo y olambrillas de punta de diamante en blanco y azul, entre las que se intercalaron azulejos con el motivo de punta de diamante conteniendo pequeñas flores vistas de frente dentro de un cuadro, en blanco, azul, amarillo y verde. La cenefa del frontal se resolvió con una representación vegetal, dispuesta a modo de “candelieri”, a base de palmetas y zarcillos de vid en blanco y azul sobre un fondo dorado, de la que cuelgan flecos en azul y dorado, imitando los paños que se colocaban en los altares.

Este frontal descansa sobre una grada –de 1,97x0,37x0,11m-, revestida con azulejos de arista –de 12,5cm de lado- con el motivo de la doble rueda conteniendo coronas vegetales en azul, verde y un amarillo-melado, todo ello sobre fondo blanco. Mientras que en la contrahuella se colocaron las ya mencionadas cintas de “ferroneries” planas pintadas polícromas.

Este frontal sí fue descrito por Manuel Gómez Moreno, quién lo dio como de procedencia talaverana, comparándolo con el del altar de la capilla del Presidente de la Catedral Nueva, fechándolo a finales del siglo XVII. Esta fecha creemos que tiene que ser una errata de transcripción, y que don Manuel puso, o quiso poner, finales del siglo XVI, como así parece indicar si leemos con detalle todo el párrafo en su totalidad. Por nuestra parte, consideramos que el frontal de azulejería pintada tuvo que realizarse entre finales del siglo XVI y comienzos del XVII, al igual que tantos otros tan parecidos que hemos localizado en las provincias de Ávila y Valladolid.

Antepecho de la reja

El mismo aparece cortado en dos mitades prácticamente idénticas –la izquierda de 1x0,54m y la derecha de 1,07x0,54m-, revestidas con piezas de azulejería plana pintada idénticas a las ya descritas en los dos frontales de altar anteriores, esto es: azulejos de punta de diamante conteniendo pequeñas flores, cintas de “ferroneries” y olambrillas de punta de diamante.

Esta obra no fue citada por Gómez Moreno, acaso porque a comienzos del siglo XX aún no existía, o porque no se fijó en ella dada su simplicidad de su diseño. Todo parece indicar que nos encontramos ante una nueva recolocación de piezas procedentes de otros ámbitos del convento, realizada no hace mucho tiempo.



Vista del frontal del altar de la Virgen de la Esperanza del coro alto



Vista del frontal del altar de Santa Clara del coro alto

Coro alto

Este espacio también se encuentra habilitado como museo, exponiéndose en él diferentes tallas religiosas, junto a objetos litúrgicos y una extensa colección de piezas de belén de muy diversa procedencia. Formando parte del conjunto expositivos encontramos también tres altares recubiertos con azulejería, procedentes todos ellos como ya hemos indicado de otros conjuntos desmantelados: el de Santa Clara, el de la Virgen Dolorosa y el de la Virgen de la Esperanza, además de otro actual, realizado en 1994 y firmado por Sevillano, donde se reproduce a la Virgen de la Vega, patrona de Salamanca.

Además de estos tres altares, en una esquina del coro encontramos un poyo para remate de púlpito con sus frontales recubiertos con azulejos de arista, unos con el motivo de doble rueda conteniendo coronas de flores, y otros también con motivos florales formando cruces y aspas; mientras que en la parte superior se entremezclas cintas de corazones vegetales unidos por roleos en arista, con azulejos planos pintados con el tema de punta de diamante. Asimismo, en el muro junto a la escalera por la que se accede al mirador, se colocaron una serie de cuadros con azulejos, tanto de arista, con algunas composiciones muy novedosas a base de figuras geométricas representando estrellas de cuatro puntas, como planos pintados de muy variada tipología y cronología, pudiéndose distinguir incluso alguno realizado en el siglo XIX en talleres levantinos.

Altar de la Virgen de la Esperanza

Adosado al muro del Evangelio encontramos el primero de estos altares, con su frontal y laterales recubiertos pos azulejería plana pintada polícroma –de 1,56x0,95x0,85m de profundidad-, sosteniendo un pequeño retablo acristalado con una talla de vestir de la Virgen, del siglo XVIII.

Tanto en el frente como en los laterales se colocaron azulejos –de 14cm de lado- con un diseño a base de marcos circulares y cruciformes, de perfiles blancos y amarillos, conteniendo motivos vegetales también en blanco y amarillo sobre fondo anaranjado, rellenándose los espacios restantes también con motivos florales en blanco, verde y anaranjado sobre fondo de un intenso azul cobalto casi negro. Alrededor de los azulejos se colocaron cintas, decorándose las del frontal –de 14x6,5cm- también con marcos, en este caso mixtilíneos y ovalados, conteniendo motivos vegetales en azul, verde y anaranjado, asimismo sobre un fondo azul cobalto, y en los laterales –de 14x7cm- con el tema de “ferronerías” en

blanco, azul y amarillo. Ya por último, en el frontal se colocaron, a modo de corona, una hilada de azulejos con una greca formada por rizadas olas en azul y anaranjado sobre blanco, completada en sus extremos con sendas cintas de ovas en azul y blanco; mientras que en los laterales la hilada colocada se decora con las mismas olas rizadas de las que nacen pámpanos de vid y ovas en azul y blanco sobre fondo anaranjado.

Desconocemos si todas estas piezas formaron parte de un único conjunto o, por el contrario, proceden de obras distintas. Desde el punto de vista técnico, no existe ninguna duda de su procedencia talaverana, otra cuestión es la de su cronología, que para la mayoría de las piezas se encontraría entre finales del siglo XVI y comienzos del XVII.

Altar de la Santa Clara

Adosado al muro de la Epístola, junto a la reja, encontramos otro pequeño retablo-vitrina acristalado conteniendo una imagen de la santa, que con anterioridad se encontraba en el coro bajo. Dicho retablo se apoya en un altar cuyo frontal y laterales también se decoraron recientemente con azulejería, en este caso de arista –de 1,60x0,90x0,85m-. Se colocaron azulejos –de 13cm de lado- con el motivo de doble rueda conteniendo coronas vegetales en azul, verde y melado sobre fondo blanco, idénticas a las que recubren el zócalo del altar de la capilla de las Reliquias del coro bajo, entre los que se intercalaron cintas –de 13,5x7cm- de corazones vegetales unidos por roleos con los mismos cuatro colores antes citados. Disponiéndose a modo de corona una hilada de azulejos con el tema de las flores vistas de frente en azul, dentro de marcos circulares de perfiles verdes y melados, todo ello sobre un fondo blanco.

La cronología de todas estas piezas no llegaría al último cuarto del siglo XVI, pudiendo algunas de ellas haber sido elaboradas por el tantas veces citado maestro azulejero Pedro Vázquez, de incierta procedencia, que terminó asentándose en Salamanca, en donde trabajó durante prácticamente toda la primera mitad de la centuria (Malo, 2002: 156-159).

Altar de la Virgen Dolorosa

Adosado asimismo al muro de la Epístola del coro alto encontramos un tercer retablo-vitrina acristalado, que en esta ocasión contiene una talla en madera de la Virgen del siglo XVIII, flanqueada por una imagen de Santa Catalina de Bolonia de la misma época y otra de Santa Rosa de Viterbo fechada en el XVII. Como en los otros dos casos, el retablo



Vista del frontal y lateral derecho del altar de la Virgen Dolorosa del coro alto



Vista del frontal del altar del Cristo de la panda norte del claustro bajo



Vista del frontal del altar del Tríptico con pinturas de la panda norte del claustro bajo

descansa sobre un largo altar con su frontal y laterales recubiertos con azulejería de arista –de 3,60x0,88x0,80m-.

Como motivo principal, volvemos a encontrarnos con azulejos –de 12,5cm de lado- decorados con dobles ruedas conteniendo coronas florales, en azul, verde y melado sobre un fondo blanco. Enmarcando todo el paño, se dispuso una hilada de azulejos a modo de corona –de 12cm de lado- que presentan una decoración floral, con un pequeño círculo central conteniendo una margarita en azul del que surgen capullos formando un esquema compuesto de cruz y de aspa, en azul, verde y melado, todo ello sobre fondo blanco, idénticos a los conservados en las dos hornacinas de los altares colaterales de la iglesia de San Marcos de León.

Con respecto a su autoría y cronología, no podemos hacer otra cosa que remitir a lo indicado con respecto a los azulejos del altar de Santa Clara.

Claustro alto

La totalidad de este espacio forma parte de la clausura monástica, por lo que no se puede contemplar las obras de arte que dispuestas en sus pandas.

También encontramos, sobre los escalones por los que se accede al ala de celdas de las religiosas, una serie de repisas y maceteros recubiertos con azulejos y cintas formando un autentico “collage”, reconociéndose tanto motivos planos pintados como los del “florón principal” escurialense, puntas de diamante, ovas, “ferronerías”, calabrotos, o de granadas en blanco y azul, como en arista, básicamente ruedas conteniendo coronas florales en arista.

En el muro junto al mencionado acceso a las celdas se encuentra, dentro de una vitrina acristalada, el altar de la Virgen de Mayo, con una talla posiblemente del siglo XVIII, mientras que su parte inferior se decora con un frontal de azulejería plana pintada, en la actualidad prácticamente oculto por una rampa de acceso para sillas de ruedas –de 1,40m de longitud-. En su única parte aún visible se reconoce una hilada de coronas representando ondas marinas en azul, blanco y amarillo, rematadas con rosarios de perlas y ovas en los mismos colores; mientras que en el lateral se distingue una hilada de cintas con motivos de “ferronerías” en azul y amarillo sobre blanco.

Claustro bajo

Debido a la gran cantidad de obras de azulejería que existen en este espacio, con el fin de agilizar su descripción proponemos realizar su estudio panda por panda, comenzando por la norte y, siguiendo la dirección de las agujas del reloj, terminar por la oeste.

Panta norte

Es la que se adosa al muro de la Epístola del templo, contando con puerta de acceso al coro bajo. Hasta no hace muchas fechas era utilizada como cementerio de la comunidad. En la actualidad es la única panda del claustro reglar incluida en el circuito museístico del convento. En ella podemos contemplar un total de cinco altares recubiertos de azulejería: altar del Cristo, altar del Tríptico con pinturas, altar de Santa Clara, Altar de la Presentación del Niño Jesús y altar de San Nicolás de Tolentino. Además, flanqueando el altar de Santa Clara, encontramos dos pequeños cuadros con azulejos planos pintados dentro de marcos de yeso, con diseños de punta de diamante y “ferroneries”.

Altar del Cristo

Hablando con equidad, debemos indicar que este altar se encuentra en la panda oeste, haciendo ángulo con la norte, pero lo incluimos en ésta por encontrarse dentro del espacio visitable del museo.

En una hornacina con arco rebajado practicada en el muro, encontramos un Cristo crucificado en madera del siglo XV que se apoya en un altar de obra, con su frontal y mesa revestidos con azulejería de arista –de 2,13x 0,91x0,32m de fondo-.

En su mesa encontramos dos hiladas de azulejos –de 13,5cm de lado-, con el motivo decorativo de cuatro circunferencias secantes de perfil blanco conteniendo sendas hojas en melado, unas sobre fondo verde y otras sobre fondo azul. Este mismo diseño es el utilizado en los azulejos que recubren el paño del frontal, apareciendo enmarcados por una hilada de cintas –de 13,5x7,5cm- de corazones vegetales unidos por roleos en verde, azul y melado sobre fondo blanco. Completando el conjunto, en su frente y laterales se dispuso una hilada de coronas –de 14x15,5cm- con la representación de una fuente abalaustrada central flanqueada por dos ofidios o dragones alzados y sujetos por su cola, en los mismos cuatro colores antes descritos.

Los diseños representados en los azulejos y coronas son los mismos que encontramos decorando la capilla Dorada de la Catedral Nueva

de Salamanca, obra que, recordemos, fue atribuida por Manuel Gómez Moreno al maestro azulejero Pedro Vázquez.

Altar del tríptico con pinturas

Este altar se encuentra ya en la panda norte, junto al anterior. En este caso nos encontramos ante un gran armario de madera encastrado en el muro, compartimentado interiormente para alojar objetos religiosos, que aparece estofado y finamente pintado con figuras de evangelistas y monjes franciscanos. El mueble apoya sobre un altar también de obra, con su mesa y frontal recubiertos esta vez con azulejería plana pintada –de 2,22x1,02x0,22m-.

Por lo que respecta a su mesa, encontramos azulejos representando diferentes motivos decorativos, dispuestos sin orden alguno: “florones principales” escurialenses, puntas de diamante con una florecilla en su centro, máscaras grutescas, letras como la I o la H, además de una variada temática vegetal, junto a cintas de “ferroneries”. El borde aparece enmarcado por alízares –de 18,5x4,5x5cm- de tiras de esvásticas encadenadas en blanco sobre azul, unidas por pequeñas flores en blanco y amarillo.

En cuanto a su frontal, en la parte central se colocó un cuadro rectangular con una representación, al igual que en el altar de las Reliquias del coro bajo, de la Virgen con el Niño desnudo, apoyada sobre un creciente lunar sostenido por la cabeza alada de un ángel, que aparece recortado en sus dos laterales –de 0,41x0,68m, formado por quince azulejos de 13,5cm de lado-. Ambas figuras se encuentran dentro de una mandorla formada a base de girones de nubes manchadas de azul y verde sobre un resplandor dorado de fondo. El dibujo de las imágenes se realizó con un fino trazo azul que denota cierta calidad en la ejecución, mientras que las vestimentas de la Virgen se colorearon con un azul sobre blanco además de una mezcla de amarillo, ocre y verde.

Alrededor del cuadro se colocaron, a modo de paño, azulejos –de 13,5cm de lado- con el motivo del “florón principal” escurialense en su versión polícroma utilizando el blanco y marrón sobre azul, además del amarillo y anaranjado. En el perímetro del frontal, se dispuso una greca con azulejos -de 14cm de lado- representando motivos vegetales dispuestos a modo de “candelieri”, en concreto palmetas y zarcillos de vid en blanco y azul sobre un fondo dorado, de la que cuelgan flecos en azul y dorado, imitando los paños que se colocaban en los altares. En la franja superior de la greca se colocaron, intercalados entre los elementos vegetales, tres



Vista del frontal del altar de Santa Clara de la panda norte del claustro bajo



Vista del frontal del altar de la Presentación del Niño Jesús de la panda norte del claustro bajo

círculos conteniendo sendas cruces patadas tipo “Bolsini” en melado y azul sobre fondo blanco. Completándose el conjunto con la presencia de más alízares con el tema de esvásticas protegiendo las aristas del altar.

A excepción de las cruces, la greca utilizada es idéntica a la de la citada capilla de las Reliquias, aunque la diferencia del modo de representar a la Virgen y Niño Jesús en uno y otro frontal es significativa. De todos modos, creemos que en este caso también debemos adjudicarle una cronología de entre finales del siglo XVI y comienzos del XVII, siendo su elaboración claramente talaverana.

Altar de Santa Clara

Hacia la mitad de la panda encontramos, protegida por un cristal, una hornacina avenerada con una talla en madera de Santa Clara, junto a varios crucifijos, cajas de madera con reliquias y otras pequeñas figuras religiosas. Como en otros casos, la parte inferior del muro aparece recubierta con labores de azulejería, en esta ocasión planas pintadas polícromas –de 1,50x0,75m-, que dan la sensación de haber sido allí colocados hace no muchas fechas.

Los azulejos utilizados –de 13,5cm de lado- presentan el motivo, otras veces ya descrito, en el que se representan figuras poligonales, en concreto octógonos, cruces griegas y pequeños hexágonos de perfiles amarillos. Todas ellas contienen estilizados elementos vegetales en blanco, dispuestos sobre fondos azules en el caso de los octógonos y hexágonos y marrones en el de las cruces. Azulejos con este mismo diseño también se emplearon para revestir dos peanas de obra colocados en el interior de la hornacina. Finalmente, las aristas del frontal se protegieron con alízares –de 13x4,5x5cm- decorados con el ya citado motivo de esvásticas entrelazadas en blanco sobre azul.

Ya hemos hecho alusión en otras ocasiones a lo recurrente que fue este diseño en los obradores de Talavera de la Reina a partir del último tercio del siglo XVI y las primeras décadas del XVII. Teniendo en cuenta la extensa policromía utilizada en el recubrimiento de los azulejos del altar de Santa Clara, creemos que fueron elaborados en la primera de las franjas cronológicas indicadas.

Altar de la Presentación del Niño Jesús

Nos encontramos ante otra hornacina de arco rebajado, con su intradós decorado a base de casetones de yeso con representaciones de cabezas de ángeles aladas y “candelieri”, además de pinturas, mientras que en

el interior encontramos una pintura mural de la Virgen presentando al Niño Jesús a San Joaquín y Santa Ana. La hornacina se apoya en un altar de obra cuya mesa y frontal aparecen recubiertos con azulejería plana pintada –de 2,32x1x0,54m.

La mesa se recubre en su perímetro por una hilada de azulejos –de 14cm de lado- con el motivo del “florón principal” escurialense en blanco sobre azul y amarillo, preservándose las aristas con alízares –de 18x4,5x5cm- con el motivo de esvásticas entrelazadas en blanco sobre azul.

En la parte central del frontal volvemos a encontrarnos con un cuadro rectangular con una representación de la Virgen con el Niño desnudo, también apoyada sobre un creciente lunar sostenido por la cabeza alada de un ángel –de 0,41x0,68m, formado por quince azulejos de 13,5cm de lado-. El parecido de esta representación con el cuadro colocado en el altar de la capilla de las Reliquias del coro bajo es muy alto, con la única diferencia de que en este caso la Virgen aparece revestida de rayos de sol sobre un fondo blanco, como si fuera una *Tota pulchra*, en vez de encontrarse rodeada de girones de nubes. Para el dibujo de las figuras se utilizó también un fino trazo azul de notable maestría, coloreándose en esta ocasión la capa y velo de la Virgen con diferentes tonos de azul sobre blanco, mientras que para la saya se empleó una mezcla de amarillo y ocre con algunas pinceladas de verde. El cuadro aparece enmarcado por una simple cadeneta de eslabones blancos sobre un fondo azul cobalto.

Los azulejos empleados a modo de paño vuelven a presentar motivo del “florón principal” escurialense en blanco, azul y amarillo. Además, el perímetro del frontal volvió a rematarse con una greca –con azulejos de 14cm de lado- de temática vegetal, dispuesta a modo de “candelieri”, a base de palmetas y zarcillos de vid en blanco y azul sobre un fondo dorado, de la que cuelgan flecos en azul y dorado. Al igual que en el borde de la mesa, las aristas laterales se protegieron con más alízares de esvásticas.

El altar descansa sobre una grada –de 2,32x0,1x0,30m- revestida, al igual que la de la citada capilla de las Reliquias, con azulejos de arista con el diseño de doble rueda conteniendo coronas florales, y alízares de esvásticas colocados en los vértices, faltando en esta ocasión las cintas planas pintadas con motivos de “ferroneries”.

Como es lógico pensar, esta obra fue realizada en la localidad de Talavera de la Reina, entre finales del siglo XVI y comienzos del XVII.

Altar de San Nicolás de Tolentino

Al igual que ocurriera para el caso del altar del Cristo, éste de San Nicolás se encuentra al inicio del muro de la panda este, pero, al encontrarse integrado también en el circuito visitable del museo, lo incluimos también dentro del conjunto de altares pertenecientes a este primer apartado.

En esta ocasión, nos encontramos ante un pequeño retablo de dos calles, en las que se abren hornacinas aveneradas conteniendo una escultura de Santa Marina y otra de San Pedro Mártir, ambas del siglo XVIII, mientras que en la parte central encontramos un lienzo de San Francisco de Asís. Dicho retablo asienta sobre un altar de obra con su mesa, frontal y lateral derecho revestidos de azulejería –de 2,65x1,06x0,54m-.

La mesa aparece recubierta por tres hiladas de azulejos –de 14cm de lado- con el motivo de marcos metálicos o “ferronerías” conteniendo perlas ovaladas en blanco azul y amarillo, rematándose su fondo con una hilada de cintas de calabrote –de 14x7cm- en los mismos colores. Finalmente, en el punto de unión con el retablo se colocó, a modo de contrahuella, una hilada de azulejos también de “ferronerías”.

En el frontal, nos encontramos con una disposición ornamental prácticamente idéntica a la del altar de la Presentación del Niño Jesús. En el cuadro central, en esta ocasión más ancho por contar con una hilada más de azulejos –de 0,54x0,68m, formado por veinte azulejos de 13,5cm-, aparece representado San Nicolás de Tolentino, caracterizado con el hábito negro de su Orden, la de Agustinos eremitas, de anchas mangas y cinturón de cuero, portando un plato del que toman el vuelo dos perdices y en la derecha lo que parece ser un cesto de panes, dos de los atributos con los que solía ser caracterizado este santo (Roig, 1991: 208). El negro de la túnica destaca del luminoso cielo azul y blanco empleado de fondo. Fondo que se completa con un estilizado árbol de tronco y esqueléticas ramas de un marrón anaranjado, que terminan en redondas copas verdes y amarillas, colocado a la izquierda de la figura, dibujándose a su derecha los pies de una iglesia con su torre rematada por una veleta.

En cuanto a los azulejos que envuelven el cuadro, de nuevo aparecen con el motivo del “florón principal” escurialense –de 14cm de lado-, en esta ocasión en su versión policroma, apareciendo el blanco y azul acompañados del amarillo y anaranjado. Asimismo, el perímetro del frontal se remata con la ya descrita greca de azulejos –de 13,5cm de lado- representando una temática vegetal, dispuesta a modo de “candelieri”, con palmetas y zarcillos de vid en blanco y azul sobre un fondo dorado,

de la que cuelgan los también clásicos flecos en azul y dorado. El lateral derecho del altar se revistió también con los azulejos del “florón principal” policromo, rematándose su fondo con una hilada de cintas de calabrote. Ya por último, como viene siendo norma, las esquinas del altar aparecen protegidas por unos alízares con el motivo de esvásticas encadenadas en blanco sobre azul –de 18x4,5x5cm.

El estado de conservación de esta obra es deficiente, apreciándose en su frente el abombamiento de un buen número de piezas a causa de la humedad, corriendo un grave peligro de desprendimiento y rotura. Además, esta humedad es también la causante de la cubierta vítrea de varios azulejos haya saltado o esté a punto de hacerlo, como se puede apreciar en el cuadro con la representación de San Nicolás de Tolentino, así como en la greca superior.

El tipo de decoración dispuesta en el cuadro central del frontal nos induce a incluir esta obra, realizada sin duda en Talavera de la Reina, en un momento avanzado del siglo XVII, posiblemente hacia mediados de la centuria, por lo tanto ya dentro de las denominadas “talaveras del Manierismo”.

Panda Este

Es la panda donde debería encontrarse la sala de capítulos de la congregación. Hacia su mitad se encuentra la llamada Escalera de San Antonio, por la que se accede al claustro superior. En ella encontramos dos altares recubiertos de azulejería, en concreto el altar de la Rosa Mística y el del Camarín de la Piscina de Siloam, además de un frontal decorando una hornacina y varias poyatas para macetas, dispuestas éstas junto al primero de los altares.

Altar de la Rosa Mística

Se trata de una hornacina abierta en el muro y decorada con una mixtilínea moldura de yeso, en cuyo interior encontramos un capitel tardogótico sobre el que se ha colocado una imagen en escayola de “María Rosa Mística”, aparición mariana que comenzó en 1947 en la localidad italiana de Montichiaria. La decoración se completa con una colección de espejos dieciochescos, algunos de aceptable factura. La hornacina se apoya sobre un altar de obra con su mesa, frontal y laterales revestidos de azulejería de arista y plana pintada –de 1,82x0,80x0,31m-.

En la mesa se dispuso una combinación de cintas planas pintadas con motivos de “ferronerías” en blanco, azul y amarillo –de 13x6,5cm-, con



Vista del frontal del altar de San Nicolás de Tolentino de la panda norte del claustro bajo



Vista del frontal del altar de la Rosa Mística de la panda este del claustro bajo

azulejos de arista –de 12,5cm de lado- que presentan un original motivo reproduciendo lo que parecen ser marco, rellenos de blanco en su interior mientras que en los laterales se alterna el verde y el azul. Por su parte, tanto el frente como los laterales se recubrieron con unos azulejos, también de arista con las mismas dimensiones que los anteriores, que presentan un diseño prácticamente idéntico al que pudimos ver en los que recubrían una parte del antepecho de la reja del coro en el convento de las Úrsulas. Nos estamos refiriendo al diseño en el que se representa en su parte central un pequeño círculo, de contorno melado, que contiene una flor vista de frente de corazón melado y cuatro pétalos, en este caso verdes, entremezclados con cuatro baquetones abalaustrados azules formando una especie de cruz griega, todo ello sobre un fondo blanco, completándose la decoración con un gran cuadro en verde de marcos blancos, en este caso sin la presencia de una hoja impresa en cada una de sus esquinas.

Ya por último, flanqueando la figura de la “Rosa Mística” se colocaron dos jarrones de cemento con sus caras recubiertas con azulejos de arista, en uno de ellos representando como tema el de los círculos secantes conteniendo hojas, y en el otro el sevillano motivo de marcos dispuestos en diagonal conteniendo flores de cuatro pétalos vistas de frente.

Al igual que ocurre en el altar de San Nicolás de Tolentino, la humedad que asciendo del pavimento está ahuecando peligrosamente los azulejos colocados en el frontal, los cuales corren un inminente peligro de desprendimiento y de rotura por caída sobre el gres que recubre el solado. Estos dos novedosos diseños realizados en arista, en su momento fueron atribuidos por la investigadora Mónica Malo Cerro, eso sí con reservas, al maestro azulejero Pedro Vázquez (2001: 782). Por nuestra parte, únicamente podemos decir que, desde el punto de vista tipológico, estos motivos presentan un aire muy toledano, elaborados posiblemente durante los primeros compases del siglo XVI.

Poyatas para macetas junto al altar de la Rosa Mística

Entre este citado altar y la Escalera de San Antonio encontramos una serie de poyatas rectangulares de cemento revestidas de azulejería, tanto de arista como plana pintada, formando auténticos “collages”. Entre ellas destaca una en la que se colocaron, en una de sus caras, un total de nueve azulejos –de 13,5cm de lado- que formaron parte de un cuadro central de frontal de altar. En ellos se presenta una escena de la Virgen sosteniendo al Niño desnudo en presencia de la cabeza alada de un ángel –el cual se



Detalle de uno de los poyetes de maceteros ubicados junto al altar de la Rosa Mística de la panda este del claustro bajo

encuentra descolocado-, idéntica a la que vimos decorando el altar del capítulo del convento salmantino de las Úrsulas.

La similitud entre ambas obras es total, por lo que consideramos que fueron concebidas por el mismo pintor, y realizadas en algún taller de Talavera de la Reina entre finales del siglo XVI y comienzos del XVII.

Hornacina junto a la escalera de San Antonio

En esta hornacina, también decorada con un sinuoso y moldurado marco de yeso, encontramos en su interior, velada entre rojos visillos, una pequeña imagen de vestir de la Virgen con el Niño, ambos coronados, de finales del siglo XVIII o comienzos del XIX.

El paño de muro bajo la hornacina se recubrió, en época reciente, con un frontal de azulejería de arista –de 1,42x0,80m-. Los azulejos utilizados para recubrir su paño –de 12,5cm de lado-, presentan el ya descrito motivo de cuatro capullos intercalados con cuatro hojas, formado una cruz griega y a su vez un aspa, siendo en esta ocasión los colores utilizados



Vista del frontal de la hornacina sita junto a la escalera de San Antonio

un verde oscuro, azul y un marrón también oscuro sobre blanco, aunque en los cuatro ángulos se han colocado sendos azulejos con otra variante de color, esto es, con un verde más claro y con un melado en vez del marrón oscuro. Enmarcando el paño, se colocó una hilada de cintas – de 14x6,5cm- con el motivo de dos tiras blancas entrelazadas formando rombos, con sus interiores rellenos en melado y verde, todo ello sobre un fondo de un intenso color azul.

Altar del camarín de la Piscina de Siloam

Se encuentra en el ángulo formado por la panda este con la sur. Se trata de un retablo con puertas a modo de tríptico, donde se representa en pintura el momento de la curación del ciego de nacimiento por parte de Jesús. Retablo que descansa sobre un altar de obra con su mesa y frontal recubiertos con azulejería plana pintada polícroma –de 1,94x0,80m-.

En su mesa, aún se conservan en sus extremos algunos de los azulejos –de 14cm de lado- que la recubrían, presentando unos el motivo del “florón principal” escurialense en blanco sobre azul y el amarillo, y otros el de palmetas y pámpanos en blanco y azul sobre dorado, con flecos

colgando.

Estos dos mismos motivos son los que aparecen en los azulejos dispuestos en el frontal: el “florón principal” para los colocados en el paño, y los de temática vegetal para los que conforman la greca. Asimismo, encontramos en la parte central un nuevo cuadro rectangular –de 0,42x0,65m, formado por quince azulejos también de 14cm de lado-, en el que se representa en esta ocasión el momento en el que el arcángel San Gabriel anuncia a María la buena nueva de que ya a ser la madre de Jesús, en presencia del Espíritu Santo. El arcángel porta en su mano derecha un ramo de lirios con una filacteria enroscada en la que se puede leer: *AVE MARIA G*, mientras que la Virgen se encuentra arrodillada leyendo un libro apoyado en un atril, con un jarrón con lirios colocado a sus pies, mientras el Espíritu Santo contempla toda la escena surgiendo de un rompimiento de cielo dorado.

Para el dibujo de la escena se empleó un fino trazo azul, más afortunado en la ejecución de los detalles como el ramo, jarrón, libro o atril, que en las caras de los personajes. Las capas del arcángel y de la Virgen se colorearon con distintos tonos de azul sobre blanco, mientras que en



Vista del frontal del altar del Camarín de la Piscina de Siloam de la panda este del claustro bajo

la saya de la Virgen se utilizó un marrón anaranjado con pinceladas de verde. Los cabellos de ambos personajes son dorados, al igual que el umbo de la Virgen. Ya por último, para conseguir cierta profundidad de campo se dibujó un suelo en damero azul y blanco.

Como ya hemos indicado en otras ocasiones para este mismo convento, esta obra tuvo que ser realizada, avanzado ya el siglo XVII, en algún taller de azulejería de Talavera de la Reina.

Panda Sur

Siguiendo la clásica compartimentación de espacios dentro de la arquitectura monástica, en esta panda debería encontrarse el refectorio o comedor de la comunidad. En él, encontramos dos ventanas que dan toda la impresión de haber sido en origen sendas puertas, posiblemente por las que se accedía al mencionado comedor. Tras su reforma, los frontales de pared bajo los alfeizares se recubrieron con labores de azulejería de arista.

El más cercano a la panda este –de 1,43x0,75m- se recubrió de azulejos y coronas con una heterogénea variedad de motivos decorativos, todos

ellos ya descritos con anterioridad. Encontramos piezas con la doble rueda conteniendo coronas florales –de 13cm de lado-, otras con el tema de flores formando cruces y aspas –de 12cm de lado-, así como el que dibuja una flor vista de frente dentro de un marco circular –también de 12cm de lado-; además de coronas con los oficios o dragones flanqueando una fuente abalaustrada –de 13,5x15cm-. En sus laterales se colocaron, a modo de greca, sendas hiladas de cintas –de 11x6,5cm- con el motivo de corazones vegetales unidos por roleos.

Por su parte, el frontal del segundo vano –de 1,78x0,87m-, abierto aproximadamente en el centro de la panda, se recubrió en su totalidad con azulejos –de 17cm de lado- con el motivo mudéjar de “lazo de 20”, presentando el corazón de la estrella un vidriado azul y melado, mientras las puntas se alternan entre el negro y el verde, completándose el diseño con pequeños “lazos de ocho” en melado, todo ello sobre un fondo blanco. El grado de desgaste que presenta la superficie vítrea de estos azulejos, así como su desproporcionado tamaño, nos indican con claridad que en origen fueron utilizados como pavimento de alguna estancia del convento de Santa Clara.



Vista del primer zócalo bajo ventana de la panda sur del claustro bajo



Vista del segundo zócalo bajo ventana de la panda sur del claustro bajo



Vista del frontal del altar de San Juan de la panda oeste del claustro bajo

Panda Oeste

En este último corredor aún se puede contemplar un magnífico frontal de altar de azulejería plana pintada, llamado de San Juan, además de un zócalo con labores de arista bajo el alfeizar de otra ventana que en origen fue una puerta.

En este segundo caso, en el paño colocado bajo la ventana –de 1x0,90m- se utilizaron azulejos –de 12,5cm de lado- con el motivo decorativo, tantas veces ya descrito, de la doble rueda de perfiles verdes y azules, conteniendo coronas y elementos florales en azul, verde y melado, todo ello sobre un fondo blanco.

Altar de San Juan

Se trata de una arquitectura en yeso con arco, frontón y pilastras imitando un retablo, con una profusa decoración pictórica: de la Anunciación en la clave del arco, en sus pilares de pequeñas figuras de santos como, San

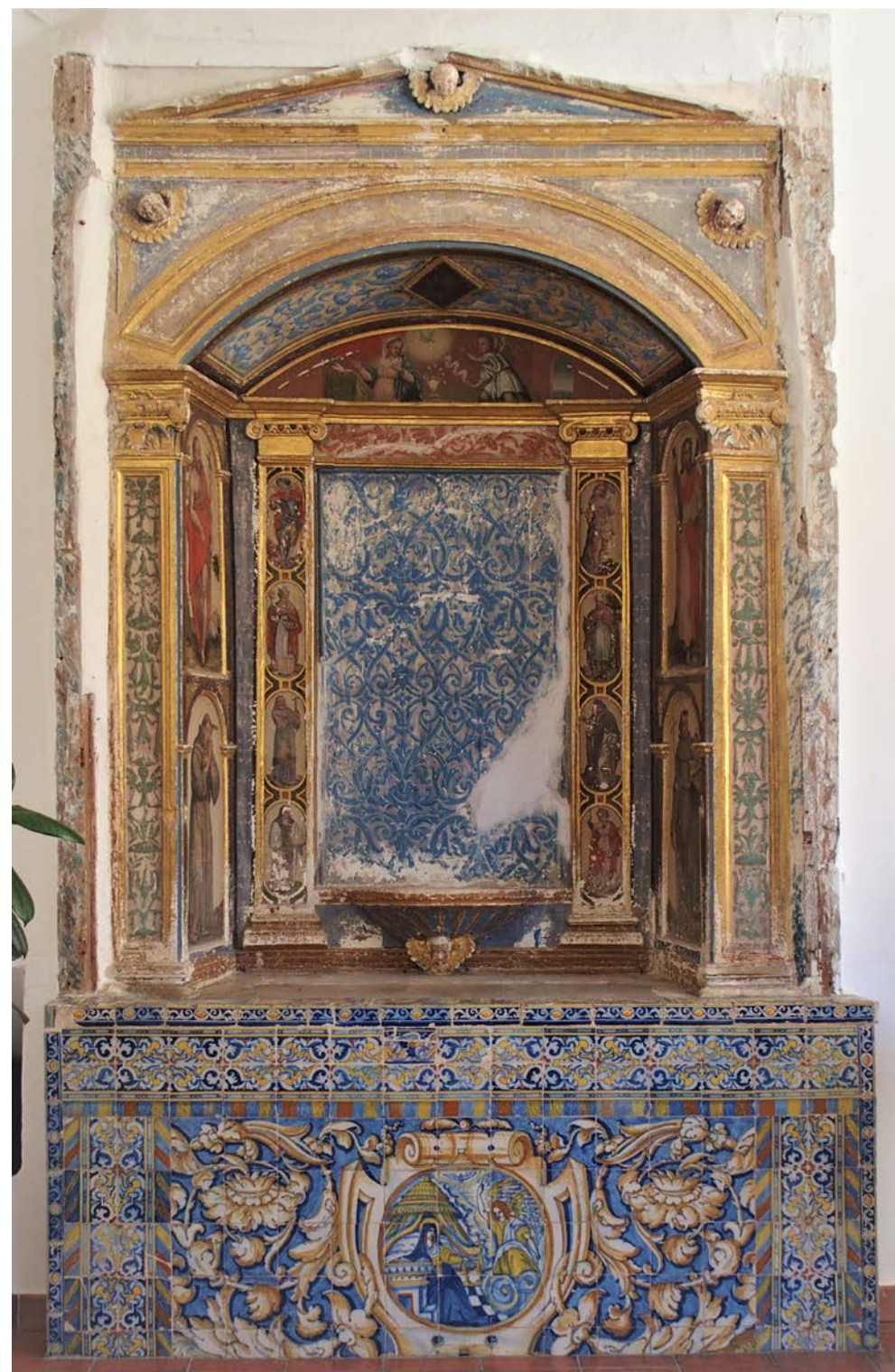
Andrés, Santa Catalina, Santa Isabel de Hungría, y religiosos franciscanos, dentro de marcos ovalados, mientras que en el intradós de sus jambas aparecen representados, a mayor escala, San Juan Bautista, San Andrés, San Francisco de Asís y San Antonio de Padua. Dicha estructura se apoya sobre un altar de obra –de 2,18x0,93x0,20m- con su mesa, frontal y laterales recubiertos con azulejería plana pintada.

La mesa aparece parcialmente cubierta con una serie de azulejos de la misma temática decorativa que luego encontramos en el frontal, junto a otros con el diseño de punta de diamante, e incluso alguna cinta con motivos de marcos conteniendo elementos vegetales, todo ello descolocado. Otro tanto podemos decir de los azulejos dispuestos en sus laterales.

Todo cambia en el frontal, donde se colocó en su centro una gran cartela circular decorada con marcos de “ferronerías”, con sus perfiles y sombreados marrones sobre fondo blanco. Dentro de la cartela se

representa otra Anunciación, sin duda con un mayor colorido que la anterior pero con un dibujo más inferior, para el que también se utilizó un fino trazo en azul. En esta ocasión, el Espíritu Santo aparece de frente, surgiendo de un rompimiento de cielo menos espectacular. La túnica de la Virgen se ha pintado de un intenso azul cobalto, mientras que en su saya y en la del arcángel se mezclan el azul con el amarillo y el verde, siendo el pelo de ambos personajes de un fuerte color marrón rojizo. La práctica totalidad del fondo se llena con una cama colocada detrás de la Virgen, que remata en un gran dosel en forma de copa, pintado en azul, verde, amarillo, anaranjado y, nuevamente, ese marrón rojizo. Como en la escena anterior, la sensación de profundidad se consigue a partir de un suelo en damero azul y blanco. La cartela con la escena de la Anunciación se encuentra representada en diecinueve azulejos –de 13,5cm de lado-, apareciendo los dos inferiores parcialmente recortados. Rodeando la escena central se dispusieron azulejos, del mismo tamaño, presentando una vistosa decoración a base de grandes flores, hojas de acanto, zarcillos y pámpanos de vid, que se enroscan en las aberturas de los recortes de la cartela, en blanco y sombreado marrón sobre azul. La cenefa que enmarca el frontal presenta, en esta ocasión, una greca a base de blancos marcos mixtilíneos conteniendo estilizados motivos vegetales vistos de frente, básicamente palmetas, en blanco, amarillo y marrón sobre fondo azul, de la que cuelgan los siempre recurrentes flecos imitando a textiles en azul, amarillo y marrón. Ya por último, las aristas del altar se protegieron con alízares –de 18x4,5x5cm- en los que se dibujan marcos ovalados en blanco y amarillo, unidos por blancas palmetas, todo ello sobre un fondo azul.

Esta notable composición fue realizada sin ninguna duda en Talavera de la Reina, probablemente en un período ya avanzado del siglo XVII, dentro de la corriente manierista que dominaba el mundo de la azulejería en esos momentos en la localidad toledana.



Altar de San Juan de la panda oeste del claustro bajo del convento de Santa Clara de Salamanca

Convento de Santa Isabel (Las Isabeles)

Cronología de la obra de azulejería: primera mitad siglo XVI (azulejos de arista), último tercio siglo XVI (azulejos planos pintados)

Autoría de la obra de azulejería: desconocida, Salamanca o Toledo y Sevilla (azulejos de arista), Talavera de la Reina (azulejos planos pintados)



Vista de la iglesia y coro del convento de Santa Isabel. Salamanca

Este cenobio se ubica al noroeste de la Plaza Mayor, intramuros de la segunda muralla de Salamanca entre las antiguas puertas de Zamora y Villamayor. En concreto se dispuso junto al arroyo de San Juan de Barbalos, también llamado de Los Milagros, por cuyo cauce discurre hoy el trazado de la calle Condes de Crespo y Rascón, y la calle Zamora, que desembocaba en la puerta del mismo nombre. También se localizaba muy cerca de Santo Tomé, parroquia que dio nombre a uno de los dos “Bandos” nobiliarios –el otro era el “Bando de San Benito”- entre los que quedó dividida la ciudad de Salamanca a lo largo de la Baja Edad Media y comienzos de la Modernidad.

La mayoría de los autores que han tratado sobre el tema coinciden en indicar el año 1440 como el de su fundación. La misma se produjo gracias a la iniciativa de Inés Suárez de Solís, segunda hija del regidor de Salamanca Suero Alfonso de Solís, aunque contó con los auspicios del obispo Sancho López de Castilla. Desde el primer momento, fue voluntad de su fundadora que el convento estuviera ocupado por religiosas Terciarias Franciscanas, siendo por ello puesto bajo la advocación de Santa Isabel de Hungría, patrona de dicha Orden.

Para llevar a cabo dicha tarea, esta “rica hembra” se vio obligada a enajenar su patrimonio, contando además con la ayuda de sus hermanos el comendador Pedro de Solís y Alonso de Solís, primer señor de Moncántar. Por ello, Inés Suarez fue nombrada la primera abadesa del convento (Martínez Frías, 1987: 15-16), convirtiéndose además la capilla mayor de su iglesia en el panteón del linaje de los Solís²⁶ (Portal, 1984). Tras las demoliciones y reconstrucciones realizadas durante la década de 1960, el único edificio del convento que conserva su traza primigenia es su iglesia. La misma se construyó con una buena sillería, posiblemente reaprovechada de un edificio anterior –posiblemente una casa que perteneció a los Templarios-, tal y como lo indican las marcas de cantero románicas que se pueden apreciar en su cara visible. Como todas las de la Orden, presenta una sencilla disposición de nave única, con una gran cabecera de planta cuadrada y testero plano, que se abre a una nave dividida en tres tramos, con una capilla adosada a la cabecera por el lado del Evangelio y coro bajo a los pies. La capilla mayor se cierra con una bóveda gallonada formada por ocho arcos que se cruzan en el centro de crucería; la del lado del Evangelio, hoy utilizada como sacristía aunque en origen se concibió como lugar de enterramiento de Juan de

²⁶ En el escudo blasonado de esta familia, plasmado en muchos de los sarcófagos dispuestos en los arcosolios de la capilla mayor, se representaba en un campo de oro, un sol de gules, con ocho jaqueles de veros en azur y plata.

Solís y sus descendientes, se cierra con bóveda de crucería con terceletes, ligaduras y combados; mientras que los tres tramos de la nave en origen se cubrían con una sencilla armadura de par y nudillo, que fue sustituida en 1911 por bóvedas de crucería neogóticas (Gómez Moreno, 1967: 189, Martínez Frías, 1987: 19-37).

El claustro, totalmente rehecho en 1967 debido a su lamentable estado de conservación, a comienzos de la pasada centuria aún conservaba en alguna de sus pandas -adinteladas y sustentadas por columnas ochavadas, al igual que sus basas y capiteles, dispuestas sobre un poyo corrido-tramos de su alfarje original, decorado con lacerías y motivos vegetales pintados (Gómez Moreno, 1967: 190; Martínez Frías, 1987: 43).

OBRAS DE AZULEJERÍA CONSERVADAS

A los pies de la iglesia se construyó un espacioso coro bajo, en el que destaca su espléndida cubierta “de lazo morisco ataugerado” donde se alternan “lazos de 20” con “lazos de 16”, rodeados por estrellas de diez y ocho puntas respectivamente, además de un variado elenco de elementos pintados al estilo gótico representando motivos vegetal y veneras, además de pinjantes de mocárabes. Según Manuel Gómez Moreno, esta techumbre es contemporánea al momento de construcción del convento, con algunas reformas añadidas en 1573 (1967: 189). Por su parte, José María Martínez Frías considera que toda la cubierta fue colocada en esa fecha antes citada, obra que fue sufragada por Juan Alfonso de Solís, regidor de Salamanca y primer señor de Retortillo (1987: 41).

En el centro del pavimento del coro, enmarcando la sillería que sustituyó a la original, realizada en un sobrio estilo gótico, trasladada a la iglesia de Sancti Spiritus, se puede apreciar una vistosa labor de azulejería plana pintada dispuesta entre baldosas rectangulares de barro cocido. La misma presenta un intrincado diseño de marcada tradición mudéjar y de considerables dimensiones -de 14,40m por 5,72m-, que dibuja grandes estrellas de ocho puntas unidas entre sí por lazos que forman variadas figuras geométricas como aspas, cruces latinas y griegas, rombos, hexágonos y octógonos, utilizando para ello únicamente azulejos -de 13cm de lado- y cintas -de 13x7cm-.

Por lo que respecta a los azulejos, al menos se emplearon dos esquemas decorativos diferentes. Uno de ellos formado a partir de dobles ruedas que contienen palmetas y a su vez aparecen rellenas de arquillos, presentando en sus diagonales estilizados motivos vegetales superpuestos formando aspas, con un desarrollo más allá del ángulo del azulejo hasta

alcanzar unos marcos esta vez cuadrangulares dispuestos diagonalmente entre las ruedas, siendo los colores utilizados para su vidriado el blanco, azul, verde, amarillo y anaranjado. Mientras que el otro representa una combinación geométrica a base de cruces griegas, hexágonos y grandes octógonos conteniendo estilizadas formas vegetales, básicamente palmetas u hojas de cardo, también vidriados con los mismos colores antes citados.

Mientras que en las cintas, dispuestas a modo de marco de los azulejos, el motivo decorativo elegido fue el de una cadeneta de marcos mixtilíneos, circulares y con forma de corazón de color blanco, los dos primeros conteniendo pequeñas flores en blanco, amarillo y anaranjado y el tercero también pequeñas hojas blancas y verdes, siendo su fondo azul y blanco. Además, en el perímetro del pavimento se colocó una cenefa formada por una hilada de azulejos con un diseño diferente a los anteriores dispuesta entre dos de cintas con el mismo motivo decorativo anteriormente descrito. En esta ocasión, el esquema elegido para decorar estos azulejos -también de 13cm de lado-, fue el de glifos o arquillos encadenados dispuestos sobre una ondulante sucesión de elementos vegetales, en blanco, amarillo y anaranjado sobre fondo azul.

Junto a la puerta de acceso al coro desde el claustro, se observa una reparación puntual del pavimento, en el que se utilizaron azulejos realizados con la técnica de arista. En concreto, se distinguen varias piezas con el motivo de doble rueda conteniendo coronas florales, también un conjunto más numeroso representando estrellas de ocho puntas dispuestas entre lazos, todos ellos vidriados en negro, blanco, verde, azul y melado; además de, al menos, una pieza decorada con una gran flor de ocho pétalos en verde, blanco y azul, inscrita en un marco cuadrado dispuesto diagonalmente y decorado con baquetones en azul y melado, todo ello con el blanco dejado de fondo.

Ya por último, en el muro de separación con la nave de la iglesia se dispuso un pequeño habitáculo, llamado por la comunidad “torno de comunión”, por el que, a través de una pequeña ventana, las religiosas recibían la hostia consagrada del presbítero durante los oficios litúrgicos. En su pavimento se colocaron una serie de cintas, con el ya descrito diseño de cadeneta de marcos, entrelazadas entre sí.

Manuel Gómez Moreno pudo en su momento contemplar este pavimento, que catalogó como de buena calidad y realizado en Talavera de la Reina, considerando que su colocación se produjo precisamente en 1573, año en el que se realizaron diferentes obras de acondicionamiento en el coro:



Vista parcial del dibujo del pavimento y detalle de los dos motivos que decoran los azulejos

“con un suelo de azulejos talaveranos, formando labor, muy buenos y como del dicho año” (1967: 189).

Creemos que, como en tantas otras ocasiones, el insigne investigador granadino vuelve a acertar en esta ocasión tanto en la procedencia como en el momento de la colocación del pavimento de azulejos en el coro bajo del convento de Santa Isabel de Salamanca.

Es bien conocido que las dobles ruedas con marcos cuadrangulares fue un diseño muy recurrente en la azulejería de arista en los inicios del siglo XVI, posiblemente con una pervivencia desde su segunda década hasta mediada la centuria, siendo realizado al mismo tiempo y con unas mínimas variantes decorativas tanto en Sevilla, como en Toledo y los núcleos alfareros de la cuenca del Duero. Esquema que, como se puede comprobar, posteriormente se reprodujo también en la azulejería plana pintada talaverana, añadiendo acaso una mayor complicación en el diseño, ampliando además su paleta de colores, al incluir junto a los ya clásicos blanco, verde y azul otros más cálidos como el amarillo y el anaranjado. Pero del que también se tiene constancia de su elaboración en Sevilla, como así lo indica el panel conservado en su Museo Provincial, fechado en 1576 (Sánchez Corbacho, 1948: lám. 82)

Por lo que respecta al segundo motivo decorativo, el que representa cruces griegas con hexágonos y octógonos, en un primer momento lo encontramos elaborado en arista en la colección del Museo de Pontevedra, catalogado como procedente de Sevilla y fechado en el siglo XVI (Casamar, 1983: 480-483 y fig. 7). Posteriormente, este mismo esquema se reprodujo en azulejos planos pintados en Talavera de la Reina al menos entre el último tercio del siglo XVI y las dos primeras décadas del XVII. En Valladolid, se conserva en el Museo Diocesano un frontal de altar con azulejos de este tipo procedente de la desaparecida iglesia de San Antonio de Padua, que fue datado por nosotros entre 1572 y 1574, y posiblemente realizado por Juan Fernández (Moratinos, 2016: 136-138). Igualmente, en el hoy cerrado convento de Santa Catalina de Siena de esta ciudad se conservan varias obras de estas mismas características y cronología, en concreto, un frontal de altar en la capilla de San Pedro Mártir, acompañado además con las mismas cintas que se reproducen en el coro de “Las Isabeles”, y un arrimadero en la capilla de la Peña de Francia (*Ibidem*: 77, 81).

Pero, como decimos, esta composición decorativa siguió realizándose con unas mínimas variaciones durante los primeros compases del siglo XVII por otros maestros talaveranos, entre ellos Alonso de Figueroa



Detalle de la cenefa perimetral del pavimento



Vista de las cintas colocadas en el pavimento del “torno de comunión”

Gaytán quién, también en Valladolid, entregó azulejos para decorar los arrimaderos del llamado oratorio de la Reina, sito en el antiguo Palacio Real, colocados hacia 1606 (*Ibidem*: 147-148), y unas fechas más tarde, concretamente hacia 1616, para recubrir las paredes del refectorio del ya citado convento de Santa Catalina de Siena, realizados en esta ocasión en blanco y azul (*Ibidem*: 83-86).

Gómez Moreno no deparó en los azulejos de arista integrados también en el pavimento, posiblemente porque fueron colocados en una fecha posterior a la de su visita al cenobio salmantino. A pesar de su escaso número, su sola presencia ya nos está indicando que en “Las Isabelas” existieron arrimaderos y frontales de altar decorados con labores de arista desde comienzos del siglo XVI. Es posible que algunas de estas producciones fueran realizadas en la propia ciudad de Salamanca por el azulejero Pedro Vázquez, nos estamos refiriendo a los diseños de rueda y de estrella con lazos, esquema éste último por otro lado también muy toledano, aunque otras proceden sin ningún género de dudas de Sevilla. En concreto, nos estamos refiriendo al azulejo con la flor de ocho pétalos dentro de un marco cuadrado, cuyo esquema decorativo fue creado por el maestro Francisco Niculoso Pisano, como así lo atestigua la presencia de sus restos en su taller de la calle Pureza del barrio de Triana (Pleguezuelo, 1992: 185, dib. 16), y posteriormente copiado por otros azulejeros locales a lo largo de la primera mitad del siglo XVI.

Ya para concluir, el estado de conservación de este pavimento es bastante deficiente. La mayor parte de las piezas –tanto azulejos como cintas– han perdido, total o parcialmente, su cubierta vítrea a causa del continuo deambular de las religiosas por el coro durante sus oficios. Además, el conjunto presenta un marcado color rojizo, producto de las sucesivas capas de cera administradas para dar mayor lustro a las baldosas de barro cocido, que han terminado por mitigar los vivos colores de los azulejos que han sobrevivido al desgaste.

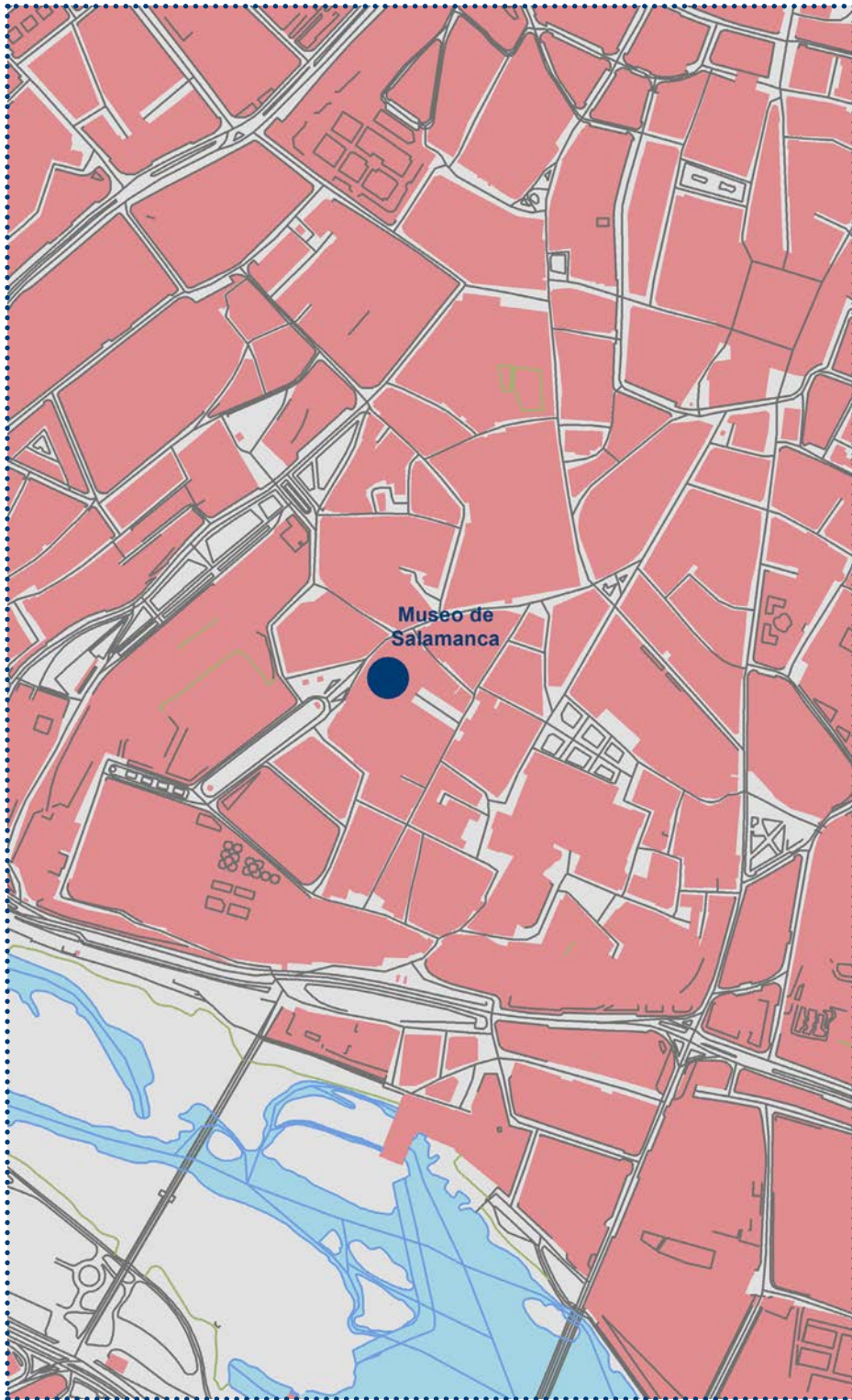


Detalle de los azulejos de arista colocados en el pavimento del coro bajo del convento de Santa Isabel de Salamanca

4.3.1.3.

Museo de Salamanca: restos del patrimonio desaparecido

Itinerario Ic



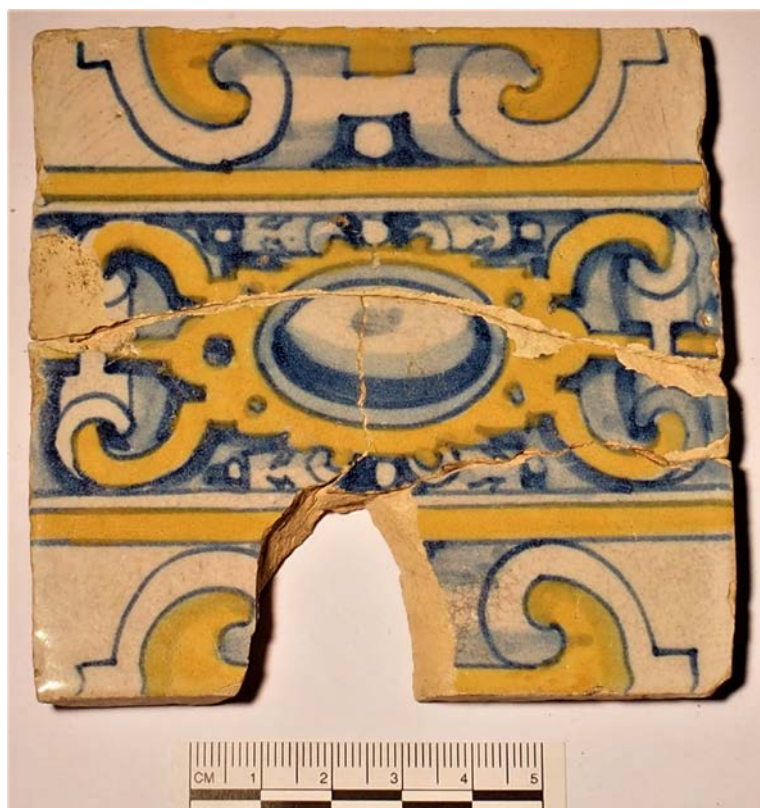
Castillo de Alba de Tormes

Convento de Santa Isabel de Alba de Tormes

Catedral de Santa María de la Sede

Monasterio de San Vicente de Salamanca





Al igual que ocurriera para la mayor parte de los museos provinciales de la Comunidad de Castilla y León, el primer germen de lo que finalmente terminó siendo el Museo de Salamanca prendió en 1846 cuando, desde los órganos comisionados para gestionar la ingente cantidad de obras de arte repentinamente acumuladas a raíz de la supresión de conventos e iglesias, se vio la necesidad de crear un espacio físico donde poderlas custodiar y exponer al público en las mejores condiciones posibles.

De este modo, instalado provisionalmente en el Colegio Viejo de San Bartolomé, más conocido como Colegio de Anaya, en 1848 abrió sus puertas el recién creado “Museo Provincial” de Salamanca. En 1864 la sede fue trasladada al convento de San Esteban, en donde permaneció hasta 1936, momento en que pasó al patio de las Escuelas Menores. Finalmente, antes de 1950 se produjo el traslado definitivo de la sede al cercano palacio de los Abarca Maldonado o Álvarez Abarca, en donde permanece hasta la actualidad, aunque su acceso al público sigue realizándose por el patio de las Escuelas abierto a la fachada de la Universidad (Bescós, 2017: 1108-1118).

Como ya hemos indicado, hasta 1937 la colección del Museo se limitó básicamente a las pinturas y esculturas procedentes de las desamortizaciones eclesiásticas de 1835 y siguientes. A partir de esa fecha, los fondos se enriquecieron gracias a la donación por parte de la Diputación Provincial de dos colecciones de arte popular o etnográfico y arqueológico (*Ibidem*, 1118). A partir de ese momento los ingresos fueron aumentando, principalmente cuando, desde finales de la década de 1980, la proliferación de excavaciones arqueológicas “de urgencias” hizo crecer sus fondos de manera desmesurada.

Entre esos fondos se encuentra una más que significativa nuestra de azulejería procedente de una serie de edificios, tanto civiles como religiosos, que, como decimos, fueron intervenido arqueológicamente. Entre los capitalinos, podemos citar los fragmentos de azulejería de arista con motivos mudéjares de “lazo de 20”, fechados en las primeras décadas del siglo XVI, recuperados en el palacio de los Álvarez Abarca, hoy sede del Museo, con motivo de las obras de adaptación. También los localizados durante la excavación de la antigua Hospedería de Fonseca (Muñoz García, 2001), en concreto dos azulejos de arista de temática renacentista que formaron parte de un pavimento, a base de motivos florales recreando cruces y aspas, fechados hacia la mitad del siglo XVI y posiblemente elaborados en la misma ciudad de Salamanca. Las piezas recuperadas durante las campañas de excavación llevadas a cabo en las

Muestra de los azulejos planos pintados recuperados en las excavaciones del Solar Botánico. Salamanca

ruinas de la iglesia de San Polo (EXCAR, 1992), todas ellas realizadas con la técnica plana pintada, en concreto azulejos con motivos de punta de diamante, cintas de “ferronerías” y de corazones vegetales unidos por zarcillos, así como alízares con cadenas de esvásticas o con estilizados motivos florales en blanco, amarillo y anaranjado sobre azul, unas utilizadas en pavimentos y otras en arrimaderos o frontales de altar, aunque todas ellas salidas de los alfares de Talavera de la Reina entre finales del siglo XVI y comienzos del XVII. O, los azulejos encontrados durante las excavaciones del Solar Botánico (Macarro, Pérez y Serrano, 1998; Muñoz García *et alii*, 2001), básicamente planos pintados policromos pertenecientes también a arrimaderos o frontales de altar, con una temática, procedencia y cronología similar a los de la iglesia de San Polo.

Aunque también se ha localizado azulejería en edificios de la provincia como, por ejemplo, las cintas de arista con el motivo renacentista de corazones vegetales unidos por roleos, vidriadas en azul, verde y melado sobre fondo blanco, que posiblemente decoraron los muros de las dependencias nobles de la torre mandada levantar por Alonso de Ocampo en la localidad de Sobradillo.

Además de lo hasta ahora citado, en este apartado pasamos a presentar con mayor profundidad algunos de los azulejos que decoraron los muros y suelos de cuatro importantes monumentos salmantinos, en concreto los más significativos, singulares y, sobre todo, novedosos de entre los recuperados arqueológicamente. Dos de ellos se encuentran en la localidad de Alba de Tormes: el castillo-palacio de los duques de Alba y el convento de Santa Isabel, y los otros en su capital: La Catedral de Santa María de la Sede, acaso más conocida como la Catedral Vieja, y las ruinas del monasterio de San Vicente.



Azulejos de arista localizados en la excavación de la antigua Hospedería de Fonseca en Salamanca

Castillo de Alba de Tormes

Cronología de la obra de azulejería: comienzos siglo XVI

(azulejos de arista con temática mitológica y zoológica)

Autoría de la obra de azulejería: desconocida, ¿Toledo?, ¿Pedro Vázquez?



Detalle de los azulejos que formaban parte del "Pavimento nº 1" del castillo de los duques de Alba, en Alba de Tormes. Salamanca

OBRAS DE AZULEJERÍA CONSERVADAS

Entre los años 1991-1993 y 2007 se desarrollaron tres campañas de excavación arqueológica en el cerro del castillo de la villa de Alba de Tormes, que permitieron exhumar la práctica totalidad de la planta del, otrora "grandioso", castillo-palacio de los Álvarez de Toledo, duques de Alba (N.R.T. Arqueólogos, 1992; N.R.T. Arqueólogos, 1993; Aratikos Arqueólogos, 2007).

Durante esas excavaciones también se pudo recuperar una ingente cantidad de los azulejos que decoraron sus corredores y estancias principales, básicamente sus pavimentos, aunque también los arrimaderos de sus paredes. Para hacernos una idea del número y variedad de piezas recogidas, baste recordar que los arqueólogos que realizaron su inventario llegaron a catalogar "más de 125 modelos distintos" (N.R.T. Arqueólogos, 1993: 53), incluyendo en el mismo, piezas sueltas realizadas con la técnica del alicatado, alízares de cuerda seca, coronas, azulejos, losanges, medios losanges, cintas, cintillas y olambrillas de arista, azulejos planos pintados polícromos y baldosas de barro cocido recortadas para pavimento, además de tejas planas con vidriado monocromo para remate de los chapiteles de las torres y tejados. En la actualidad, salvo una pequeña muestra expuesta en la exposición permanente del Museo de Salamanca, y otra representación que se dejó, como se verá, en la exposición habilitada en la llamada "Torre Blanca" de la propia Alba de Tormes, el resto de los azulejos recuperados se encuentran depositados en los almacenes del Museo de Salamanca.

Como hemos indicado, la mayoría de estos revestimientos cerámicos fueron utilizados como pavimento, mezclados con las baldosas de barro recortadas, al menos el marcado desgaste de su cubierta vítrea así nos lo indica. Únicamente los azulejos planos pintados se salvarían de este fin, siendo utilizados con toda probabilidad para decorar los arrimaderos de ciertas estancias y los altares de su capilla. A pesar de encontrarse estos azulejos muy fragmentados, la decoración que se puede observar, principalmente esos característicos marcos recortados unidos a unos carnosos frutos, siguiendo la moda flamenca de las "ferronerías" traída por el maestro azulejero Juan Floris, guardan un gran parecido con los enmarques de los santos que aparecen en el llamado Calvario de la Virgen y San Juan, actualmente expuesto en el Museo Diocesano de Plasencia, aunque en origen se encontraba en la capilla de San Vicente de la sacristía del convento de Santo Domingo de esa misma localidad. En un primer momento, dicha obra fue atribuida precisamente a Floris

(Frothingham, 1969: 50-51), aunque en la actualidad dicha autoría se ha descartado, vinculándola con alguno de sus seguidores talaveranos que, a partir de la década de 1570, continuaron desarrollando sus diseños, ¿posiblemente Juan Fernández?

Gracias a las muchas evidencias recuperadas durante las excavaciones, se ha podido identificar con toda seguridad hasta tres modelos de pavimentos diferentes, todos ellos constituidos por piezas de arista, llegando incluso a poder precisar el lugar que ocupó uno de ellos: el segundo piso de la llamada “Torre Dorada”, los tres tipos vidriados con los llamados “colores árabes”, esto es, el blanco, negro, verde y melado (Ray, 2002: 12), y elaborados durante los primeros años del siglo XVI. Nos estamos refiriendo al catalogado como “Pavimento nº 1”, que dibujaba en el suelo un gran motivo de damero, que a su vez se compartimentaba en múltiples motivos de lazo mudéjar más pequeños, a partir de la combinación de azulejos -de 16cm de lado y 2cm de espesor- recortados de doble estrella de ocho, olambrillas -de 8x8x1,8cm- de doble malla formando cruces y cuadrados, olambrillas más pequeñas -de 4x4x1,8cm- formando motivos de cruz y, por último, baldosas de barro cocido -de 12x12x3cm- “formando polígonos irregulares de 11 facetas” (Turina y Retuerce, 1997: 616).

El segundo de los pavimentos sería una variación cromática del primero, al incluir con más asiduidad el vidriado negro en detrimento del melado. Por último, el denominado “Pavimento nº 3” se caracteriza por desarrollar un dibujo menos dinámico, basado en la creación de largas columnas romboidales, que despliegan una paleta de color idéntica a la del “Pavimento nº 1”. En este caso, los azulejos utilizados son unos grandes losanges -de 10x17,5x1,5cm- que desarrollan en su interior una decoración también de rombos -en concreto treinta y seis pequeños rombos-, junto a medios losanges -de 9,5x9,5x1,5cm- con una decoración también con pequeños rombos y polígonos, apareciendo unas veces enfrentadas por sus puntas y otras unidas para formar la figura de un losange, además de baldosas de barro cocido -de 19x4,5x2,5cm- “de forma poligonal de 6 facetas” (*Ibidem*: 616-618).

De entre las diferentes técnicas de elaboración de azulejos documentadas, con mucho es la de arista la que presenta un mayor número de formas y modelos decorativos. Entre ellos, se distinguen sobre todo los de temática mudéjar, con una cronología que rondaría las dos primeras décadas del siglo XVI, con azulejos, cintas, cintillas y olambrillas presentando múltiples variaciones de lacerías y estrellas: estrellas de 8, de 16 y de 20



Detalle de los azulejos que formaban parte del “Pavimento nº 3” del castillo de los duques de Alba



Vista de los azulejos con el tema mitológico de los “trabajos de Hércules” en sus dos variantes cromáticas

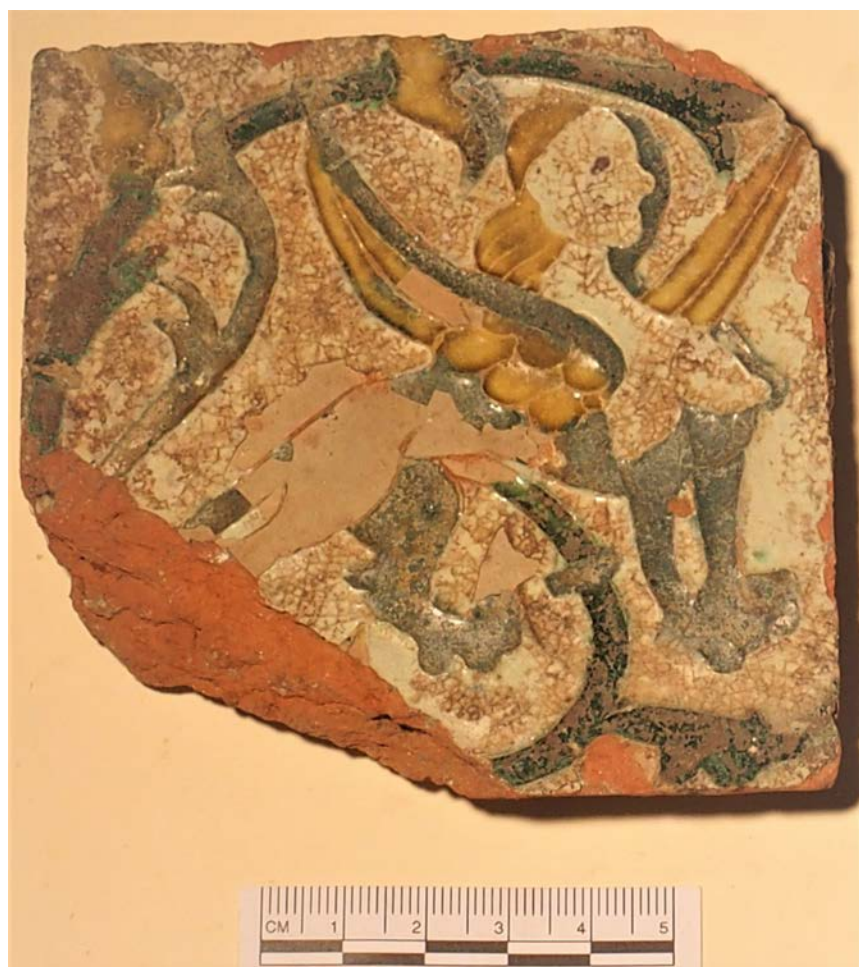


puntas, almenillas, mallas simples, dobles mallas formando polígonos e, incluso entrelazados a base de finas tiras en blanco sobre fondo en negro y verde, que algunos investigadores han querido interpretar como “un esquema pseudo-epigráfico islámico” (Malo, 2001: 183-184). Aunque también modelos ya marcadamente renacentistas con un predominio de la temática vegetal, de una cronología algo más avanzada del siglo XVI, formada principalmente por corazones unidos por roleos, ruedas simples, dobles ruedas y cenefas, en las que el vidriado negro va desapareciendo en favor del azul.

Entre los realizados con la técnica de arista, nos vamos a centrar en esta ocasión en un pequeño conjunto de azulejos, dada su gran originalidad y por tratarse de unas piezas que, por lo que nos alcanza, son escasamente conocidas. Se trata de un total de cinco modelos, cuatro en azulejo – de 14x14x1,5cm- y uno en cinta –de 15,6x7,5x1,5cm-, que reproducen diferentes motivos de temática mitológica y zoológica, que como la mayoría de los realizados en su técnica, también fueron utilizados en los pavimentos que decoraron las estancias principales de la casa matriz de los Alba.

Entre los primeros, se encuentra un azulejo de temática mitológica, en el que se reproduce la lucha de Hércules contra el dragón Ladón que custodiaba el árbol de las manzanas de oro en el Jardín de las Hespérides. Hércules es representado vistiendo la piel de león, blandiendo sobre su cabeza una maza y sosteniendo con su brazo izquierdo el escudo con forma de cara humana que le regalara Zeus, mientras el dragón aparece en posición de ataque apoyado sobre sus cuartos traseros. Para su vidriado se han utilizado, al menos, dos conjuntos de colores diferentes: en uno, la piel con la que se viste Hércules aparece en marrón con rallas negras, su maza en negro y su escudo en azul, mientras que el dragón se recubre en negro y el árbol también en marrón; en otro, la piel del león aparece en melado con rallas negras, su maza en verde y su escudo también en melado, mientras que el dragón está pintado en verde, en ambos casos con el blanco utilizado de fondo.

Completando el conjunto de los azulejos, se distinguen tres representaciones de animales fantásticos, en concreto dos dragones alados y una esfinge. Entre los dragones encontramos dos figuras diferentes: en una, se reproduce a un animal mirando a la derecha, de largo cuerpo con su cola enroscada, con sólo dos patas delanteras terminadas en garras, rodeado de elementos vegetales, con su cabeza y cuerpo vidriados en un verde oscuro casi negro, su ojo, lengua, escamas



Vista de los azulejos con los dos dragones (arriba) y de la esfinge (abajo)



Vista de las cintas con los dragones enfrentados

y alas en melado y las flores en melado y verde oscuro, con el blanco dispuesto de fondo; en otra, el dragón mira a la izquierda, con un cuerpo más corto que termina en una simple cola, además de cuatro extremidades, con su cabeza y cuerpo vidriados unas veces en verde y otras en un azul verdoso, sus alas en melado y los motivos florales en verde y melado, con el blanco nuevamente utilizado como fondo. En cuanto a la esfinge, representada con su rostro y busto de mujer, cuerpo de perro, alas de pájaro y extremidades de león, tal y como la describió el gramático e historiador Apolodoro de Atenas, aparece mirando a la derecha, con la parte femenina vidriada en blanco y melado y la animal en verde oscuro y melado, con elementos vegetales en verde y melado, además del blanco como fondo.

Por su parte, en la cinta se reproducen dos dragones de verdes cuerpos enfrentados, separados por un objeto romboidal en negro. De las fauces de los dragones surgen elementos vegetales en verde y melado, mientras que en los extremos de las piezas se reproduce la mitad de unas grandes hojas en melado, con el blanco nuevamente reservado para el fondo.

A pesar de la temática empleada, la presencia de elementos vegetales

completando las escenas nos induce a pensar que estas piezas fueron concebidas siguiendo ya unos parámetros renacentistas, posiblemente a partir de la segunda o tercera década del siglo XVI. Por lo que respecta al lugar donde fueron elaboradas, éste bien pudo ser la ciudad de Toledo, aunque sin descartar la posible autoría del azulejero Pedro Vázquez, teniendo en cuenta que entre el elenco de diseños que se le atribuyen encontramos coronas y cintas con representación de ofidios o dragones como, por ejemplo, los utilizados en la capilla Dorada de la Catedral Nueva de Salamanca.

Convento de Santa Isabel de Alba de Tormes

Cronología de la obra de azulejería: primera mitad del siglo XVI

Autoría de la obra de azulejería: desconocida, ¿Toledo?



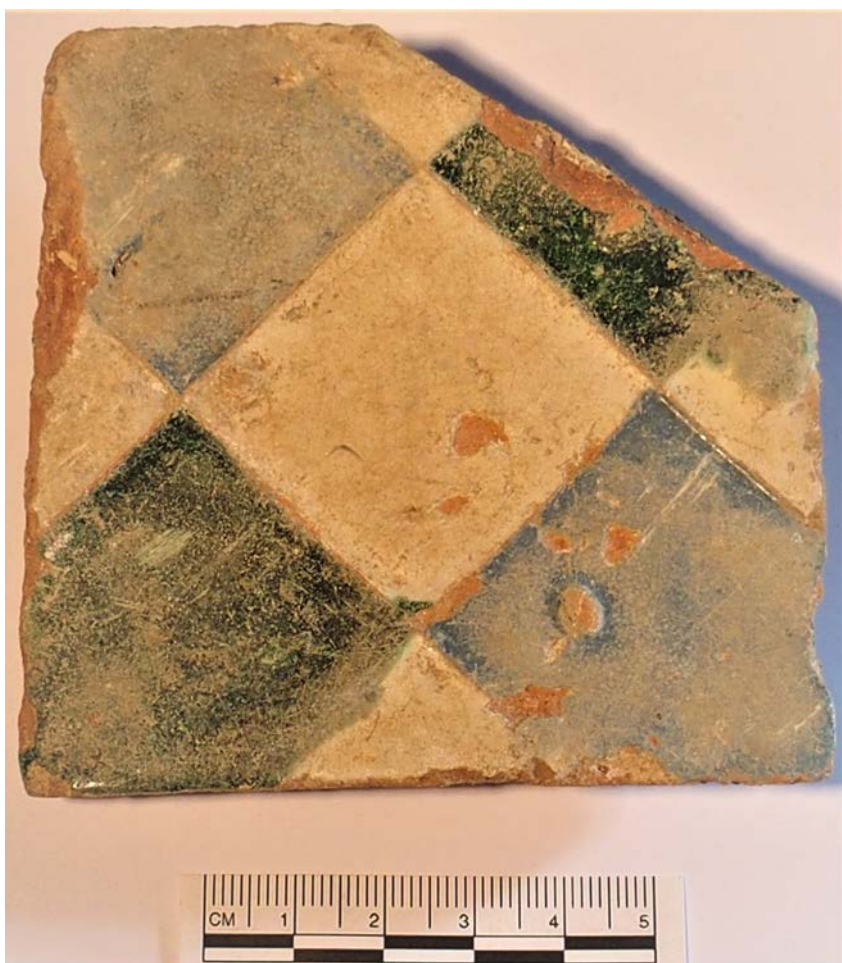
Azulejo de arista localizado en la iglesia del convento de Santa Isabel, en Alba de Tormes. Salamanca

OBRAS DE AZULEJERÍA CONSERVADAS

Como ya se verá en su apartado correspondiente, durante las excavaciones arqueológicas realizadas en la capilla mayor de la iglesia del convento de Santa Isabel de Alba de Tormes con motivo de su restauración, se encontraron algunos de los azulejos utilizados, según las evidencias que se pudieron constatar, para decorar su altar y los muros junto a él (Muñoz García, 1997).

Una vez finalizada la intervención, la dirección de obra consideró oportuno volver a colocar una muestras de esos azulejos en los lugares que originalmente habían ocupado. Junto al retablo mayor se dejó un panel de azulejería de arista, con azulejos con el motivo tantas veces descrito de las dobles ruedas conteniendo elementos florales y una cinta con el motivo de corazones vegetales, con una cronología que en ningún caso debería sobrepasar la primera mitad del siglo XVI. Mientras que en los extremos del banco sobre el que se apoya el retablo mayor, se colocaron dos alízares de “cuerda seca” con decoración de arcos conteniendo hojas, y dos fragmentos de azulejos realizados con la misma técnica, en su variante “hendida”, decorados con el motivo de “lazo de 16”, apareciendo todos ellos vidriados con los cuatro “colores árabes”, es decir, el blanco, negro, verde y melado, con una cronología de finales del siglo XV. Mientras que el resto de las piezas encontradas fueron trasladadas al Museo de Salamanca.

De entre los materiales depositados en el Museo, queremos detenernos en un pequeño conjunto del que no se dejó muestra alguna en el presbiterio. Se trata de unos azulejos realizados con la técnica de arista –de 12,5cm de lado por 1,5cm de espesor- que, por el notable desgaste apreciable en su cara vidriada, formaron parte de una alfombra de azulejería con la que se decoró el pavimento de la capilla mayor de la iglesia de “Las Isabeles” de Alba. Uno de ellos dibuja un sencillo marco, que ocupa toda la extensión de la pieza, con su interior vidriado en blanco, mientras que en sus laterales se van alternando el azul y el verde. Debemos indicar que azulejos con este mismo motivo los podemos encontrar en el convento de Santa Clara de Salamanca, en concreto decorando la mesa del altar de la Rosa Mística colocado en la panda este de su claustro reglar. En otro se representa un esquema en damero formado por cuadrados colocados diagonalmente, coloreados de manera alterna en blanco, azul y verde. Mientras que en otro el dibujo que aparece es una cruz de lados iguales, dividida en cuatro casetones, cuadrado el central y pentagonales los periféricos. De este último modelo hemos encontrado dos variantes



Azulejos de arista localizados en la iglesia del convento de Santa Isabel

cromáticas: una con el corazón en melado y las puntas en azul, sobre un fondo blanco, y otra con el corazón en verde y las puntas en blanco, mientras que en el fondo, a pesar de la fragmentación, se adivina una alternancia de melados y azules formando un damero.

Sin muchos paralelos con los que poder comparar estas piezas, a la hora de asignarles una procedencia y cronología, debemos considerar como una clave a tener en cuenta la ausencia del negro en la paleta de colores utilizada para su vidriado. Por ello, es posible que su elaboración se produjera en algún taller de ¿Toledo? a partir de la segunda o tercera década del siglo XVI.

Catedral de Santa María de la Sede

Cronología de la obra de azulejería: ¿1526? (azulejos de arista), finales del siglo XVI comienzos del XVII (azulejos planos pintados)

Autoría de la obra de azulejería: ¿Pedro Vázquez? (azulejos de arista), desconocido, Talavera de la Reina (azulejos planos pintados)



Reconstrucción hipotética del pavimento de arista de las antiguas Salas Capitulares de la Catedral Vieja de Salamanca

OBRAS DE AZULEJERÍA CONSERVADAS

Cuando Manuel Gómez Moreno describe la obra de azulejería que decora la capilla Dorada de la Catedral Nueva de Salamanca en su Catálogo Monumental, al llegar la hora de precisar una autoría y cronología la compara con las producciones que el azulejero Pedro Vázquez había enviado en 1526 “para la Sala Capitular” (1967: 217).

Aunque el insigne investigador granadino no llegó a precisar a qué Capítulo se estaba refiriendo, si al de la Catedral Vieja o al de la Nueva, si nos atenemos a la fecha que dejó escrita, todo indica de debía de tratarse de la perteneciente al primero de los edificios, esto es, las estancias adosadas a la panda este del único claustro existente en el complejo catedralicio salmantino, el perteneciente a su Catedral Vieja, dispuestas entre las capillas de Santa Bárbara y Santa Catalina, el cual, precisamente, se estaba terminando de construir en ese mismo año de 1526 (*Ibidem*: 112).

Estas dependencias, formadas por una antesala con escalera por la que se asciende a una entreplanta más una planta principal, albergan en la actualidad el Museo Catedralicio, sin que se observe rastro alguno de azulejería en su pavimento y muros. Desconocemos si don Manuel llegó a ver esos azulejos, o, si por el contrario, únicamente pudo consultar algún documento en el Archivo Catedralicio. El caso, es que a raíz de unas recientes excavaciones arqueológicas realizadas precisamente en esas antiguas Salas Capitulares, se ha podido recuperar un valioso conjunto de azulejería que, sin duda, formo parte de su primigenia decoración (Strato, 2014).

En concreto, las piezas localizadas fueron elaboradas a partir de dos técnicas, la de arista y la plana pinta. Entre las pertenecientes a la primera, reconocemos una serie de azulejos que presentan el clásico motivo mudéjar de estrella central de ocho puntas en blanco, negro y melado, rodeada de una doble malla de tiras en blanco formando cruces, cuyos núcleos son a su vez estrellas de ochos puntas de menor tamaño en verde, azul y melado –de 14,5cm de lado y 2cm de espesor-. También unas cintas con un esquema, asimismo mudéjar, basado en dos tiras blancas que al entrelazarse van formando pequeños rombos con sus huecos rellenos en verde y melado, mientras el fondo general es negro, presentando en los lados largos unas tiras blancas y verdes –de 14,5x8x2cm-. Además de unos pocos azulejos que desarrollan un esquema decorativo ya renacentista, formando cruces griegas y aspas a partir de marcos ovalados y capullos de flor, en verde, azul, melado y

negro, todo ellos sobre un fondo blanco –de 12,5x12.5x1,8cm-.

El acusado grado de desgaste que presentan todas sus caras vidriadas, nos están indicando bien a las claras que estas piezas fueron utilizadas como pavimento en alguna de las dos estancias en las que se compartimenta la Sala Capitular. Además, éstos pudieron ser los azulejos que Pedro Vázquez “suministraba” en 1526 para su decoración. En este sentido, la citada fecha coincidiría plenamente con la temática que ellos presentan. Lo mismo podemos decir al respecto de la paleta de colores elegida, en la que además del blanco, verde y melado sigue apareciendo el negro, pero ya junto al azul, es decir, que nos encontraríamos en un estadio intermedio previo a la definitiva desaparición del negro de la paleta de colores mudéjares, para dar paso a la renacentista, dentro de la azulejería en arista.

Entre las piezas realizadas con la técnica plana pintada, todas ellas de procedencia talaverana, encontramos azulejos de punta de diamante, de punta de diamante contenidas en marcos de “ferroneries” y de marcos de “ferroneries” conteniendo perlas ovaladas, todos ellos vidriados en blanco, azul y amarillo; además de otros azulejos de punta de diamante que contienen pequeñas flores, en este caso recubiertos en blanco, azul, y verde, con toque de amarillo y de anaranjado. También cintas que presentan estilizadas palmetas en blanco y amarillo sobre azul, y de marcos de “ferroneries” conteniendo perlas ovaladas en los mismos colores. Todas estas piezas también fueron utilizadas para la decoración de suelos, al menos el desgaste que se observa en su cubierta vítrea así nos lo indica, apareciendo incluso algunos azulejos recortados en forma de octógonos para poder acoplarlos a las baldosas o ladrillos de barro cocido que completarían el solado.

Además, también se recuperó un pequeño lote de azulejos planos pintados –de 13,7x13.7x1,3cm-, que desarrolla un esquema decorativo a partir de grandes marcos polilobulados de perfil blanco conteniendo a su vez grandes flores amarillas sobre un fondo de un color verde claro, mientras que a su alrededor se desarrollan palmentas, pámpanos y roleos de vid, en blanco y amarillo sobre un fondo de un intenso azul cobalto. A pesar del grado de deterioro que presentan, en este caso no parece que fueron concebidos para decorar suelos, sino más bien para ser colocados como arrimadero de paredes. Su procedencia es claramente talaverana, posiblemente elaboradas entre finales del siglo XVI y comienzos del XVII.



Vista de los azulejos planos pintados de las antiguas Salas Capitulares

Monasterio de San Vicente de Salamanca

Cronología de la obra de azulejería: a partir de la tercera década del siglo XVI

Autoría de la obra de azulejería: desconocida



Olambrillas utilizadas como pavimento pertenecientes al desaparecido monasterio de San Vicente

OBRAS DE AZULEJERÍA CONSERVADAS

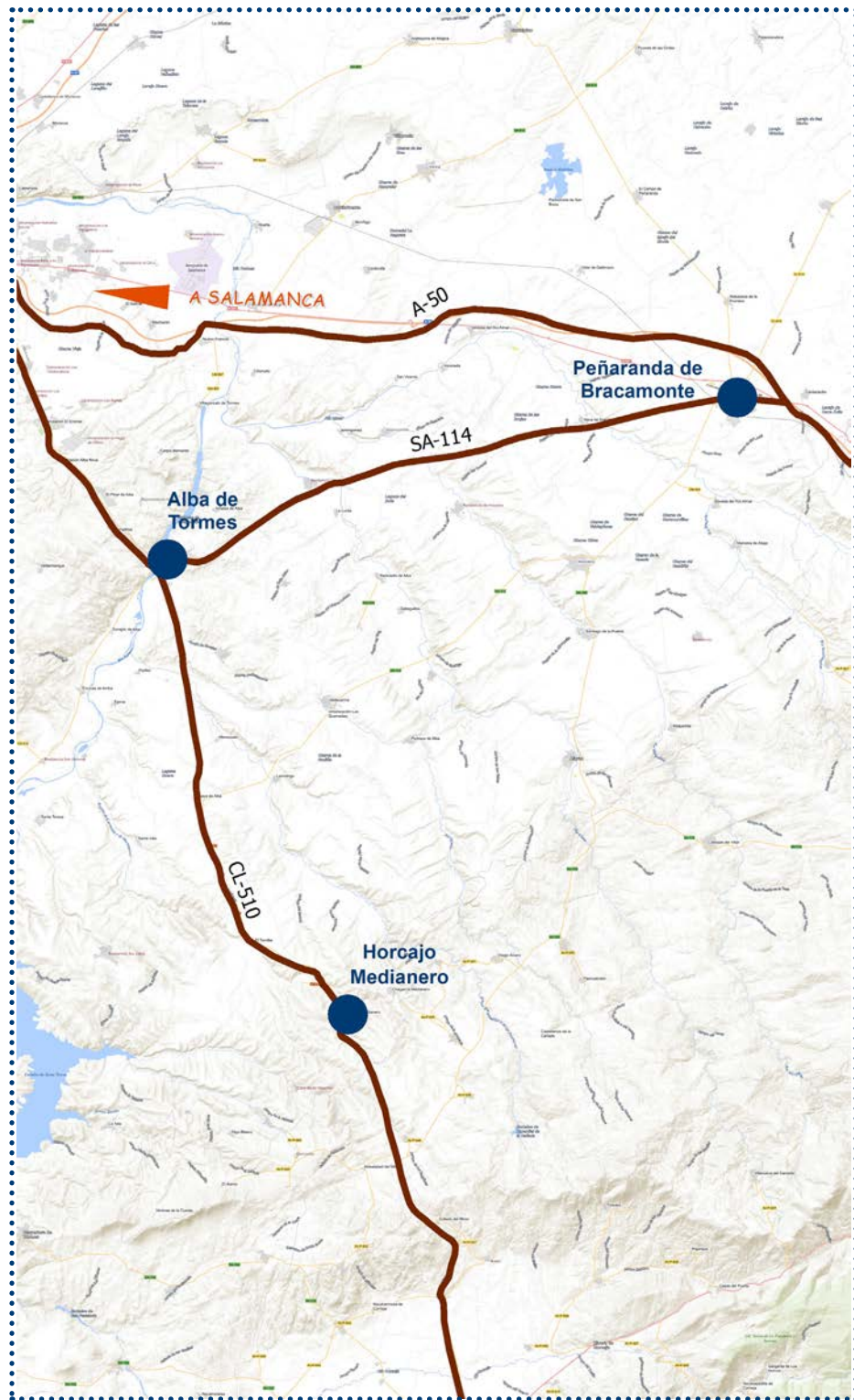
Entre las numerosas campañas de excavación arqueológica llevadas a cabo en el Cerro de San Vicente, nos vamos a detener en que se desarrolló entre los años 1994 y 1996, donde se recuperó un pequeño conjunto de azulejos de arista con un diseño decorativo también muy singular y novedoso, pertenecientes a la desaparecida abadía de Benedictinos Reformados que dio nombre al lugar (Macarro, 1997).

Según el informe técnico redactado, todas estas piezas se recuperaron en la “bodega occidental”, concretamente en un “nivel negruzco de incendio”. Se trata de tres olambrillas –de 7cm de lado y 1,5cm de espesor- que presentan como motivo decorativo unos grandes frutos, posiblemente granadas o manzanas, aún unidos a sus respectivas ramas, de las que destacan tres hojas. Cada uno de los frutos aparece pintado con una mezcla de diferentes colores, en concreto: marrón y blanco, azul y blanco y melado y blanco; mientras que tanto las ramas como sus hojas se pintan siempre de verde, apareciendo en los tres casos la cubierta del fondo siempre blanca.

El grado de desgaste que presentan sus aristas da a entender con toda claridad que formaron parte de un pavimento. Además, teniendo en cuenta la temática que desarrollan estas piezas, ya marcadamente renacentista, unida a la presencia del azul en detrimento del negro en la paleta de colores utilizada, consideramos que su elaboración debió tener lugar a partir de la tercera década del siglo XVI, sin que con ello nos atrevamos a precisar su lugar de procedencia.

4.3.2.

Itinerario II Por tierras de Peñaranda y Alba de Tormes



Peñaranda de Bracamonte

Alba de Tormes

Horcajo Medianero



Peñaranda de Bracamonte

Convento de las Carmelitas Descalzas de la Encarnación

Cronología de la obra de azulejería: primera mitad del siglo XVI

Autoría de la obra de azulejería: desconocida, ¿Sevilla?,
¿Salamanca?



Vista del convento de las Carmelitas Descalzas de la Encarnación en Peñaranda de Bracamonte. Salamanca

La localidad de Peñaranda, más conocida durante los siglos XV y XVI como *Peñaranda de Cantaracillo* o del *Mercado*, se sitúa al noreste de la provincia de Salamanca, en el límite con la de Ávila. Su estratégico emplazamiento junto a la Real Cañada merinera que se dirigía hacia tierras extremeñas y a los caminos de arriería que unían Salamanca con Ávila, Arévalo y Medina del Campo por el Norte y con Madrid por el sur, además de con la cercana Alba de Tormes, condicionaron desde muy temprano su vocación comercial, favorecida además por la instauración en 1375 de un mercado semanal concedido por Juan I.

Las primeras referencias documentales se remontan a la segunda mitad del siglo XIII, dependiente en esos momentos del alfoz de Alba de Tormes. En 1418 la villa pasó a formar parte, junto a la localidad vallisoletana de Fuente el Sol, del señorío de Álvaro de Ávila, mariscal de Aragón y mayordomo del infante don Pedro de Antequera. Este personaje casó con Juana de Bracamonte, hija del almirante y embajador del Reino de Francia Robert de Bracquemot, llegado a la península como apoyo de Enrique de Trastámara en su guerra contra el rey de Castilla Pedro I. Fruto de esta unión fue el nacimiento de Álvaro, quien pasó a ser el II señor de Peñaranda unido al apellido materno. El 31 de enero de 1602 el rey Felipe III concedió el título de conde de Peñaranda a su VII señor, Alonso de Bracamonte y Guzmán, Capitán General de Sevilla, pasando a partir de ese momento la villa a ser llamada Peñaranda de Bracamonte (Möller y Carabias, 2003: 21-24, 31-33, 37-39).

El convento de Madres Carmelitas de la Encarnación se encuentra al sur del primitivo núcleo urbano de la villa, junto a la ermita del Humilladero. Su fundación se produjo definitivamente en 1665 por iniciativa de Gaspar de Bracamonte y Guzmán, III conde de Peñaranda y Virrey de Nápoles, quien pidió se dedicara a Nuestra Señora de Loreto. Por el camino se superaron dos intentos previos de fundación: el primero frustrado en 1646 tras la muerte de la condesa de Medellín y de Prado, y el segundo paralizado en 1649 por el Definidor General de la Orden (Casaseca, 1984: 234-236).

Las obras debieron dar comienzo de inmediato, puesto que en 1667 se aprobaban las trazas realizadas por el carmelita Juan de San José²⁷, y se adquirirían los terrenos necesarios. La primera de las estancias en ser levantada debió ser precisamente la capilla de Nuestra Señora de Loreto, dispuesta a las espaldas de la capilla mayor, construyéndose después

²⁷ Este arquitecto también debió participar en la llamada Obra Real en el también convento de Carmelitas Descalzas de la Anunciación del Carmen de la cercana localidad de Alba de Tormes, por la que entre 1670 y 1680 se amplió su iglesia (Gutiérrez Robledo, 2008: 43).



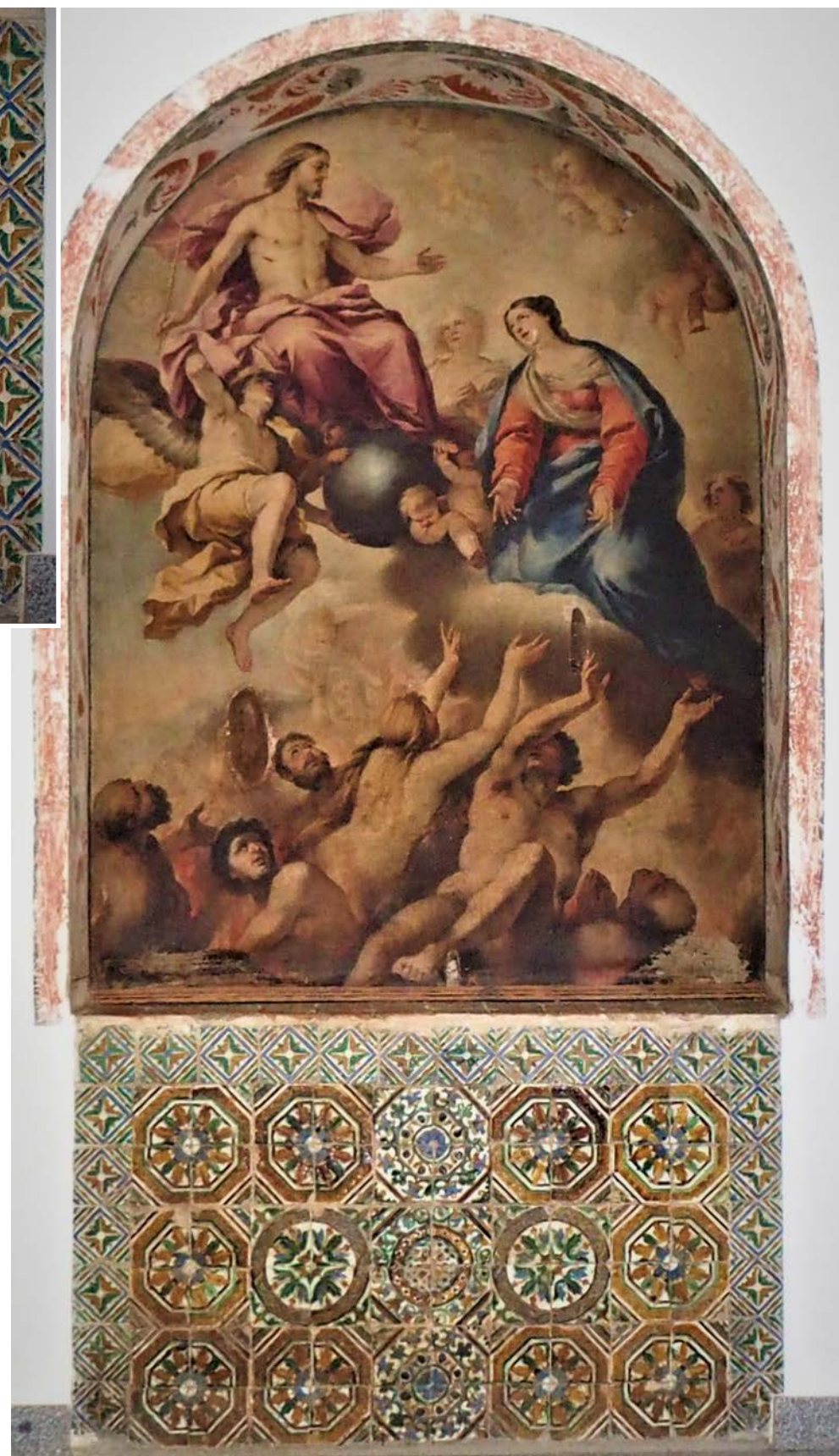
Vista del altar de la Virgen de la Paloma y detalle de su frontal



la iglesia y finalmente el claustro y dependencias anexas. Los trabajos avanzaron a buen ritmo dado que, aunque sin estar finalizados del todo, en octubre de 1669 se consagraba la fundación y las monjas tomaban posesión de su nuevo hogar (*Ibidem*: 237-238).

Su arquitectura al exterior se caracteriza por la sencillez, siguiendo con ello el estilo marcado por la Orden, con predominio del ladrillo, reservándose la sillería para los refuerzos en esquina y las portadas. La iglesia al interior presenta planta de cruz latina, con capilla mayor rectangular, crucero marcado en planta y una sola nave dividida en tres tramos, contando únicamente el primero con capillas a los lados, dedicadas a San José y a Santa Teresa, cerrándose el conjunto mediante bóvedas de medio cañón con lunetos, a excepción del crucero y las capillas, cubiertos con cúpula sobre pechinas. La portada principal de acceso al templo se encuentra en la fachada meridional, compuesta por un arco semicircular dispuesto entre pilastras lisas que rematan en pirámides con bolas, abriéndose en la parte superior una hornacina que contiene una imagen de Santa Teresa. A la capilla de Nuestra Señora de Loreto se accede desde la cabecera de la iglesia a través de dos puertas, se trata de una amplia estancia de planta rectangular dividida en cuatro tramos separados por arcos fajones, cubiertos con bóveda de medio cañón (*Ibidem*: 238-239).

El claustro reglar se encuentra adosado a la iglesia por el lado de la Epístola. Construido también en ladrillo, presenta asimismo un aire muy



Vista del altar de las Ánimas del Purgatorio y detalle de su frontal

austero. Dividido en dos plantas, la inferior luce cinco arcos de medio punto que apean sobre pilares cuadrados en cada una de sus pandas, mientras que en la superior los vanos son adintelados. Todos los tramos de ambos pisos se cierran con bóvedas de lunetos, que se transforman en arista en cada uno de los ángulos de las crujías (*Ibidem*: 242). Por expreso deseo de sus fundadores, sus sencillas lápidas sepulcrales se encuentran en uno de los ángulos a la entrada del claustro bajo (*Ibidem*: 264). El convento de las Carmelitas Descalzas de la Encarnación de Peñaranda de Bracamonte fue declarado Bien de Interés Cultural, con la categoría de Monumento, por Decreto de 30 de enero de 1997.

OBRA DE AZULEJERÍA CONSERVADA

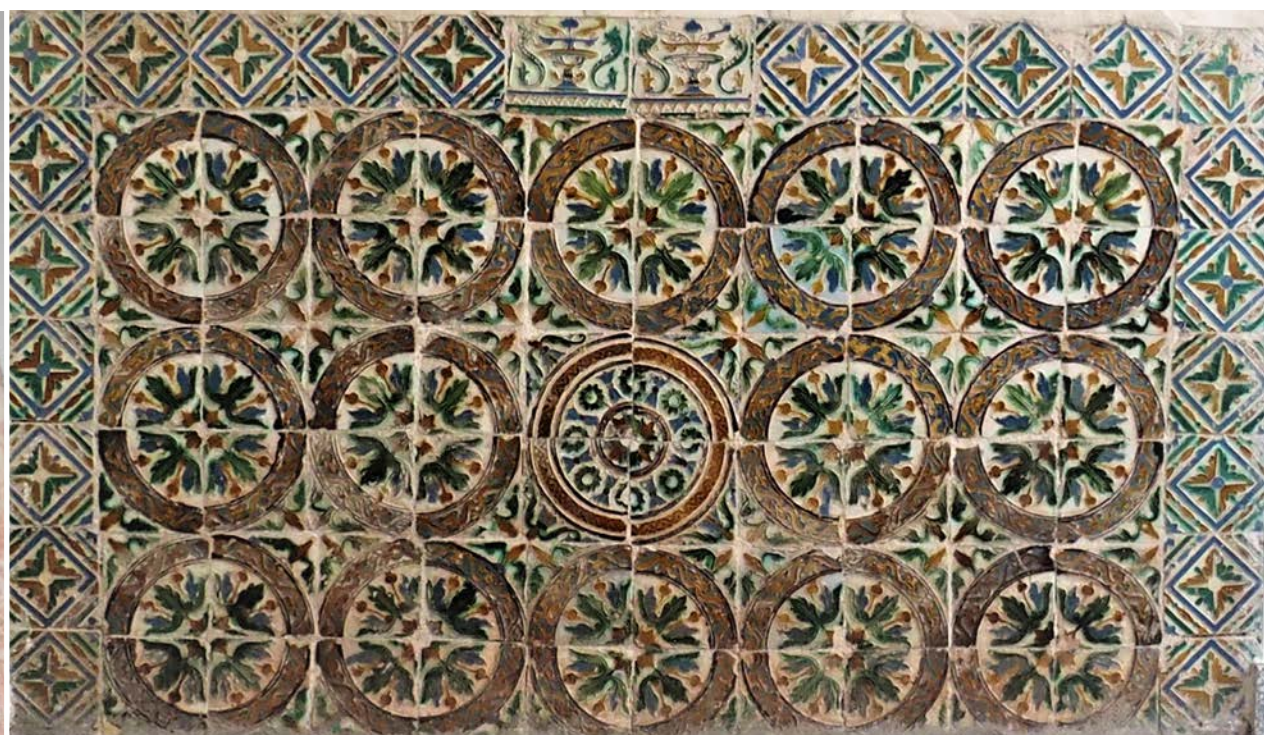
Distribuidos por los ángulos del claustro inferior se reconocen un total de cinco altares, todos ellos dispuestos dentro de lucillos de medio punto abiertos en el muro, que se decoran con lienzos que presentan escenas religiosas. A su vez, las mesas y frontales de esos altares aparecen recubiertos con labores cerámicas, todas ellas realizadas con la técnica de arista.

Altar de la Virgen de la Paloma o de los Dolores

Este altar se encuentra en el ángulo suroeste de la panda sur, junto al acceso desde el zaguán de la portería. El hueco del lucillo se decora con



Vista del altar de la Virgen con San Joaquín y Santa Ana y detalle de su frontal



un lienzo que parece ser una copia de la madrileña Virgen de la Paloma, dispuesto entre pilastras con sus frentes decorados con grutescos que rematan en una especie de venera con decoración floral y de escamas de pez (*Ibidem*: 267).

Revistiendo el frontal –de 1,61m de longitud y 0,80m de altura- se colocaron varias series de azulejos sin un aparente esquema decorativo marcado, dando la sensación de que la intención no fue otra que la de recubrir la superficie. Los mismos se distribuyen alrededor de un gran bloque pétreo que actúa a modo de mesa de altar, sin que se nos supiera dar razón del porqué de su presencia por parte de la hermana que nos acompañó en la visita. Básicamente se colocaron azulejos con el motivo de las cuatro circunferencias secantes en blanco sobre fondo negro, conteniendo grandes hojas en melado dispuestas sobre fondos verdes y azules –de 13,5cm de lado-, y junto a estos otros con grandes flores vistas de frente en azul verde y melado, dentro de dobles marcos cuadrados en azul y verde colocados en diagonal y decorados con perlas y abalorios en melado y verde, todo ello sobre fondo blanco –de 13cm de lado-. Completando el conjunto se colocaron varios azulejos con decoración de rueda floral, unos con marcos circulares y otros octogonales, en verde, negro, melado y azul sobre fondo blanco.

Su estado de conservación es bastante deficiente, apreciándose la presencia de sales en la superficie vidriada de las piezas, estando muchas

de ellas además medio sueltas debido a la humedad que asciende por la pared. Únicamente indicar que aún no se ha desprendido ningún azulejo, aunque si no se ataja el problema con celeridad pronto comenzarán producirse las pérdidas. Además, las aristas de un elevado número de piezas aparecen muy desgastadas, dato que nos indica de que antes de su colocación en el frontal del altar estuvieron formando parte de la decoración de un pavimento.

Altar de las ánimas del purgatorio

Colocado en el ángulo sureste también de la panda sur. En el lienzo colocado dentro del lucillo se representan las almas del purgatorio alzando sus brazos hacia la Virgen, quién está intercediendo por ellos ante Jesús, ambas figuras dispuestas en un plano superior. En esta ocasión el altar presenta su frontal y mesa –de 1,63x1x0,40m- revestidos con azulejos de las mismas dimensiones que los del altar anterior.

La mesa del altar aparece revestida por tres hiladas de azulejos con idéntico diseño, en concreto el ya citado que representa grandes flores vistas de frente dentro de dobles marcos cuadrados colocados en diagonal. Como en el caso anterior, las aristas de la mayoría de los azulejos aparecen muy desgastadas, apreciándose incluso que varias piezas han perdido la práctica totalidad de su cubierta vítrea.

En el frontal volvemos a encontrarnos con una hilada de estos mismos azulejos dispuestos a modo de greca. Mientras que en el resto de la superficie se colocaron azulejos formando completos motivos de rueda. La mayoría de ellos desarrollan un gran florón en azul, verde y melado, dentro de un marco octogonal en verde, melado y negro, todo ello sobre fondo blanco; aunque también se distinguen otros de marcos circulares conteniendo asimismo grandes flores, además de marcos octogonales rodeados de coronas florales, vidriados con los mismos cinco colores antes citados.

A diferencia del caso anterior, el estado de conservación de los azulejos dispuestos en el frontal es bueno, con una ausencia total de cualquier resto de humedad o de sales en las superficies vidriadas.

Altar de la Virgen con San Joaquín y Santa Ana

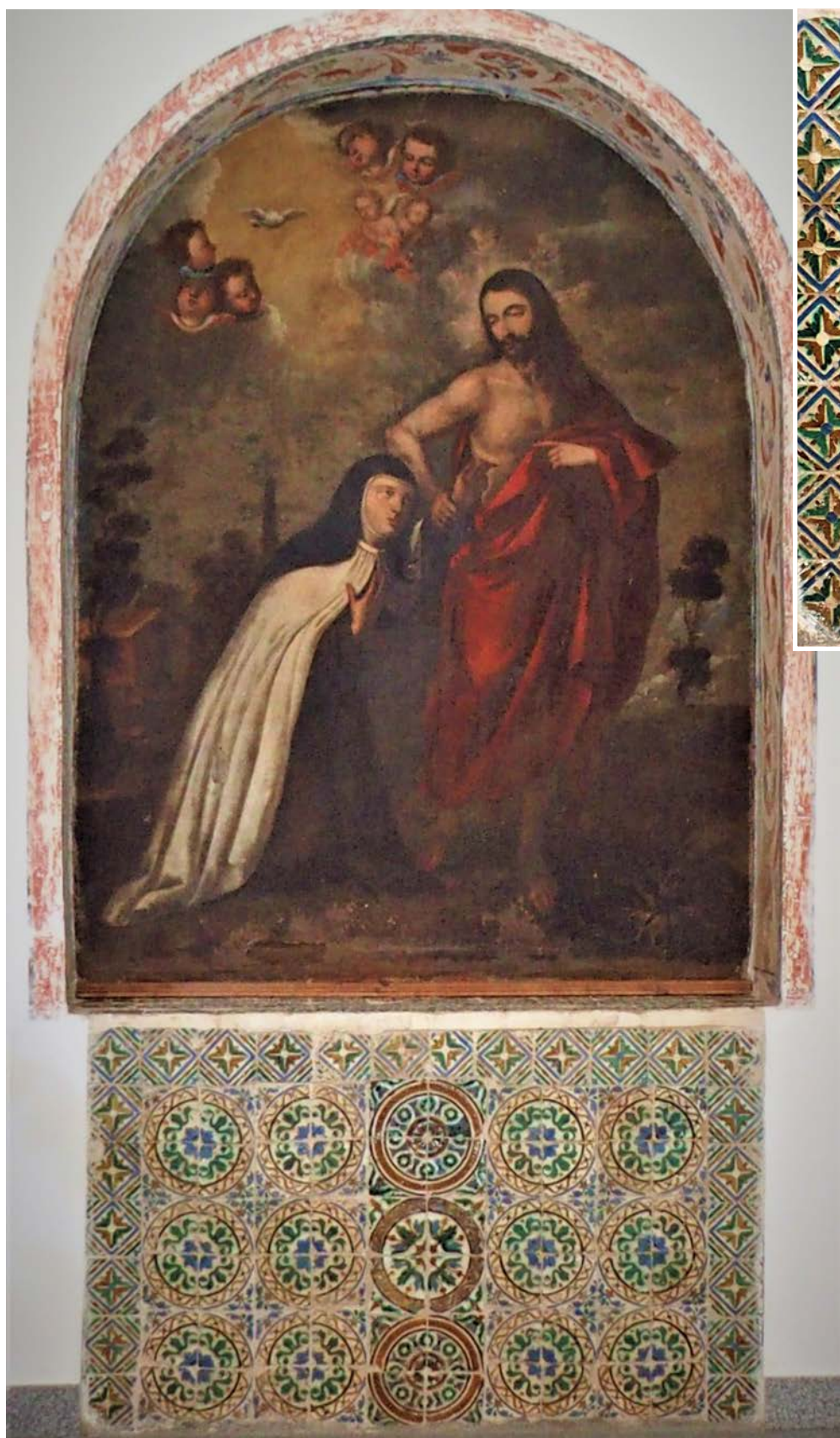
Este altar se encuentra en el ángulo noreste de la panda este del claustro. En esta ocasión, en el lienzo dispuesto dentro del lucillo aparecen San Joaquín y Santa Ana, ambos con nimbo circundando sus cabezas, y entre ellos la Virgen Niña ungida por el espíritu santo, con corona de flores

y un ramo de lirios blancos ofrecido por su padre, vestida con hábito de carmelita y subida en el creciente lunar pisoteando a la serpiente, obra atribuida a Diego Díez Ferreras, pintor de origen sevillano aunque establecido en Valladolid desde la segunda mitad del siglo XVII (*Ibidem*: 266). Como en el caso anterior, tanto la mesa como el frontal del altar –de 1,64x0,98x0,36m- aparecen recubiertos con labores cerámicas.

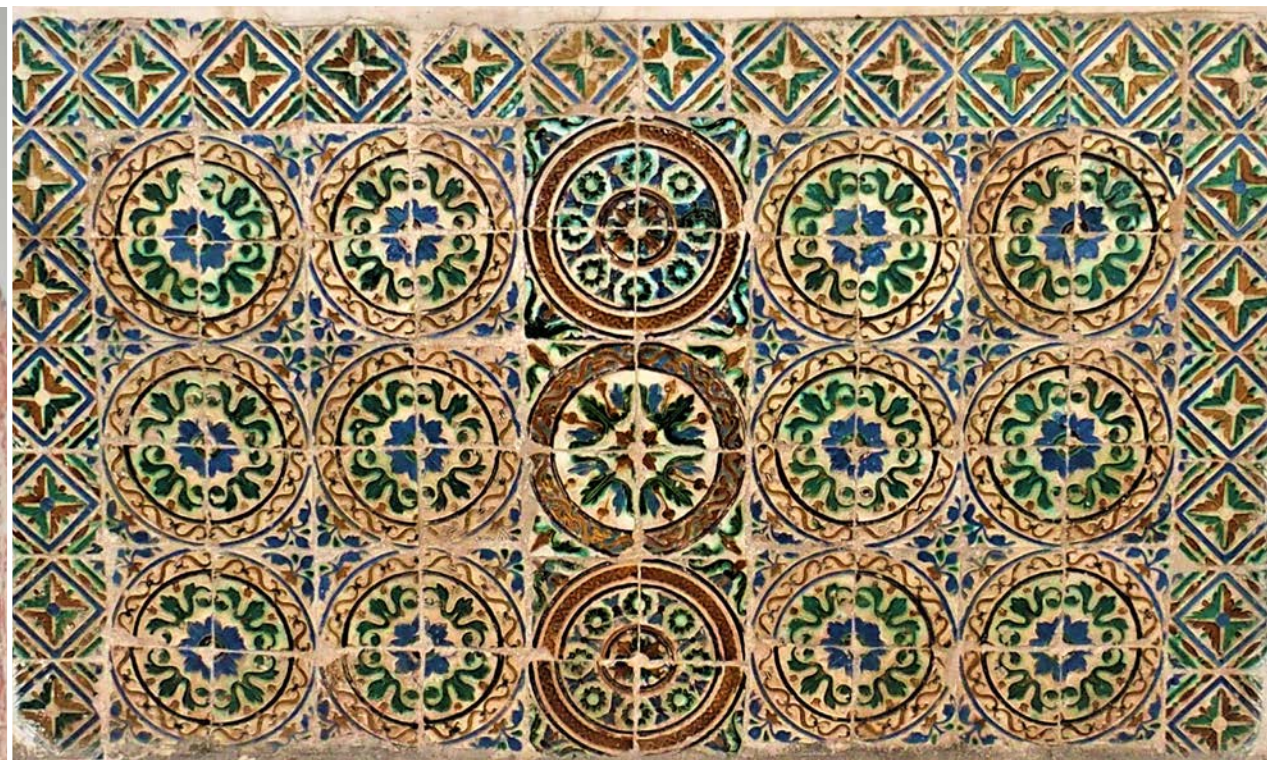
Por lo que respecta a la mesa, en esta ocasión se colocó una hilada formada con azulejos intercalados con los motivos ya descritos de las cuatro circunferencias secantes conteniendo grandes hojas y de las grandes flores vistas de frente dentro de dobles marcos cuadrados colocados en diagonal. El conjunto se completa con azulejos formando motivos de rueda, en concreto cuatro marcos octogonales rodeados de coronas florales en azul, melado, verde y negro sobre fondo blanco, y un marco circular dispuesto en el centro conteniendo una gran flor, donde en esta ocasión no se utilizó el color negro.

A su vez, en el frontal volvemos a encontrarnos con la greca de azulejos con el motivo de las grandes flores vistas de frente dentro de dobles marcos cuadrados colocados en diagonal. Aunque en esta ocasión se intercalaron en el centro de la hilada superior dos coronas –de 16x13cm- decoradas con parejas de ofidios o dragones de estilizada figura en forma de ese, vidriados unos en verde y azul y otros en verde y melado, afrontados a una fuente de gran plato circular de la que surgen chorros de agua en azul y melado, enmarcados además por columnas abalaustradas en verde, todo ello sobre fondo blanco, con una greca de arquillos blancos sobre melado dispuesta en la parte inferior. En el interior se colocaron hasta quince motivos completos de rueda de marcos circulares conteniendo coronas vegetales en azul, verde y melado sobre blanco, mientras que en los marcos se desarrollan aletones unidos por roleos en melado sobre azul. Ya por último, en el centro del frontal se colocó otro motivo completo de rueda, formado en esta ocasión por una flor central en verde y melado, rodeada por florecillas en verde intercaladas entre fascies vegetales en azul y negro, todo dentro de marcos circulares concéntricos, decorándose el más exterior con una cenefa vegetal en zigzag melada, disponiéndose ya por último en los ángulos nuevos motivos florales en forma de cáliz, todo ello asimismo sobre fondo blanco.

El estado de conservación de los azulejos colocados tanto en la mesa como en el frontal del altar es bueno, sin que se llegue a observar a golpe de vista la presencia de sales ni de humedades en las superficies vidriadas, como tampoco se aprecia en esta ocasión desgaste alguno en sus aristas.



Vista del altar del Encuentro de Santa Teresa con Cristo Resucitado y detalle de su frontal



Altar del encuentro de Santa Teresa con Cristo resucitado

Dispuesto en el ángulo noreste de la panda norte del claustro. En la decoración pictórica del lucillo se representa a la Santa arrodillada junto a Jesús, quien le enseña la marca dejada por la lanzada de Longinos, apartando para ello el rojo manto que le cubre, obra también atribuida a Diego Díez Ferreras (*Ibidem*: 267). Al igual que en los dos altares anteriores, tanto su mesa como el frontal aparecen recubiertos con labores cerámicas –de 1,56x0,98x0,36m-.

Empezando por la mesa, volvemos a encontrarnos con azulejos formando completos motivos de rueda, en esta ocasión con una flor central en azul y melado rodeada de líneas formando un radio, dentro de marcos circulares también en azul y melado, contenidos estos a su vez por un marco polilobulado, todo ello sobre fondo blanco. A su vez, la greca que los circunda vuelve a estar formada por azulejos decorados con los ya descritos motivos de las cuatro circunferencias secantes conteniendo grandes hojas y de las grandes flores vistas de frente dentro de dobles marcos cuadrados colocados en diagonal; además de un nuevo diseño, en concreto varias coronas decoradas con una tracería calada vidriada en verde rematada con palmetas azules y pequeñas flores meladas, todo sobre un fondo blanco.

Por lo que respecta al frontal, el diseño utilizado apenas difiere de los dos anteriormente descritos. Para la greca se utilizaron los ya tantas veces

citados azulejos con las grandes flores vistas de frente dentro de dobles marcos cuadrados colocados en diagonal. Mientras que para recubrir el resto de la superficie se volvió a recurrir a los motivos completos de rueda. En esta ocasión, en los laterales se colocaron respectivamente dos hiladas de los que presentan una flor central en azul rodeada de una corona floral en verde, contenidos ambos motivos en un doble marco circular negro y azul, en el que se desarrollan aletones unidos por roleos en melado y negro, todo ello dispuesto sobre un fondo blanco; mientras que en el centro se pusieron dos motivos con flor central rodeada por florecillas en verde intercaladas entre fascies vegetales dentro de marcos circulares concéntricos, e intercalado entre ellos el de coronas vegetales dentro de marcos circulares, donde se desarrollan aletones unidos por roleos, ambos motivos idénticos a los colocados en el altar de la Virgen con San Joaquín y Santa Ana.

Como en el altar anterior, el estado de conservación de los azulejos colocados tanto en la mesa como en el frontal es bueno, sin aparente rastro de humedad o de sales en las superficies vidriadas.

Altar de la Sagrada Familia

Este último altar se ubica en el ángulo noroeste de la panda norte del claustro. En el lienzo que cubre el lucillo se representa a San José teniendo en brazos al Niño Jesús, con un ángel a sus pies observándoles, mientras que a su lado la Virgen está cosiendo, obra también atribuida a Diego Díez Ferreras (*Ibidem*: 267). Como en los tres altares anteriores, encontramos su mesa y frontal recubiertos con labores cerámicas –de 1,62x0,98x0,36m-, ambas en un aceptable estado de conservación, toda vez que no se aprecia la presencia de sales ni humedades en la cubierta vítrea de las piezas.

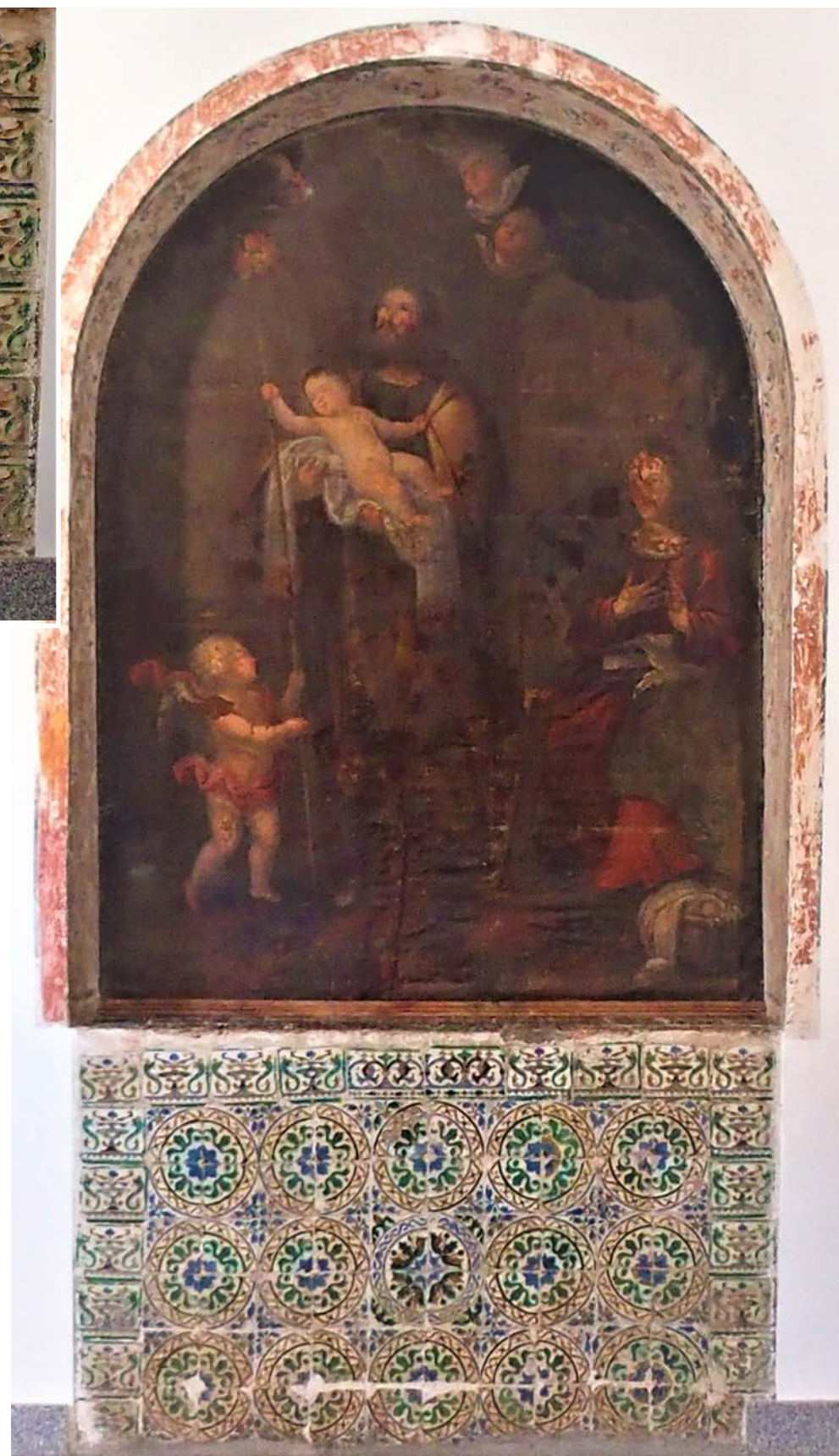
En la parte central de la mesa se colocaron tres motivos completos de rueda, en este caso el que presenta los dobles marcos octogonales ya descritos anteriormente, dos de ellos conteniendo coronas florales vidriadas en verde, negro, azul y melado sobre fondo blanco, y el tercero conteniendo un gran florón recubierto de esos mismos cinco colores. Mientras que a su alrededor también se colocaron piezas intercaladas con motivos ya descritos anteriormente, como las coronas con los ofidios o dragones enfrentados a una fuente y las de tracerías caladas rematadas con palmentas, y los azulejos con diseños de las cuatro circunferencias secantes conteniendo grandes hojas y de las grandes flores vistas de frente dentro de dobles marcos cuadrados colocados en diagonal; además de

algunos diseños nuevos como los de “lazo de 12” con las puntas de la estrella con forma de pétalo de flor o de lágrima en azul, negro, verde y melado sobre blanco –de 13,5cm de lado-, y la flor vista de frente dentro de un marco circular en azul, verde y melado también sobre blanco –de 13cm de lado-.

Mientras que en el frontal, volvemos a encontrarnos en la greca piezas con el diseño de ofidios o dragones enfrentados a una fuente –en esta ocasión con unas dimensiones de 13cm de lado-, además de dos coronas –de 16x13cm- colocadas en el centro del friso superior en donde se representan parejas de zarcillos con forma de elipse enlazados entre sí y unidos a otras mediante roleos, dispuestas sobre una ristra de abalorios de variadas formas en azul, negro, verde y melado sobre fondo blanco. El resto de la superficie se recubre con dos motivos de rueda ya descritos, uno dispuesto masivamente representando dobles marcos circulares con aletones en su interior, conteniendo una flor central azul rodeada por una corona también floral en verde y melado, con el fondo dispuesto en el fondo; mientras que el otro únicamente aparece colocado en el centro y con un diseño prácticamente idéntico, donde solo varía la corona que rodea la flor en azul y el color de los aletones del doble marco circular, en este caso azules en vez de melados.

Una vez realizado el estudio y descripción de los azulejos que decoran los cinco altares colocados en el claustro del convento de las Carmelitas de la Encarnación, en Peñaranda de Bracamonte, podemos indicar que la mayor parte de ellos presentan unas características técnicas y tipológicas que los relacionan sobre todo con las producciones realizadas en la ciudad de Sevilla a lo largo de la primera mitad del siglo XVI, aunque también se reconocen algunos motivos que se vienen relacionando con producciones realizadas en la propia ciudad de Salamanca por esas mismas fechas.

En concreto, se reconocen con bastante nitidez algunas de las creaciones del azulejero de origen italiano asentado en Sevilla, Francisco Niculoso Pisano. Nos estamos refiriendo a la que presenta la flor central rodeada por florecillas intercaladas entre fascies vegetales dentro de marcos circulares concéntricos, la que representa un gran florón dentro de un marco octogonal, y el de la gran flor dentro de un marco cuadrado colocado diagonalmente que, precisamente, fueron localizadas en las excavaciones arqueológicas realizadas en su taller de la calle Pureza del barrio de Triana (Pleguezuelo, 1992: 184-185, dibs. 10, 12, 16). Los dos últimos diseños



fueron colocados por el maestro en el frontal que decora la capilla de San Zoilo de la iglesia de Nuestra Señora del Castillo, en la abulense villa de Flores de Ávila, fechado antes de 1526 (Moratinos, 2016: 266-270), reconociéndose esos tres motivos también entre las producciones recuperadas en el castillo de Coca, en concreto las inventariadas con el número de ficha CC/ 67, CC/42 y CC/59 respectivamente, atribuidas igualmente a él y fechadas hacia 1520 (Villanueva, 2001: 45, 79, 88, 92). Sevillanos son asimismo los diferentes diseños de rueda anteriormente descritos, tanto los que presentan marcos circulares como octogonales. También el motivo de las cuatro circunferencias secantes conteniendo grandes hojas, el cual incluso se realizó en el llamado “dorado de Triana”, localizándose además algunos de estos ejemplares entre los repertorios del castillo de Coca, catalogados con el número de ficha CC/50 (Ibídem: 83). En los alfares sevillanos, también se elaboró con la técnica del reflejo dorado, el motivo de la flor central rodeada por florecillas intercaladas entre fascias vegetales dentro de marcos circulares (Pleguezuelo, 1996: 79, fig. 74).

Pero como decimos, asimismo se reconocen algunos diseños en su momento atribuidos a Pedro Vázquez, azulejero toledano avecindado en Salamanca al menos durante toda la primera mitad del siglo XVI. Nos estamos refiriendo a las coronas de ofidios o dragones afrontados a una fuente, e incluso a los azulejos con el dibujo las cuatro circunferencias

Vista del altar de la Sagrada Familia y detalle de su frontal

secantes conteniendo grandes hojas, reconocibles ambos motivos en la decoración de la Capilla Dorada de la Catedral Nueva de Salamanca, según Manuel Gómez Moreno realizados por este azulejero hacia 1525 (1967: 217). Además, es posible que las coronas de crestería calada, las coronas representando parejas de zarcillos con forma de elipse enlazados entre sí y los azulejos de “lazo de 12” con las puntas de la estrella en forma de pétalo, fueran también producciones salida de su alfar.

Después de todo lo hasta ahora expuesto, queda la incógnita de cómo poder explicar la presencia de unos azulejos realizados a lo largo de la primera mitad del siglo XVI decorando las mesas de altar de un monasterio fundado más de cien años después. Se podría pensar en que esos azulejos formaron parte de la gran cantidad de obras de arte entregadas por el propio conde a las Descalzas para decorar el monasterio, procedentes en este caso de su palacio, donde un buen número de ellos estarían integrados en pavimentos –recordemos los evidentes signos de desgaste que presentaban las superficies vidriadas de buena parte de las piezas-. También pudieron proceder de las casas compradas por el conde para la fundación del convento, posteriormente reaprovechadas por la comunidad reubicándolos en los citados altares.

Aunque también es posible que su colocación se realizara en un momento aún más reciente. En este sentido, debemos reseñar de que, extrañamente a lo que solía ser norma en él, Manuel Gómez Moreno nada dice al respecto de estos azulejos en su Catálogo Monumental, y eso a pesar de haber estado recorriendo el claustro describiendo precisamente varias de las pinturas que decoran esos mismos altares (*Ibidem*: 456), o que incluso se entretuviera en inventariar otras piezas cerámicas allí existentes, en concreto varios platos de porcelana japonesa y de loza de Delf (*Ibidem*: 456-457). Siguiendo este razonamiento, tuvieron que llegar al entonces llamado convento de Nuestra Señora de Loreto tras la visita del investigador granadino que, recordemos, realizó el inventario artístico de la provincia de Salamanca entre 1901 y 1902.

Sea cual fuere el momento en que se decoraron esos cinco altares, sigue quedando la duda de su primigenia procedencia. Aunque el mero hecho de evocar el nombre de Pisano, ya nos da pie a considerar la posibilidad de que este gran maestro azulejero participara en la decoración de algún edificio de entidad en la provincia de Salamanca del que en la actualidad no se tiene constancia documental.

Alba de Tormes

Castillo

Cronología de la obra de azulejería: primer cuarto del siglo XVI (azulejos de arista), último cuarto del siglo XVI (azulejos planos pintados)

Autoría de la obra de azulejería: desconocida, Toledo (azulejos de arista), Talavera de la Reina (azulejos planos pintados)



Ruinas del castillo de los duques de Alba. Dibujo de Valentín Carderera y Soriano (1836), con leyenda: "aun mas derruido por los del pueblo y neglig.a de sus admin.s".
Biblioteca Nacional de España

La villa de Alba de Tormes se sitúa al sureste de la capital y provincia de Salamanca, dispuesta sobre una elevación pizarrosa del terreno en la orilla derecha del río Tormes controlando el vado donde, posiblemente avanzado el siglo XII, se construyó un largo puente que marcó en gran medida el desarrollo comercial de esta estratégica y bien comunicada plaza fuerte enclavada en la frontera entre los reinos de León y Castilla, que fue punta de lanza del avance hacia tierras de la "Extremadura leonesa".

Dejando aparte fantasiosas y remotas fundaciones²⁸, su primera mención histórica atestiguada documentalmente se remonta al año 1140, cuando Alfonso VII le concedió un Fuero, ratificado y ampliado un siglo después por Alfonso X. A partir de ese momento Alba fue una villa de realengo, cabeza de una importante "Comunidad de Villa y Tierra", la llamada Tierra de Alba de Tormes. Posteriormente, ya en el último tercio del siglo XIV, el lugar fue entregado por pactos matrimoniales por Enrique II al infante portugués Don Dionís, y posteriormente a su hermano Juan, tras su matrimonio con Constanza hija bastarda del rey de Castilla. A lo largo del primer cuarto del siglo XV la villa pasó por diversas manos, en concreto la infanta Beatriz de Portugal, Fernando de Antequera y los Infantes de Aragón. Finalmente, Juan II reconquistó Alba en 1429 cediéndola al año siguiente al obispo de Palencia, Gutierre de Toledo, con el que se inicia el linaje de los Álvarez de Toledo, bajo cuyo dominio se mantuvo Alba de Tormes hasta el siglo XIX como sede principal de sus estados señoriales.

El primer señor de la Casa de Alba recibió un extenso territorio, que incluía además de la villa y su alfoz las tierras abulenses de Valdecorneja, con Piedrahíta y el Barco de Ávila a la cabeza. Su sucesor y sobrino, Fernando Álvarez de Toledo, además de ampliar los dominios hacia Cáceres, recibió en 1438 de Juan II el título de conde. Posteriormente, el tercer señor de Alba de Tormes, García Álvarez de Toledo, incorporó a sus títulos el de duque, tras serle concedido en 1469 por Enrique IV (Alegre Carvajal, 2004: 335-337).

Los restos del castillo de Alba de Tormes se levantan al suroeste de la villa. Gutierre de Toledo debió ocuparse de inmediato en reforzar las murallas de la villa, comenzando a construir a su vez su residencia fortificada

²⁸ El que fuera cronista de la villa, Antonio Álamo Salazar, atribuía su posible fundación, sin aportar ninguna base histórica, a tribus hebreas llegadas a la península Ibérica tras la primera destrucción de Jerusalén por el babilonio Nabucodonosor, allá por el lejano siglo VII anterior a nuestra era, y también a los judíos expulsados por el futuro emperador romano Tito Flavio Sabino tras la segunda destrucción de la ciudad, acontecida en el año 70 después de Cristo (1977: 7).

en la parte más elevada del recinto, que fue ampliada y engrandecida por sus sucesores. De este modo, García Álvarez de Toledo, su I duque, mandó realizar importantes labores de reforma y refuerzo en el edificio entre 1473 y 1479. Hacia finales de la década de 1480 debieron dar comienzo las obras que terminaron por transformar, ya avanzado el siglo XVI, la fortaleza en un castillo-palacio. En tiempos del II duque debió levantarse la llamada “Torre Blanca” o “de la Armería”, además de una *loggia* o galería abierta revestida con mármoles de Carrara. En 1566, durante el gobierno de Fernando Álvarez de Toledo y Pimentel, el “Gran Duque de Alba”, comenzó a decorarse la bóveda de la “Torre Blanca” con unas pinturas representando su gran victoria en la batalla de Mühlberg, realizadas por la familia de artistas italianos Passins o Passini, junto a Miguel Ruiz de Carvajal.

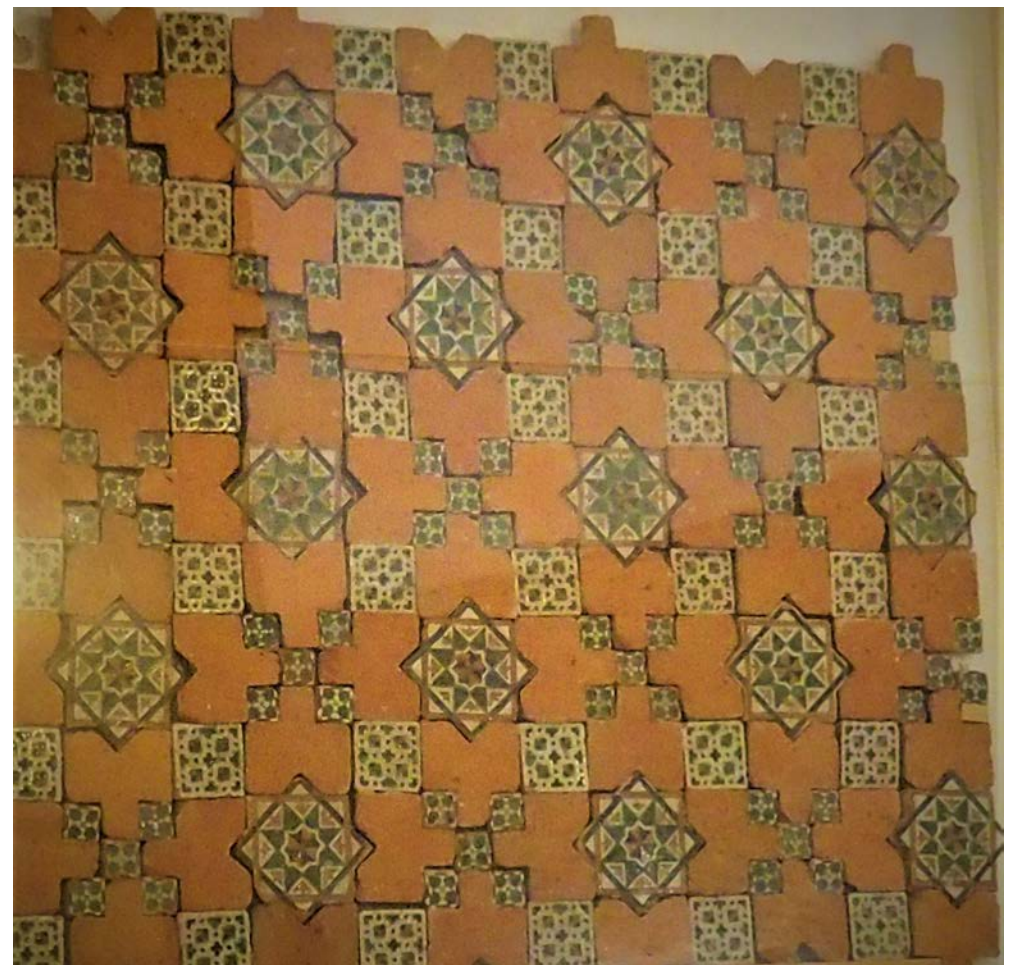
Tras estas reformas, a finales del siglo XVI quedó configurado un edificio mitad castillo, mitad palacio, convertido en la residencia oficial de los estados señoriales de la Casa de Alba. El primero con su torre del homenaje de planta cuadrada y torres circulares en las esquinas. El segundo con sus galerías ricamente decoradas, dispuestas básicamente por su parte meridional, en las que trabajaron grandes artistas como Juan Guas, y su escalera monumental que comunicaba con las estancias del piso superior; además de una gran torre circular, la llamada “Torre Blanca” (Cobos y Castro, 1998: 141-142).

En 1710, en el trascurso de la Guerra de Sucesión, la fortaleza fue tomada por los ejércitos austracistas del Archiduque don Carlos. Durante la Guerra de la Independencia fue cuartel general de las tropas borbónicas hasta 1812, siendo posteriormente quemada por orden del brigadier Julián Sánchez García, apodado “el Charro” durante su época de guerrillero. La única parte del castillo-palacio que se salvó de esa destrucción fue la “Torre Blanca”, en cuyas estancias se expone en la actualidad una pequeña muestra de la inmensa riqueza artística que llegaron a atesorar los Álvarez de Toledo en su interior.

Al igual que todos los castillos de España ostenta el título de Bien de interés Cultural, con la categoría de Monumento, declaración concedida de manera genérica por Decreto el 22 de abril de 1949 (Boletín Oficial del Estado, nº 125 de 5 de mayo de 1949).

OBRA DE AZULEJERÍA CONSERVADA

Como se puede observar gracias a los numerosos dibujos y grabados decimonónicos que se han conservado, a pesar del incendio una buena



Detalle de la reconstrucción del “Pavimento nº1” de la “Torre Dorada”

parte de los muros del castillo-palacio de Alba se mantuvo en pie hasta, al menos, las postrimerías del siglo XIX, siendo finalmente desmantelado para así poder aprovechar su piedra ante la desidia de las instituciones. De este modo, la única estructura que se mantuvo en pie fue precisamente su “Torre Blanca”, la cual, tras ser restaurada en la década de 1960 por iniciativa de la Casa de Alba, fue cedida a finales de la pasada centuria a la villa, siendo utilizada en la actualidad como museo.

En su planta baja se exponen diversos elementos arquitectónicos, además de objetos decorativos, de ajuar y de uso común recuperados en su mayoría durante las excavaciones arqueológicas realizadas en los últimos tiempos con el fin de descubrir la planta del recinto, principalmente las llevadas a cabo a lo largo del año 1991. Entre ellos debemos destacar, por lo que nos concierne en esta publicación, una pequeña muestra de azulejos dispuestos en dos paneles (Retuerce, 1992).

Antes de nada, debemos indicar que la mayor parte de las piezas de azulejería recuperadas durante las diferentes campañas de excavación se

encuentran depositadas en el Museo de Salamanca. Por ello, y con el fin de no duplicar información, en este apartado se realizará la descripción de una serie de tipos de azulejos no abordados en el **Itinerario Ic** correspondiente a la ciudad de Salamanca, en concreto el titulado **Museo de Salamanca: Restos del Patrimonio Desaparecido**.

En el primero de ellos, el numerado como “Panel 3” de la exposición, se representa una pequeña porción reconstruida del pavimento que decoró la primera planta de la llamada “Torre Dorada”, uno de los cubos que reforzaban el antemural de la fachada norte del castillo, concretamente el dispuesto en su ángulo noroeste. Todas las piezas colocadas se recuperaron durante la excavación arqueológica de 1991. El mismo, está formado por unas baldosas de barro cocido recortadas con hasta once facetas para así facilitar la inserción de hasta tres tipos de piezas de azulejería, todas ellas de arista, aunque con diferentes dimensiones y motivos decorativos, formando así vistosas figuras geométricas. En primer lugar, unos azulejos –de 16cm de lado- con el motivo de estrella central de ocho puntas en negro y melado sobre fondo blanco, sobre la que se desarrolla una segunda estrella más grande también de ocho puntas en esta ocasión en verde, disponiéndose además entre sus almendrillas pequeñas flores lanceoladas en melado sobre blanco, y completándose el motivo con dos filetes vidriados en negro y melado, colocados de tal modo que forman una tercera estrella cuyas puntas sobrepasan los límites del azulejo. También unas olambrillas –de 8,5cm de lado- decoradas con un entrelazado de cintas blancas formando diferentes figuras geométricas, en concreto una cruz central además de unos círculos y cuadrados periféricos, que se rellenan con vedríos de color verde, melado y negro. Y ya por último otras olambrillas aún más pequeñas –en concreto de 4cm de lado- en las que se disponen una cruz central con sus puntas biseladas en blanco y melado, rodeada de polígonos en verde y triángulos en blanco, con un filete de remate donde se alternan los colores blanco, melado y negro. Todas estas piezas descritas compondrían el “Pavimento nº 1”, así denominado por los arqueólogos que lo descubrieron (Turina y Retuerce, 1997: 616).

Antonio Ponz, visitó el castillo de los duques de Alba a finales del siglo XVIII, cuando aún conservaba todo su esplendor, dejando por escrito la impresión que le causó en el Tomo XII de su Viage de España. Entre las estancias que pudo contemplar se encontraba ésta de la “Torre Dorada”, realizando una detallada descripción de los motivos que la decoraban, aunque entre ellos no incluyó el pavimento de azulejos: desde esta pieza

[una pequeña galería abierta en la portada] *hay comunicacion á otra redonda en el hueco de una de las torres de la portada, especie de gabinete, ó tocador, toda pintada á fresco como la antecedente, y del mismo género de ornatos con su cupulilla dorada* (1783: 290).

Como ya indicamos en su momento, las piezas de azulejería de este pavimento debieron ser colocadas a comienzos del siglo XVI, no más allá de su segunda década, y por lo tanto durante el gobierno del II duque de Alba, Fadrique Álvarez de Toledo, realizados con toda seguridad en algún taller de alfarería de la ciudad de Toledo.

En el segundo de los paneles, numerado como “Panel 6”, se han colocado un total de diecinueve piezas de azulejería, destacando por su número y variedad -15 piezas- las elaboradas con la técnica de arista, completando el conjunto tres azulejos planos pintados de estilo renacentista, todos ellos ya descritos en el antes mencionado itinerario.

Entre las realizadas en arista, se reconocen azulejos –de 13cm de lado- de “lazo de 20” con flores de lis dentro de polígonos y de “lazo de 16” rodeado de estrellas de ocho puntas, los dos vidriados en verde, melado y negro sobre fondo blanco; también con otro de estrella central de ocho puntas recubierto con los mismos colores antes citados; además de tres azulejos representando figuras zoomorfas aladas, en concreto dos dragones y una esfinge, en los que en esta ocasión no se utilizó el color negro del manganeso, siendo sustituido por un azul cobalto que acompaña al verde y al melado, los tres dispuestos sobre fondo blanco. También una corona –de 11,5cm de anchura y 15cm de altura- presentando una decoración de entrelazado con una cinta en blanco sobre fondo en negro y verde, que algunos han interpretado como “un esquema pseudo-epigráfico islámico” (Malo, 2001: 183-184), completándose el diseño con unos dientes de sierra en la parte inferior (el azulejo está colocado al revés en el panel) en blanco y negro, además de polígonos en melado. Así como cuatro cintas y cintillas, tres de ellas con entrelazados dobles y triples, y la última decorada con dos dragones enfrentados con sus cabezas vueltas, todas ellas vidriadas en verde, melado, negro y blanco. Además de una olambrilla –de 8,5cm de lado- decorada con una malla de eslabones en blanco que forma en el centro una cruceta, además de otros polígonos rellenos en negro, melado y verde. El conjunto se completa con una pieza con forma de rombo o losange –de 10 por 18cm- decorada su vez con rombos de tamaño más reducido que forman un damero en blanco, verde, negro y melado, rodeados de un grueso filete en verde, y otra de medio losange –de 10cm de lado- formando rombos y triángulos, con



Vista de los azulejos de arista y planos pintados dispuestos en el “Panel 6”

el mismo filete de reborde y colores, que según los arqueólogos que los encontraron formarían parte del por ellos llamado “Pavimento nº 3”, desconociéndose la estancia del castillo-palacio que decoraba (Turina y Retuerce, 1997: 616-618).

Mientras que en entre las planas pintadas –todas ellas de 13cm de lado- se distingue dos azulejos de remate, uno en esquina, decorados con estilizados motivos florales apaisados en azul, blanco y verde sobre fondo anaranjado, contenidos en triples marcos rectilíneos con diferente grosor en azul, amarillo y blanco; además de un tercero de paño que presenta un marco mixtilíneo apaisado, que enlazaría con otros por medio de roleos anaranjados, conteniendo estilizados motivos florales vistos de frente en blanco amarillo y anaranjado sobre fondo azul. A diferencia de los de arista, formarían parte de vistosos paneles con los que se revestirían las paredes de ciertas estancias del castillo-palacio, actuando como enmarque de los motivos decorativos principales, que

básicamente serían escenas religiosas.

Por lo que respecta a la cronología y autoría de las piezas de arista, volvemos a indicar las mismas que las dadas para el panel anterior, es decir, primer cuarto del siglo XVI y elaboradas en la ciudad de Toledo. En cuanto a las tres piezas planas pintadas, en su momento ya destacamos el gran parecido que guardaban con las guardillas de enmarque de los frontales que el azulejero José de la Oliva realizó en 1575 para el Salón de Cortes en el Palacio de la Generalitat del Reino Valencia (Frothingham, 1969: 51-52, figs. 111-112; Pleguezuelo, 2002: 203), aunque también hay que indicar que estos motivos fueron posteriormente introducidos en numerosos conjuntos por sus discípulos talaveranos a lo largo de las dos últimas décadas del siglo XVI.

Alba de Tormes

Convento de Santa Isabel

Cronología de la obra de azulejería: finales del siglo XV (azulejos de "cuerda seca"), primera mitad del siglo XVI (azulejos de arista)

Autoría de la obra de azulejería: desconocida, Toledo (azulejos "cuerda seca"), Toledo, Salamanca (azulejos de arista)



Vista de la portada de acceso al convento de Santa Isabel en Alba de Tormes.
Salamanca

El convento de Santa Isabel, las "Isabeles" como son coloquialmente llamadas por los lugareños, se ubica al noreste del antiguo recinto amurallado de la villa de Alba de Tormes, junto al convento de las Reverendas Madres Benedictinas. Su fundación se remonta al año 1481, por iniciativa de Aldonza Ruiz Barrientos, viuda de Pedro Maldonado, quien fuera tesorero de Fadrique Álvarez de Toledo, II duque de Alba. Para tal fin la propia fundadora cedió sus propias casas principales, imponiendo las siguientes condiciones: que el nombre de la comunidad fuera de Nuestra Señora o de la Madre de Dios, que las monjas pertenecieran a la Tercera Regla de San Francisco, que su número nunca excediera al que las rentas de la casa pudiera mantener, y que las *freilas* no fueran conversas. Además de la donación, Aldonza Ruiz dotó espléndidamente a la comunidad, ocupándose de la construcción de su iglesia, reservándose a cambio el privilegio de ser enterrada en su capilla mayor. Finalmente, en 1488 terminó tomando el hábito franciscano, siendo nombrada abadesa (Cuesta Hernández, 1998: 19-21).

Tras numerosas reformas, los únicos elementos arquitectónicos del convento que han sobrevivido al paso del tiempo son la portada de acceso principal, el claustro reglar y la iglesia.

Por lo que respecta a la portada, la original de las casas donadas por Aldonza Ruiz, ésta se divide en dos cuerpos. El inferior presenta un gran arco de medio punto de grandes dovelas molduradas, enmarcado por un alfiz terminado en pináculos. El superior se compone de dos pares de columnas con ménsula que soportan una cornisa, conteniendo a su vez una composición escultórica formada por dos "salvajes" que actúan de tenantes del escudo de armas de la casa de Alba (*Ibidem*: 64).

Su claustro, excepcionalmente aparece colocado al norte del templo debido a las necesidades de espacio. Con una cronología del siglo XVI y numerosas reedificaciones, presenta planta cuadrangular en dos alturas, con cinco arcos escarzanos de bocelón con pilares graníticos ovalados y basas góticas por cada panda, destacando la presencia de arcos diafragma en cada ángulo de los dos órdenes. En la actualidad las cubiertas son planas, incluido su capítulo, aunque esta estancia hasta finales de la década de 1970 contó con un artesonado ricamente labrado depositado en la actualidad en el Museo de Salamanca. Por el piso superior se pueden observar los escudos de los duques de Alba labrados en algunas enjutas (*Ibidem*: 60-62).

En cuanto a la iglesia, fue mandada construir, como ya hemos indicado, por la fundadora, comenzada probablemente el mismo año



Panel de azulejos de arista colocado en el muro del presbiterio junto al retablo

1481 y dándose por finalizada en 1498 (*Ibidem*: 23-24). Presenta una sencilla planta, propia de los templos mendicantes, formada por capilla mayor, nave principal y espacioso coro. El presbiterio presenta planta pentagonal con arcosolios sepulcrales a los lados y cubierta de nervios estrellada, comunicándose con la nave a través de un gran arco triunfal apuntado elevado sobre pilares. Ésta se cierra con una armadura de par y nudillos con tirantes dobles, abriéndose en sus muros pequeñas capillas funerarias, destacando entre ellas la decorada con motivos renacentistas dispuesta en el lado del Evangelio junto a la cabecera. Ya por último, a los pies se dispone un coro dividido en dos alturas, decorándose la rejancancel de madera que preserva la clausura del piso superior de nuevo con las armas ducales (*Ibidem*: 28-33).

El convento de Santa Isabel de Alba de Tormes fue declarado Bien de Interés Cultural, con la categoría de Monumento, por Decreto de 24 de octubre de 1996.

OBRA DE AZULEJERÍA CONSERVADA

Como ya se expuso en el apartado referente a los Restos del Patrimonio Desaparecido, durante las excavaciones arqueológicas realizadas en el presbiterio de la iglesia de “Las Isabeles” con motivo de su restauración, se localizó una parte de la azulejería que en su momento decoró este ámbito, decidiendo los directores de la obra dejar en el lugar una pequeña muestra como testimonio de su existencia, depositándose el resto en el Museo de Salamanca.

De este modo, se colocó junto al retablo mayor por su lado del Evangelio un panel formado por diez azulejos y una cinta de arista, oculto en la actualidad por la sillería allí colocada. Los azulejos –con unas dimensiones de 12,5cm de lado y 1,5cm de espesor- presentan el motivo decorativo ya descrito de rueda, formado por dobles marcos circulares conteniendo elementos florales, en concreto una flor central de ocho pétalos vista de frente en azul y un melado muy amarillento, rodeada por una corona floral en verde, además de estilizados motivos florales en forma de efe en verde y melado, todo ello sobre fondo blanco. Mientras que la cinta –de 12,5 por 7,5cm- se decora con unos corazones vegetales unidos por roleos, vidriada con los mismos cuatro colores citados.

Además, en los extremos del banco de obra sobre el que descansa el retablo dieciochesco que decora el presbiterio, se colocaron dos alizares completos –de 23 por 7cm- y dos fragmentados realizados con la técnica de la “cuerda seca”, con una decoración en sus únicas caras visibles a



Vista y detalle de los alízares de “cuerda seca” colocados en el banco de obra sobre el que descansa el retablo mayor

base de una sucesión de arcos apuntados conteniendo estilizadas hojas lanceoladas, en blanco, negro y melado, todo ello enmarcado por gruesos filetes en verde.

A la hora de colocar los azulejos, parece ser que se tuvo muy en cuenta las evidencias descubiertas durante el proceso de excavación arqueológica. De este modo, los alízares formarían parte del remate del frontal del altar de la capilla mayor, el cual se decoraba a su vez a unos azulejos de “lazo de 16” de “cuerda seca hendida” formando tabla (Muñoz García, 1997: 81). Por otro lado, los azulejos y la cinta de arista formarían parte del arrimadero que cubría el muro del presbiterio (*Ibidem*: 83).

Por lo que respecta a la cronología y procedencia de las piezas de “cuerda seca”, podemos indicar que éstas debieron formar parte de la decoración de la capilla mayor una vez finalizada su construcción hacia 1498, realizadas con toda seguridad en algún taller de la ciudad de Toledo. En cuanto a los azulejos y cinta de arista, el arqueólogo que los descubrió les atribuyó una procedencia sevillana, con una cronología de la primera mitad del siglo XVI (*Ibidem*: 84, 88). Desde nuestro punto de vista, creemos más acertada adjudicarles una procedencia toledana, o como en su momento apuntó la doctora Mónica Malo, elaborados por Pedro Vázquez, el azulejo toledano asentado en Salamanca a comienzos del siglo XVI (2001: 703).

Alba de Tormes

Monasterio de San Leonardo

Cronología de la obra de azulejería: primera mitad siglo XVI (azulejos de arista), primer tercio del siglo XVII (azulejo plano pintado)

Autoría de la obra de azulejería: desconocida, Toledo, Salamanca (azulejos de arista), Talavera de la Reina (azulejo plano pintado)



Vista de la cabecera de la iglesia del monasterio de San Leonardo reformada para albergar el Museo Padre Belda, en Alba de Tormes. Salamanca

Las ruinas de la otrora magnífica abadía de San Leonardo, conocida por los albenses como “San Jerónimo”, se levantan en plena vega del Tormes a cosa de dos kilómetros al sur de la villa de Alba, junto a la carretera que va a Galinduste y al embalse de Santa Teresa.

Su fundación se remonta a comienzos de la segunda mitad del siglo XII, cuando el emperador Alfonso VII lo donó, junto al señorío de la villa, al abad de Retuerta (Sardón de Duero, Valladolid), superior de la recién creada orden de los Canónigos Regulares Premonstratenses. De su pujanza inicial son buena muestra las dos fundaciones desde ella creadas: San Miguel de Gros (Peleagonzalo, Zamora) en 1162, y la Caridad (Ciudad Rodrigo, Salamanca) en 1168. Posteriormente, el 11 de diciembre de 1441, fue transferida a la Orden de San Jerónimo al ser acusados sus canónigos de llevar una vida monástica relajada (López de Guereño, 1997: 611-613). Fue habitada por los monjes blancos hasta su expulsión tras la Desamortización de 1835, quedando el edificio abandonado y en ruinas hasta que a comienzos de la década de 1960 fue adquirido por la Congregación de Sacerdotes del Sagrado Corazón de Jesús, también conocidos como los Padres Reparadores o Dehonianos, quienes se han ocupado en los últimos años de su mantenimiento, fundando un seminario y colegio.

De la desidia desamortizadora de más de un siglo de abandono, han pervivido a duras penas los restos estructurales de su iglesia y de sus dos claustros, todo ello construidos a partir de la llegada de los jerónimos, contando con la inestimable ayuda de la casa ducal de Alba, quien desde un primer momento protegió y enriqueció a la comunidad, hasta el punto de que muchos de sus miembros, entre ellos su fundador, eligieron su iglesia como lugar para su eterno descanso.

Su iglesia debió comenzar a ser construida nada más llegados los jerónimos, terminándose entre finales de la década de 1470 y comienzos de la siguiente. Es de una sola y amplia nave de cuatro tramos, con capillas abiertas entre los contrafuertes que se cubren con bóveda de crucería, siendo más grandes las del lado de la Epístola, y cabecera ochavada con lucillos funerarios abiertos en su tramo recto -el del lado del Evangelio, forrado con alabastro de Cogolludo, acogió los restos de Gutierre de Toledo-, reforzada al exterior con contrafuertes. La nave estuvo abovedada con crucería de terceletes. Sobre los dos tramos de los pies de la nave se alzaba el coro, así como unos aposentos ducales sobre las capillas del lado del Evangelio. La portada principal se abre a occidente, formada por un arco mixtilíneo profusamente decorado con

follajes y cresterías (Pinilla, 1978: 52-55).

Por lo que respecta a los claustros, su estado de conservación era aún más deficiente. Del más antiguo, levantado en el siglo XVI, los Padres Reparadores apenas pudieron recuperar de entre los escombros unas pocas columnas y capiteles, los restos de algunas arquerías de medio punto y todas las basas de la planta baja, conociéndose en parte su estructura y decoración gracias a las descripciones realizadas en su momento por personajes como Ponz y Quadrado. Mientras que el moderno, fechado en el siglo XVII, en la actualidad se encuentra muy restaurado, habiéndose sustituido el cuerpo superior original de ladrillo por obra de cantería, conservándose del cuerpo inferior los arcos de sus pandas que descansan sobre robustos y sencillos pilares de granito (*Ibidem*: 56-62).

Los restos del antiguo monasterio de San Leonardo de Alba de Tormes fueron declarados Bien de Interés Cultural, con la categoría de Monumento, por Decreto de 3 de junio de 1931 (Gaceta de Madrid nº 155, de 4 de junio de 1931).

OBRA DE AZULEJERÍA CONSERVADA

Desde su llegada, los Padres Reparadores se dedicaron a recuperar de entre los escombros numerosas piezas arquitectónicas pertenecientes a la iglesia y al claustro antiguo, colocándolas para su contemplación por las pandas del segundo claustro tras su restauración, así como en las dependencias del primitivo museo en su momento creado por el Padre Belda, y que en la actualidad ha sido significativamente ampliado aprovechando las capillas y cabecera de la iglesia.

De entre los escombros también se recuperó una pequeña pero significativa muestra de los azulejos que decoraron algunas de las dependencias monásticas, siendo colocados la mayor parte de ellos en las paredes y en un banco corrido de obra junto al acceso a los baños del colegio, sitios en el ángulo noroeste del claustro restaurado. A excepción de una pieza, realizada con la técnica plana pintada renacentista, la totalidad de azulejos y fragmentos expuestos son de arista, representándose motivos ya vistos y descritos en Alba de Tormes, principalmente en el desaparecido castillo ducal.

De este modo, en el banco corrido se colocó una hilada de cintas –de 14cm de longitud, 8cm de altura y 1,5cm de espesor- decoradas con dos tiras de color blanco entrelazadas formando pequeños cuadrados, sobre fondo negro, melado y verde, enmarcadas por sus lados largos con gruesos filetes en blanco y verde. Bajo ellas se dispusieron tres olambrillas



Azulejos de arista colocados en el banco corrido junto a los baños del colegio

–de 9,5cm de lado y 1,5cm de espesor- con decoración de estrella de ocho puntas central con su núcleo en verde y melado y sus almendrillas en blanco sobre fondo negro, dentro de un marco también con forma de estrella formada por tiras blancas, con los polígonos resultantes rellenos de verde. Además de estas piezas descritas, completando el conjunto también se colocaron varias cintas con decoración de corazones vegetales –de 13x7cm las completas- en azul, verde y marrón sobre fondo blanco, dos olambrillas con motivo de flor vista de frente dentro de un marco circular vidriados con esos mismos cuatro colores, además de dos fragmentos de olambrilla de lacería de doble trama, vidriados en blanco, verde, negro y melado.

En las paredes se colocaron varios azulejos decorados con el motivo de rueda, uno idéntico a los encontrados entre los escombros del castillo de los duques, y otros dos –de 13cm de lado y 1,5cm de espesor- algo más elaborados a base de coronas florales y palmetas escalonadas en los ángulos vidriados en blanco, negro, verde, azul y melado. También otros azulejos de lacería de trama sencilla y de doble trama. Ya por último, destacaremos por su originalidad dos fragmentos de cintas con decoración de almenillas dentadas o escalonadas en negro y con dos pequeños anillos verdes en su interior, dispuestas entre pináculos en marrón también con los dos pequeños anillo, todo ello sobre fondo blanco y con gruesos filetes en verde en sus lados largos; así como dos coronas de azulejo –de 13x11,5x1,5cm- que representan dragones de cuerpos retorcidos en forma de ese dispuestos junto a estilizados jarrones abalaustrados, todo ello vidriado en verde, azul, melado y negro sobre



Algunos de los azulejos de arista colocados en la pared junto a los baños del colegio

fondo blanco.

Todos estos azulejos descritos presentan las huellas de sus aristas muy gastadas, indicando con ello que fueron utilizados en la decoración de los suelos de algunas de las estancias monásticas. Cronológicamente hablando, entre el conjunto recuperado hay piezas que por sus motivos decorativos, básicamente los de lacería, tuvieron que ser elaborados en los primeros compases del siglo XVI, escalonándose el resto a lo largo de la primera mitad de esa centuria. De este modo, coincidirían en el tiempo con las reformas que Fadrique Álvarez de Toledo y Fernando Álvarez de Toledo, II y III duques de Alba respectivamente, emprendieron en su castillo-palacio, por lo que no sería de extrañar que algunos de los maestros toledanos que allí dejaron su producción también elaboraran azulejos para San Leonardo, sobre todo teniendo en cuenta la estrecha relación que existió entre ambas instituciones. Dada la presencia de dragones decorando algunas de las piezas, se puede conjeturar con que uno de esos maestros fuera el azulejero establecido en Salamanca Juan Vázquez, a quien Manuel Gómez Moreno citó como probable autor de los revestimientos cerámicos de la Capilla Dorada de la Catedral de la Asunción de la Virgen de Salamanca (1967: 2017), en donde encontramos también estos animales fantásticos decorando algunas piezas.

Ya por último, la única pieza elaborada con la técnica plana pintada –de 13x13x1,5cm- se decoró con una copia del “florón principal” escurialense en blanco y azul, realizada en algún taller de azulejería de Talavera de la Reina avanzado ya el siglo XVII.



Única muestra de azulejo plano pintado recuperado de entre las ruinas del monasterio de San Leonardo

Alba de Tormes

Convento de la Anunciación del Carmen

Cronología de la obra de azulejería: entre 1670 y 1680

Autoría de la obra de azulejería: desconocida, Talavera de la Reina



Vista del acceso principal al templo del convento de la Anunciación del Carmen en Alba de Tormes, Salamanca

El convento de la Anunciación del Carmen se levanta en medio de la Plaza de Santa Teresa o de las “Madres”, como popularmente es llamada, ubicada en el extremo noroeste de Alba de Tormes, entre la Plaza Mayor y la iglesia de San Pedro. Este espacio, convertido en el centro urbano y cultural de la villa, se completa con la presencia del convento de los Padres Carmelitas de San Juan de Cruz, allí emplazado desde finales del siglo XVII, y el Museo Teresiano de reciente creación.

La fundación de este nuevo cenobio de Madres Carmelitas Descalzas, el que hacía el número ocho en la cuenta de la “descalza reformista” Teresa de Jesús, se produjo el 25 de enero de 1571, en esta ocasión gracias al patronazgo del matrimonio formado por Francisco Velázquez, contador de los duques de Alba, y Teresa de Laíz, quienes cedieron para la ocasión sus céntricas casas principales, además de la mediación de Juana de Ahumada, hermana de Teresa, y de su esposo.

Las obras del convento comenzaron inmediatamente después de la firma de las capitulaciones. De este modo, la primitiva iglesia debió terminarse hacia 1576, siendo posteriormente ampliada entre 1670 y 1680, mientras que los edificios de la clausura propiamente dichos: su claustro reglar y las celdas de las madres, hacia 1582 sino terminados sí debía estar muy avanzada su construcción.

La iglesia, tras las reformas del siglo XVII, presenta planta de cruz latina de una sola nave, distinguiéndose las distintas fases constructivas con facilidad. El tramo primitivo llega hasta el púlpito, formado por el cuerpo de nave inicial cubierta con una armadura en forma de artesa ochavada y atirantada -muy parecida a la existente en la nave de la iglesia del convento de Santa Isabel-, y su capilla mayor con arco toral apuntado y cerrada con una bóveda nervada con combados. Posteriormente, ante la cada vez mayor afluencia de fieles atraídos por la canonización de la Santa, gracias a las limosnas aportadas por los reyes Felipe IV y María de Austria y otros mecenas se pudo costear la ampliación del templo, en lo que se ha venido a llamar La Obra Real, construyéndose con un orden toscano marcadamente barroco un amplio crucero con cúpula y linterna, una capilla mayor con sus camarines alto y bajo, sacristía y antesacristía, además de espacios para los coros. Al interior, destacan el sepulcro de los fundadores, dispuesto en el lado de la Epístola de la primitiva capilla mayor, además de los pertenecientes al matrimonio formado Simón de Galarza y Antonia Rodríguez, herederos del patronazgo de los fundadores, y a Juana de Ahumada y su esposo Juan de Ovalle, colocado a los pies del templo, frente a la entrada.

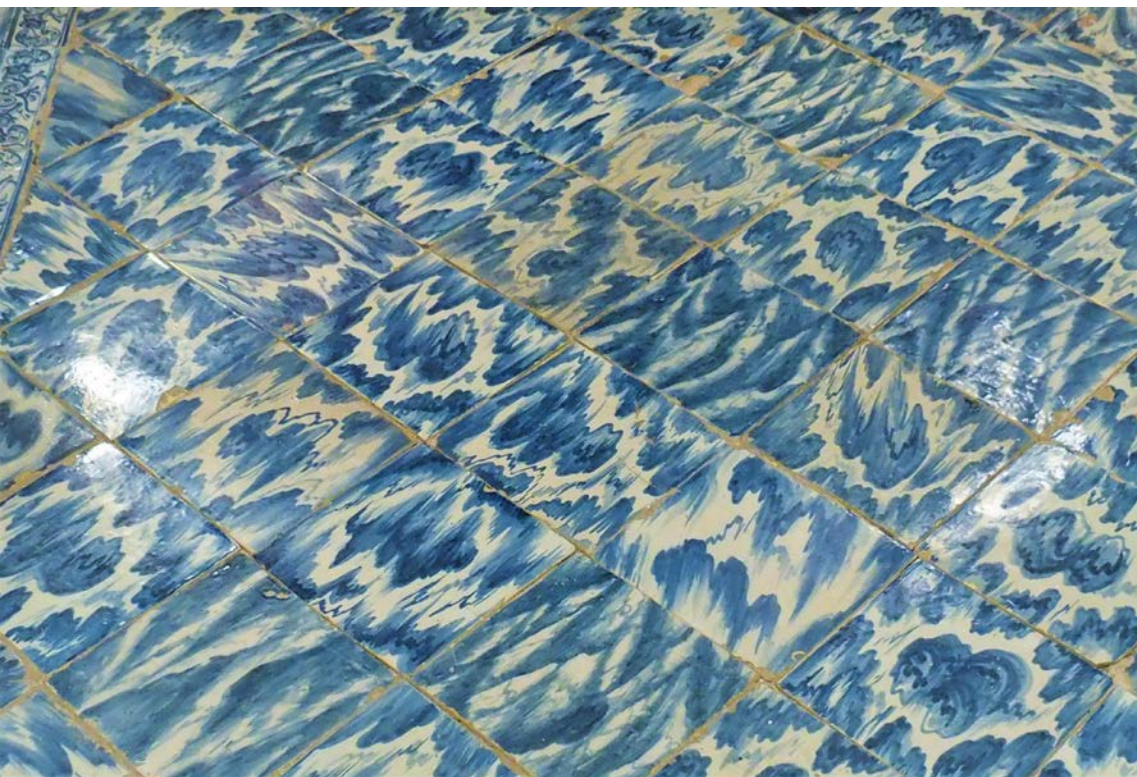


Vista de la celda donde murió Santa Teresa de Jesús

La portada principal del templo se divide en tres cuerpos, el inferior arquitectónico y los otros escultóricos de clara influencia manierista. Su acceso se realiza a través de un arco de medio punto moldurado, dispuesto entre columnas con sus arranques decorados con grutescos, sus plintos estriados y sus capiteles corintios, además de dos medallones con las representaciones de San Pedro y San Pablo en las enjutas. Separado por un sencillo entablamento se dispone una representación de la Anunciación de Nuestra Señora, flanqueada por los escudos de la villa y de los fundadores, y sobre ésta un tímpano con un relieve del Padre Eterno contemplando la escena inferior. Finalmente, el conjunto se remata con una cartela de piedra, a modo de pergamino, donde se grabó la fecha con el nombre de los fundadores así cómo la dotación que realizaron, con una cruz dispuesta entre figuras acostadas y de pie. El resto de las dependencias del convento debieron adaptarse, en una primera fase a la distribución de las casas principales domadas por

Francisco Velázquez y Teresa de Laíz, modificándose posteriormente, principalmente a lo largo del siglo XVII. Es muy poco lo que se conserva de la época de la Santa, apenas un par de escaleras y las dos celdas donde paso su enfermedad y muerte. También se ha conservado la portada de acceso al zaguán de la portería del convento, con un sencillo arco de medio punto mínimamente moldurado con arquivoltas que continúan en las jambas, sobre el que se dispone un gran escudo de los fundadores dispuesto en una cartela de recortes de cueros o metales entre guirnaldas con remate de yelmo y celada, flanqueado por las esculturas de San José con el Niño y San Andrés dentro de hornacinas aconchadas (Gutiérrez Robledo, 2008: 21-44).

El convento de la Anunciación del Carmen fue declarado Bien de Interés Cultural, con la categoría de Monumento, por Decreto el 11 de julio de 1980.



Detalle de los azulejos que decoran el frontal de altar y el pavimento de la celda donde murió Santa Teresa

OBRA DE AZULEJERÍA CONSERVADA

A través de un hueco abierto en el arcosolio del sepulcro de Juana de Ahumada y de su esposo se puede ver la llamada por la comunidad “Celda de la Muerte”, donde el 4 de octubre de 1582 murió Santa Teresa. La misma se sitúa en la planta baja del claustro, dentro de la antigua clausura del convento, incorporada hoy a la llamada “Capilla de las Reliquias”, dispuesta junto a los pies del templo en su lado del Evangelio y que posiblemente en su momento cumplió la función de sala capitular. Según se relata en una cartela explicativa, aunque sin indicar la procedencia de tal afirmación, la celda se transformó en capilla devocional coincidiendo con La obra Real realizada entre 1670 y 1680, siendo profundamente reformada dándole un aire muy barroquizante. Para tal fin se dispuso una bóveda baja de yeso con decoración de lunetos y representaciones de conchas dentro de medallones dispuestos en las pechinas, pinturas al fresco en los tímpanos con escenas relacionadas con la vida de la Santa y dos lienzos, uno de ellos representando a la Santa en su lecho de muerte, además de una imagen en madera de un *Ecce Homo* colocado dentro de una hornacina con reja. Asimismo, en 1880, coincidiendo con el momento en que se abrió el ventanuco en el enterramiento de los Ahumada-Ovalle, se colocó en un ángulo de la estancia una cama con una imagen de la Santa.

Durante la reforma barroca, parece ser que se colocó en el espacio donde en origen se encontraba la cama un altar con un frontal de cerámica plana pintada –de 1,58m de longitud y 0,86m de altura-. Los azulejos –de 13,5cm de lado- se decoraron con una imitación de los paños de brocados que se colocaban precisamente en los altares, a base de orlas que enmarcan medallones mixtilíneos de diferentes tamaños en blanco, amarillo y anaranjado, dispuestos sobre un fondo que desarrolla una trama rallada azul. Asimismo, la greca del frente y los laterales se culmina con un recuadro imitando a los flecos de esos brocados en azul y amarillo. Los bordes del frontal se rematan con una hilada de alízares –de 17,5x4x5cm- decorados con esvásticas encadenadas en azul y blanco, además de una pequeña flor en blanco y amarillo dispuesta en la unión de las piezas.

El suelo de la estancia se decoró asimismo con un pavimento de cerámica –de 3,72 por 2,82m-, formado por azulejos –de entre 17 y 17,5cm de lado- colocados a cartabón, que se decoraron con lo que parece ser una imitación del cielo por medio de la representación de algodonosas nubes, en azul sobre blanco, que se enmarcó a su vez con una cenefa de

azulejos –de 18cm de lado- con una decoración partida, también en azul y blanco, formada por esas mismas nubes y motivos florales vistos de frente a modo de cinta²⁹.

La imitación de textiles fue una temática reproducida con asiduidad por los azulejeros de Talavera de la Reina a lo largo del siglo XVII. Sin ir más lejos, en la sacristía de la iglesia del convento de Santa Clara en Valladolid se conserva un altar con su frontal decorado con azulejos idénticos a estos de la celda de Santa Teresa, fechado en 1635 (Moratinos, 2016: 103, 106-107). Idénticos son también los que forman el frontal del altar conservado en la pequeña capilla funeraria de la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción en Gutiérrez-Muñoz (Ávila), que debió ser colocado hacia 1645 (*Ibidem*: 258-260), o los dispuestos en la Capilla del Relicario de la también vallisoletana iglesia de San Miguel y San Julián, puestos con anterioridad a 1652 (*Ibidem*: 154), además de otros frontales de altar diseminados por la provincia de Ávila. Por los datos aquí aportados y por otros que conocemos, parece ser que estos motivos siguieron elaborándose a lo largo del último tercio de la centuria, prueba de ello lo tenemos en los dos frontales de altar conservados en la iglesia de San Martín Obispo de Sanchidrián (Ávila), fechados entre 1688 y 1689 (*Ibidem*: 254-257).

Por lo que respecta a los azulejos del pavimento, aunque con menos referencias que los anteriores, tanto desde el punto de vista técnico como tipológico también presentan una clara afiliación talaverana, mostrando una acusada temática barroca propia del momento en el que, presumiblemente, fueron colocados.

El estado de conservación de los azulejos es bueno. No se percibe la presencia de sales en las superficies vidriadas, ni de piezas huecas o sueltas causadas por la humedad, únicamente se aprecia la existencia de fisuras y pérdidas de vidriado en algunos de los azulejos colocados en el pavimento, todo ello producido por su continua exposición a las numerosas visitas que hasta allí llegan.

29 Aunque no se nos enseñó, nos consta que la llamada “Sala de Cobres”, donde se exponen pequeños cuadros votivos realizados sobre dicho soporte, cuenta con un pavimento de barro cocido que se remata con una greca perimetral formada por azulejos decorados con esa misma representación de nubes en azul sobre blanco.

Alba de Tormes

Hospital de Santiago y San Marcos

Cronología de la obra de azulejería: 1797

Autoría de la obra de azulejería: desconocida, Valencia



Vista del Hospital de Santiago y San Marcos y de la iglesia de Santiago tomada desde la "Torre Blanca" del castillo de los duques de Alba, en Alba de Tormes. Salamanca

El antiguo edificio del "Santo Hospital de Santiago y San Marcos" se encuentra al norte del recinto urbano, en la calle llamada del Hospital, adosado a la iglesia de Santiago, la más antigua de cuantas existen en la villa, pues no en balde ya aparece citada en el Fuero que el emperador Alfonso VII concedió a Alba de Tormes en 1140, bajo cuyo portalón se celebraban las reuniones del Concejo, cuando sus Casas Consistoriales lindaban con ella. El templo destaca por su ábside circular de ladrillo, decorado al exterior con una triple hilada de arcos ciegos, encontrándose en su interior, entre otras, la lápida sepulcral de Gutierre de Toledo, primer señor de la Casa de Alba, allí trasladada desde el monasterio de San Leonardo tras su desamortización³⁰.

A este personaje se debe precisamente la fundación, el 17 de junio de 1445, del Hospital de Santiago como auxilio para los albenses pobres y necesitados, así como para la atención de peregrinos. En un principio el hospital se ubicó junto al alcázar, aunque el segundo señor de Alba, García Álvarez de Toledo, lo mandó derribar y construir de nueva planta adosado a la iglesia de Santiago.

Apenas treinta años después la villa se vio favorecida con la construcción de un nuevo hospital benéfico, fundado por Fernando del Río junto a la iglesia de San Juan, aunque recibió el nombre de San Marcos al ser la mayordomía de esta Cofradía la que se encargó de su gestión.

En 1790 ambos hospitales terminaron por fusionarse a partir de una Real orden dictada por Carlos IV. De este modo, la nueva institución pasó a denominarse "Patronato del Hospital Santiago y San Marcos", estableciéndose su sede en el edificio del primero (Álamo, 1977: 38). Finalmente, dado su deficiente estado de conservación, en 1984 se inauguró una nueva residencia de ancianos con el mismo nombre en unos terrenos colindantes a la antigua institución. De este modo, casi cinco siglos después continúa desarrollándose en Santiago la labor hospitalaria que iniciara el obispo Gutierre de Toledo.

El antiguo edificio hospitalario en la actualidad se encuentra cerrado, amenazando una parte sustancial de su estructura ruina inminente. Construido con la piedra pizarrosa local, presenta una planta rectangular de una gran sobriedad arquitectónica al exterior. El acceso principal se encuentra en la calle Hospital, realizándose a través de un sencillo arco de medio punto de grandes y marcadas dovelas que apea sobre pilastras, coronado con un Santiago a caballo en un relieve muy deteriorado.

³⁰ La iglesia de Santiago fue declarada Bien de Interés Cultural, con categoría de monumento, por Decreto de 24 de octubre de 1996.



Panel de azulejos colocado en la fachada del edificio

OBRA DE AZULEJERÍA CONSERVADA

Con el fin de financiar esta obra benéfica, en 1842 una parte del edificio se transformó en teatro, del que sobresale principalmente su decoración interior, desarrollada principalmente en su entrada, escenario y cubierta, con una mezcla de estilos entre clasicista y modernista.

En la fachada que da a la calle Hospital, se colocó en una fecha indeterminada un pequeño panel historiado de azulejos planos pintados –formado por treinta y seis piezas–, perteneciente a la antigua institución benéfica tal y como lo delata la inscripción desarrollada en su parte inferior:

*BOTICA GENERAL DEL S^{TO}. HOSPITAL DE S^N. TIAGO Y S^N.
MAR^{OS}.*

*DE ESTA VILLA DEL ALVA CON RL. FACULTAD REINANDO
CAR.*

LOS III. SU PROTECT[O]R AÑO DE 1797.

En el panel se nos representa al apóstol Santiago derrotando a los infieles, recordando la célebre batalla de Clavijo. El santo aparece con sus atributos más característicos, esto es, montado en un caballo blanco, portando una espada -en este caso una cimitarra sarracena- y el estandarte con la cruz roja llamada de Santiago prendido del bordón, vestido con hábito de peregrino con el sombrero de alas y la capa de viaje o lacerna movida por el viento, además de los moros vencidos a los pies de su montura, todo ello aparece pintado con un trazo negro de manganeso y con una perspectiva un tanto forzada, a pesar de lo cual el conjunto alcanza una notable calidad cerámica. El fondo utilizado es de un neutro muy marcado por el predominio del blanco, apenas manchado con unas nubes insinuadas en azul, resaltando aún más si cabe la escena descrita, que se rellena con una policromía a base de colores como el manganeso, verde, azul, marrón y distintos tonos de ocre. Además, el conjunto aparece enmarcado en la parte superior y laterales con una sencilla y fina cenefa también polícroma, en la que se desarrollan entrelazados motivos fitomorfos junto con “rameados” de estilizados grutescos.

Por las características técnicas descritas y la fecha que aparece en el texto, consideramos que este panel tuvo que ser elaborado en alguno de los obradores de azulejos que hacia finales del siglo XVIII existían intramuros de la ciudad de Valencia. A todo esto, debemos añadir que, aunque nos ha sido imposible poderlos medir por razones obvias, a golpe de vista los azulejos parecen presentar unas dimensiones que se acercan

a las del “cuadrado de palmo valenciano” –de 22,5cm de lado–, medida estándar introducida a partir de los años treinta de esa centuria; además de que la escena se representa al modo de los “cuadros” cerámicos que tanto proliferaron en el periodo barroco levantino.

Más en concreto, creemos que el panel del Hospital de Santiago y San Marcos de Alba de Tormes se podría encuadrar en el estilo neoclásico que, a partir de la década de 1780, coincidiendo con el reinado de Carlos IV, se fue imponiendo al rococó hasta ese momento imperante. Este cambio de tendencia, como decimos, también llegó a la azulejería valenciana donde, por esas fechas, Marcos Antonio Disdier, perteneciente a una familia de comerciantes franceses asentada en la capital del Turia, fundó las Reales Fábricas de Azulejos de Valencia tras la compra de una serie de “fábricas”, algunas de ellas activas desde comienzos de la centuria. Desde estas fábricas Disdier intentó adecuar las producciones al gusto europeo imperante, lanzando series de azulejos en los que introdujo unas novedosas gamas cromáticas a base de verdes oliva, ocre, azules y anaranjados que alcanzaron un gran éxito, refrendado con su venta por muchos puntos de la Península Ibérica, incluida Castilla la Vieja (Pérez Guillén, 1995: 102-103; Coll, 2009: 205-206).

A pesar de encontrarse en el exterior, el panel está protegido dentro de una hornacina con lámina de cristal o metacrilato. A golpe de vista, su estado de conservación parece ser aceptable, apreciándose únicamente puntuales fisuras y pérdidas de esmalte en algunos azulejos, posiblemente producidas por golpes y rozaduras de cuando se encontraba en el interior del hospital.

Horcajo Medianero

Santuario de Nuestra Señora de Valdejimena

Cronología de la obra de azulejería: 1724

Autoría de la obra de azulejería: desconocida, Talavera de la Reina



Vista de Santuario de Nuestra Señora de Valdejimena en Horcajo Medianero.
Salamanca

La población de Horcajo Medianero se encuentra al sureste de la provincia de Salamanca, en su límite con la de Ávila. Tierra de frontera entre los reinos de León y Castilla, perteneció al alfoz de Alba de Tormes -también llamado Campo de Alba-, alcanzando cierta importancia al encontrarse junto al camino de carretería que desde la Edad Media unía Salamanca con la abulense Piedrahíta.

El Santuario de Nuestra Señora de Valdejimena se encuentra a unos 3 km al noroeste de Horcajo, en medio de una dehesa rodeada de encinares, cuyo acceso se realiza a través de un camino que sale a mano derecha de la carretera CL-510 que une Alba de Tormes con Piedrahíta, que discurre paralelo al llamado por los lugareños Río Grande.

Este santuario celebra uno de sus días más importantes el domingo de Pentecostés, juntándose en las campas aledañas romeros de los pueblos comarcanos, junto a otros llegados de Extremadura, Ávila, Zamora y Valladolid, e incluso desde las lejanas tierras portuguesas, pues, no en balde, la devoción popular a la Virgen de Valdejimena desde antiguo se extendió más allá de las tierras salmantinas, siendo conocida y respetada además de por sus milagros por proteger contra el mal de rabia (García Boiza, 1937: 72).

Se desconoce desde cuando se venera en Valdejimena la imagen de la llamada “Virgen Blanca”. La primera documentación que hace referencia a este lugar de culto se remonta al año 1627, cuando el maestro albañil Mateo de Ávila se comprometía a ampliar la antigua ermita. Este edificio quedó irremediabilmente destruido en 1682, tras un gran incendio que también afectó a la hospedería. Al año siguiente se decidió su reconstrucción, implicándose en ella el mismísimo obispo de Salamanca, decidiéndose levantar un edificio más suntuoso que el anterior, para lo que se pidieron trazas a Juan de Setién Gumes, “Maestro Mayor de las obras de la ciudad de Salamanca y su obispado”, realizando la obra Manuel de Ávila, acaso familiar de ese maestro albañil llamado Mateo. Arquitectónicamente hablando, la obra debió estar finalizada en 1698, mientras que la decoración interior de sus cubiertas se terminó en 1703, tal y como se indica en la inscripción conservada en la bóveda de la capilla mayor. Además, entre 1720 y 1726 se fueron construyendo las estancias que completan el santuario, en concreto la casa-hospedería, los edificios llamados “Gallinero” y “Tinajero”, así como la bodega y el horno (Sánchez Vaquero, 1958: 15-25).

Tras dicha reforma, el santuario que se erigió presenta unas dimensiones que se acercan más a las de una iglesia parroquial que a las de una ermita.

Su planta es de cruz latina, con presbiterio rectangular, marcado crucero con cúpula central y una sola nave, en la que se distribuyen hasta cuatro altares, puestos bajo la advocación de San Francisco Javier, San Juan Bautista, San Francisco de Asís y de Santa Teresa. El acceso a su interior se realiza a través de dos portadas, una al sur dispuesta bajo un pórtico de dos alturas, abalconada la superior y con arcos de medio punto la inferior, y otra a los pies en su lado de poniente, sobre la se erigió una espadaña con hueco para tres campanas.

OBRA DE AZULEJERÍA CONSERVADA

Detrás de la capilla mayor se dispuso la sacristía, construyéndose sobre ésta el camarín de la Virgen, al que se accede a través de una escalera de piedra. Este espacio presenta una planta prácticamente cuadrangular –de 6,43x6,16m-, cerrándose con una cúpula de yeso que descansa sobre pechinas con forma de venera. Tanto la cúpula como sus paredes aparecen profusamente decoradas con un barroco y multicolor follaje, intercalándose escenas donde se representan algunos milagros de la Virgen, entre ellos su aparición dentro de una encina al vaquero Juan Zaleos y a su toro “Romo”, con invocaciones e himnos dentro de marcos, destacando en el centro de la cubierta ocho estrellas que rodean a un sol, enmarcado a su vez por dos *Letanías Lauretanas* alusivas a esas representaciones, en concreto *Electa ut sol* y *Pulchra ut Luna*.

La decoración del camarín se completó con un zócalo que recubre todas sus paredes –de 1,18m de altura-, colocándose asimismo una figura geométrica en el centro de su pavimento, en concreto un cuadrado de 1,20m de lado, con cuatro apéndices en sus extremos de 0,40m de lado, enmarcada además por una greca, todo ello realizado con azulejería plana pintada.

Comenzando por el arrimadero, debemos indicar que el mismo se divide en tramos que se encuentran enmarcados por composiciones que imitan los grutescos renacentistas. En concreto, se trata de figuras dispuestas sobre un pedestal que representan faunos alados con sus manos terminadas en roleos vegetales, con la parte superior de sus cuerpos vidriadas en amarillo y marrón y la inferior en azul, sujetando a su vez con sus manos y cabeza un capitel sobre el que se alza un plinto que desarrolla un pináculo piramidal rematado por una bola, ambos elementos en azul y blanco, con decoración vegetal dorada a modo de *candelieri*. Toda la composición, dibujada con un fino trazo en manganeso, alcanza una altura total de 1,58m.



Detalle de los faunos alados que dividen el arrimadero del camarín en tramos



Vista de la *Letanía IANVA COELI* (Puerta del Cielo)

Cada uno de los tramos varía en sus dimensiones, pero no en su distribución formal y composición de elementos, siendo todas las piezas de las mismas dimensiones -13cm de lado-. De este modo, en su coronamiento y rodapié se colocaron sendas hiladas de azulejos decorados con jarrones unidos por elementos vegetales en anaranjado y verde sobre fondo blanco, con el negro del manganeso utilizado para el perfilado. Mientras que el fondo se rellena con una exuberante composición vegetal a base de carnosas hojas de acanto entremezcladas con algunos frutos, básicamente grandes racimos de uvas, en azul y blanco sobre un fondo azul cobalto. En nueve de esos tramos esa guarnición vegetal se abre en su centro permitiendo la presencia de una “serie de símbolos alusivos a la pureza de María y a su inmaculada concepción”, conocidos como *Letanías Lauretanas*, que fueron extraídos de textos bíblicos como el Cantar de los Cantares y recopilados entre los siglos XV y XVI³¹ (González Moreno, 2005: 877-880). Todos los símbolos

31 Aunque éste no fuera el caso, estos símbolos formaban un programa emblemático que acompañaba y completaba la iconografía inmaculista de la llamada Virgen *Tota Pulchra*, que se presentaba en imagen como la *Virgen Apocalíptica* de la visión de San Juan, esto es, sin el

aparecen dentro de unos marcos formados por cuernos de la abundancia de los que surgen elementos vegetales idénticos a los que rellenan cada panel, dispuestos sobre fondos blancos para de este modo resaltar más su mensaje, colocándose sobre ellos unas largas filacterias amarillas que se enroscan entre la vegetación, en donde se desarrollan los títulos de cada una de las *Letanías* en letras mayúsculas trazadas en manganeso. Comenzando por la derecha nada más entrar en el camarín, los símbolos representados son los que siguen:

1. *PVTEVS AQVARVM VIVENTU*. (Pozo de aguas vivas): dibujándose un pozo con su brazo, polea y soga en amarillo y manganeso.
2. *FONS HORTORVM*. (Fuente de los huertos): con una fuente de pila poligonal y surtidor hemisférico de cuatro caños, también en

Niño en brazos, coronada por doce estrellas, rodeada por ráfagas (“vestida de sol”) y sobre el creciente lunar pisando la culebra. De este modo fue representada en numerosas ocasiones por los pintores de azulejos talaveranos desde finales del siglo XVI (González Moreno, 2005: 876-877).

amarillo y manganeso.

3. *TVRRIS DAVIDICA*. (Torre de David): representándose una torre cilíndrica que desprende rayos, asentada y rodeada por nubes, todo ello vidriado asimismo en amarillo y manganeso.
4. *PVL CRA VT LVNA*. (Hermosa como la Luna): cuarto lunar con rostro humano dentro de un círculo del que salen rayos como si fuera un sol, en los dos mismos colores antes citados.
5. *ELECTRA VT SOL*. (Única como el Sol): apareciendo un gran sol con rostro humano en esos dos mismos colores.
6. *CIPRESVS ALTA*. (Ciprés alto): representándose un alargado ciprés de verde copa y tronco en manganeso, colocado sobre un montículo también verde y rodeado de rayos azules.
7. *PALMA EXALTATA*. (Palmera elevada): con una palmera en amarillo y manganeso, colocada sobre un montículo en este caso azul y rodeada de rayos asimismo azules.
8. *STELA MATVTINA*. (Estrella de la mañana): dibujándose una estrella de ocho puntas azul y blanca rodeada de rayos amarillos.
9. *IANUA COELI*. (Puerta del Cielo): con una monumental portada barroca que desprende ráfagas, asentada y rodeada por nubes, todo ello vidriado en amarillo y manganeso.

Además, entre los símbolos inmaculistas se colocaron hasta cuatro letreros explicativos de la obra con los nombres de sus promotores. Los dos primeros se acomodaron entre el símbolo de la “Fuente de los huertos”, disponiéndose sobre un fondo amarillo y letras en manganeso las siguientes inscripciones:

*SDO. OBS^{PO}. / EL YLL^{MO} / S^R, D^N. / SILBE^{RE} / G^ARC^IA. / ESCAL^O / NA,³²
S^{DO}, BENE^{DO}. / EL S^R, D^N. / FRAN^{CO}. / MIGVE^L. / MÁÇA / NO,*

Los otros dos letreros se colocaron entre el símbolo de la “Estrella de la mañana”, con sus inscripciones también con letra en manganeso sobre fondo amarillo, distinguiéndose además la presencia de aves posadas entre la vegetación. En uno de ellos se dibujó además a un monje de edad avanzada cubierto por un hábito pardo con largo cordón y un rosario enrollado a la cintura, arrodillado y apoyado en una larga vara, con un libro dispuesto a sus pies, todo ello con trazo de manganeso, posiblemente el personaje aludido en la inscripción:

32 Silvestre García de Escalona, obispo de Salamanca entre 1714 y 1729.



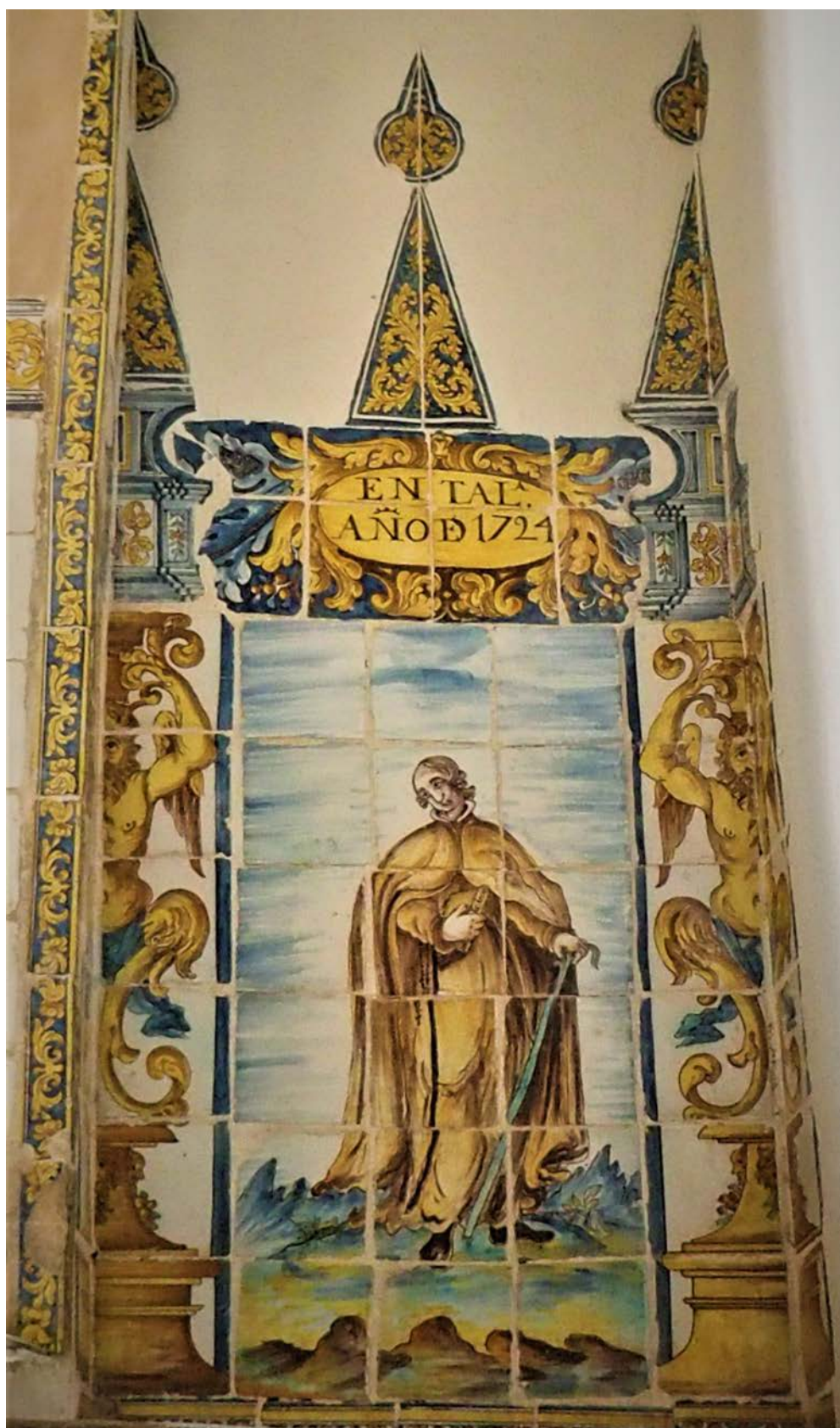
Vista del panel con la figura e inscripción del *Hermano M. Alonso Cur^{to}*

*EL Her^{NO}, M. ALõso, Cvr^{to}, /
Yzo b^{To}, A N^{RA}, S^{RA}, D Restitvr^E /
A sv casa Y le cvunplio, EL /
AÑO D 1718*

Mientras que en el cuarto letrero se desarrolló el siguiente texto:

SIE^{DO}, CAPELL^N, D^N. / JosEPH. MArti^N, / hernan^Z, Bello.

Tanto estas dos inscripciones como el símbolo mariano de la “Estrella” se disponen en una pequeña estancia, utilizada acaso para colocar en ella un altar, con un escalón en el que se colocó la misma greca de azulejos que enmarca la figura geométrica dispuesta en el pavimento del camarín. Además, al final de las escaleras en el descansillo antes de acceder al camarín, se dispuso entre dos faunos alados un panel historiado



Vista del panel situado junto a la entrada al camarín, y detalle de los alízares colocados en la jamba del vano de acceso

representando a un hombre joven visto de frente, vestido con hábito también con largo cordón y rosario, capa pluvial y chapines, las prendas pardas y el calzado negro, sosteniendo en su mano derecha un libro y en su izquierda una vara verde, todo ello perfilado con un fino trazo en manganeso. Sobre esa escena se colocó una cartela ovalada rodeada de elementos vegetales dorados y azules, con otra inscripción más, al igual que las anteriores con las letras en manganeso sobre fondo amarillo, en la que se puede leer: *EN TAL.^A/ AÑO D 1724*. Asimismo, las esquinas de las jambas del vano de acceso al camarín se protegieron con alízares –de 17,5x4x4cm- decorados con zarcillos y roleos dorados sobre fondo azul cobalto.

Finalmente, en el centro del pavimento de losas de pizarra verdosa del camarín se colocó la ya citada figura geométrica, de la que desconocemos los motivos decorativos utilizados al haberse perdido toda su capa vítrea, distinguiendo únicamente que la misma se formó con azulejos –de 13cm de lado-, cintas de enmarque –de 13x6cm- y olambrillas –de 6cm de lado-. Lo que sí se ha conservado parcialmente es la decoración de los azulejos de la greca que circunda la figura –también de 13cm de lado-, por lo demás iguales a los colocados en el zócalo de la pequeña estancia antes ya citada, formada por un encadenado de marcos mixtilíneos de grueso trazo azul que contienen palmentas doradas, de las que surgen dos largos tallos verdes de hojas anaranjadas y flores amarillas, todo sobre un fondo blanco, empleándose el manganeso en su trazo.

Si exceptuamos la antes citada pérdida de la capa vítrea de la figura geométrica y de parte de los azulejos que forman la greca del pavimento, debido al desgaste tras tantos años de haber sido pisado por los romeros, el estado de conservación del conjunto de los azulejos que conforman los zócalos del camarín es muy bueno. No se aprecia la presencia de sales en superficie, como tampoco huellas de humedad, además no se observan pérdidas de azulejos y ninguna de las composiciones aparece descolocadas, lo que nos estaría indicando que desde su primigenia colocación no han sufrido alteraciones significativas.

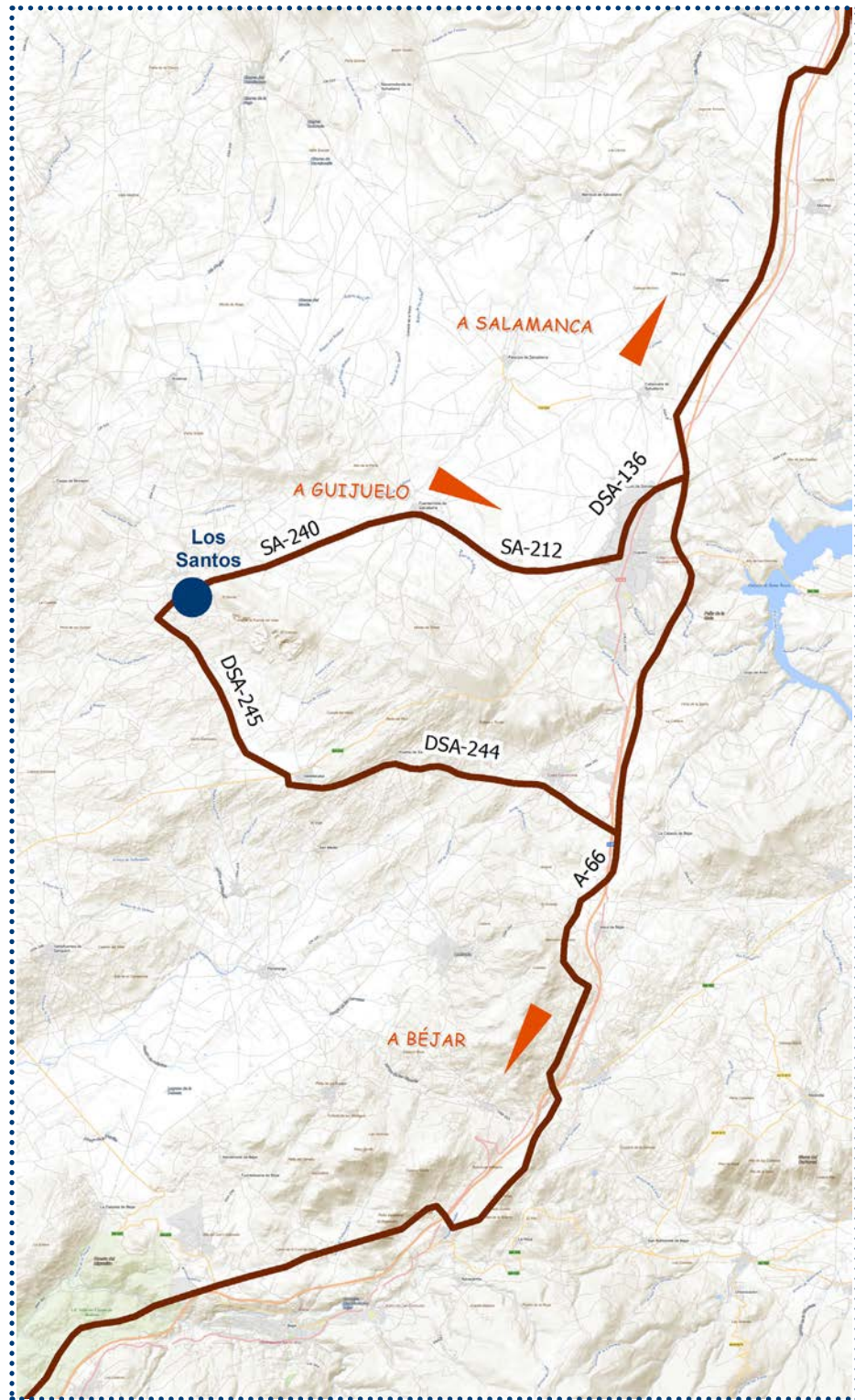
Como no podía ser de otra manera, Manuel Gómez Moreno ya deparó en la magnífica azulejería que decora las paredes del camarín de Valdejimena, considerando que era la obra de arte más interesante de las existentes en el santuario, dejando escrito en su Catálogo Monumental la siguiente y reveladora descripción: “Es edificio del siglo XVIII, y lo más interesante que encierra son los zócalos de azulejería talaveranos rodeando su camarín. Faja de grutescos, que rematan en pirámides, se

distribuyen en tableros llenos de ampuloso follaje barroco, y en medio alegorías referentes a la Virgen con sus lemas correspondientes; además varios letreros conmemorativos de la obra y de quienes la erigieron” (1967: 487-488).

En esta ocasión, gracias a la inscripción dispuesta junto a la entrada al camarín, no hay ninguna duda a la hora que asignar el lugar de procedencia de la obra y darle una fecha de elaboración: *En Talavera Año de 1724*; aunque desafortunadamente el autor o autores no vieron necesario u oportuno dejar su firma plasmada para la posteridad en alguno de los azulejos. De todos modos, estos azulejos se deben integrar, tanto por fecha como por estilo, en el período conocido como de las “Talaveras del Barroco”, etapa que se desarrolló entre el último tercio del siglo XVI y la década de 1740. Este momento que se caracterizó por una más que significativa recuperación de la actividad alfarera en Talavera de la Reina, gracias a los numerosos e importantes encargos realizados tanto por la Corte, como por la Iglesia y el estamento nobiliario. A la cabeza de esta recuperación se podrían citar a los hermanos Ignacio, José y Pedro Mansilla del Pino, acaso los pintores de azulejos talaveranos más importantes durante el primer tercio del siglo XVIII (Pleguezuelo, 2002: 258); aunque es seguro que la nómina se podría ampliar con otros maestros que hasta el presente nos son desconocidos.

4.3.3.

Itinerario III Por el Alto Alagón



Los Santos



Los Santos

Iglesia de San Bartolomé

Cronología de la obra de azulejería: 1515

Autoría de la obra de azulejería: desconocida, Toledo



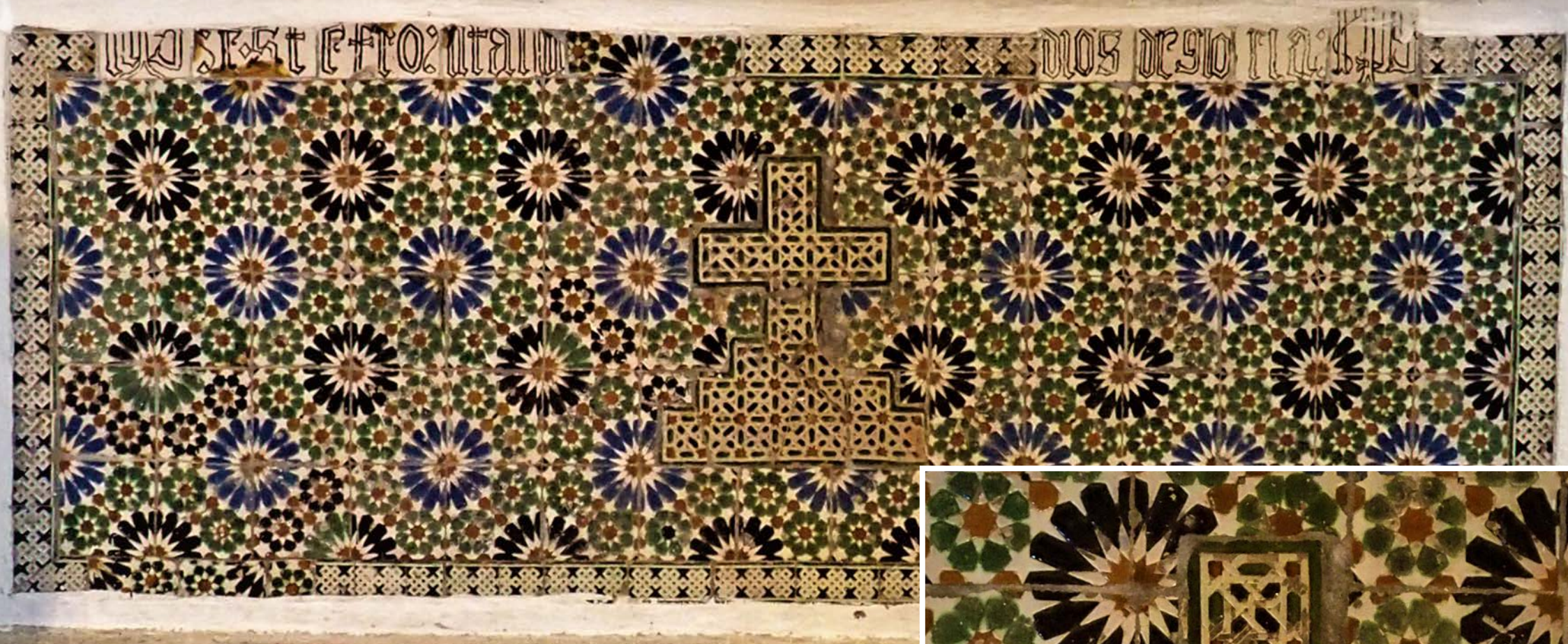
Iglesia de San Bartolomé en Los Santos. Salamanca

Esta población se encuentra al sureste de la provincia de Salamanca, emplazada entre la penillanura del Campo Charro bañada por el Tormes y las primeras elevaciones que anteceden a las serranías de Béjar y de la Peña de Francia, dentro de la comarca de Entresieras o del Ato Alagón. Sus primeras referencias históricas se remontan a finales del siglo XII, cuando Alfonso IX de León incorpora todo este territorio a su reino, con Monleón como la villa cabeza de su alfoz, aunque posteriormente este monarca leonés transferiría el lugar de Los Santos a la Orden del Temple. Ya en el siglo XVII, Felipe IV vendió su jurisdicción al Ducado de Béjar. La iglesia parroquial de San Bartolomé se levanta en la parte más elevada de la villa. Construida en granito, la mayor parte de la traza arquitectónica que hoy se puede contemplar pertenece al siglo XVI, aunque todavía conserva restos de su primigenia fábrica, posiblemente del siglo XIII. De esta época sería su cabecera rectangular, cubierta con una bóveda de cañón muy agudo, que se refuerza con dos gruesos arcos perpiaños que descansan sobre pilares y con sus impostas de semibocel labradas con motivos vegetales. A través de un arco triunfal asimismo apuntado se accede a las tres naves que conforman su cuerpo, separadas por arcos de medio punto apoyadas sobre pilares lisos. Originalmente, las naves se cubrían con una armadura de par y nudillo de sencillo lazo en su almizate hoy totalmente reconstruida, al igual que buena parte del edificio, durante la profunda restauración realizada entre 1980 y 1986. El acceso se realiza a través de dos portadas, la más antigua al sur y otra al oeste, ambas con arco de medio punto, el de poniente enmarcado por un alfiz de remate triangular y el del mediodía cubierto por un pórtico de arcos escarzanos que apean sobre robustas columnas (Gómez Moreno: 1967: 425). Parte de este pórtico se apoya en la esbelta torre de tres cuerpos, adosada a su vez a los pies del muro de la Epístola, que abre en su coronamiento un vano rasgado de medio punto por cara para alojar a las campanas.

La iglesia de San Bartolomé fue declarada Bien de Interés Cultural, con categoría de Monumento, por Decreto de 1 de julio de 1993.

OBRA DE AZULEJERÍA CONSERVADA

Los dos altares colaterales a la capilla mayor de la iglesia de San Bartolomé presentan sus frontales decorados con revestimientos cerámicos, ambos realizados con la técnica de la arista y presentando unas características formales muy parecidas, que se traducen en un motivo decorativo de lacería prácticamente idéntico y en la presencia de sendas inscripciones

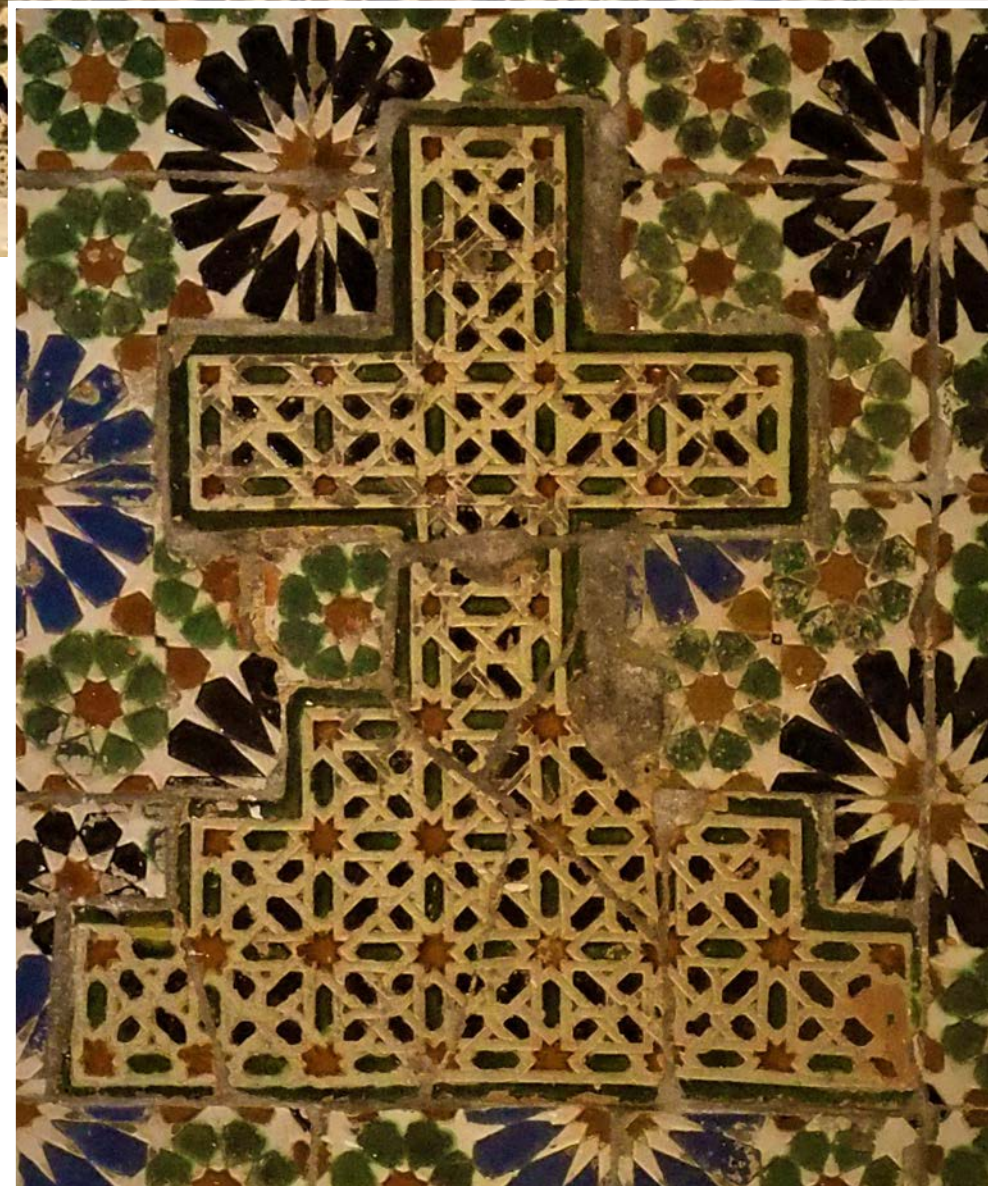


Vista del frontal de azulejos del altar sito en el lado del Evangelio y detalle de su cruz

en su parte superior, una de ellas incompleta. En ambos casos, las mesas de los altares se rematan en la actualidad con lajas de granito.

Altar del lado del Evangelio

El frontal de este altar –de 2,32m de longitud y 0,84m de altura- se recubrió con azulejos –de 14cm de lado- con el motivo de “lazo de 16”, con sus puntas o zafates vidriadas unas veces en azul y otras en negro, rodeadas a su vez de ocho estrellas de ocho puntas más pequeñas en verde, con los sinos o corazones de todas ellas en melado y con el blanco dejado de fondo. En el centro del frontal se colocó una cruz de triple base escalonada –de 0,40x 0,46cm- elaborada en una sola pieza también en arista, decorada igualmente con un motivo de lacería de doble malla reticular de líneas blancas, que al cruzarse crean cuadrados y estrellas de diferentes tamaños en verde, melado y negro, todo ello enmarcado por un grueso filete en verde. Por el modo en que se dispuso la cruz, cortando abruptamente algunos de los motivos de lazo, podemos decir que no formaba parte del diseño original concebido para la decoración del frontal, a pesar de lo cual debió ser colocada en un momento



inmediatamente posterior, si nos atenemos al motivo empleado en su decoración.

El conjunto aparece enmarcado por sus laterales, parte inferior y parcialmente la superior por una greca de cintas –de 14x 7cm de- decoradas con dobles tiras blancas entrelazadas formando pequeños ochos encadenados con sus huecos rellenos en verde y melado, todo ello sobre un fondo negro, rematadas en los lados más largos por un filete blanco y otro verde.

Además, en el extremo superior del frontal se colocó entre la greca de cintas un epígrafe corrido en una sola línea, en la actualidad parcialmente perdido, donde se puede leer de izquierda a derecha el siguiente texto: *FIZO ∫ ESTE FRO ∫ NTAL DO [...] DIOS DE GLORIA ∫ YPS*. El mismo se representó sobre unos azulejos de dimensiones variadas –de entre 13 y 14cm de longitud y 8cm de largo, salvo el crismón final de 11x13cm- en donde se trazaron las letras en manganeso sobre fondo blanco.

Su estado de conservación es bueno, sin que se aprecie la existencia de humedades y por ello tampoco la presencia de sales en la superficie vidriada de los azulejos. Se aprecia la pérdida de varias cintas de la greca interior, sustituidas por azulejos recortados con el mismo diseño de lazo del frontal. Asimismo, como ya hemos indicado, el texto del epígrafe está incompleto, faltando posiblemente un azulejo con otro crismón al arranque del texto.

Altar del lado de la Epístola

Al igual que el caso anterior, para la decoración principal de este segundo frontal de altar –de 2,56x0,98m- se volvió a emplear el motivo de “lazo de 16”, en esta ocasión con unos azulejos ligeramente más pequeños –de 13,5cm de lado-, apareciendo además todas las puntas de las estrellas grandes vidriadas únicamente en negro. Asimismo, para la greca de enmarque se utilizaron cintas con el ya citado diseño de las dobles tiras blancas entrelazadas formando pequeños ochos encadenados, siendo de nuevo las piezas de unas dimensiones algo menores -12x6cm-.

Por lo que respecta al epígrafe, éste se desarrolla también en la parte superior del frontal a lo largo de una sola línea, aunque con la diferencia sustancial de que en esta ocasión el texto aparece en relieve, sobre unos azulejos que ahora sí presentan unas dimensiones uniformes -12x13cm-, con las letras silueteadas y rellenas en negro dispuestas sobre un fondo blanco. Al comienzo y final de la frase se colocaron dos azulejos de arista –de 17cm de lado- con sendos monogramas con la abreviatura IHS del

nombre de Jesucristo, con las letras rellenas en melado y decoradas con pequeños motivos vegetales en verde y negro sobre fondo blanco, dentro de una cartela circular, disponiéndose por último en los ángulos unos círculos blancos sobre fondo en verde. Lo que se puede leer en el epígrafe es lo que sigue:

IHS ESTE FRONTAL MANDO A PONER FRANCO PES Q AYA GLIA MURIO ANNO DE IUDXV ANNOS IHS (Este frontal lo mandó poner Francisco Pérez, que haya gloria, murió el año de 1515).

El estado de conservación de este frontal también es bueno, debido a la total ausencia de rastros de humedad. A diferencia del caso anterior, no se observa ningún desarreglo formal en cuanto a su diseño, encajando perfectamente tanto el epígrafe como los dos crismones entre la greca de cintas y los azulejos del paño, para lo que se tuvo que retirar la primera hilada de éstos. Tampoco se aprecia la pérdida de piezas, únicamente pequeños desconchados, principalmente en algunas cintas y en los azulejos que conforman el epígrafe.

Como ya ocurriera para el caso de los altares del claustro del convento de las Carmelitas Descalzas de la Encarnación de Peñaranda de Bracamonte, es significativo que Manuel Gómez Moreno no incluyera en su Catálogo Monumental de la provincia los dos frontales de la iglesia de San Bartolomé donde, aparte de la descripción del edificio, únicamente se centró en una cruz parroquial de plata y en un bordado del siglo XVI (1967: 425). Es posible que en esos momentos se encontraran ocultos a la vista por unos bastidores de tela y madera más ordinarios, por lo que no llamaron la atención del insigne investigador granadino, los cuales pudieron terminar destruidos tras la caída de toda la cubierta de las naves, lo que originó la práctica ruina del templo, atajada tras la reconstrucción comenzada en 1980. Pero también que se colocaran con motivo de esa citada reforma, dato que desafortunadamente no hemos podido contrastar. De todos modos, esta conjetura que se nos antoja un tanto forzada, sobre todo si nos fijamos en lo perfectamente bien colocadas que se encuentran todas las piezas cerámicas dispuestas en el frontal del altar de la Epístola, como dando la impresión de no haber sido alterada su disposición en mucho tiempo.

De todos modos, a pesar de las diferencias reseñadas a lo largo de este apartado -inapreciables en cuanto a los diseños de azulejos y cintas, y más

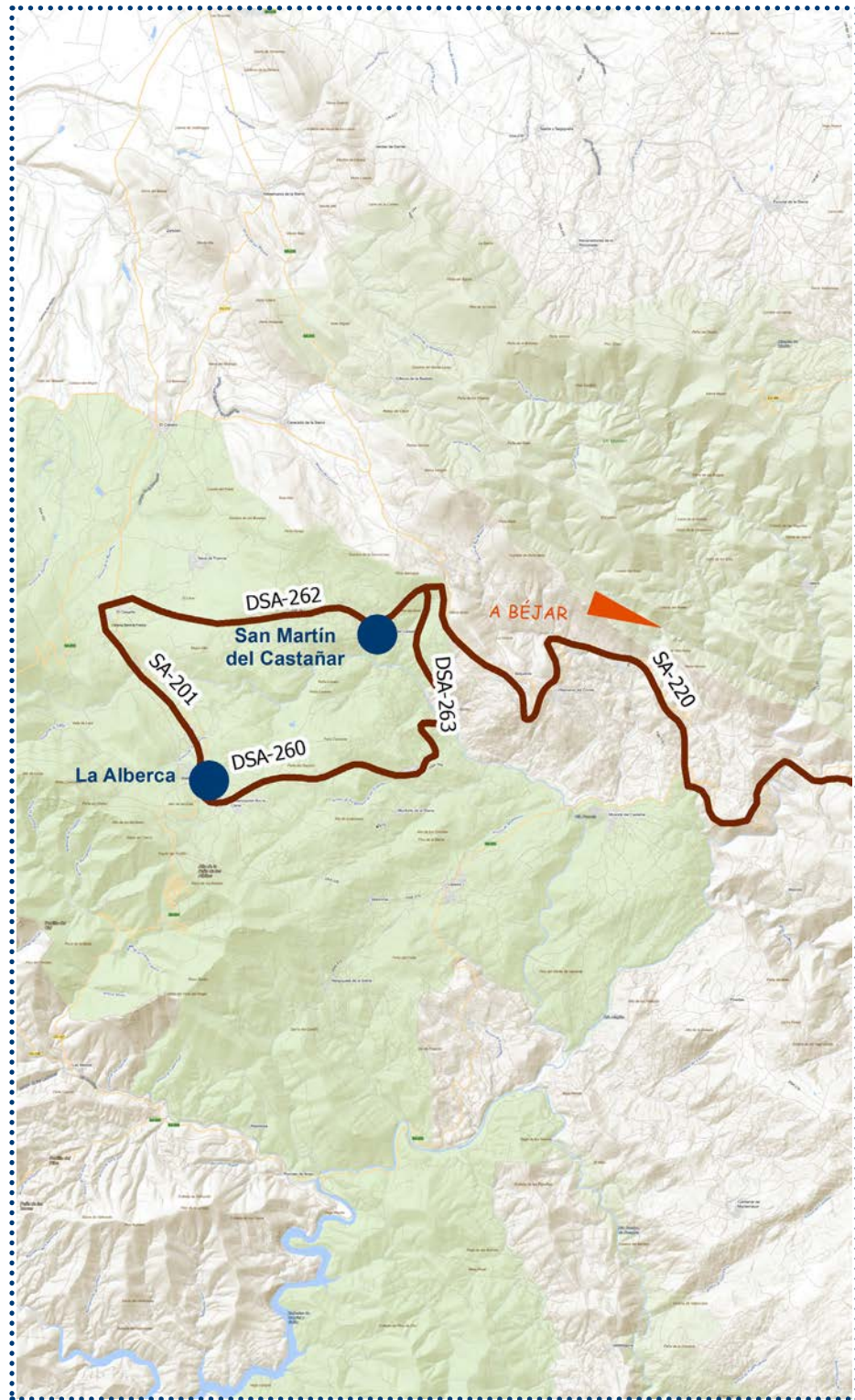
destacado en lo que respecta al modo de elaboración de los epígrafes-, todo parece indicar que la cronología de los frontales es muy pareja, siendo más reciente la del lado del Evangelio debido a la presencia del azul entre la paleta de colores utilizados. Por otro lado, desconocemos quien fue el donante del ubicado precisamente en el lado el Evangelio, así como la filiación de ese Francisco Pérez mencionado en el otro, ¿acaso un presbítero de esa misma iglesia, si nos hacemos eco de los motivos religiosos colocados en el encabezamiento y final del epígrafe?

Desde el punto de vista del diseño, los azulejos presentan una clara filiación toledana, pudiendo ser encontrados con relativa facilidad decorando algunos de los más importantes edificios religiosos de esa ciudad, caso de los monasterios de San Juan de la Penitencia y Santo Domingo el Antiguo, o la iglesia de Santa Isabel La Real, entre otros. Refiriéndonos en concreto a la provincia de Salamanca, en las excavaciones arqueológicas realizadas en el castillo de los duques de Alba en Alba de Tormes, se recuperó un gran número de azulejos con este mismo diseño, formando parte de los pavimentos de algunas de sus estancias principales, fechados por sus descubridores entre “finales del siglo XV o principios del siglo XVI” (Turina y Retuerce, 1997: 615-616, 618, 621, dib. nº 15).

Ya por último, el tipo de escritura utilizada en ambos epígrafes es la llamada por los especialistas “gótica minúscula formada”, que se caracteriza por la ejecución de letras de trazos verticales rematados en bisel, dando así una sensación de carácter anguloso a las mismas. Cronológicamente hablando, esta escritura comenzó a imponerse en tierras castellanas a partir del primer tercio del siglo XV manteniéndose a lo largo del siglo XVI (Molina de la Torre, 2013: 158), encajando por ello a la perfección con la fecha que aparece en el epígrafe dispuesto en el frontal del lado de la Epístola: 1515.

4.3.4.

Itinerario IV El sur de Salamanca: Las Batuecas y Sierra de Francia



San Martín del Castañar

La Alberca



San Martín del Castañar

Iglesia de San Martín de Tours

Cronología de la obra de azulejería: primera mitad siglo XVIII

Autoría de la obra de azulejería: desconocida, Talavera de la Reina



Vista de la Iglesia de San Martín de Tours, con la torre del castillo al fondo, en San Martín del Castañar. Salamanca

La villa de San Martín del Castañar se encuentra al sur de la provincia de Salamanca, en plena Sierra de Francia, formando parte del Parque Natural de las Batuecas – Sierra de Francia. Como el resto de poblaciones serranas, San Martín quedó incorporada al Reino de León entre finales del siglo XII y comienzos del XIII, siendo dada posteriormente por Alfonso IX a la mitra de Salamanca, quien se ocupó en reforzar su dominio mandando levantar su palacio fortificado en la parte más elevada del núcleo urbano, amurallando además su perímetro. Este señorío episcopal se mantuvo hasta 1457, cuando Enrique IV de Castilla concedió el título de Conde de Miranda del Castañar a Diego López de Zúñiga, señor de Candeleda y de la Puebla de Santiago.

La iglesia de San Martín de Tours se alza en medio del actual núcleo urbano. Su fábrica actual, de mampostería de granito, es consecuencia de toda una serie de remodelaciones realizadas entre los siglos XIII y XVIII. La parte más antigua se corresponde con las tres naves que forman su cuerpo, separadas por dobles arcos ligeramente agudos y con doble arquivolta contruidos en ladrillo. Ya en el siglo XVI las naves se cubrieron con armaduras, siendo la central de par y nudillo atirantada y con decoración de lazo y racimos de mocárabes en el almizate, y sencillas a una sola vertiente las laterales. A finales del siglo XVII se substituyó el primitivo ábside por un nuevo cuerpo formado por una especie de crucero y una pequeña capilla mayor cuadrangular, cerrado el primero con una cúpula con desarrollo al exterior mediante un cimborrio, y la segunda con bóveda de medio cañón decorada con lunetos. A los lados de ese cuerpo se conservaron dos capillas anteriores, la del lado del Evangelio del siglo XVI con bóveda de crucería con terceletes y combados curvos, siendo la de la Epístola anterior, cerrándose con una armadura octogonal. El acceso a su interior se realiza a través de tres portadas: la más antigua es la septentrional, también llamada “Portal de Gallardía”, presentando doble arco apuntado, otra se abre en el muro sur con arco de medio punto decorado con arquivoltas y basas góticas, y la tercera en el muro de poniente también con arco de medio punto y protegida por un pórtico con columnas jónicas (Gómez Moreno, 1967: 416; Rivera, 1995: 641-642). Una gran espadaña de tres cuerpos se levanta a sus pies, con dos cuerpos de campanas con tres y un vano respectivamente, destacando en el primero la presencia de una galería amatacanada, al igual que su husillo. La iglesia de San Martín de Tours fue declarada Bien de Interés Cultural, con la categoría de Monumento, por Real Decreto el 24 de julio de 1981 (B.O.E. nº 253, jueves 22 de octubre de 1981).



Vista de los azulejos colocados en el alfeizar de la ventana de la capilla de Nuestra Señora del Rosario

OBRA DE AZULEJERÍA CONSERVADA

Los únicos revestimientos cerámicos hoy día conservados en la iglesia de San Martín de Tours, se encuentran colocados en el amplio alfeizar de la ventana abocinada que da luz a la capilla del lado de la Epístola antes mencionada, que sirve además de cabecera a esa nave colateral. Este espacio hace las veces de improvisado camarín de la capilla, llamada de la Virgen del Rosario, aunque también de Nuestra Señora de Gracia, con su retablo barroco de tres cuerpos donde destaca en su hueco central la imagen de una Virgen de pie sosteniendo en su brazo derecho al Niño vestido³³.

El alfeizar aparece revestido por cuatro hiladas de azulejos planos pintados, cada una de ellas formada por un total de doce piezas y media – de 13,5cm de lado cada una-, enmarcadas a su vez por una greca formada por alízares –de 18,5x4,5cm-. A simple vista se puede observar que los azulejos se encuentran en posición secundaria, sin guardar ningún orden. Son muchas las evidencias que indican que el espacio donde ahora se encuentran no fue el inicial para el que fueron concebidas, sino

³³ Posiblemente se trate de la misma escultura que Manuel Gómez Moreno citó en su Catálogo Monumental de la provincia de Salamanca, descrita como “de estilo italiano del siglo XVI” (1967: 417).

para decorar un frontal de altar, como así lo estarían indicando los flecos que aparecen rematando un buen número de azulejos, como queriendo imitar los paños litúrgicos que precisamente se colocaban sobre las mesas de altar.

La mayoría de los azulejos aparecen decorados con fragmentos de marcos que imitan los recortes de cueros o de labores metálicas en dorado, al menos uno de ellos rematado con lo que parece ser una gran corona, entre los que se intercalan largas telas azules dispuestas a modo de filacterias, rodeados además de una exuberante vegetación formada por hojas de acanto, flores y frutos en verde y marrón. También se distinguen grandes jarrones calados y abalaustrados de color marrón, enroscándose entre sus asas esos mismos largos paños azules. Además de estos elementos descritos, se aprecia la presencia de algunas figuras en dorado y manganeso de seres y animales fantásticos, estos últimos posiblemente relacionados con el mundo marino, y lo que parece ser un ángel sosteniendo el fiel y los brazos de una balanza con un fondo de algodonosas nubes azules.

Como hemos indicado, todo ello aparece mezclado y sin un orden formal establecido. A pesar de lo cual se puede apreciar una más que

notable calidad en las piezas, producto sin duda del fino trazo con el que aparecen dibujadas, para lo que se utilizó el negro del manganeso, y la acertada elección de la paleta de colores, teniendo en cuenta además que la mayoría de los fragmentos de escena representados aparecen sobre un fondo blanco.

A su vez, los alízares dispuestos en la greca aparecen decorados por una sucesión de pequeñas hojas de acanto unidas mediante roleos, siendo los colores vítreos utilizados en esta ocasión el dorado, marrón, negro y azul, con el blanco nuevamente dejado de fondo.

El conjunto descrito presenta, sin ningún género de dudas, todas las características técnicas y formales del estilo barroco que, desde el último tercio del siglo XVII y hasta prácticamente mediados del XVIII, imperó en la azulejería de Talavera de la Reina. Por afinar un poco más su cronología, nos inclinamos por incluirlo en un momento avanzado de esa primera mitad del XVIII, teniendo en cuenta la ausencia entre las piezas de escenas figuradas con paisajes de fondo representando castillos, ciudades y árboles aislados, más propios del último tercio del siglo XVII, y sí por el contrario la presencia de esos marcos recortados junto a jarrones y elementos vegetales.

Por lo que respecta a su procedencia, varios vecinos de la localidad, entre ellos el sacristán de la iglesia de San Martín, nos informaron que los azulejos se trajeron del cercano monasterio de Nuestra Señora de Gracia, tras su abandono y posterior destrucción. Asimismo, nos hicieron saber que la imagen de la Virgen con el Niño que preside la capilla también procedía de ese lugar, por lo que era llamada por los fieles precisamente de Nuestra Señora de Gracia.

Las ruinas de este monasterio se encuentran a escasamente dos kilómetros al noroeste de San Martín del Castañar. Fue fundado en 1430 por Sancho López de Castilla, obispo de Salamanca, para lo que donó una casa-palacio de su propiedad situada en un privilegiado paraje en medio de un pequeño valle rodeado de bosques y numerosos cursos de agua. El mismo fue donado a los Frailes Menores Franciscanos, quienes consagraron su iglesia en 1437. Las obras arquitectónicas debieron discurrir con lentitud, dándose por concluidas ya avanzado el siglo XVIII, coincidiendo con el momento de su mayor esplendor –según los datos documentales, en 1771 contaba con cuarenta y cinco religiosos, la cifra más alta jamás alcanzada-. En el siglo XIX ese esplendor era ya fruto pasado, hasta el punto de que a finales de la década de 1820 apenas eran diez los frailes que en él vivían. Tras la Desamortización de Mendizábal

el monasterio fue abandonado, comenzado de inmediato su ruina. A comienzos del siglo XX sus restos fueron cedidos a los dominicos del cercano monasterio de la Peña de Francia, aunque finalmente fue vendido a un vecino de San Martín del Castañar (Pinilla, 1978: 95-104). De ser cierta la afirmación de que la imagen de la Virgen existente en la iglesia de San Martín de Tours se corresponde con la de Nuestra Señora de Gracia, la misma pudo ser trasladada inmediatamente después de que se produjera la excomunión de los franciscanos. De ese modo pudo ser contemplada por Manuel Gómez Moreno, si igualmente se pudiera constatar que esa imagen se corresponde con la que él catalogó. Siguiendo ese juego de conjeturas, los azulejos debieron traerse después de la visita realizada por el investigador granadino, posiblemente tras el definitivo abandono por parte de los dominicos, siendo arrancados del frontal de algún altar de la iglesia o del claustro del monasterio, donde habían sido colocados coincidiendo con el momento de su mayor esplendor.

La Alberca

Ermita de San Antonio de Padua

Cronología de la obra de azulejería: 1686

Autoría de la obra de azulejería: desconocida, Talavera de la Reina



Vista de la ermita de San Antonio de Padua en La Alberca. Salamanca

Esta localidad, se ubica al sur de la provincia de Salamanca en su límite con Cáceres, en plena Sierra de Francia y dentro del Parque Natural de las Batuecas – Sierra de Francia. Se tiene constancia de la presencia de poblamiento en el lugar desde época prerromana. Al igual que el resto de localizaciones serranas, entre ellas la cercana San Martín del Castañar, La Alberca fue incorporada por Alfonso IX al Reino de León entre finales del siglo XII y comienzos del XIII –según una documentación real, el lugar ya era así llamado hacia 1215-. Durante el reinado del Trastámara Juan II, la villa fue cedida a la por entonces casa condal de Alba, pasando a formar parte de la jurisdicción de la villa cacereña de Granadilla.

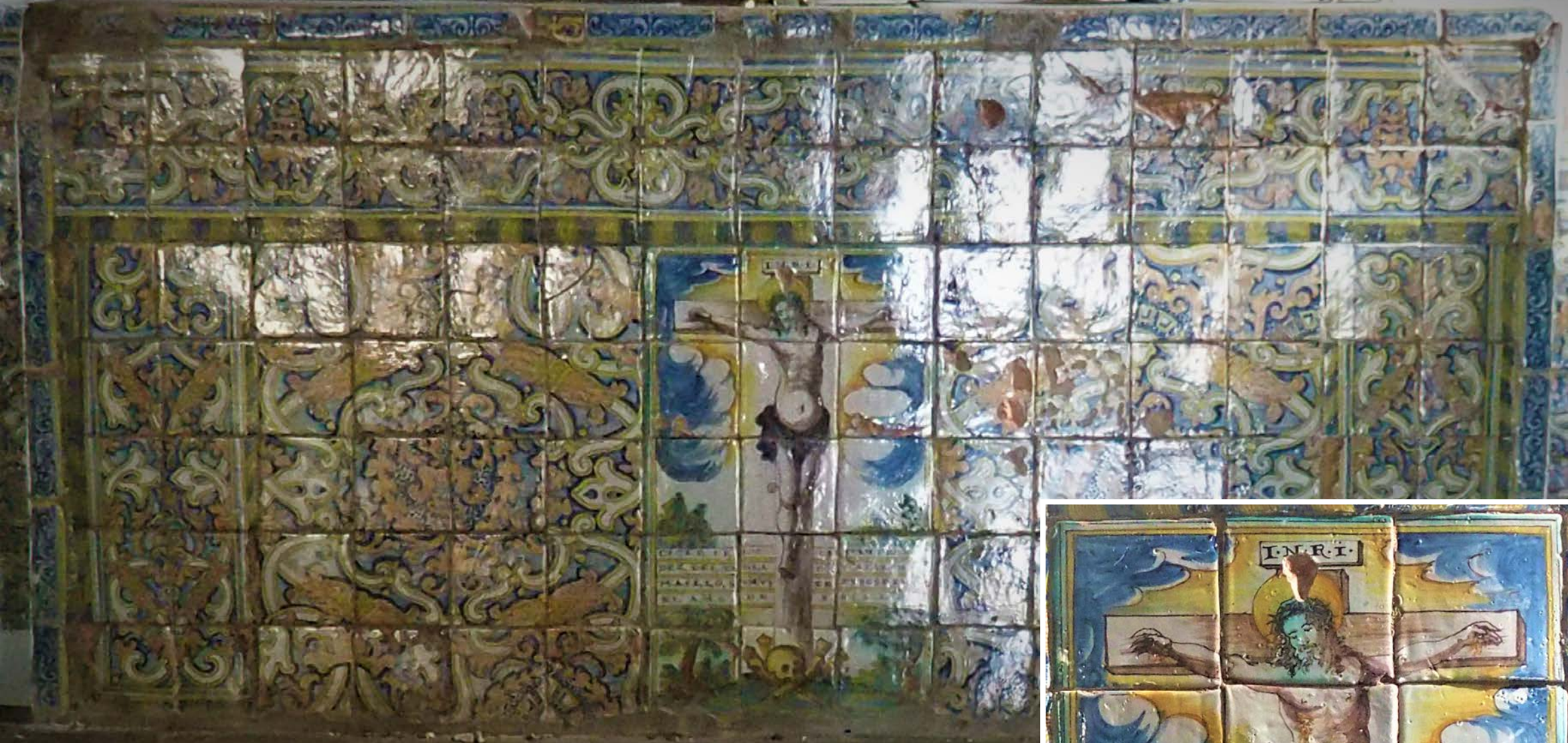
La ermita de San Antonio de Padua se levanta en el extrarradio al norte de la población, junto a la carretera SA-201 que, procedente de Tamames y El Cabaco, se adentra en el corazón del Parque Natural de las Batuecas camino de tierras extremeñas. Se trata de una sencilla edificación de planta rectangular construida con mampostería de granito reforzada con sillares en sus esquinas, con pequeños vanos en sus muros por los que penetra la luz a su interior, cubriéndose con un tejado a cuatro aguas, del que sobresale a los pies una sencilla espadaña de un solo hueco con remate de una pequeña estrella metálica.

El acceso a su interior se realiza a través de una puerta de dintel monolítico de granito, que descansa sobre sencillos tranqueros tallados en forma de papo de paloma. En dicho dintel se labró una inscripción en un latín culto en letra mayúscula, donde se puede leer el nombre del santo bajo cuya advocación se puso el oratorio, el del benefactor que costeó su construcción: el presbítero Antón Velasco, así como el año de su consagración: 1670. Sobre el dintel se dispuso una hornacina con reja que protege una talla de San Antonio de Padua. A ambos lados de la puerta se adosaron bancos corridos para el descanso de romeros y caminantes, todo ello protegido por un porche que apea en dos columnas también graníticas, de fuste liso y capiteles jónicos.

La villa de La Alberca fue declarada Bien de Interés Cultural, con la categoría de Conjunto Histórico Artístico Nacional, por Decreto de 6 de septiembre de 1940 (Gaceta de Madrid, 06/09/1940), convirtiéndose así en el primer municipio del Estado Español en alcanzar tal distinción.

OBRAS DE AZULEJERÍA CONSERVADAS

En el interior de la ermita destaca el pequeño retablo del siglo XVIII, donde se dispone, dentro de una hornacina avenerada, la talla de San Antonio sosteniendo al Niño Jesús en su regazo izquierdo, flanqueada



Vista del frontal de azulejos del altar central y detalle de su cuadro



por dos columnas de fuste estriado y capiteles jónicos.

Tanto este retablo como otras tallas, entre ellas la de un San Cristóbal sosteniendo al Niño en su hombro izquierdo, se apoyan sobre las mesas de tres altares con sus frentes revestidos con azulejos planos pintados polícromos, el central –de 2,12m de longitud y 1,02m de altura- dispuesto sobre un escalón y ligeramente destacado de sus colaterales -de 1,50x1m-. Los tres frontales se recubrieron con unos azulejos de paño –de 13cm de lado- con el mismo motivo decorativo, en concreto, el ya conocido que imita a los paños de brocados que recubrían precisamente las mesas de los altares, representado orlas que van enmarcado medallones mixtilíneos de variados tamaños vidriados en blanco, amarillo y anaranjado, dispuestos sobre un fondo de rallas azules sobre blanco, desarrollándose además en la greca frontal y sus laterales hilillos en azul y amarillo a modo de los flecos de esos brocados.

Enmarcados por estos azulejos, en el centro de los frontales se dispusieron unos pequeños cuadros representando temas hagiográficos, los tres con las

mismas dimensiones -0,39x0,65m, formados por 3x5 azulejos-. La escena colocada en el frontal del altar central fue la de Jesucristo crucificado, con el madero y su figura bien dibujados con un fino trazo en manganeso y recubiertos con diferentes tonalidades de ese mismo color, destacando su nimbo anaranjado y el cartel con las letras *I.N.R.I.* también en negro colocado en la parte superior de la cruz. La escena se dispone sobre un fondo de nubes azules y blancas rotas por un resplandor anaranjado, con dos árboles a los lados de la cruz con sus troncos marrones y las copas verdes y amarillas, y una calavera con dos tibias cruzadas también anaranjadas colocadas a sus pies. Ya por último, en la parte inferior de la escena se puede leer una inscripción con el nombre de los donantes y la fecha de su colocación³⁴:

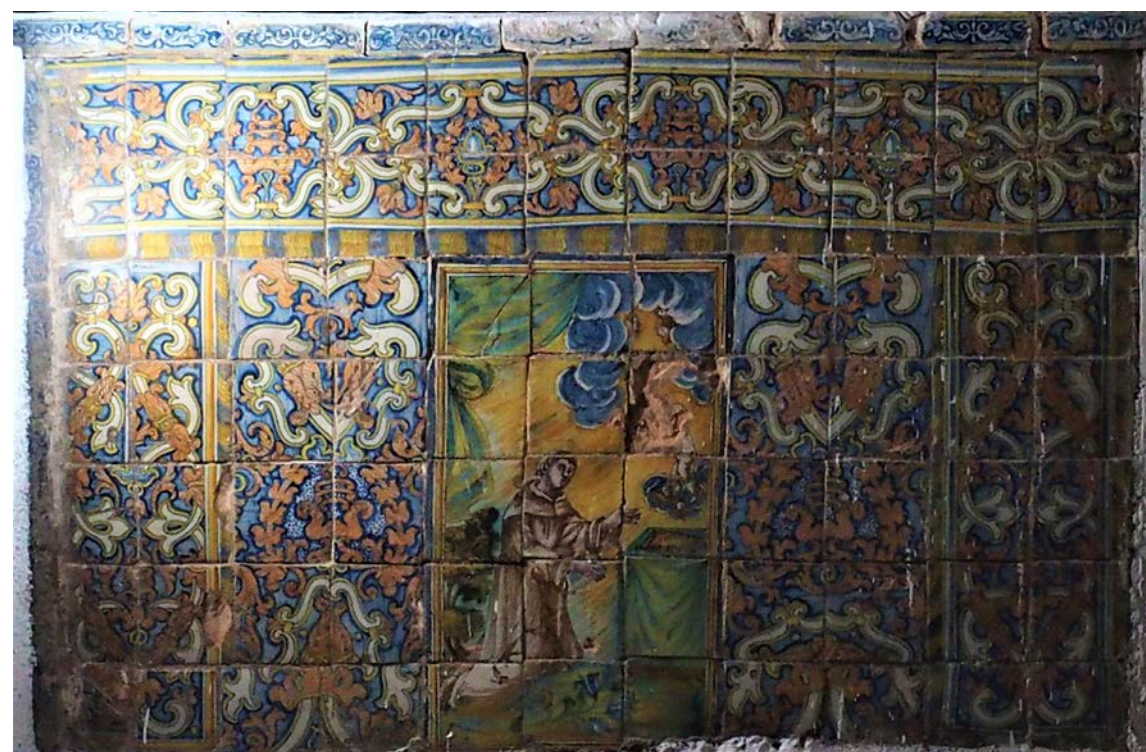
*DIOLE, DE LIMOSNA JVAN FERNAN/
DEZ, DEL TABLADO, Y CATALINA/
MAILLO, SV MVJER, PVSOSE EN,
EL AÑO DE 1686 AÑOS,*

En el frontal del altar del lado de Evangelio se representó la escena de San Francisco de Asís recibiendo las llagas en el monte Albornia. El santo, con barba, amplia tonsura y vestido con el hábito de la Orden, también fue finamente dibujado con un trazo en manganeso, utilizándose ese mismo color con diferentes intensidades para marcar las texturas del ropaje, destacando nuevamente su nimbo anaranjado. Aparece rodeado de dos árboles chaparros de troncos retorcidos marrones y copas verdes y amarillas, surgiendo entre la floresta un Fraile Menor a sus pies que le mira mientras sostiene un libro abierto, posiblemente el de la Regla de la institución por él fundada. El santo recibe de un pequeño Jesús crucificado, dibujado en un cielo de nubes azules y blancas abierto por un resplandor anaranjado, la impresión de las llagas sobre sus manos y pies, faltando en esta ocasión la quinta llaga sobre su costado, omisión que puede ser atribuida al despiste del pintor o a una mala interpretación a la hora de copiar la escena del cartón o grabado original.

En el cuadro del frontal del altar del lado de la Epístola se dispuso la figura del santo Franciscano portugués Antonio de Padua, patrono de esta ermita. Aparece como un joven imberbe con ancha tonsura monacal y vestido con el hábito de su Orden de color pardo, igualmente dibujado



Vista del frontal de azulejos del lado del Evangelio



Vista del frontal de Azulejos del lado de la Epístola

³⁴ Pedimos disculpas por la mala calidad de la fotografía que reproduce los azulejos de este frontal de altar, pero nos fue del todo imposible poder mitigar la luz que penetraba por el ventanuco lateral.

con un fino trazo en manganeso. En esta ocasión se le representa arrodillado ante un altar cubierto con un paño con pliegues en azul y verde, sobre el que descansa un libro abierto, mientras que de un cielo de fondo resplandeciente en amarillo, anaranjado y marrón, con nubes azules y blancas de las que asoman cabezas de ángeles, desciende el Niño Jesús montado en un gajo de nube sustentada por cabezas de ángeles aladas. A los pies del santo aparece uno de los atributos que siempre suelen acompañarlo, en esta ocasión una azucena en azul y verde, completándose la escena de nuevo con dos árboles de troncos retorcidos de copas verdes y amarillas, además de un gran cortinaje azul, verde y amarillo recogido y dispuesto a modo de marco de ese cielo.

Ya por último, los tres frontales aparecen enmarcados por una hilada de alízares –de 17,5x4,5x4,5cm- decorados con una cadeneta de estilizados motivos vegetales a base de pámpanos y zarcillos unidos por roleos, vidriados en blanco sobre un fondo azul.

Las características técnicas de los azulejos de la ermita de San Antonio de Padua concuerdan a la perfección con la fecha que aparece en la inscripción del altar central. Nos encontramos ante un conjunto encuadrable en la etapa denominada por Alfonso Pleguezuelo como las “Talaveras de Barroco” (1670-1740), momento en el que se produjo un nuevo esplendor en Talavera de la Reina de la alfarería en general y de la azulejería en particular (2002: 258-259). Como rasgos característicos de este momento, podríamos citar la utilización del manganeso en el dibujo de las figuras que, por regla general, suelen desarrollarse con un trazo fino y preciso; también la utilización del manganeso en diferentes tonos para dar textura tanto a las figuras como a los ropajes, acompañados por una paleta de colores en los que se incluyen un verde oscuro intenso, el amarillo, anaranjado, azul y blanco; además de la recurrente presencia de árboles de troncos retorcidos y copas más bien achaparradas enmarcando las escenas o figuras representadas.

Por lo que respecta a los azulejos de paño utilizados, nuevamente volvemos a encontrarnos con la recurrente imitación de textiles, temática muy reproducida Talavera de la Reina durante buena parte del siglo XVII. En este sentido, debemos recordar el frontal de altar existente en la celda donde murió Santa Teresa de Jesús en el convento de la Asunción del Carmen de Alba de Tormes, fechado entre 1670 y 1680; así como otros muchos diseminados en iglesias y conventos de las provincias de Ávila y Valladolid, todos ellos fechados entre mediados y finales de la década de 1680, al igual que éstos de La Alberca.

El estado de conservación de los frontales es bastante deficiente. Se aprecia a simple vista un alarmante grado de humedad en el conjunto que está provocando abombamientos en numerosos puntos, generando también la presencia de sales en la superficie de un buen número de piezas, y de que otras hayan perdido una parte de su capa de vidriado –como por ejemplo la cara del Niño Jesús en el cuadro de San Antonio de Padua-; observándose además numerosas fisuras tanto en azulejos como alízares.

Adefera. Según el Diccionario de la Lengua Española: “azulejo pequeño y cuadrado que se usaba en frisos y pavimentos”. Palabra que procede del árabe ad-adfira, cuyo significado es la trenza, la cinta (R.A.E., 1970: 27).

Alcaller. Nombre con el que eran conocidos los alfareros en Valladolid y Salamanca. La mayoría se dedicó a la elaboración de vajilla de mesa (platos, escudillas, jarras) con recubrimiento de vidrio blanco producto de la unión del plomo con el estaño, aunque también hubo quienes además fabricaron azulejería de arista.

Alfar. Taller u obrador del alfarero.

Alfardó. Azulejo alargado de entre seis y ocho lados producido en las alfarerías valencianas, principalmente Manises, durante los siglos XV y XVI, siendo el más popular el alfardó hexagonal utilizado en la decoración de pavimentos. Según Guillermo J. de Osma su descripción no es la apropiada, aclarando que “Ya sabemos que por alfardón se designa tradicionalmente la forma exagonal (sic), tan familiar en azulejos valencianos, pero la palabra en su origen significó propiamente el elemento principal, el factor esencial, que se acoplara y repitiera en una composición geométrica” (1908: 52).

Alicatado. Esta técnica, también conocida como labor de mosaico, consiste en recortar placas vidriadas de vistosos colores en pequeñas piezas geométricas, colocándolas posteriormente sobre el pavimento o en zócalos siguiendo un diseño prefijado. Según su forma y colocación esas placas recortadas recibían diferentes nombres: sinos con forma de estrella; almendrillas con forma triangular; zafates, polígonos alargados

configurando las puntas de las estrellas, candilejas con forma de pequeñas estrellas irregulares, costadillos con forma de punta de flecha, y copas colocadas en los extremos también con forma de estrella.

Alízar. Pieza angular que presenta una sección en L, empleada básicamente en el remate ornamenta de las aristas de escalones, alfeizares de ventanas o esquinas de paredes o mesas de altar.

Arista o cuenca. Técnica de elaboración de azulejos. Para su fabricación se hace uso de una matriz de madera con el dibujo que se quiere plasmar impreso en negativo, estampándose sobre la placa de barro y reproduciendo el diseño en relieve, quedando rehundidos los alvéolos sobre los que posteriormente se aplican los óxidos de colores.

Arrimadero. Panel de azulejos dispuesto en la pared a modo de revestimiento. Según los datos documentales la mayor parte de los arrimaderos solían medir una vara, o lo que es lo mismo, cerca de 0,90 m de altura.

Azulejo. Pieza cuadrangular de barro cocido y esmaltado que interviene en la ornamentación arquitectónica, generalmente con unas dimensiones próximas a los 13 x 13 cm.

Barrero. Lugar donde los artesanos extraían el barro o arcilla necesaria para su labor, con el tiempo así se denominó a la persona dedicada en exclusividad a su extracción.

Botica. Tienda donde los alcalleres vendían sus productos.



Bizcochado. Primera de las varias cocciones que necesitan algunos productos cerámicos que luego se esmaltan por imperativos técnicos.

Calabrote. Decoración a base de un cordón sogueado con una insinuada flor o roseta en su interior, empleado en las cintas que, dispuestas bajo las coronas de grifos, enmarcan el motivo decorativo central.

Chapar. Tarea de colocar los azulejos en paredes o suelos por parte de los soladores.

Cinta. Pieza rectangular (normalmente de dimensiones próximas a los 13 x 7 cm.) empleadas como remate de las composiciones parietales y, también, en algunos diseños de solados. En Sevilla y en general todo el sur peninsular, se la denominaba “verduguillo”.

Corona. Azulejo que presenta un diseño especial destinado al remate o coronamiento de un frontal de altar o de un zócalo o arrimadero. Entre los productos que aparecen en el taller del maestro azulejero vallisoletano Juan Lorenzo se citan coronas bocazulejos.

Cuerda seca. Técnica para elaboración de azulejos. Tres eran las modalidades más comunes para su elaboración: “cuerda seca plana”, “cuerda seca hendida” y “cuerda seca de refuerzo”. En la primera se procedía a aplicar sobre la superficie lisa de un azulejo bizcochado y con la ayuda de un pincel, una línea formada por la mezcla de óxido de manganeso con una materia grasa hasta delimitar la trama decorativa pretendida, que posteriormente se rellena con los diferentes óxidos minerales que

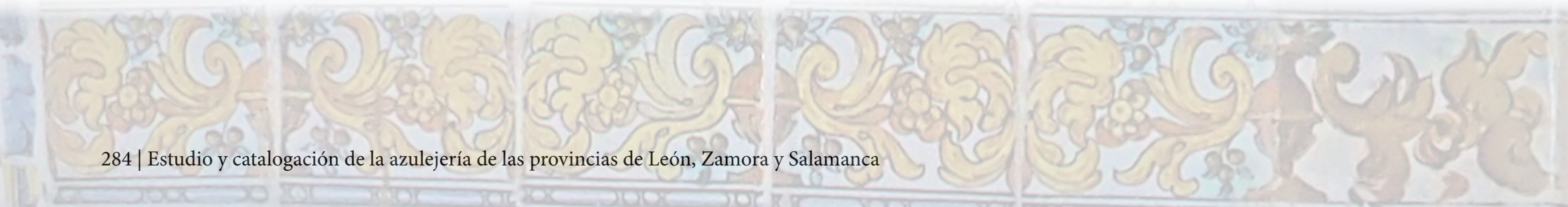
formarán la paleta de color, consiguiéndose, tras su cocción, un efecto de relieve al desaparecer la grasa y quedar el manganeso, haciendo resaltar los esmaltes respecto a la superficie plana del soporte. En la segunda, con anterioridad a la aplicación del pincel, se aseguraba la separación de los colores con una impresión en la superficie del azulejo de una matriz marcando el motivo, para a continuación proceder al dibujo y a la aplicación de los óxidos. Mientras que en la tercera, se empleaba como refuerzo en la producción de arista o cuenca para separar los esmaltes. Esta técnica fue descrita por primera vez por José Gestoso (1995:108-110).


Ferronerie. Motivo decorativo renacentista, desarrollado a partir del último tercio del siglo XVI, que imitaba los trabajos decorativos recortados en cuero y metales. Generalmente se mezclaban con motivos florales y figuras de personajes mitológicos e “indios coronados”.

Florón principal y florón arabesco. Diseños ornamentales de azulejería. Documentalmente, así se denominaron a los motivos con los que se decoraron los azulejos realizados –principalmente en Talavera- para decorar el monasterio de San Lorenzo de El Escorial a partir del último tercio del siglo XVI que, posteriormente, fueron copiados a lo largo de las siguientes centurias.

Follagería. “Conjunto de cogollos y hojas, sátiros, vichos y otras sabandijas, que sirve de adorno a alguna obra. Llámase también grutesco” (Bails, 1802: 48).

Frita. Esmalte o barniz surgido de la cocción, en hornos especiales para





esta tarea –llamados según los lugares hornos de vidriar, de barniz o padillas-, de la mezcla de plomo, estaño y sílice, también llamada arena del oficio. Tras su paso por el horno, la frita, convertida en una dura masa, debía ser molida en morteros hasta su transformación en polvo que, tras diluirse en agua, se aplicaba en la superficie de la pieza bizcochada que quería ser decorada.

Glifo. Motivo decorativo compuesto por la sucesión de pequeños arquillos bajo un friso lineal, a los que se superponen en la parte inferior otra serie de ondulaciones rematadas por representaciones vegetales, empleado generalmente en los azulejos de corona.

Gradilla. Marco de madera o metal para elaborar azulejos, adobes, ladrillos o baldosas.

Grutescos. Motivos que decoraban la Domus Aurea o palacio que Nerón se hizo construir en Roma tras el gran incendio del año 64, redescubierta en el siglo XV. En ellos se representaban una abigarrada combinación de elementos vegetales, figuras humanas y mitológicas, cornucopias, mascarones y bucráneos, copiado por el Renacimiento italiano, quien se encargó de divulgarlo por toda Europa, siendo tempranamente incorporado en los repertorios decorativos de la azulejería plana pintada. También llamado follagería.

Ladrillo raspado. Pieza de barro bizcochado con un acabado especial utilizada, junto a los azulejos, por los soladores en los pavimentos que decoraban las habitaciones de edificios civiles o las capillas de los religiosos.

Lacería. Tipo de decoración geométrica de tradición mudéjar, en el que a base del cruce sucesivo de cintas se lograba crear polígonos y estrellas. En la zona andaluza también recibe el nombre de ajaraca.


Lisonja. También llamada losange. Pieza de forma romboidal y esmaltado monocromo. El azulejero Juan Lorenzo llegó a fabricar en su obrador este tipo de piezas, por enteras de una cuarta de largo y por medias, siendo utilizadas para decorar los corredores de los edificios, alternando una entera y dos medias unidas por uno de sus ángulos agudos.

Mortaguera. Vocablo andaluz, principalmente utilizado en Granada. Decoración de alicatados o azulejos en zócalos o grandes salas (tarbeas), como los existentes en la Alhambra. Manuel Gómez Moreno lo empleó para describir el diseño de “lazo morisco” que decoraba el suelo del refectorio del convento de Sancti Spiritus el Real en Toro (Zamora).

Olambrilla. Pieza cuadrangular de reducido tamaño (aproximadamente de unos 7 x 7 cm.) destinada a decorar de forma aislada o en conjunto pavimentos de losetas de barro. Pensamos que los alcalleres vallisoletanos la conocían con el nombre de sembradillo.

Óxido. Mineral en polvo que se aplicaba en la superficie previamente vidriada como colorante. Los colores más comunes eran el azul del cobalto, el verde del cobre, el negro o morado del manganeso y el amarillo del hierro y del antimonio.

Pintada. Técnica empleada para la elaboración de azulejos pintados,



también llamados planos o pisanos –en honor del maestro italiano Niculoso Pisano, su introductor en Sevilla a comienzos del siglo XVI-. En ella se aplicaban directamente sobre la cubierta vidriada de un azulejo los óxidos colorantes, del mismo modo que si se estuviera ejecutando un cuadro, sin la necesidad de recurrir a grasas especiales o a matrices en relieve para conseguir su adherencia.

Sembrar. Disponer azulejos u olambrillas entre las baldosas o ladrillos de un pavimento, sin ninguna trama reticular prefijada.

Solador. Especialista encargado de asentar las labores de azulejería tanto en arrimaderos, como en peanas de altar o pavimentos.

Taulell. Azulejo cuadrado fabricado en los alfares valencianos que, colocado junto alalfardó, decoraba los pavimentos de las estancias principales. En algunas comarcas valencianas recibía el nombre de “manise”, siguiendo la creencia de su origen en los alfares de Manises; mientras que en Cataluña era llamado “rajola de València” o “rajoleta de Manises”.

Trébede o atifle. Pieza de barro con tres brazos terminados en pico, utilizada como separador de vajilla y azulejos esmaltados durante su cocción en el horno, sobre los que posteriormente quedaba la triple huella equidistante de sus brazos en la superficie de las piezas.

Vedrío o vidriado. Cubierta vitrificada de la vajilla o azulejos tras la aplicación del polvo de esmalte mezclado con agua resultante de la frita.

ÁLAMO SALAZAR, A., *Alba de Tormes. Villa ducal y teresiana*. Palencia. 1977.

ALEGRE CARVAJAL, E., *Las villa ducales como tipología urbana*. Madrid. 2004.

ALGARRA PARDO, V. M., “Pavimentos bajomedievales de la alquería de Barrinto (Marxalenes, Valencia)”. En *Arqueología del pavimento cerámico desde la Edad Media al siglo XIX: Actas de las Ponencias y Comunicaciones presentadas al Seminario celebrado en Manises los días 1 y 2 de diciembre de 1997*. Agost (Alicante). 2003, pp. 251-262.

ALONSO GONZÁLEZ, J. M., *Colección etnográfica del Museo de León*. León. 1997.

ÁLVAREZ VILLAR, J., “XIII. Monumentos civiles”. En Ángel Cabo Alonso y Alfonso Ortega Carmona (Coords.) *Salamanca. Geografía. Historia. Arte. Cultura*. Salamanca, 1986, pp. 271-314.

ÁLVARO ZAMORA, M^a. I., *Cerámica Aragonesa. Volumen III. La obra cerámica: la cerámica aragonesa desde 1610 a la extinción de los alfares (siglos XIX-XX)*. Zaragoza. 2002.

ARATIKOS ARQUEÓLOGOS, S. L., *Excavación arqueológica en el castillo-palacio de los duques de Alba. Alba de Tormes (Salamanca)*. 2007. Informe Técnico inédito consultado en el Museo de Salamanca.

BAILS, B., *Diccionario de arquitectura civil*. Madrid. 1802. Consulta digital en http://www.cehopu.cedex.es/img/bibliotecaD/1802_Benito_Bails_Diccionario_de_arquitectura_civil (última consulta 10/09/2018).

BALBOA DE PAZ, J. A., *El Monasterio de Carracedo*. León. 1997.

BERRIOCHOA, V., “Plan Director de la Catedral de Salamanca”. *Ars*

Sacra. Número 4-5. Diciembre 97-Marzo 98. 1998, pp.113-126.

BERRUETA, M. D., *Castillos de la provincia de León*. León. 1979.

BESCÓS CORRAL A., “Museo de Salamanca. 1848-2016”. *Boletín del Museo Arqueológico Nacional. Número extraordinario 150 años de museos arqueológicos en España*. Número 35. Madrid. 2017, pp. 1108-1122.

CABAL GONZÁLEZ, M., “Cómo enfermaron y murieron los obispos de Oviedo (siglos XVIII al XX)”. *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*. Número 119. Año XL, Septiembre-Octubre. 1986, pp. 671-786.

CACHAFEIRO BERNAL, M^a. O., *El monasterio de San Pedro de Las Dueñas (León). Historia y arte de un cenobio benedictino*. León. 2012.

CAMPOS SANCHEZ-BORDONA, M^a. D., *Arquitectura y mecenazgo de la Casa de Grajal de Campos*. Ponferrada (León). 1995.

CAMPOS SANCHEZ-BORDONA, M^a. D., y **PÉREZ GIL, J.**, “De recinto regio a fábrica textil. Las transformaciones de los palacios reales de León en el siglo XVIII”. *De Arte. Revista de Historia del Arte*. Número 2. 2003, pp. 165-192.

CAMPOS SANCHEZ-BORDONA, M^a. D., y **PÉREZ GIL, J.**, *El Palacio Real de León*. León. 2006.

CAMPOS SANCHEZ-BORDONA, M^a. D., y **PÉREZ GIL, J.**, “El palacio de los Vega en Grajal de Campos”. En María Dolores Campos Sánchez-Bordona y Javier Pérez Gil (Coords.), *El conjunto histórico de Grajal de Campos*. León. 2018, pp. 207-263.

CARRIEDO TEJEDO, M., “En torno al año de fundación del monasterio de Carracedo”. *Tierras de León: Revista de la Diputación de León*. Volumen 31. Número 87-88. 1992, pp. 103-114.

CASAMAR, M., *Colección de azulejos del museo de Pontevedra. Azulejos sevillanos, toledanos y aragoneses (cuerda seca y arista). Catálogo II, El Museo de Pontevedra XXXVII*. Pontevedra, 1983.

CASASECA CASASECA, A., *Catálogo Monumental del Partido Judicial de Peñaranda de Bracamonte (Salamanca)*. Madrid, 1984.

CASASECA CASASECA, A., “XIX. Las artes menores”. En Ángel Cabo Alonso y Alfonso Ortega Carmona (Coords.) *Salamanca. Geografía. Historia. Arte. Cultura*. Salamanca, 1986, pp. 493-543.

CELIS SÁNCHEZ, J. y GUTIÉRREZ GONZÁLEZ, A., *Excavación Arqueológica en el castillo de Valencia de Don Juan, León, año 1987*. Informe técnico inédito consultado en el Museo de León.

COBOS GUERRA, F. y CASTRO FERNÁNDEZ, J. J. de, *Castilla y León. Castillos y fortalezas*. León, 1998.

COLL CONESA, J., “Lozas y azulejos de Manises y Valencia”. En Alfonso Pleguezuelo (Coord.), *Lozas y Azulejos de la Colección Carranza*. Volumen I. Albacete, 2002, pp. 23-131.

COLL CONESA, J., *La cerámica valenciana (apuntes para una síntesis)*. Valencia, 2009.

COMEZ, R., “La puerta del rey don Pedro en el patio del León del Alcázar de Sevilla”. *Laboratorio de Arte*. Número 2. 1989, pp. 3-14.

CUESTA HERNÁNDEZ, L. J., *Arte conventual en Alba de Tormes. Los conventos de Santa Isabel y las Reverendas Madres Benedictinas (Dueñas)*. Salamanca, 1998.

CUESTA SALADO, J., “La imagen de la Inmaculada concepción del convento Franciscano de Castroverde de Campos. Nuevos datos para

su atribución”. *Brigecio. Estudio de Benavente y sus Tierras*. Número 26. 2016, pp. 169-179.

DONGIL Y SÁNCHEZ, M. y MANZANO LEDESMA, F., “Capítulo XVIII. La diócesis de León en la Edad Contemporánea”. En Francisco Javier Fernández Conde (Coord.), *Historia de las Diócesis Españolas. 17. Iglesia de Oviedo y León*. Madrid, 2016, pp. 695-713.

ESPINEL, J. L., *San Esteban de Salamanca. Historia y guía (siglos XI-II-XX)*. Salamanca, 1978.

ESTELLA, D. de, M. R. P. Fr., *Tratado de la Vanidad del Mundo, dividido en tres libros, con sus Indices muy copiosos, y Asuntos Predicables, discutiendo por todas las Dominicas, y Fiestas del año; y al final un Tratado de Meditaciones Devotísimas del Amor de Dios*. Madrid, imprenta de Don Pedro Marín, 1775. Consulta digital en http://www.bibliotecaspublicas.es/estella/imagenes/BGN00FA_550_000000000000000000410.pdf (última consulta 21/04/2019).

EXCAR, S.C.L., *Seguimiento-excavación en la iglesia de San Polo (Salamanca)*. 1992. Informe Técnico inédito consultado en el Museo de Salamanca.

FERNÁNDEZ ALCALÁ, F. P., “El convento en el siglo XVII”. En Jesús Cuesta Salado, F. Pablo Fernández Alcalá y Sarvelio Villar Herrero, *Castroverde de Campos. Notas de su historia y patrimonio*. Benavente (Zamora), 2011, pp. 41-44.

FERNÁNDEZ CONDE, F. J., “Capítulo II. La época de la monarquía asturiana (siglos VIII-X)”. En Francisco Javier Fernández Conde (Coord.), *Historia de las Diócesis Españolas. 17. Iglesia de Oviedo y León*. Madrid, 2016, pp. 21-72.

FERNÁNDEZ CONDE, F. J., “Capítulo III. La consolidación del feudalismo en la Asturias medieval. El señorío de la Iglesia de Oviedo”. En Francisco Javier Fernández Conde (Coord.), *Historia de las Diócesis Españolas*. 17. *Iglesia de Oviedo y León*. Madrid. 2016, pp. 73-106.

FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, C. y GARCÍA BUESO, F. J., “El Museo del Bierzo (Ponferrada, León): una valoración de sus colecciones arqueológicas”. *Boletín del Museo Arqueológico Nacional. Número extraordinario 150 años de museos arqueológicos en España*. Número 35. Madrid. 2017, pp. 1072-1080.

FERRÍS i SOLER, V. y CATAÀ i GIMENO, J., *La cerámica de Manises: els seus vocables i locucions*. Valencia. 1987.

FRANCO POLO, N. M^a., *De barro y esmalte. La colección de azulejos del Museo de Cáceres*. Cáceres.

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*. Volumen XXXV. 2015, pp. 91-107.

FRANCO SILVA, A., *Grajal de Campos. Un señorío leonés en la baja Edad Media*. Cádiz. 2001.

FROTHINGHAM, A. W., *Tile panels of Spain 1500-1650*. New York, 1969.

GARCÍA BOIZA, A., *Inventario de Castillos, Murallas, Puentes, Monasterios, Ermitas, Lugares pintorescos o de recuerdo histórico, así como de la riqueza mobiliaria, artística o histórica de las Corporaciones o de los particulares de que se puede tener noticia en la provincia de Salamanca*. Salamanca. 1937. Consulta digital en http://bibliotecadigital.jcyl.es/i18n/catalogo_imagenes/grupo.cmd?path=10066151 (última consulta

19/02/2019).

GARCÍA NISTAL, J., “La carpintería de armar en el antiguo Palacio Real de León”. *De Arte. Revista de Historia del Arte*. Número 2. 2003, pp. 127-143.

GARCÍA NISTAL, J., “Del «Castello Graliare» a la fortaleza artillera del siglo XVI. Arquitectura militar al servicio de los señores de Grajal”. En María Dolores Campos Sánchez-Bordona y Javier Pérez Gil (Coords.), *El conjunto histórico de Grajal de Campos*. León. 2018, pp. 181-2015.

GESTOSO, PÉREZ, J., *Historia de los barro vidriados sevillanos desde sus orígenes hasta nuestros días*. Edición facsímil del original de 1904. Sevilla. 1995.

GÓMEZ MORENO, M., *Iglesia mozárabes: arte español de los siglos IX al XI*. Madrid. 1919. Consulta digital en: <https://archive.org/details/iglesiasmozrab01gmuoft/page/> (última consulta 05/09/2018).

GÓMEZ MORENO, M., *Catálogo Monumental de España. Provincia de Zamora (1903-1905). Texto*. Madrid. 1927.

GÓMEZ MORENO, M., *Catálogo Monumental de España. Provincia de Salamanca. Texto*. Valencia. 1967.

GÓMEZ MORENO, M., *Catálogo Monumental de España. Provincia de Salamanca. Láminas*. Valencia. 1967.

GÓMEZ MORENO, M., *Catálogo Monumental de la provincia de León (1906-1908)*. Edición Facsímil. León. 1979.

GONZÁLEZ MARTÍ, M., “Cerámica valenciana medieval. Azulejos borgianos en el Vaticano”. *Boletín de la Real Academia de la Historia*. Tomo 110. Cuaderno II. Abril-Junio, 1942. 1937-1942, pp. 293-349.

GONZÁLEZ MARTÍ, M., *Cerámica del Levante Español. Siglos medievales. Tomo II. Alicatados y azulejos*. Barcelona. 1952.

GONZÁLEZ MORENO, F., “*Tota pulchra es amica mea et macula non est in te: Azulejería talaverana inmaculista*”. *Actas del Simposium La Inmaculada Concepción en España: Religiosidad, Historia y Arte. San Lorenzo de El Escorial, 1 a 4 de Septiembre de 2005*. Volumen 2. Madrid. 2005, pp. 869-890.

GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, R., “I. La fortificación de Benavente durante la Edad Media. De castillo de realengo a la residencia señorial”. En Rafael González Rodríguez, Fernando Regueras Grande y José Ignacio Martín Benito (Coords.) *El castillo de Benavente*. Salamanca. 1998, pp. 15-55.

GONZÁLEZ DE ZÁRATE, J. M^a., “Via Veritatis. El programa cristológico en el claustro del convento de Santa María de la Consolación en Salamanca (Dueñas)”. *Norba*. Número 8, pp. 7-38.

GRAU LOBO, L. A., “El Museo de León, arqueología de la perseverancia”. *Boletín del Museo Arqueológico Nacional. Número extraordinario 150 años de museos arqueológicos en España*. Número 35. Madrid. 2017, pp. 1032-1047.

GUTIÉRREZ ÁLVAREZ, R., *Villademor de la Vega. Historia, cultura, arte*. Salamanca. 2010.

GUTIÉRREZ ROBLEDO, J. L., *Alba de Tormes. Monasterio de la Anunciación de Carmelitas Descalzas*. León. 2008.

HERNÁNDEZ FUENTES, M. Á., *En defensa de los sagrados intereses. Historia religiosa de la diócesis de Zamora durante la Restauración (1875-1914)*. Tesis Doctoral. Universidad de Salamanca. Salamanca. 2015.

Consulta digital en: file:///C:/Users/Manuel/Downloads/DHMMC_Hern%C3%A1ndezFuentesMA_Defensasagrados.pdf (última consulta 24/12/2018).

IGLESIAS del CASTILLO, L., MARTÍN ARIJA, A. M^a., SALVADOR VELASCO, M. et alii, “Seguimiento arqueológico en la iglesia del Santo Sepulcro de Toro”. *Anuario del Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo*. Número 10. 1993, pp. 151-164.

LACAVE, J. L., *Juderías y sinagogas españolas*. Madrid. 1992.

LLAMAZARES RODRÍGUEZ, F., *San Marcos de León. Esplendor del primer Renacimiento*. León. 1996.

LÓPEZ DE GUEREÑO SANZ, M^a. T., *Monasterios medievales Premonstratenses. Reinos de Castilla y León*. Tomo II. Salamanca. 1997.

LORENZO, R. M^a., *Alfares en Salamanca*. Salamanca. 1999.

LORENZO ARRIBAS, J. y PÉREZ MARTÍN, S., *Excursiones zamoranas, 1903-1904. Epistolario de Manuel Gómez Moreno y Elena Rodríguez Bolívar*. Zamora. 2017.

LUCENA CONDE, F., *Una etapa rectoral*. Salamanca. 1974.

MACARRO ALCALDE, C., *Informe técnico de las excavaciones arqueológicas del Cerro de san Vicente. Salamanca 1994-1996*. 1997. Informe Técnico inédito consultado en el Museo de Salamanca.

MACARRO ALCALDE, C., PÉREZ, P. L. y SERRANO PIEDECASAS, L., *Excavaciones arqueológicas de Solar Botánico (Salamanca). Campañas de 1997-1998*. 1998. Informe Técnico inédito consultado en el Museo de Salamanca.

MALO CERRO, M., *La azulejería en Castilla y León de la Edad Media al*

Modernismo. Tesis Doctoral inédita. V Tomos. Universidad de Valladolid. Valladolid. 2001.

MALO CERRO, M., “El azulejero Pedro Vázquez”. *Salamanca. Revista de Estudios*. Número 48. 2002, pp. 155-174.

MAROTO GARRIDO, M., “Algunos planteamientos para el estudio de las producciones cerámicas talaveranas”. *Actas de las Primeras Jornadas de Arqueología de Talavera de la Reina y sus tierras*. Toledo, 1992, pp. 237-253.

MARTÍ Y MONSÓ, J., *Estudios histórico-artísticos relativos principalmente a Valladolid*. Edición facsímil del original de 1901. Valladolid. 1992.

MARTÍN BENITO, J. I., “Iglesia de Ciudad Rodrigo. Edad Media”. En Teófanos Egido (Coord.), *Historia de las Diócesis Españolas. Tomo 18. Iglesias de Ávila, Salamanca y Ciudad Rodrigo*. Madrid. 2005, pp. 323-405.

MARTÍN HERNÁNDEZ, F., “Iglesia de Salamanca. Edad Media”. En Teófanos Egido (Coord.), *Historia de las Diócesis Españolas. Tomo 18. Iglesias de Ávila, Salamanca y Ciudad Rodrigo*. Madrid. 2005, pp. 213-244.

MARTÍN MARTÍNEZ, E., “Armadura de cubierta mudéjar en la iglesia parroquial de Villacé: estudio y propuesta de intervención”. *Pátina*. Número 19. 2016, pp. 107-123.

MARTÍNEZ ARENAZ, A. y BELLO DIÉGUEZ, J. M., “El Museo Arqueológico e Histórico del Castillo de San Antón: un Museo en la bahía coruñesa”. *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*. Número 35, 2017, pp. 1495-1512). Consulta digital en <http://www.man.es/man/>

[dms/man/estudio/publicaciones/boletin-man/MAN-Bol-2017E/MAN-Bol-2017-35-159.pdf](http://www.man.es/man/estudio/publicaciones/boletin-man/MAN-Bol-2017E/MAN-Bol-2017-35-159.pdf) (última consulta 20/09/2018)

MARTÍNEZ CAVIRÓ, B., “Azulejos talaveranos del siglo XVI”. *Archivo Español de Arte*. Tomo XLIV. Número 175. 1971, pp. 283-293.

MARTÍNEZ, FRÍAS, J. M^a., “XIV. Los monumentos religiosos (edad media)”. En Ángel Cabo Alonso y Alfonso Ortega Carmona (Coords.) *Salamanca. Geografía. Historia. Arte. Cultura*. Salamanca, 1986, pp. 315-358.

MARTÍNEZ FRÍAS, J. M^a., *El convento de Santa Isabel de Salamanca*. Salamanca. 1987.

MARTÍNEZ, FRÍAS, J. M^a., “El monasterio de la Anunciación –antes de Santa Úrsula- de Salamanca”. En Rosario Pérez Martín (Dir. y Coord.) *Tres tablas de un retablo. El antiguo retablo del convento de las Úrsulas*. Salamanca. 2005, pp. 33-53.

MIGUEL HERNÁNDEZ, F., *Excavación arqueológica en el monasterio de Santa María de Carracedo, Carracedelo, León. Años 1994-1995*. Informe técnico inédito consultado en el Museo de León.

MOLINA, L., “Las campañas de Almanzor a la luz de un nuevo texto”. *Al-Qantara. Revista de Estudios Árabes*. Volumen II, fascículos 1 y 2. 1981, pp. 209-263.

MOLINA de la TORRE, F. J., “Los estudios epigráficos desde la teoría de la comunicación: el friso de la capilla del Colegio de San Gregorio de Valladolid”. *Documenta & Instrumenta*. Número 11, pp. 141-170.

MÖLLER RECONDO, C. y CARABIAS TORRES, A. M^a., *Historia de peñaranda de Bracamonte (1250-1836)*. Salamanca. 2003.

MORATINOS GARCÍA, M., “La azulejería: de la decoración andalusí a la estética renacentista”. *Arte Mudéjar en la Provincia de Valladolid*. Valladolid, 2007, pp. 35-46.

MORATINOS GARCÍA, M., *Estudio de la azulejería de las provincias de Ávila y Valladolid*. Junta de Castilla y León. Consejería de Cultura y Turismo. Edición Digital. Valladolid. 2016.

MORATINOS GARCÍA, M. y VILLANUEVA ZUBIZARRETA, O., “Nuevos datos sobre la obra en Valladolid del maestro azulejero Hernando de Loaysa”. *Goya*. Número 271-272. 1999, pp. 205-212.

MORATINOS GARCÍA, M. y VILLANUEVA ZUBIZARRETA, O., *La azulejería renacentista en el monasterio de Sancti Spiritus el Real de Toro y algunos apuntes sobre la cerámica toresana del siglo XVI*. Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo. Cuadernos de Investigación 24. Zamora. 2005.

MOREDA BLANCO, J., MARTÍN MONTES, M. Á., FERNÁNDEZ NANCLARES, A. y GONZÁLRZ FERNÁNDEZ, M^a. L., *El monasterio de San Benito el Real y Valladolid*. *Arqueología e Historia*. Catálogo de la exposición celebrada en la Sala Municipal de Exposiciones de San Benito, del 18 de junio al 15 de agosto de 1996. Valladolid. 1998.

MUÑOZ GARCÍA, M. A., *Excavaciones en la iglesia del convento de las Isabeles de Alba de Tormes*. Salamanca. 1997. Informe Técnico inédito consultado en el Museo de Salamanca.

MUÑOZ GARCÍA, M. A., *Estratigrafía muraria, fábricas y estructuras de la Hospedería de Fonseca*. Marzo a junio de 20001. 2001. Informe Técnico inédito consultado en el Museo de Salamanca.

MUÑOZ GARCÍA, M. A., JIMÉNEZ GONZÁLEZ, M. C. y GUTIERREZ MILLÁN, E., *II. Excavaciones arqueológicas del Solar Botánico (Salamanca)*. *Campañas del año 2001*. 2001. Informe Técnico inédito consultado en el Museo de Salamanca.

NAVARRO TALEGÓN, J., *Catálogo monumental de Toro y su Alfoz*. Zamora. 1980.

NICOLAU CASTRO, J., “La Colegiata de Talavera de la Reina”. *Anales Toledanos*. Número 4. 1971. Pp. 83-2000.

NIETO GONZÁLEZ, J. R., “XV. Los monumentos religiosos (siglos XVI-XX)”. En Ángel Cabo Alonso y Alfonso Ortega Carmona (Coords.) *Salamanca. Geografía. Historia. Arte. Cultura*. Salamanca, 1986, pp. 359-408.

NIETO GONZÁLEZ, J. R., y AZOFRA AGUSTÍN, E., *Inventario artístico de bienes muebles de la Universidad de Salamanca*. Salamanca. 2002.

N.R.T. ARQUEÓLOGOS, S.C., *Alba de Tormes*. *Informe sobre la I campaña de excavación arqueológica en el castillo-palacio de los duques de alba*. Alba de Tormes, Salamanca. 1991. 1992. Informe Técnico inédito consultado en el Museo de Salamanca.

N.R.T. ARQUEÓLOGOS, S.C., *Alba de Tormes*. *II campaña de excavación arqueológica en el castillo-palacio de los duques de alba*. Alba de Tormes, Salamanca. 1993. Informe Técnico inédito consultado en el Museo de Salamanca.

OSMA, G. J. de, *Los maestros alfareros de Manises, Paterna y Valencia*. *Contratos y ordenanzas de los siglos XIV, XV y XVI*. Madrid. 1904. Consulta digital en http://bibliotecavirtual.malaga.es/i18n/catalogo_image

nes/grupo.cmd?path=1160736 (última consulta 19/09/2018).

PALIZA MOLDUATE, M^a. T., “La influencia del Palacio de Monterrey en el Palacio de Lezama Leguizamón. Un ejemplo de la «Arquitectura Montañesa» de Manuel María Smith e Ibarra”. *Salamanca. Revista de Estudios*. Números 22-23. Octubre 1986-Marzo 1987. 1987, pp. 57-60.

PEREZ, V., *Diario de Valladolid*. Edición facsímil del original de 1885. Valladolid. 1983.

PÉREZ ALIJA, O., “El palacio del marqués de Astorga: estigios gráficos y documentales”. *Argutorio*. Año XIX. Número 39. II Semestre. 2017, pp. 36-43.

PÉREZ GUILLÉN, I. V., “La cerámica valenciana del Barroco, Rococó y Neoclásico”. *Cerámica. Arte y Devoción. Colección Carranza*. Sevilla. 1995, pp. 97-109.

PÉREZ MESURO, M^a. D., *Monasterio de Sancti Spiritus el Real. MM. Dominicas*. Valladolid. 1994.

PINILLA GONZÁLEZ, J., *El arte de los monasterios y conventos despo- blados de la provincia de Salamanca*. Salamanca. 1978.

PLEGUEZUELO, A., “Francisco Niculoso Pisano, datos arqueológicos”. *Bolletino del Museo Internazionale di Ceramica. Annata LXXVIII*. Número 3-4. 1992, pp. 17-30.

PLEGUEZUELO, A., *Cerámicas de Triana. Colección Carranza*. Sevilla. 1996.

PLEGUEZUELO, A., “Cerámica de Sevilla (1248-1841)”. En Trinidad Sánchez-Pacheco (Coord.) *Historia General del Arte. Summa Artis. Volumen XLII. Cerámica Española*. Madrid. 1997, pp. 343-386.

PLEGUEZUELO, A., “Juan Flores (ca. 1520-1567), azulejero de Felipe II”. *Reales Sitios*. Año XXXVII. Número 146, 4º Trimestre. 2000, pp. 15-25.

PLEGUEZUELO, A., “Luces y sombras sobre las lozas de Talavera”. En Alfonso Pleguezuelo (Coord.), *Lozas y Azulejos de la Colección Carranza*. Volumen I. Albacete. 2002, pp. 229-463.

PLEGUEZUELO, A., “Flores, Fernández y Oliva: tres azulejeros para las obras reales de Felipe II”. *Archivo Español de Arte*. Tomo LXXV. Número 298. 2002, pp. 198-206.

PONCE de LEÓN, P., *La arquitectura del palacio-monasterio de Loeches. El sueño olvidado de un valido: La emulación de un Real Retiro*. Tesis Doctoral. Departamento de Construcción y Tecnología Arquitectónicas. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad Politécnica de Madrid. Madrid. 2013. Consulta digital en: http://oa.upm.es/22388/1/PEDRO_PONCE_DE_LEON.pdf (última descarga 26/04/2019).

PONZ, A., *Viage de España, en que se da noticia de las cosas mas aprecia- bles, y dignas de saberse, que hay en ella. Tomo Duodécimo*. Madrid. 1783. Consulta digital en: http://bibliotecadigital.jcyl.es/es/catalogo_imagenes/grupo.cmd?path=10069618 (última consulta 24/01/2019).

PORTAL MONGE, Y., “Sepulcros de la familia Solís en la capilla mayor en el convento de Santa Isabel de Salamanca”. *Salamanca. Revista de Estudios*. Número 14, Octubre-Diciembre. 1984, pp. 177-188.

PUYOL, J., “El Monasterio de Carracedo”. *Boletín de la Real Academia de la Historia*. Tomo 92. Cuaderno I. Enero-marzo. 1928, pp. 19-22.

QUINTANA LÓPEZ, J. y ESTREMERÁ PORTELA, M^a. S., “Exca- vación arqueológica en el atrio norte de la Colegiata de Santa María la

Mayor de Toro”. *Anuario del Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo*. Número 27. 2010, pp. 75-91.

RADA y DELGADO, J. de D., de la, “Arco del antiguo palacio de los Reyes y fragmento de otro que perteneció al de los Condes de Luna en León, que se conservan hoy en el Museo Arqueológico Nacional”. *Museo Español de Antigüedades*. Tomo II. Madrid. Imprenta de T. Fortanet. 1873, pp. 513-528. Consulta digital en: http://prensahistorica.mcu.es/ clandestina/en/catalogo_imagenes/grupo.cmd?path=7156519&presentacion=pagina®istrardownload=0&posicion=567 (última consulta 22/10/2018).

RAY, A., “Lozas y azulejos de Toledo”. En Alfonso Pleguezuelo (Coord.), *Lozas y azulejos de la Colección Carranza*. Volumen II. Albacete, 2002, pp. 9-90.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la Lengua Española*. Decimonovena Edición. Madrid. 1970.

REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA., “Documentos oficiales. El castillo de Ponferrada”. *Boletín de la Real Academia de la Historia*. Tomo 84. Cuaderno II. Febrero. 1924, p. 296.

REGUERAS GRANDE, F., “II. El alcázar de Benavente durante el Antiguo Régimen. Del esplendor al ocaso”. En Rafael González Rodríguez, Fernando Regueras Grande y José Ignacio Martín Benito (Coords.) *El castillo de Benavente*. Salamanca. 1998, pp. 59-105.

REGUERAS GRANDE, F., *Iconografía del castillo de Benavente (cinco siglos de imágenes)*. Salamanca. 2007.

REGUERAS GRANDE, F., *Modelo para armar. La colección «Nicasio Rodríguez Durán» un legado para Benavente. Catálogo de la Exposición,*

12 de mayo a 18 de julio 2018. Centro de Cultura «Soledad González». Zamora. 2018.

REGLERO DE LA FUENTE, C., “Capítulo XVI. La diócesis de León en la Edad Media”. En Francisco Javier Fernández Conde (Coord.), *Historia de las Diócesis Españolas. 17. Iglesia de Oviedo y León*. Madrid. 2016, pp. 575-652.

RESINES, L., “La iglesia de Valladolid”. En Teófanos Egido (Coord.), *Historia de las Diócesis Españolas. Tomo 19. Iglesias de Palencia, Valladolid y Segovia*. Madrid. 2004, pp. 237-378.

RETUERCE VELASCO, M., *Excavación arqueológica del castillo de Alba de Tormes (Salamanca). Campaña de 1991*. Informe técnico inédito consultado en el Museo de Salamanca. 1992.

RETUERCE VELASCO, M., *Excavación arqueológica en el castillo de Ponferrada, León. Año 1996*. Informe técnico inédito consultado en el Museo de León.

RÍO ARROYO, V. del, *Proyecto de rehabilitación de sala multiusos del palacio de los Condes de Grajal en calle Traspalacio nº 2 de Grajal de Campos. León*. Sahagún (León). 2017.

RISCO, M., *España Sagrada. Tomo XXXVI. Memorias de la Santa Iglesia esenta de León, concernientes a los cinco últimos siglos, con un copioso Apendice de Concilios, Escrituras, y otros Documentos muy utiles para la Historia particular de esta Ciudad y su Iglesia, y para la general del Reyno*. Madrid, oficina de Blas Román. 1787. Consulta digital en: [http:// bibliotecadigital.jcyl.es/jcyl/es/consulta/registro.cmd?id=4608](http://bibliotecadigital.jcyl.es/jcyl/es/consulta/registro.cmd?id=4608) (última consulta 19/10/2018).

RIVERA, J. (Coord.), *Catálogo Monumental de Castilla y León. Bienes*

inmuebles declarados Vol. 2. Salamanca, Segovia, Soria, Valladolid, Zamora. Salamanca. 1995.

RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ, J., *Las juderías de la provincia de León. Colección Fuentes y Estudios de Historia Leonesa, 16.* León. 1976.

RODRÍGUEZ G. de CEBALLOS, A., *La iglesia y el convento de San Esteban de Salamanca. Estudio documentado de su construcción.* Salamanca. 1987.

ROIG, J. F., PBRO., *Iconografía de los santos.* Barcelona. 1950.

RUIZ PÉREZ, M. y TRUGORES PUYOL, F., “El pavimento de azulejos vidriados del siglo XV (Can Oleo, Palma, Illes Balears): una aproximación a su estudio”. En *Modelos, intercambios y recepción artística (de las rutas marítimas a la navegación en red). Actas del XV Congreso Nacional de Historia del Arte (C.E.H.A.). Palma de Mallorca, 20-23 de octubre de 2004.* Volumen 2. Palma de Mallorca. 2008, pp. 1.357-1.366.

SALVADOR MARTÍNEZ, H., “Grajal antes de los Vega”. En María Dolores Campos Sánchez-Bordona y Javier Pérez Gil (Coords.), *El conjunto histórico de Grajal de Campos.* León. 2018, pp. 123-179.

SALVADOR VELASCO, M., “Intervención Arqueológica asociada a las obras de rehabilitación del Teatro Ramos Carrión de Zamora”. *Anuario del Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo.* Número 26. 2009, pp. 123-132.

SAMANIEGO HIDALGO, S., *La iglesia de San Andrés en Zamora y el mecenazgo Sotelo.* Zamora. 2016.

SÁNCHEZ-CABEZUDO, Á., “La azulejería renacentista en el palacio de Grajal de Campos (León)”. *Bulleti Informatiu de Ceràmica*. Número

100. 2009, pp. 144-151.

SÁNCHEZ VAQUERO, J., *Nuestra Señora de Valdejimena (Historia de un Santuario de Castilla en tierras salmantinas).* Salamanca. 1958.

SANTOS VILLASEÑOR, J., “Excavación arqueológica en la iglesia de San Pedro del Olmo. Toro”. *Anuario del Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo.* Número 8. 1991, pp. 59-73.

SOBRINO CHOMÓN, T., “La iglesia de Ávila. Época contemporánea”. En Teófanos Egido (Coord.), *Historia de las Diócesis Españolas. Tomo 18. Iglesias de Ávila, Salamanca y Ciudad Rodrigo.* Madrid. 2005, pp. 131-199.

SOLER, M. P., “Cerámica Valenciana”. En Trinidad Sánchez-Pacheco (Coord.) *Historia General del Arte. Summa Artis. Volumen XLII. Cerámica Española.* Madrid. 1997, pp. 135-178.

STRATO. S. L. *Trabajos de control arqueológico anexos a las obras de restauración de las antiguas Salas Capitulares de la Catedral Vieja de Santa María de Salamanca.* 2014. Informe técnico inédito consultado en el Museo de Salamanca.

TALACTOR, S. L. y GARCÍA MARCOS, V., *Excavación arqueológica en el Palacio del Conde Luna, León.* 2007. Informe técnico inédito consultado en el Museo de León.

TEJADA Y RAMIRO, J., *Colección de Cánones y de todos los Concilios de la Iglesia de España y de América, (en latín y castellano) con notas e ilustraciones.* Tomo III. Imprenta de D. Pedro Montero. Madrid. 1859. Consulta digital en: <https://books.google.es/books?id=5pec8tneYz0C&pg=PA26#v=onepage&q&f=false> (última consulta 08/11/2018).

TORMO Y MONZÓ, E., *Salamanca: las catedrales (sobre estudios inéditos de D. Manuel Gómez Moreno)*. Madrid, 1940.

TORRES SÁNCHEZ, C., *La clausura femenina en la Salamanca del siglo XVII. Dominicas y Carmelitas Descalzas*. Salamanca. 1991.

TORRES SEVILLA, M., *Palat de Rey. El palacio de los Quiñones, condes de Luna, y su entorno urbano*. León. 2008.

TUÑÓN, J. J., “Capítulo XI. Nuevos proyectos de reforma y reorganización eclesiástica. Conflictos y tensiones”. En Francisco Javier Fernández Conde (Coord.), *Historia de las Diócesis Españolas. 17. Iglesia de Oviedo y León*. Madrid. 2016, pp. 301-348.

TURINA GÓMEZ, A. y RETUERCE VELASCO, M., “Azulejos procedentes del castillo-palacio de los duques de Alba (Alba de Tormes, Salamanca)”. *La Céramique Médiéval en Méditerranée. Actes du VI Congrès De L'AIECM2. Aix-en-Provence 13-18 novembre 1995. Aix-en-Provence*. 1997, pp. 615-626.

UBIETO ARTETA, A., *Crónica Najerense*. Segunda Edición. Zaragoza. 1985.

URREA, J., *Arquitectura y nobleza. Casas y palacios de Valladolid*. Valladolid. 1996.

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*. Edición facsímil del original de 1943. Madrid. 2008.

VASAYO TORANZO, L., *Arquitectura en Toro (1500-1650)*. Zamora. 1994.

VIGIL, M., F. R., *Cuadro sinóptico de las parroquias del Obispado de*

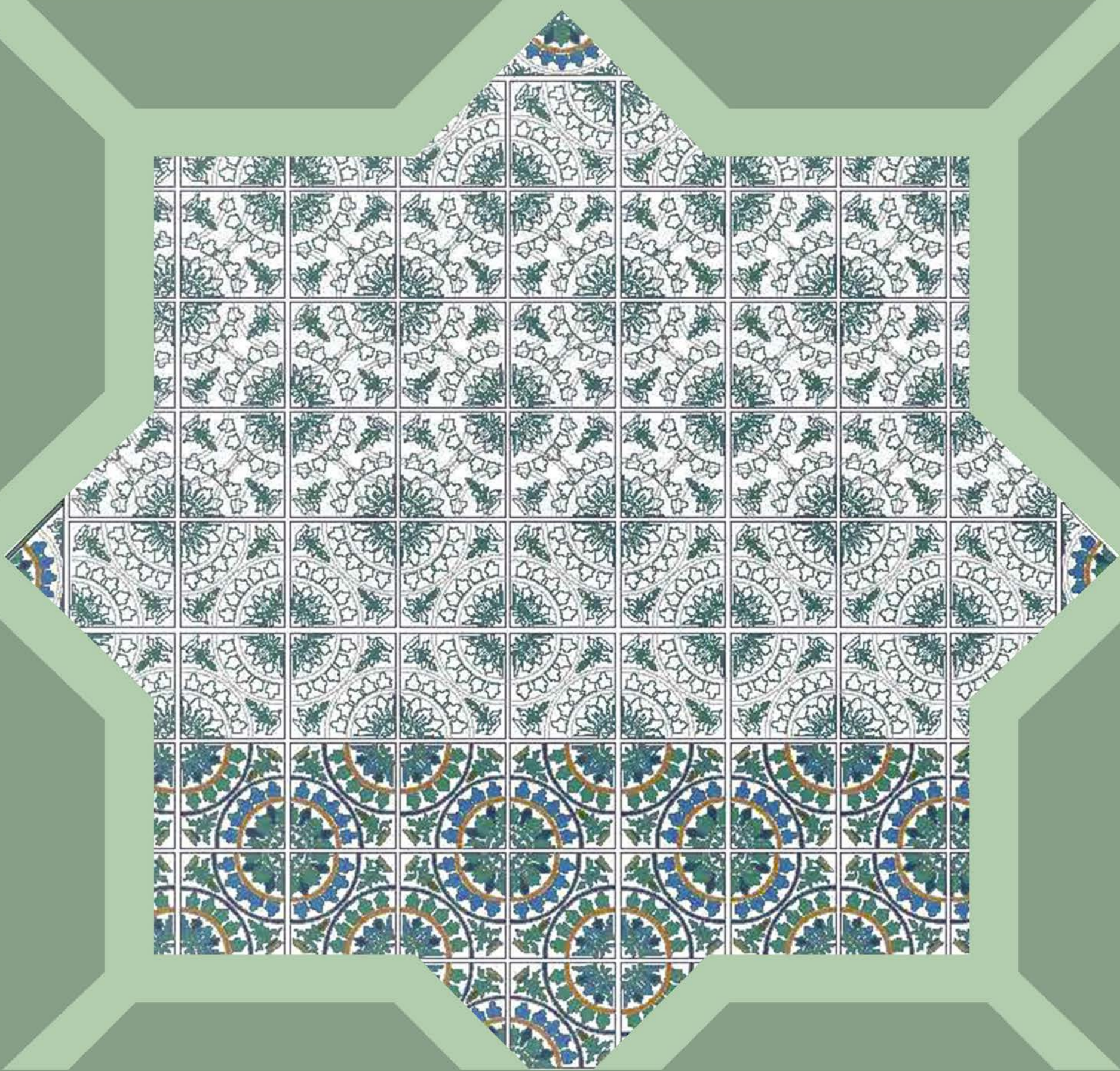
Oviedo según la circunscripción. Oviedo. Establecimiento Tipográfico de Vicente Brid. 1892. Consulta digital en: https://bibliotecavirtual.asturias.es/i18n/catalogo_imagenes/grupo.cmd?path=4006978 (última consulta 25/10/2018).

VILLANUEVA, O. y MORATINOS, M., “Azulejos de cuerda seca”. En VV.AA. «Más Vale Volando». Por el Condado de Benavente. Catálogo de la Exposición, Iglesia de Santa María del Azogue. Benavente (Zamora). 1998.

VILLANUEVA, O. y MORATINOS, M., “Azulejos de arista”. En VV.AA. «Más Vale Volando». Por el Condado de Benavente. Catálogo de la Exposición, Iglesia de Santa María del Azogue. Benavente (Zamora). 1998.

VILLANUEVA ZUBIZARRETA, O., *Colección de azulejería del castillo de Coca. Estudio y Catalogación*. Valladolid. 2001.

VILLAR HERRERO, S., *Castroverde de Campos. Apuntes en torno a una villa*. Zamora. 2003.



Interreg
España - Portugal

Fondo Europeo de Desarrollo Regional



UNIÓN EUROPEA



**Junta de
Castilla y León**