

# Estudio de la azulejería de las provincias de Ávila y Valladolid

Manuel Moratinos García



Junta de  
Castilla y León



CASTILLA Y LEÓN

Unión Europea  
FEDER



Invertimos en su futuro



PROGRAMA  
COOPERACIÓN TRANSFRONTERIZA  
ESPAÑA - PORTUGAL  
COOPERAÇÃO TRANSFRONTEIRICA  
2007 - 2013

*Estudio de la azulejería de las provincias de Ávila y Valladolid*

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

Proyecto cofinanciado:

Programa Operativo de Cooperación Transfronteriza España-Portugal (POCTEP 2007-2013)  
Fondos FEDER, UNIÓN EUROPEA

Texto: Manuel Moratinos García

Fotografía: Manuel Moratinos García, excepto en las que se indique lo contrario

Diseño y maquetación: Cristina Santos Ozores

Planimetría: Luís Miguel Villadangos García

Motivo de la portada: Azulejos capilla San Zoilo, Flores de Ávila. Ávila

Motivo de la contraportada: Azulejos refectorio convento de Nuestra Señora de Porta Coeli. Valladolid

© Texto e imágenes del autor

© De esta edición (2016) Junta de Castilla y León. Consejería de Cultura y Turismo

ISBN: 987-84-608-9109-3

Edita: Junta de Castilla y León  
Valladolid (2016)

*Estudio de la azulejería de las provincias de Ávila y Valladolid*  
*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

Proyecto cofinanciado:

Programa Operativo de Cooperación Transfronteriza España-Portugal (POCTEP 2007-2013)  
Fondos **FEDER, UNIÓN EUROPEA**

Abreviaturas:

Archivo Real Chancillería de Valladolid (A.R.CH.V.)

Archivo Catedralicio de Valladolid (A.C.V.)

Archivo Diocesano de Palencia (A.D.P.)

Archivo Diocesano de Valladolid (A.D.V.)

Archivo Histórico Provincial de Valladolid (A.H.P.V.)

Archivo Parroquial de Paredes de Nava (A.P.P.N.)

Agradecimientos	6	Museo diocesano	136
<b>1. Introducción</b>	8	Palacio del Licenciado Butrón	139
<b>2. La azulejería en Castilla y León</b>	10	Palacio Fabio Nelli	143
<b>3. Evolución en las técnicas</b>	12	Palacio Real	146
<b>4. El oficio de la azulejería en Castilla y León</b>	14	Iglesia de Santa María Magdalena	149
<b>5. La azulejería en Valladolid</b>	18	Iglesia de San Miguel y San Julián	152
5.1. Cronología y evolución tecnológica	20	Casa de la calle Rastro sede de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción	155
5.2. Territorio: geografía diocesana	27	5.3.3.3. <i>Itinerario IIIc: Colegios decimonónicos</i>	157
5.3. Itinerarios	29	Colegio de San Gregorio	158
5.3.1. <i>Itinerario I: La Tierra de Campos</i>	32	Colegio de los Escoceses	161
Mayorga de Campos	33	5.3.3.4. <i>Itinerario III d: Museo de Valladolid. Restos del patrimonio desaparecido</i>	164
Medina de Rioseco	36	Palacio del Almirante	166
Villagarcía de Campos	39	Barrio de Santa María	167
Pozuelo de la Orden	43	Monasterio de San Benito El Real	169
5.3.2. <i>Itinerario II: El Valle del Pisuerga</i>	45	Monasterio de Nuestra Señora de Prado	172
Corcos del Valle (Aguilarejo)	46	Placas devocionales, azulejos de censo y azulejos de numeración	175
Mucientes	51	5.3.4. <i>Itinerario IV: Tordesillas y el Duero Occidental</i>	178
Simancas	53	Boecillo	179
5.3.3. <i>Itinerario III: La Ciudad del Esgueva</i>	57	Tordesillas	182
5.3.3.1. <i>Itinerario IIIa: La clausura de la ciudad de Valladolid</i>	58	Velliza	192
Convento de las Descalzas Reales	59	5.3.5. <i>Itinerario V: Peñafiel y el Duero Oriental</i>	195
Convento de Nuestra Señora de La Concepción	62	La Cistérniga (Fuentes de Duero)	196
Convento de Santa María La Real de Huelgas	66	Villarmentero de Esgueva	199
Convento de Santa Cruz de Comendadoras de Santiago	69	Olivares de Duero	203
Convento de Santa Catalina de Siena	72	Amusquillo	205
Convento de Nuestra Señora de Porta Coeli	90	Valbuena de Duero (San Bernardo)	208
Convento de San Quirce y Santa Julita	101	Peñafiel	211
Convento de Santa Clara	103	Manzanillo	213
Convento de Santa Isabel de Hungría	110	Langayo	216
Convento de la Concepción del Carmen	121	Torre de Peñafiel	220
5.3.3.2. <i>Itinerario IIIb: Catedral, palacios, iglesias y casas vallisoletanas</i>	132		
Catedral de Nuestra Señora de la Asunción	133		



5.3.6. <i>Itinerario VI: Tierra de Pinares y de Medina</i>	222	La Horcajada	310
Olmedo	223	6.3.4. <i>Itinerario IV: Tietar Occidental</i>	313
Matapozuelos	226	Candeleda	322
Medina del Campo	230	Guisando	327
Alaejos	236	El Arenal	329
<b>6. La azulejería en Ávila</b>	239	Arenas de San Pedro	331
6.1. Cronología y evolución tecnológica	241	Mombeltrán	336
6.2. Territorio: geografía diocesana	246	Cuevas del Valle	344
6.3. Itinerarios	249	Villarejo del Valle	350
6.3.1. <i>Itinerario I: La Moraña</i>	252	San Esteban del Valle	353
Sanchidrián	253	Lanzahíta	356
Gutierre-Muñoz	258	6.3.5. <i>Itinerario V: Tietar Oriental</i>	362
Madrigal de las Altas Torres	261	La Adrada	363
Flores de Ávila	265	Higuera de las Dueñas	367
Fontiveros	271	<b>7. Glosario</b>	373
Fuente El Sauz	274	<b>8. Bibliografía</b>	376
6.3.2. <i>Itinerario II: La Ciudad de los Caballeros</i>	277		
6.3.2.1. <i>Itinerario IIa: Conventos, ermitas y hospitales de la ciudad de Ávila</i>	279		
San José	280		
San Antonio de Padua	287		
Ermita de Nuestra Señora de la Cabeza	290		
Antiguo Hospital de Peregrinos de Nuestra Señora de Sonsoles	292		
6.3.2.2. <i>Itinerario IIb: Museo de Ávila. Restos del patrimonio desaparecido</i>	294		
Colegio de Jesús	296		
Episcopio	298		
Monasterio de San Francisco	299		
Monasterio de Santo Tomás	301		
6.3.3. <i>Itinerario III: Serranías abulenses</i>	302		
Aldeavieja	303		
San Juan del Olmo	306		

*Me obligo que traídos los dichos azulejos pagará todos los dichos azulejos que fueran menester para la dicha capilla al dicho precio de 15 mrs con que han de ser de labra que llaman **lagartillo** y para corona y pie y fachada de la obra que llaman de las **ventanillas** y en el altar a de elevar su frontalería y caídas y en el hueco de la dicha obra de **lagartillo**...*

-Hernando de Loaysa, contrato para azulejar la capilla Páez-Cepeda de la iglesia del monasterio de Nuestra Señora de Prado en Valladolid, 12 de julio de 1580. A.H.P.V.-

# ~ Agradecimientos ~

Con toda la sinceridad que pueda transmitir en estas mis primeras líneas, quiero agradecer a las siguientes personas el tiempo robado y su inestimable ayuda prestada para la realización de este trabajo.

A José Luis Velasco Martínez, delegado diocesano de patrimonio de la Diócesis de Valladolid

Oscar Robledo Merino, delegado diocesano de patrimonio de la Diócesis de Ávila

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

Eloísa Wattenberg García, directora del Museo de Valladolid

María Mariné Isidro, directora del Museo de Ávila

Antonio Sánchez del Barrio, director del Museo de las Ferias en Medina del Campo, Valladolid

Fernando Pérez Rodríguez-Aragón, conservador del Museo de Valladolid

Miguel Ángel Marcos Villán, restaurador del Museo Nacional de Escultura en Valladolid

Javier Giménez Gadea, conservador del Museo de Ávila

José Antonio Vacas Calvo, ayudante de conservador del Museo de Ávila

Ana García Sanz, conservadora del Real Monasterio de Santa Clara en Tordesillas, Valladolid

Ramón Pérez de Castro, profesor de Historia del Arte, Universidad de Valladolid

Miguel Ángel Benito, conservador del Archivo General de Castilla y León

Luís Miguel Salvador Marciel, alcalde del Ayuntamiento de Velliza, Valladolid

Javier Medrano y Antonio de Meer, Casa de la Vega de Porras en Boecillo, Valladolid

José López García, alcalde y al señor Alfredo, cofrade de la Ermita de los Santos Mártires en La Horcajada, Ávila

Enrique de Juana Sanz, informador turístico del castillo de La Adrada, Ávila

A todas las superiores y monjas de los monasterios de clausura visitados de las provincias de Valladolid y Ávila, en particular a

María Lourdes San José Carbajosa, superiora de las Descalzas Reales en Valladolid

Sor Milagros, antigua superiora del convento de Santa Catalina de Siena en Valladolid

Sor María Eugenia, superiora del convento de Santa Clara en Valladolid

María Jesús, demandadera del convento de San Quirce y Santa Julita en Valladolid

Sor Isabel Ferreras, superiora del convento de Santa Isabel de Hungría en Valladolid

Sor Margarita Iniesta, superiora del convento de Nuestra Señora de Porta Coeli en Valladolid

Sor María Capilla del Castillo, superiora del convento de la Concepción del Carmen en Valladolid

Sor Isabel Pérez Garzón, superiora del convento de San José en Medina del Campo, Valladolid

Madre Rosario, superiora del convento de Nuestra Señora de Gracia en Madrigal de las Altas Torres, Ávila

A todos los párrocos, parroquianos y presidentes de cofradía de las iglesias y ermitas visitadas de las provincias de Valladolid y Ávila, en especial a

Ismael García Sanz, colegiata de San Luís en Villagarcía de Campos, Valladolid

José Ramón Peláez, párroco de Olmedo, Valladolid  
Francisco Javier Martínez Sastre, párroco de la iglesia de la Magdalena en Valladolid  
Antonio Lorenzo, parroquiano de Santa María Magdalena en Matapozuelos, Valladolid  
José Roberto Pérez, párroco de la iglesia del Salvador en Simancas, Valladolid  
José Dalmacio, párroco de Manzanillo y Langayo, Valladolid  
Eloy Niño, párroco de la iglesia de San Esteban Protomártir en Amusquillo, Valladolid  
Juan Ignacio Sánchez, párroco de la iglesia de San Pelayo en Olivares, Valladolid  
Pedro Bazán Serrano, cofradía de Nuestra Señora de la Peña en Tordesillas, Valladolid  
Porfidio Grade Ruíz, párroco de Fontiveros y Fuente el Saúz, Ávila  
Sixto Sánchez, párroco de la iglesia de San Juan Bautista en Mombeltrán, Ávila  
José Ignacio Vázquez, párroco de la Iglesia de Nuestra Señora de la Asunción en Candeleda, Ávila  
Cruz Herráez, párroco de la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción en Arenas de San Pedro, Ávila

Y a todas aquellas personas que, por omisión mía, no aparece su nombre reflejado en este prefacio.  
Sin su colaboración este barco nunca podría haber realizado una singladura tan plácida. Espero estar a su altura.



# 1

## Introducción

A lo largo de las siguientes páginas se presenta un estudio de la azulejería conservada en los edificios históricos, civiles y religiosos de las provincias de Valladolid y Ávila. Sin duda constituye una manifestación artística de primer orden, tanto en el panorama regional como nacional que sorprendentemente ha tenido un escaso eco en la historiografía local, hasta el punto de haber quedado prácticamente inédita. Por ello presentamos aquí una catalogación y estudio de las importantes obras de azulejería de los siglos XIV al XVIII conservadas en los monasterios, iglesias, ermitas y palacios de esas provincias.

El estudio se inicia con la descripción de las manifestaciones cerámicas del siglo XIV porque las primeras obras conservadas se retrotraen a aquella etapa medieval. Por su parte, acotar las manifestaciones más modernas en el siglo XVIII responde a que fue a partir de esa época cuando se sustituyeron las formas tradicionales y manuales de fabricación por la mecanización de los modos de producción y la sustitución del alfar por la fábrica. Somos conscientes de que debido a esta elección dejamos fuera del estudio un importante e interesante conjunto de obras, procedentes unas de talleres levantinos como Onda, y otras de talaveranos como Niveiro y, sobre todo, Ruiz de Luna, que en su momento y con otro enfoque merecerían ser también estudiadas.

A lo largo de este dilatado período de tiempo, en el territorio que comprende estas dos provincias, es posible admirar una amplia gama de manifestaciones. Las más antiguas y a la vez escasas corresponden a las elaboraciones de alicatado y de cuerda seca, traídas por alarifes andalusíes y toledanos. Más abundantes resultan las producciones de arista manufacturadas por maestros procedentes de la ciudad de Toledo, y también vallisoletanos y salmantinos, en activo durante buena parte del siglo XVI. Finalmente, la irrupción de la azulejería plana pintada monopolizó el mercado a partir del último tercio del siglo XVI gracias a los maestros de Talavera de la Reina.

Como se verá, la relevancia de las obras documentadas deja fuera de

Vista del retablo de la Santa Cena, iglesia de Nuestra Señora de la Asunción, Candeleda. Ávila



todo cuestionamiento, a nuestro entender, el interés que su estudio puede suscitar. En definitiva, nos estamos refiriendo en unos casos a su estado de conservación y la monumentalidad de las labores conservadas, por ejemplo los refectorios de los conventos vallisoletanos de Nuestra Señora de Porta Coeli y Santa Catalina de Siena, o los retablos cerámicos de las iglesias abulenses de Candeleda y Mombeltrán. En otros, destacaríamos la propia autoría de las mismas –siempre que ha sido posible documentarla o atribuirla con argumentos sólidos–, que pone de manifiesto la categoría de los maestros azulejeros que intervinieron en estos proyectos decorativos, ya fueran locales como Juan Rodríguez, Pedro Vázquez o Juan Lorenzo, o foráneos como Francisco Niculoso Pisano, Juan Floris, Juan Fernández, Hernando de Loaysa o Alonso de Figueroa Gaytán.

Como decimos, el estudio se ha centrado en las provincias de Valladolid y Ávila. En cada una de ellas se han creado una serie de Itinerarios comarcales o subcomarcales, en los que se han incorporado aquellos municipios y sus edificios donde se tiene constancia de la presencia de revestimientos cerámicos.

En la provincia de Valladolid se han creado seis Itinerarios, en los que se han incorporado veinticuatro municipios: el primero se desarrolla por el norte de la provincia en la Tierra de Campos, el segundo por el valle del Pisuerga cercano a la capital, el tercero –dividido en cuatro– se centra en la ciudad de Valladolid, el cuarto por el valle del Duero occidental, el quinto por el Duero oriental y el sexto y último por la Tierra de Pinares y Medina del Campo. En muchos de ellos se registran un solo monumento, pero en otros el número puede llegar a ser importante, como por ejemplo en la capital, que cuenta con diez monasterios de clausura, su Catedral, dos iglesias, un antiguo colegio de jesuitas, el antiguo Palacio Real, dos palacios, una casa solariega, y múltiples evidencias de azulejería hoy conservadas en el Museo de Valladolid.

Mientras, en la provincia de Ávila han sido cinco los Itinerarios creados, con veintiún municipios incorporados: el primero desarrollado por la norteña comarca de la Moraña, el segundo centrado en la ciudad de Ávila –dividido a su vez en dos partes–, el tercero en los municipios situados en las serranías que discurren por el centro de la provincia, el cuarto por el valle del Tiétar occidental y el quinto por el Tiétar oriental.

En cada uno de estos Itinerarios, las obras se presentan en un formato individualizado, anotando su descripción, catalogación y estado de conservación, todo ello mediante una narración científica pero a la

vez divulgativa y acompañada de un completo aparato gráfico. Al final del estudio, y antes de la bibliografía, se incorpora un glosario de terminología en la que se podrá solventar todas las dudas que puedan surgir a lo largo de la lectura.

El interés de este estudio radica en varios aspectos, aunque no necesariamente por este orden: el carácter inédito –para la mayoría de los lectores– de las manifestaciones artísticas que aquí presentamos; la importancia y calidad de las obras conservadas, hasta el punto de llegar a equipararse con las de los focos más importantes de la Península Ibérica; y el prestigio de los maestros azulejeros documentados que las realizaron, aunque en la mayoría de los casos se trate de obras anónimas.

En definitiva, con este trabajo se pretende dar el protagonismo que merecen unas obras tildadas de “arte menor”, que no han contado hasta la fecha con el merecido reconocimiento por parte de historiadores e historiadores del Arte. Este estudio quiere contribuir a su conocimiento y a su preservación, toda vez que nace igualmente como herramienta para la documentación, gestión y recuperación patrimonial. Y anhela erigirse en el primero de posteriores estudios que completarían la catalogación de la azulejería de la Comunidad de Castilla y León.



Detalle del refectorio del convento de Nuestra Señora de Porta Coeli. Valladolid

# 2

## La azulejería en Castilla y León

La utilización de la cerámica como elemento de decoración arquitectónica proviene de Oriente, en donde se tienen noticias de su empleo desde finales del tercer milenio a. C. En civilizaciones como la del antiguo Egipto y la Mesopotámica se utilizaron placas y ladrillos vidriados monocromos para recubrir las paredes de tumbas y edificios áulicos, enmascarando de este modo el pobre material constructivo empleado, que en la mayoría de los casos no era más que ladrillos dejados secar al sol. Habrá que esperar hasta el nacimiento del Islam y la expansión de su cultura, para ver como se difunde el gusto por los revestimientos cerámicos vidriados por todo el Mediterráneo a partir del siglo VIII, desde la Bagdad de la dinastía omeya hasta las Columnas de Hércules y, posteriormente, comprobar cómo este legado estético alcanzó todos los rincones de la vieja Europa.

En la Península Ibérica el gusto por la decoración cerámica llegó a través de al-Andalus, en donde ya encontramos ejemplos de utilización del sistema de cubrición parietal con azulejos en fechas muy tempranas como, por ejemplo, las placas decoradas en verde y manganeso sobre cubierta blanca colocadas en la bóveda de la maqsura de la mezquita de Córdoba, realizada en tiempos de al-Hakam II (961-976) (Coll, 2000: 51). Posteriormente, ya en el siglo XII, el alicatado llegó hasta al-Andalus vía Marruecos con los almohades, aunque la máxima expresión de esta técnica se desarrolló en la Granada nazarí a partir del segundo tercio del siglo XIII (Zozaya, 2000: 39-41).

De este modo, el empleo de un variado elenco de elementos cerámicos en el ornamento de interiores y exteriores fue una práctica habitual en tierras andalusíes durante toda la Edad Media, propiciando la aparición de un artesanado especializado encargado de su fabricación, y que compaginaba, en su mayoría y por lo que sabemos, la elaboración de estos productos con la de vajilla esmaltada.

Por lo que respecta a las actuales provincias que componen la Comunidad de Castilla y León, este mundo de los primeros revestimientos cerámicos de época medieval llegó, vía Sevilla y Toledo, de la mano de alfareros mudéjares, con una clara influencia de los obradores de la Granada



Detalle de la bóveda de la maqsura, Mezquita de Córdoba

nazarí. Por ello, las escasas muestras de alicatado que han sobrevivido en la cuenca del Duero hasta nuestros días se deben a alfareros foráneos. Nos estamos refiriendo a los revestimientos conservados en el antiguo Palacio Real de Tordesillas, hoy convento de Santa Clara, mandado levantar por Alfonso XI tras la batalla del Salado (1340), posiblemente realizados por alarifes andalusíes venidos directamente de Granada; a la portada del antiguo palacio de don Juan Sánchez de Sevilla, realizada a finales del siglo XIV y en la actualidad incorporada al convento de las Dueñas en Salamanca; y a los revestimientos que decoraron el Palacio

Real de Medina del Campo y el del Almirante en Valladolid, realizados ya en el siglo XV. Otro tanto podemos decir de las escasas muestras de cerámica arquitectónica manufacturada con la técnica de la cuerda seca, compuestas básicamente por algunos alízares y azulejos, que se han conservado en las provincias de Salamanca, Ávila y Valladolid, todos con una cronología de finales del siglo XV e, incluso, comienzos del XVI y procedencia toledana.

Toledanos fueron también los artífices de dar un gran impulso en estas tierras al gusto por la ornamentación con azulejos a comienzos de la Modernidad, al introducir y desarrollar la técnica de la arista, cuyas muestras de su arte aún pueden ser admiradas en las provincias de Ávila y Salamanca. El testigo en la elaboración de esta técnica pronto fue tomado por los alcalleres moriscos y cristianos del Barrio de Santa María de Valladolid y, también, por los de *El Cornejal*, el barrio de los olleros de Salamanca, quienes la difundieron rápidamente por las provincias limítrofes durante buena parte del siglo XVI.

Aunque, el definitivo triunfo de la decoración con revestimientos cerámicos en Castilla y León se produjo en el último tercio del siglo XVI, con la introducción de la técnica plana pintada de la mano de los azulejeros de Talavera de la Reina; sin olvidarnos por ello de la temprana aparición de maestros en esta novedosa técnica trabajando en estas tierras, como Francisco Niculoso Pisado en Flores de Ávila en 1526, y Juan Floris en Medina de Rioseco y, posiblemente, en Valladolid mediada la centuria. Ya desde la década de 1570 se constata la presencia de obras, realizadas por pintores de la talla de Juan Fernández, en las iglesias y ermitas del sur de Ávila gracias a la iniciativa del obispo don Álvaro de Mendoza. Una década después, llegaron a Valladolid de la mano de Hernando de Loaysa, quién engalanó con sus producciones un buen número de iglesia de esa provincia y de la palentina, gracias nuevamente a don Álvaro, en esos momentos obispo de Palencia. A partir de esas fechas y hasta finales del siglo XVIII, el monopolio de las obras talaveranas fue una constante en estas tierras, tal y como tendremos la ocasión de comprobar a continuación.

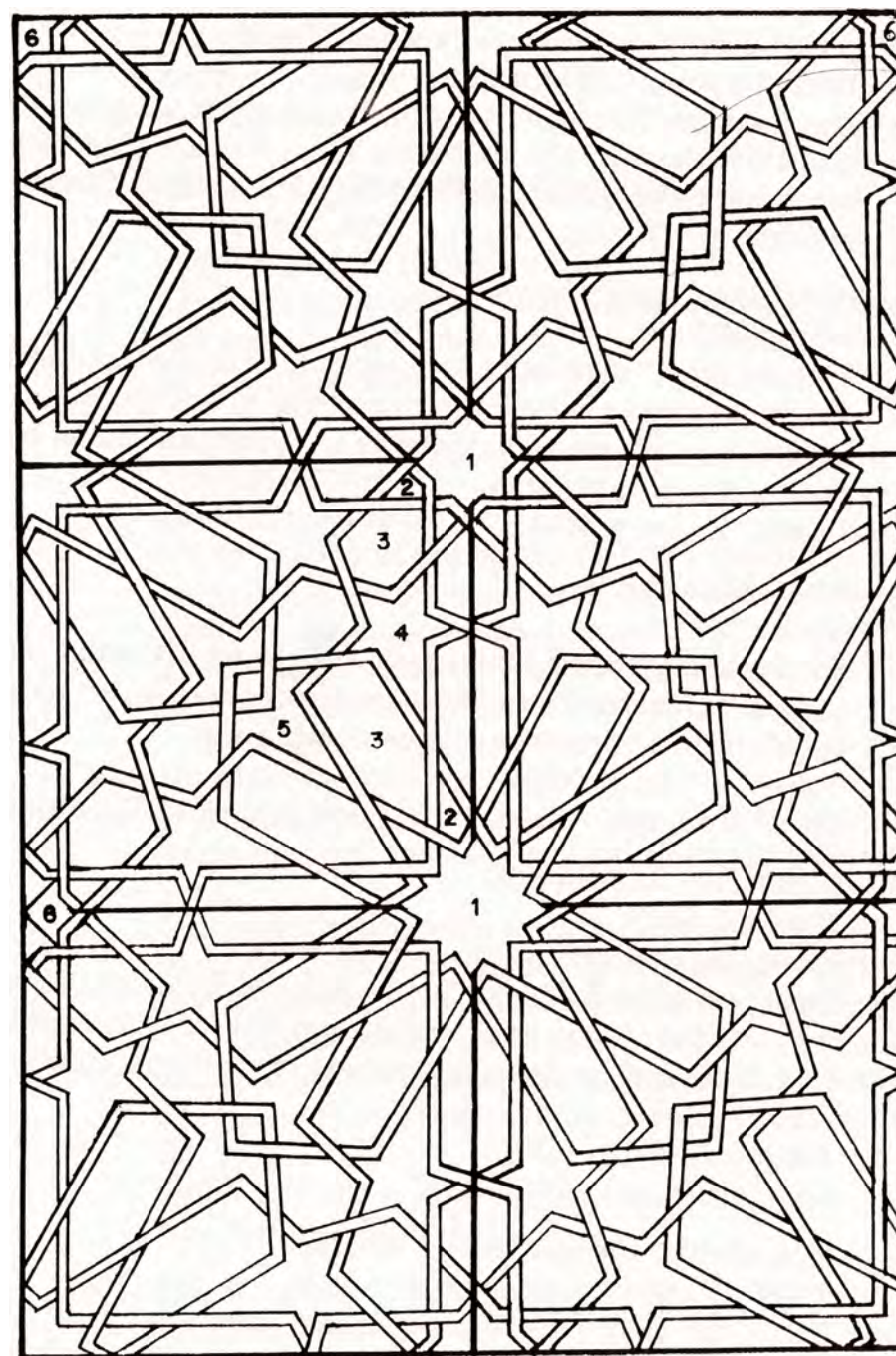


Fragmento de alicatado procedente del palacio del Almirante, Valladolid. Fondo Museo de Valladolid

Como ya hemos indicado, los revestimientos cerámicos que durante la Edad Media se utilizaron para el ornamento de interiores y exteriores en las tierras leonesas y castellanas, se desarrollaron gracias a la cultura andalusí y difundieron a través de alfareros mudéjares sevillanos y toledanos. Ellos fueron los encargados de realizar las especializadas técnicas del alicatado y la cuerda seca. Aunque, con mucho, las obras mejor representadas son las que se desarrollaron a partir del siglo XVI, bajo la influencia que el Renacimiento ejerció, al igual que en el resto de las artes decorativas, en la ornamentación cerámica. Consecuencia de esta evolución fue la sustitución de esas lentas y laboriosas técnicas medievales por otras más mecánicas como la arista y, en cierto modo, la plana pintada, toda vez que ésta necesitaba de unos conocimientos y sensibilidad artísticos al alcance de unos pocos, lo que propició un auge y difusión hasta ese momento impensable.

Por lo que respecta a la técnica más antigua: **el alicatado**, su elaboración requería un gran trabajo y especialización. Además de conocer los secretos del vidriado cerámico, los alfareros debían de tener destreza en el arte de la geometría y un excelente gusto a la hora de concebir diseños con los que decorar las fachadas e interiores de los edificios. El primer paso consistía en elaborar unas placas de barro que se recubrían con óxidos que, tras su cocción, presentaban un acabado vítreo. Posteriormente, esas placas se recortaban, dando como resultado la creación de un variado elenco de formas geométricas denominadas, al igual que en las labores de yesería y carpintería, sinos, almendrillas, zafates, candilejas... Ya por último, esas piezas recortadas se unían en complicados motivos geométricos con los que se revestían zócalos de paredes de exterior e interior, alfices de puertas y ventanas o fuentes y pavimentos de patios y salas.

Esta complicada técnica de recortar placas vidriadas fue cayendo en desuso a medida que en los obradores mudéjares comenzó a proliferar la elaboración de azulejos. Los alfareros comenzaron a copiar los mismos motivos geométricos del alicatado en piezas cuadradas, dibujándolos sobre la superficie con un pincel impregnado con una materia grasa mezclada con óxido de manganeso. Tras su paso por el horno, esos trazos quedaban en resalte, formando celdillas estancas que se podían rellenar



1. Sinos - 2. Almendrillas - 3. Zafates - 4. Candilejas - 5. Costadillos - 6. Copas

Forma y denominación de las diferentes piezas de un alicatado (Casamar 1983)

con otros óxidos minerales empleados para decorar las piezas. De este modo se desarrolló la técnica hoy conocida como **cuerda seca**, con la que se consiguió abaratar costes y agilizar la producción. Aunque su elaboración en el sur de la península se conoce desde al menos el siglo XIV, lo más probable es que esta técnica llegara a Castilla y León a partir del último tercio del siglo XV, durante el reinado de los Reyes Católicos, difundida desde la ciudad de Toledo.

Coincidiendo en el tiempo con el máximo esplendor de la cuerda seca, hacia el 1500 comenzó a surgir una nueva técnica en los alfares mudéjares, y también cristianos, que simplificaba aún más el proceso de elaboración del azulejo, llamada de **arista** o **cuenca**. Simplemente con aplicar sobre el barro fresco una matriz de madera, previamente tallada con el motivo decorativo deseado, se conseguía el mismo efecto que con la cuerda seca, pero con una mayor rapidez. La aplicación de los esmaltes sobre la superficie “aristada” continuaba siendo manual, aunque se evitaba, en la mayoría de las ocasiones, el retoque a pincel de cada una de las piezas que requería la técnica anterior. Además de por el abaratamiento de costes, la rápida y gran difusión que alcanzó esta técnica también se debe a la llegada del Renacimiento y la revolución en cuanto al diseño que propició. Los primeros azulejos de arista llegaron a Salamanca, Ávila y, posiblemente, Valladolid desde Toledo, aunque rápidamente comenzaron a producirse en las alcañerías de Valladolid y Salamanca, desde donde se difundieron al resto de provincias.

Finalmente, la aparición en el siglo XVI de la última técnica de elaboración de azulejos: la **plana pintada**, supuso la definitiva ruptura con los modos de fabricación andalusíes-mudéjares medievales. Su llegada a la Península Ibérica se produjo, al mismo tiempo que las ideas y el repertorio decorativo del Renacimiento italiano, de la mano del azulejero Francisco Niculoso Pisano. En su desarrollo, además de los necesarios conocimientos en materia de alfarería, se requería la técnica, sensibilidad y gusto de un pintor de tabla o lienzo. No en balde, lo que en realidad se hacía no era otra cosa que aplicar con un pincel colores sobre la superficie de un azulejo que, previamente, había sido bañado con un esmalte blanco de base estannífera. De esta manera, se conseguía realizar azulejos seriados con los que revestir zócalos de paredes y frontales de altar. Aunque también obras únicas, en muchas ocasiones auténticos cuadros sobre cerámica, dependiendo de la mayor o menor pericia de los maestros, dispuestas en retablos, frontales de altar de iglesias y en los zócalos de los palacios de nobles y comerciantes.



Taller de alicatado a las afueras de Marrakech (2006)

Por lo a día de hoy conocido, tan solo se tienen noticias de elaboración de azulejería en las alfarerías de dos lugares de la Comunidad de Castilla y León: Salamanca y Valladolid, aunque con un inicio y desarrollo de la actividad muy diferente para ambos casos.

En Salamanca, los estudios apuntan a la presencia de un azulejero de origen toledano, llamado Pedro Vázquez, llegado a Alba de Tormes a finales del siglo XV o comienzos del XVI a trabajar, junto con otros de su mismo oficio, en el castillo del duque. Posteriormente, éste personaje se estableció en Salamanca, abriendo un alfar desde donde atendió con sus productos a una selecta clientela: Catedral Nueva, conventos y palacios de la ciudad. Su actividad laboral parece llegar hasta mediados del siglo XVI, desconociéndose si a partir de ese momento algún discípulo continuó con su legado, o si la producción de azulejería cesó en la ciudad (Malo, 2002:156-159).

Por lo que se refiere a Valladolid, la elaboración de azulejería parece remontarse también a las postrimerías del siglo XV, coincidiendo con el inicio de la elaboración de revestimientos con la técnica de la arista, pero a diferencia del caso anterior, además de ser realizada por oficiales autóctonos, la actividad tuvo una mayor continuidad, al menos durante la mayor parte del siglo XVI, comenzando a declinar con la llegada de los maestros talaveranos con sus producciones planas pintadas.

Entre las actividades artesanales registradas en la capital del Pisuerga, destinadas a abastecer con todo tipo de productos manufacturados a su población, la alfarería adquirió desde los inicios un papel importante, si nos atenemos a las evidencias arqueológicas y a la documentación de archivo que informan de dicha actividad. Ambos registros nos permiten ofrecer en la actualidad una visión general de la producción cerámica en Valladolid desde la Edad Media hasta la Contemporánea. Aunque, por razones obvias, en esta ocasión nos centraremos en la presentación de algunos apuntes relacionados con la azulejería en el siglo XVI. A pesar de todo, no podemos hablar de la existencia de una reglamentación o legislación específica para el desempeño de esta actividad, al igual que para el resto de los oficios relacionados con el barro. Lo que sí podemos



Alfareros enrojando un horno (Cippriano Piccolpassi, *Li tre libre dell'Arte del Vasaio*, ca. 1550, Victoria and Albert Museum, Londres)

ofrecer es una serie de apuntes que desvelan aspectos relacionados con la regulación de ciertas facetas del trabajo, como puedan ser el aprendizaje, el suministro de materias primas o los modos de venta que, como veremos, apenas difieren de lo que realizaban los llamados alcalleres con el resto de sus productos.

Antes de nada, debemos indicar que en Valladolid los artesanos dedicados al trabajo del barro se dividían entre tejeros y ladrilleros



Alfareros moliendo la frita (Cippriano Piccolpassi, *Li tre libre dell'Arte del Vasaio*, ca. 1550, Victoria and Albert Museum, Londres)

ocupados en la elaboración de materiales de construcción, por un lado, y olleros, cantareros y alcalleres encargados de las manufacturas de menaje doméstico y de almacenamiento. Entre los segundo, sabemos que los alcalleres se dedicaron a la elaboración de vajilla de mesa esmaltada en blanco como platos, escudillas, jarros, aceiteras, alburnias, botes, concilias o albahaqueros. Aunque, algunos de sus miembros también se dedicaron a la producción de revestimientos cerámicos de arista, saliendo de sus obradores piezas tan variadas como azulejos, coronas, cintas, alizares, yairas y lisonjas.

Su actividad se concentró en la antigua morería o Barrio de Santa María, así conocido tras el decreto de conversión de 1502 (Moratinos y Villanueva, 1999-2002), en particular en una serie de manzanas paralelas al muro sur de la segunda muralla de la villa, que cercaba también el barrio, que finalmente propiciaron a que la calle donde se dispusieron la mayoría de sus obradores pasara a llamarse de los Alcalleres en lugar de la original de Carnicería. Las fuentes documentales nos informan que sus negocios estaban incorporados a los suelos de sus viviendas y que habitualmente contaban con un obrador y una cámara que albergaba los hornos.

Solía tratarse de un colectivo unido por estrechos lazos familiares o matrimoniales, que podían perpetuarse a lo largo de generaciones. Son numerosas las referencias que revelan esas relaciones, corporativas o familiares, entre ellos: matrimonios entre hijas o hermanas de alcalleres

con uno del oficio, apadrinamientos o tutorías de un menor que con el tiempo terminaba incorporándose al oficio, arriendos compartidos de barreros o molinos para el acopio de vedrío...

## EL APRENDIZAJE DEL OFICIO

Cuando nos encontramos con información referente a la estructura del trabajo de los alcalleres, en ocasiones hallamos referencias que de algún modo delatan una especie de organización, si no gremial -desconocemos si se regían por unas ordenanzas o estatutos especiales-, sí de un cierto corporativismo, al existir una especie de reglamentación para acreditar el conocimiento de la actividad. Esto ocurre por ejemplo a la hora de acceder al oficio, lo cual requería un aprendizaje previo.

Conocemos contratos de formación entre pupilos y sus maestros que regulaban el aprendizaje de la elaboración de vajilla: desde el amasado del barro, pasando por el torneado de las piezas, la preparación de los vedríos y el modo de baño, hasta el correcto encañe de un horno. Pero, desafortunadamente, nada nos ha llegado de cómo se trasmitía el conocimiento de la elaboración de azulejería. De todos modos, y por los datos con los que contamos, sabemos que la práctica totalidad de los productores de azulejos pertenecieron a familias de alcalleres, en cuyo seno tuvieron que adquirir los conocimientos necesarios, que se trasmitían, al igual que el obrador y la clientela, tras la muerte del maestro.

Este es el caso de Cristóbal de León, miembro de la prestigiosa familia de los Alcalde, alcalleres mudéjares en activo desde, al menos, comienzos del siglo XV, quien junto a su yerno Gonzalo Ruiz, trabajó en 1558 para la iglesia colegial de Valladolid. También el de Juan Lorenzo, hijo de un alcaller del mismo nombre activo durante las primeras décadas del siglo XVI, casado con una hija de Cristóbal de León, y que, probablemente, continuó con su labor tras su muerte.

## LOS TALLERES

Inicialmente, el obrador de un azulejero no se diferenciaría en nada del de un alcaller únicamente dedicado a la producción de vajilla de mesa, ni en cuanto a los tipos de materias primas empleadas, ni por lo que respecta a la mayor parte de las herramientas necesarias para el desempeño de la actividad.

En lo referente a la materia prima, en ambos alfares encontraríamos una arcilla de tipo calcáreo y color blanquecino extraída de los mismos



barrereros, situados la mayoría de ellos al sur del núcleo urbano, en la ribera del Pisuerga camino de Simancas. El mismo tipo de combustible utilizado para la cocción: retama cortada de los montes circundantes a Valladolid. También los mismos óxidos con los que vidriar las piezas, tanto para el baño como para la decoración: el plomo y el estaño con los que se impermeabilizaba y, al mismo tiempo, adquiriría esa característica blancura de fondo, y el resto de colores para aplicar sobre la cubierta; el plomo siempre comprado por quintales o arrobas, al ser el componente más abundante en la mezcla, y el estaño y demás óxidos por libras.

Utilizarían los mismos hornos, los grandes bicamerales para cocer los productos, y los pequeños o *padillas* en donde meter el plomo y el estaño junto con arena silíceo, la llamada *arena del oficio*, para conseguir la *frita* o vedrío. Los mismos morteros y mazas de piedra y metal, para moler ese vedrío y convertirlo en polvo. Incluso encontraríamos ruedas de torno puesto que, como hemos indicado, el azulejero también podía dedicarse a la elaboración de vajilla. Las únicas herramientas diferentes que encontraríamos serían las *gradillas* o marcos –generalmente de madera– con los que poder fabricar los azulejos, y los *moldes* –también de madera de nogal– con los que se imprimía el motivo decorativo en el barro fresco.

Todos estos productos, materias primas y herramientas citadas, son los que se encontraban en el alfar del azulejero Juan Lorenzo en 1570, cuando pidió hacer un inventario de bienes, acompañado de una tasación, con motivo de su partida *desta villa de Valladolid a sus negocios y ganar su vida y no sabe cuando será la vuelta*<sup>1</sup>.

Entre los productos elaborados encontramos:

- *ciento y cinquenta alizares*, al precio de doce maravedís la unidad
- *trezientas coronas bocazulejos*, a ocho maravedís y medio
- *cuatro mil azulejos*, a seis maravedís
- *çiento y çinquenta alizares crudos*, a dos maravedís
- *seis mil trevedes crudas y cocidas*, que costaban todas ellas diez reales
- además de *diez y seis jornales de labor de platos y escudillas*, a dos reales y medio cada día de trabajo

Entre las materias primas:

- *diez y ocho libras de azul*, a cuatro reales la libra



Alfareros pintando vajilla cerámica (Cipriano Piccolpassi, *Li tre libre dell'Arte del Vasaio*, ca. 1550, Victoria and Albert Museum, Londres)

- *onze arrobas de plomo*, a cuarenta y ocho reales el quintal
- *veinte y siete libras de estaño*, a sesenta maravedís la libra
- *tres arrobas de vedrío*, a tres reales la arroba
- *dos hanega de harena del oficio*, que valen cuatro reales y medio

Mientras que entre las herramientas se describen:

- *veinte y seis moldes de azulejos*, a cuatro reales cada molde
- *tres gradillas, una de alizares y dos de azulejos*, que cuestan dos reales
- *tres ruedas de torno*
- *un colador de piedra*, que vale cinco mil maravedís
- *tres çedaços, una maça de majar barro, un harnero y dos palas*, que valen seis reales
- *tres macetas*, a tres reales

<sup>1</sup> A.H.P.V. Protocolos, leg. 367, fols. 417r-418v y 448r-449v.

- *un azadón*, a tres reales
- *una azadilla*, a cuatro reales
- *una horquilla de hierro con que se cueze el horno*, que vale cinco reales
- *ochenta adobes* para el horno, a ocho maravedís y medio cada uno
- *ocho talegas donde se recoge el vedrio*, que valen cuatro reales
- además de tablas y tablones donde secar los productos

## LA VENTA Y CONTRATOS DE OBRA

Por regla general, los alcalleres vendían su vajilla cerámica en los propios obradores del Barrio de Santa María, algunos de ellos abiertos hacia la puerta de la Calle del Campo, último tramo de la actual Calle de Santiago antes de desembocar en la Plaza de Zorrilla<sup>2</sup>. También los días de mercado en la Plaza Mayor, en unos espacios preestablecidos dentro de su perímetro donde, por regla general acudían a vender las mujeres, bien las esposas de los oficiales o sus criadas, que eran ayudadas por otros criados a llevar la mercancía desde el alfar al puesto y viceversa<sup>3</sup>. Además, como forma de venta más excepcional, se tendría que incluir los encargos puntuales realizados entre el productor y el cliente.

Los azulejeros en cambio siempre trabajaban a partir de un encargo, debidamente tramitado ante notario público, y con un adelanto del valor total entregado en el momento de la firma, con lo que se blindaban ante posibles renunciaciones y, con el que al mismo tiempo podían hacer frente al alto coste que suponía la compra de las materias primas.

Aunque no muy numerosos, se conservan varios contratos de obra con sus obligaciones contractuales claramente redactadas. En ellas se especificaban las características del producto a realizar, que debían ser idénticas a las muestras previamente presentadas; también su número y precio, además de los plazos de ejecución, el lugar de entrega y, si fuera menester, quien se hacía cargo del valor del transporte hasta el punto de destino, si éste se encontraba alejado del alfar, puesto que en muchas ocasiones el pago al carretero incrementaba sobre manera el precio final. Por ejemplo, cuando el 28 de abril de 1534 el azulejero Juan Rodríguez se concertó con el monasterio berciano de Santa María de Carracedo *de bos dar e entregar (...) todos los azulejos de tres diferencias e las çintas e los aliçares e todo lo que fuere menester para la obra de la sacristía del dho monesterio*, se comprometió a que toda la obra tendría que estar a *contentamiento de Martín del Ribero albañiz, o de otro qualquier oficial que*

<sup>2</sup> A.H.P.V. Protocolos, leg. 15, fols. 393r-398r; leg. 90, fols. 702-703r.

<sup>3</sup> A.R.CH.V. Pleitos Civiles (Fenecidos). F. Alonso, C. 472-2.



Antiguas boticas con las viviendas de los comerciantes encima de ellas, Plaza del Ochavo. Valladolid

*obiere de sentar la dha obra*. Para ello se obligaba a elaborar los azulejos, cintas y alizares del *tamaño e colores que están e quedan en poder de Diego Hernandez vecino desta dha villa*, al siguiente precio: *por cada uno de los quales dchos azulejos me abeys de dar e pagar a ocho maravedís e por cada corona diez maravedís e por cada çinta quatro maravedís e por cada jayra quatro maravedís e por cada aliçer un quartillo*. El alcaller se obligaba a tener acabado el encargo para finales de julio de ese mismo año, o sino a devolver los diez ducados dados en adelanto por el monasterio, además de otros diez de recargo por incumplimiento de contrato. Por último, en esta ocasión el producto se entregaba en la misma villa de Valladolid, dada la gran distancia a la que se encontraba el monasterio<sup>4</sup>.

Posteriormente, cuando ya son los azulejeros de Talavera de la Reina los que copan el mercado vallisoletano, además de los contratos de obra, se comenzó a vender el género también en tiendas o *boticas*, más o menos especializadas en menaje doméstico, abiertas en la ciudad. Este es el caso de la *tienda de vidrio y otros géneros* que en 1636 regentaba Ana de Valdestien en la Plaza Mayor, en la que además de vidrios de Cadalso y de Barcelona, vajilla procedente de Talavera de la Reina, Puente del Arzobispo e Italia y “barros” de Portugal y Badajoz, también se vendían *azulejos de la hoja y cintillas de papo de paloma*<sup>5</sup>.

<sup>4</sup> A.H.P.V. Protocolos, leg. 90, fols. 193r-194r.

<sup>5</sup> A.H.P.V. Protocolos, leg. 1.590, fols. 520r-533v.

Afortunadamente, en la provincia de Valladolid se han conservado ejemplos de todas las técnicas de revestimientos cerámicos que, a lo largo de la Edad Media y sobre todo la Moderna, elaboraron tanto alfareros locales como foráneos. Unas, las más antiguas, se conservan en un número tan escaso que no dejan de ser un mero testimonio, aunque no por ello menos interesante, nos estamos refiriendo al alicatado y a la cuerda seca. Otras, más numerosas, que, además de mostrar una variedad de tipos casi ilimitada, en muchos de los casos se nos presentan como obras de una gran monumentalidad, en esta ocasión hablamos de la azulejería de arista y de la plana pintada. Obras todas ellas que procuraremos dar a conocer y desarrollar convenientemente a lo largo de los siguientes apartados.

Aunque los maestros azulejeros trabajaron indistintamente para una clientela tanto civil como eclesiástica, la mayoría de las obras que se han conservado en la provincia lo han hecho en edificios religiosos, tanto colegios, como monasterios, iglesias o ermitas, mientras que por el otro lado el número es escaso, centrado únicamente en los antiguos palacios reales, algunos transformados posteriormente en centros religiosos, y en dos de los muchos palacios de la nobleza que existieron en la capital.

A pesar de lo significativo del conjunto conservado, tenemos constancia de que en su momento, principalmente durante los siglos XVI y XVII, fueron muchos más los edificios –civiles y religiosos– que decoraron sus paredes y pavimentos o realzaron sus altares con revestimientos cerámicos. Y lo sabemos gracias a la documentación histórica y a los restos exhumados por las excavaciones arqueológicas.

Gracias a los inventarios de bienes y los contratos de obra registrados en los protocolos notariales, así como en los libros de cuentas y de fábrica que todo edificio eclesiástico poseía, podemos hacernos una idea más completa de lo fuertemente que llegó a calar esta manifestación artística entre las elites de la sociedad vallisoletana.

Muchas casas pertenecientes a la nobleza, altos cargos dependientes de la corte, banqueros y comerciantes estuvieron decoradas con azulejería aplicada. Sin ir más lejos, tenemos constancia de que en Valladolid,



Detalle del patio del palacio Fabio Nelli, actual Museo de Valladolid

además de las pertenecientes al banquero Fabio Nelli de Espinosa –actualmente sede del Museo de Valladolid– y al licenciado Francisco Butrón –ocupadas por el Archivo General de Castilla y León– donde afortunadamente sí se ha conservado esta azulejería, también estuvieron decoradas con arrimaderos de azulejos el palacio del conde-duque de Benavente, las casas de Francisco de los Cobos, secretario que fue del emperador Carlos V y luego transformada en Palacio Real, y las del Marqués de Siete Iglesias. También el palacio del conde de Miranda, sito en la Corredera de San Pablo, donde podemos leer en un inventario de bienes realizado en 1546 la siguiente reseña: *los azulejos que se quitaron del pasadizo que están nuevos, no se pudo saber la cantidad que son, pues hay muchos*, formados principalmente por *cintas y cuadrados*<sup>1</sup>, o, para no extendernos más, las casas de don Pedro de Pimentel, marqués de Viana,

<sup>1</sup> A.H.P.V. Protocolos, leg. 5.334, fol. 442 r y v.



# 5.1. Cronología y evolución tecnológica

Las obras de azulejería más antiguas conservadas en Valladolid datan del siglo XIV, mientras que las más recientes de las que nos hacemos eco en esta publicación se pueden fechar en las últimas décadas del siglo XVIII, es decir, que las distintas manifestaciones técnicas que en esta materia se fueron sucediendo durante más de cuatro centurias se encuentran y –con mayor o menos fortuna– pueden ser contempladas decorando las arquitecturas de edificios dispersos por su capital y provincia.

Entre las labores más antiguas nos encontramos –como ya indicamos en escaso número– con esos elementos cerámicos que, llegados desde el sur de la Península ibérica, fueron utilizados durante la etapa medieval para el ornamento tanto de interiores como de exteriores, realizados básicamente con las laboriosas y, al mismo tiempo, especializadas técnicas del alicatado y la cuerda seca; además de unas piezas pintadas en verde y manganeso al estilo de las elaboradas en los talleres levantinos de Paterna y Manises.

Por lo que al alicatado se refiere, son tres las labores conservadas. La más antigua se encuentra en el Real Monasterio de Santa Clara de Tordesillas, que con anterioridad fue uno de los muchos palacios reales erigido por los monarcas castellanos, fundado en esta ocasión por Alfonso XI y que

su hijo Pedro I se ocupó de terminar antes de 1362, año en el que se transformó en convento. Los restos de esta técnica decorativa se han conservado en dos lugares del edificio: el primero en lo que fue la fachada del palacio, en la actualidad integrada en el compás monástico, donde se aprecian entre su arquitectura los restos de los recortes cerámicos que la embellecieron; el segundo, ya en el interior, en el llamado Salón del Aljibe o ala oriental del antiguo Patio del Vergel, hoy transformado en el claustro reglar, donde se ha conservado el rebosadero de una fuente ricamente decorada con este tipo de labor. También en el palacio del Almirante de Castilla, que hasta su destrucción en el siglo XIX se encontraba en la vallisoletana calle de la Corredera de San Pablo, donde se recuperaron varios fragmentos de alicatados con los que se decoraron las paredes de sus salas principales, actualmente depositadas en el Museo de Valladolid. Ya por último, en el llamado Palacio Real Testamentario de Medina del Campo, que igualmente estuvo ornado con este tipo de labores, tal y como lo demuestran los fragmentos recuperados durante las excavaciones arqueológicas en él realizadas. Como ya hemos insinuado en párrafos anteriores, por lo que respecta a la cronología de este tipo de producciones las mismas se encuadrarían entre mediados del siglo



Alízares de cuerda seca, convento de Santa Clara. Valladolid. Santos Cid (2007)

XIV y comienzos del XV, realizadas por artesanos mudéjares venidos de Sevilla o andalusíes procedentes del reino nazarí de Granada, los únicos capaces en esos momentos de realizar un trabajo tan especializado como fue el del alicatado.

Siguiendo con los revestimientos cerámicos de cronología medieval que se pueden encontrar en Valladolid, no podemos olvidar un pequeño conjunto recuperado en el desamortizado monasterio de San Benito el Real –actualmente depositado en el Museo de Valladolid-, que presentan una decoración pintada con motivos zoomorfos a los que se asignó una cronología del siglo XIV (Moreda *et alii*, 1998: 81-82), que, a pesar de la autoría dada por sus descubridores, teniendo en cuenta su tipología y técnica decorativa empleada, consideramos más lógica su fabricación en algún taller de alfareros mudéjares levantinos.

En cuanto a las labores de cuerda seca localizadas en Valladolid estas son aún más exiguas si cabe, toda vez que tan sólo se reconoce la existencia de dos muestras. La primera procede del desamortizado monasterio de Nuestra Señora de Prado, donde se recuperó la mitad de un azulejo decorado con un motivo de lacería; siendo la segunda un conjunto de alízares que se conservan –descontextualizados- en el convento de Santa Clara de Valladolid. A tenor del conocimiento que en la actualidad se tiene de este tipo de producciones, todo nos hace pensar que fueron elaborados en algún taller establecido en la ciudad de Toledo. Por lo que respecta a su cronología, la misma puede llegar a ser algo más confusa, puesto que si atendemos a la decoración marcadamente mudéjar podemos decir que el azulejo se elaboró a finales del siglo XV, mientras que, debido a lo específico de su producción, alízares como los encontrados en Santa Clara siguieron elaborándose hasta bien entrado el siglo XVI (Ray, 2002: 12).

Aunque, con mucho, las obras de azulejería mejor representadas son las que se desarrollaron tras la irrupción de la Modernidad, donde tuvo mucho que ver la evolución en cuanto a las técnicas de fabricación, más estandarizadas y rápidas, que a partir de ese momento se fueron imponiendo y arrinconando a las medievales, nos estamos refiriendo a la arista y, sobre todo, a la plana pintada.

A lo largo del siglo XVI Valladolid se constituyó en un dinámico centro cultural y económico entre otras razones, acaso la más importante, por ostentar en esos momentos, *de facto* que no *de iure*, la capitalidad del reino. Todo ello contribuyó a que experimentara un notable desarrollo urbanístico, con edificios religiosos y nobiliarios compitiendo en



Detalle de los restos de la Colegiata de Santa María con la torre de la iglesia de la Antigua al fondo. Valladolid

esplendor, tanto desde el punto de vista arquitectónico como decorativo, lo que propició el auge de toda una serie de actividades artesanales, entre ellas, por lo que nos interesa en este caso, la alfarera, que se encargó de suministrar todo tipo de revestimientos cerámicos destinados a su ornato.

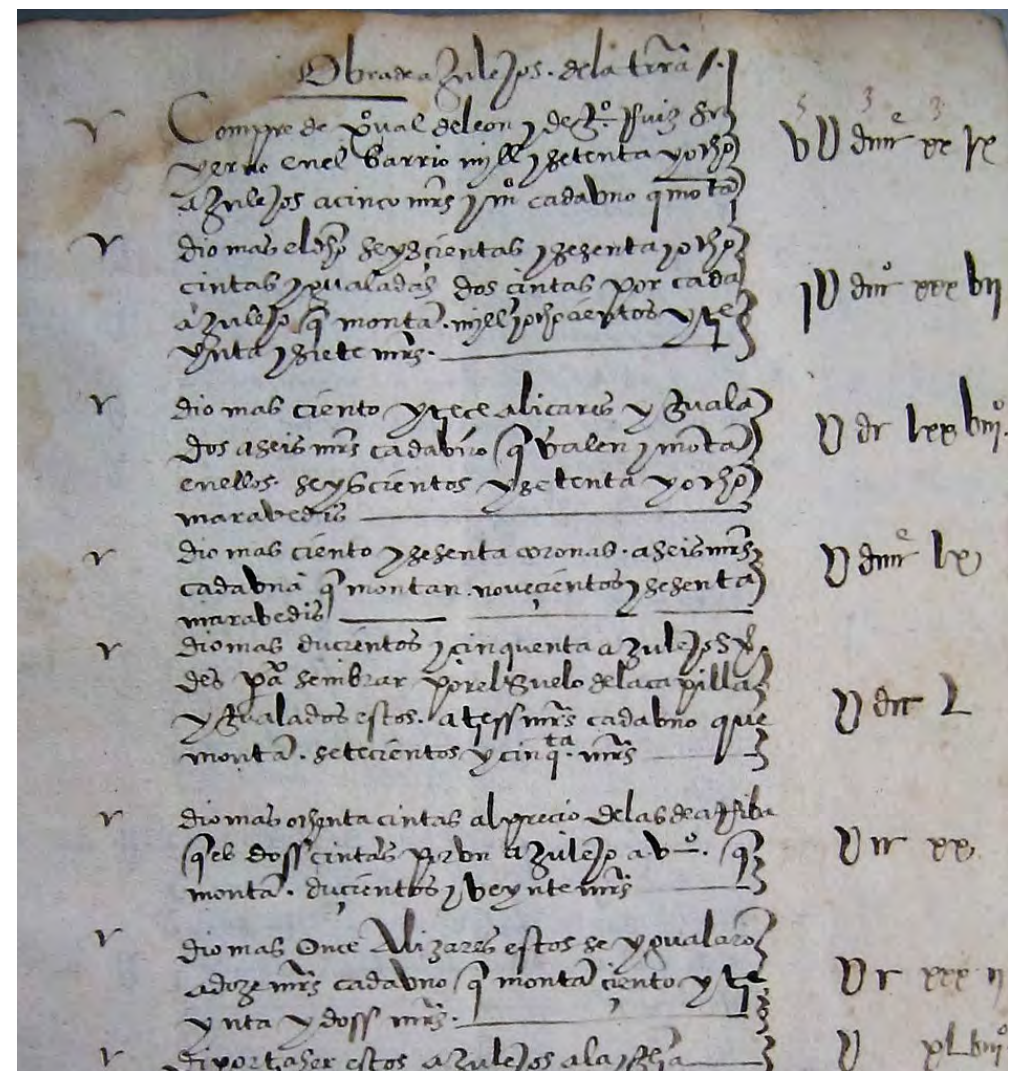
Nada más comenzar la centuria las primeras labores realizadas fueron las de arista. En unos casos –los menos- los azulejos procedían de centros alfareros con una gran tradición, como los toledanos localizados en el antiguo Colegio de San Gregorio, o los sevillanos decorados con la llamada técnica del reflejo dorado recuperados en San Benito el Real. Aunque la mayoría de ellos fueron de procedencia local, elaborados en las alcallerías sitas –como ya hemos indicado- en la antigua morería de Valladolid, posteriormente llamado Barrio de Santa María.

Gracias a las referencias documentales conocemos los nombres de algunos de esos alcalleres que tuvieron la capacidad de fabricar un variado elenco de labor de arista, formada por azulejos, coronas, cintas grandes y pequeñas, alízares, sembradillos, *yairas* y *lisonjas*, con los que se revistieron muros y suelos de palacios y monasterio, además

de frontales de altar de iglesias. Por lo que respecta a los motivos decorativos utilizados, en algunos casos fueron los de lazo geométrico de sabor mudéjar y - podríamos decirlo- de influencia toledana, aunque la mayoría de las veces se decantaron por los vistosos diseños de marcada influencia renacentista de círculos conteniendo flores, hojas y palmetas, es decir, el llamado en la documentación motivo de *rueda*, en todas las variantes posibles: acompañado de rombos o cuadrados, sustituyendo los círculos por ruedas cuadrilobuladas, o representando únicamente motivos vegetales. Para su recubrimiento con vedríos, inicialmente se utilizó una paleta formada por cuatro colores: negro, verde y melado, además del blanco generalmente dejado en reserva, a la que con el tiempo se fue incorporando el azul, que terminó sustituyendo al negro (Moratinos, 2007: 37-38).

El primer azulejero que la documentación nos presenta se llamó Juan Rodríguez (¿-1534), del que sabemos tuvo su taller y botica en un extremo del Barrio de Santa María, junto a la llamada calle de la Puerta del Campo (actualmente tramo final de la calle Santiago en dirección al Campo Grande). A lo largo de su vida profesional trabajó para una selecta clientela local como la Universidad (década de 1520), el conde-duque de Benavente o el secretario Francisco de los Cobos (en ambos casos antes de 1534), aunque también para clientes de fuera de Valladolid como la catedral de Palencia (1519) o el monasterio berciano de Santa María de Carracedo, obra esta última que contrató y realizó pocas semanas antes de su muerte<sup>4</sup> (*Ibidem*: 38-39).

Es posible que el vacío dejado por Juan Rodríguez lo ocupara Cristóbal de León (¿-1560), segundo de los azulejeros vallisoletanos que la documentación nos ha permitido conocer. De este personaje también sabemos que vivió en la calle de la Caminería de la antigua morería y que fue hijo de Bernaldo de León, otro alcaller que antes de la obligada conversión de 1502 se llamó Mahomad (Moratinos y Villanueva, 1999-2002), perteneciente por ello a una de las familias de alcalleres mudéjares y moriscos más importante de Valladolid: los Alcalde. Desafortunadamente tan sólo conocemos su participación en un trabajo, en concreto el que realizó junto a su yerno Gonzalo Ruiz en 1558 para el altar de la Quinta Angustia de la antigua colegiata de Santa María de Valladolid, que decoraron con *obra de azulejos de la tierra* formada por azulejos, cintas, coronas y alízares, además de *duçientos y cinquenta azulejos verdes pa<sup>ra</sup> sembrar por el suelo de la capilla*<sup>5</sup> (Moratinos, 2007:



Detalle del contrato de azulejos de Cristóbal de León para la capilla de la Quinta Angustia de la Colegiata de Santa María (A.D.V.)

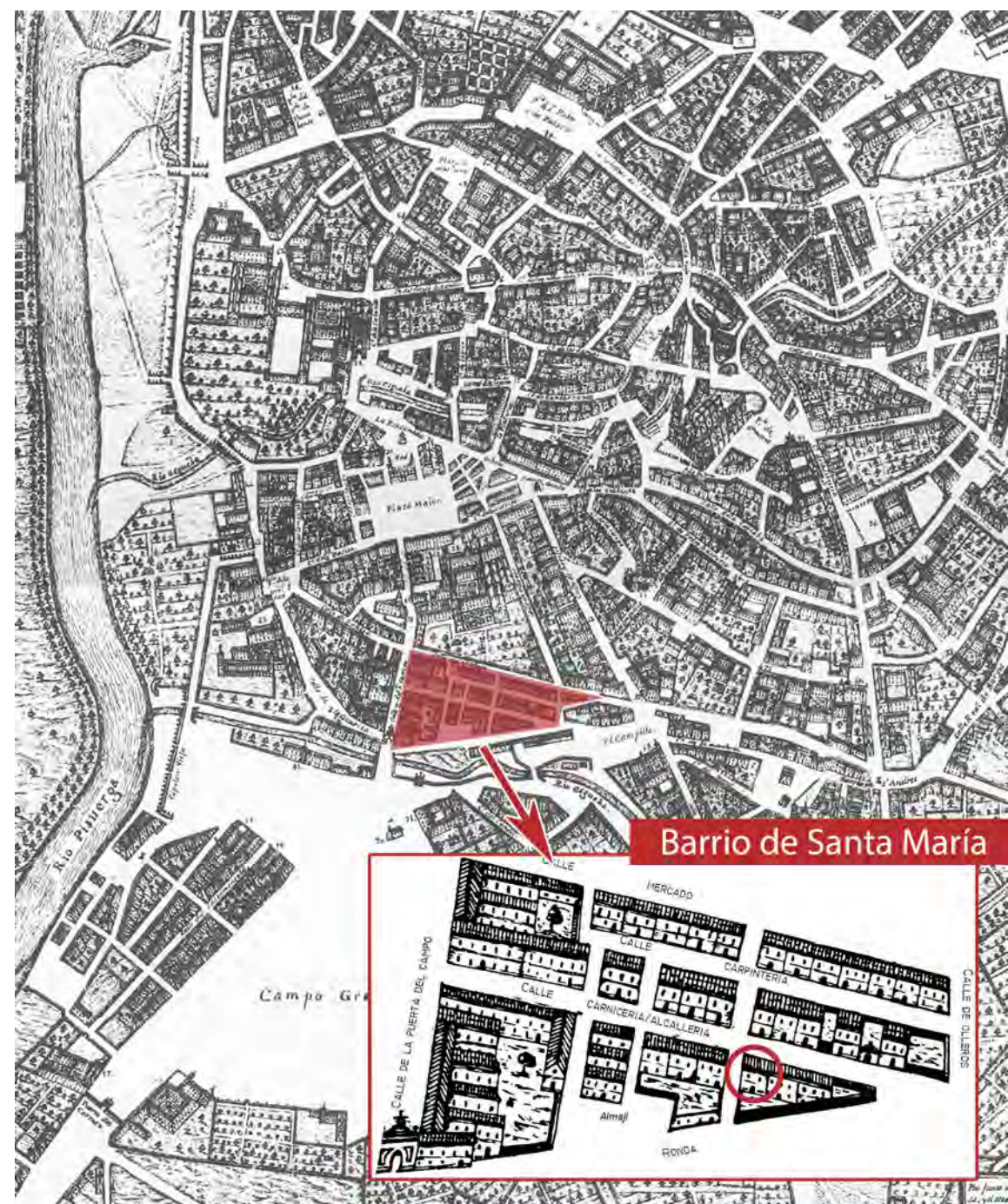
39-40).

Desde el punto de vista de la administración eclesiástica, en el siglo XVI la provincia de Valladolid se encontraba repartida en diferentes obispados, no consiguiendo su unificación hasta finales de la centuria, como veremos en el siguiente apartado. Este fue el caso de Medina del Campo y su tierra, perteneciente a la diócesis de Salamanca desde su refundación en el siglo XII. La influencia que desde ese momento ejerció la capital salmantina sobre la villa se vio reflejada, entre otras cuestiones, por el hecho de que azulejeros procedentes de esa ciudad pudieran trabajar con mayor comodidad que los del Barrio de Santa María. Al igual que Valladolid, durante el siglo XVI Salamanca contó con una importante nómina de alcalleres dedicados al oficio del barro. Entre ellos destacó Juan Vázquez quien, formado en Toledo, se convirtió

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

5 A.C.V. Libro de Fábrica de la Iglesia Mayor. Años 1556-1561. S/f.

en un azulejero de prestigio al que se le atribuyen muchas de las obras de arista conservadas en la provincia (Malo, 2002: 155-174). Por afinidades tipológicas también reconocemos su obra en Medina del Campo, concretamente en la iglesia del convento de Santa María Magdalena. De nuevo en Valladolid, tras la muerte de Cristóbal de León la documentación nos descubre -¿casualmente?- al tercero de los azulejeros de los que, hasta el momento, tenemos conocimiento trabajó en la villa del Pisuerga, llamado Juan Lorenzo (¿-1599), el primero que no dudó en intitularse *maestro de azulejos*. Gracias a las abundantes referencias documentales que sobre él hemos recopilado, conocemos muchos pasajes de su vida. Como, que también vivió en el Barrio de Santa María junto a las casas de sus colegas de oficio Juan Corral y Francisco de Benavente, que fue hijo de un alcaller del mismo nombre contemporáneo de Juan Rodríguez, que se casó en primeras nupcias con Juana de León, hija de Cristóbal de León, del cual pudo heredar su taller además de los clientes, o que fue cuñado del solador Francisco de Cuevas, quien se ocupó de asentar muchas de sus obras. Pero también hemos podido conocer una parte de su larga y fructífera vida profesional, a lo largo de la cual atendió a una variada clientela tanto local como foránea. Del exterior, sabemos que trabajó en el castillo de Astorga (1560), para el obispo de Osma (antes de 1570), en la catedral de Palencia (1575) y atendiendo encargos para un comerciante de Toro (1595). Mientras que en Valladolid conocemos que trabajó durante casi una década para la antigua iglesia colegial de Santa María, en concreto realizando azulejos para el Cabildo Nuevo (1563 y 1564) y el trascoro y la Capilla de Torquemada (1571), también en la iglesia de Santa María Magdalena (antes de 1570) y, con toda probabilidad, en muchos de los conventos de clausura. Casi al final de su carrera se obligó a realizara para el comerciante toresano Alonso de Medina quinientos azulejos, llamados en el contrato *de rosa blanca*, especificándose que en su acabado debían lucir un azul más oscuro que los aportados en la muestra<sup>6</sup>, azulejos que creemos haber identificado y, que por el momento, solamente los hemos encontrado en algunos conventos vallisoletanos y –precisamente- en el de Sancti Spiritus de Toro (*Ibidem*: 40-42). Además, entre los desechos de producción pertenecientes al taller del azulejero que se pudo excavar en el Barrio de Santa María, se recuperaron varios fragmentos –tanto bizcochados como vidriados- con este diseño, por lo que no descartamos que ese obrador pudiera haber sido el de Juan Lorenzo. La vida de tan prolífero personaje se truncó



Situación del Barrio de Santa María con la localización del taller con desechos de azulejería, según el plano de Ventura Seco de 1738 de Valladolid

bruscamente el 22 de julio de 1599 al contraer la peste que, en forma de epidemia, afectó durante ese verano a la ciudad de Valladolid, la misma que tres días después acabó con la vida de Francisca de Ávila, su segunda mujer<sup>7</sup>.

Tras la muerte de Juan Lorenzo no surgió otro alcaller capacitado para

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

7 A.H.P.V. Protocolos, leg. 1.045, fols. 358r-361r y 362r-366v respectivamente.



continuar con su legado. Sabemos que su sobrino Gaspar de Valladolid se quedó con su casa y *todas las xarcias que del oficio de arciller dentro della ay*, pero no debió elaborar azulejos, al menos en la documentación no aparece firmando ninguna obra de este menester<sup>8</sup>. De este modo, desaparecía cualquier atisbo de competencia que la ya vieja técnica de la arista podría hacer a la pintada, si es que en algún momento existió.

Al mismo tiempo que los azulejeros vallisoletanos se dedicaban a ofertar con éxito sus labores de arista, a partir de mediados del siglo XVI comenzaron a llegar, en primer lugar a la provincia y posteriormente a la capital, maestros que, impregnados por la renovación artística que significó la cultura renacentista irradiada desde Italia, cambiaron las técnicas de elaboración, introduciendo la azulejería plana pintada<sup>9</sup>. En un primer momento su trabajo fue demandado por una reducida elite formada por abogados y comerciantes, conocedora de la irrupción de esa nueva corriente cultural, a las que rápidamente se unió la Iglesia y con ella toda la nobleza vallisoletana.

El primer maestro en dejar su huella en forma de obra de azulejería en Valladolid fue el flamenco Ian Floris, conocido en España como Juan Floris. A este personaje, nacido en una familia de artista de Amberes, se le adjudica la autoría del pavimento conservado en la capilla funeraria de los Benavente en la iglesia de Santa María de Mediavilla de Medina de Rioseco, colocado entre 1551 y 1554, en donde desarrolló una marcada estética italiana adobada de rasgos renacentes adquiridos en su país (Pleguezuelo, 1998). Diez años después volvió a realizar una nueva obra, en esta ocasión para el palacio que el licenciado don Francisco de Butrón mandó levantar en la vallisoletana calle de San Diego, al menos los rasgos técnicos y estéticos plasmados en los azulejos así parecen evidenciarlo.

Tras la muerte de este maestro da la impresión de que la nueva técnica desaparece de la región, arrinconada por la vigencia que aún mantenían los artesanos de la arista -cosa que, como se verá más adelante, no es de todo cierta-. En todo caso, en 1580 hace acto de aparición Hernando de Loaysa, azulejero nacido en Talavera de la Reina, al que se le puede considerar como el definitivo introductor y difusor de la azulejería plana pintada en Valladolid.

Pertenciente a una familia dedicada al oficio de la alfarería y suegro de otro azulejero llamado Juan Fernández de Oropesa, con el que

<sup>8</sup> A.H.P.V. Protocolos, leg. 1.045, fols. 388r-391v.

<sup>9</sup> Hay que decir que Valladolid no se sumó a la primera irrupción de la pintura policroma sobre cerámica desarrollada por Niculoso Francisco Pisano desde Sevilla durante el primer tercio del siglo XVI, al menos no se tiene constancia documental ni física de ello, cosa que por otro lado sí sucedió en Ávila, como en su momento tendremos ocasión de comprobar.



Detalle del testamento de María Díez, mujer de Hernando de Loaysa (A.H.P.V.)

posiblemente realizó alguna obra al final de su vida, su carrera debió forjarse a la sombra de grandes maestros como Juan Fernández y su tío Antonio Díaz, quienes a partir de la década de 1560 consiguieron que Talavera de la Reina se convirtiera en el centro azulejero de mayor prestigio de la península. Como decíamos, en 1580 Hernando de Loaysa se comprometió a cubrir con azulejos la capilla de la Anunciación que, propiedad de doña Francisca de Cepeda, se encontraba en la iglesia del monasterio de Nuestra Señora de Prado, realizando para ello unos diseños que, previamente, había realizado para el vallisoletano Colegio de Santa Cruz, en concreto unas labores de *lagartillo* y de ventanillas que a partir

de ese momento tantas veces repetirá. En 1583, a la vista del extenso mercado que acababa de abrir, decidió establecerse en Valladolid, en concreto en el Barrio de Santa María junto a los alcalleres de la villa, en la que permaneció al menos hasta 1592 cuando tras enterrar a su esposa, María Díez, en la iglesia del monasterio de la Santísima Trinidad<sup>10</sup>, decidió regresar a su Talavera natal, posiblemente para atender mejor el encargo que en 1595 le hizo el duque del Infantado para azulejar las salas de su palacio de Guadalajara.

Por espacio de una década mantuvo una intensa actividad profesional, principalmente entre 1583 y 1586 cuando, al servicio del obispo de Palencia don Álvaro de Mendoza (1577-1586), quien ya había ordenado realizar la misma tarea a otros azulejeros durante su mandato en Ávila años atrás, se dedicó a decorar los frontales, peanas y gradas de altar de iglesias pertenecientes a la diócesis como la de Nuestra Señora de la Asunción de Tudela de Duero, Santa María de la Overuela, San Pedro de Langayo, Santiago de Fuentes de Duero, San Justo de Manzanillo y San Esteban de Amusquillo de Esgueva, algunas de cuyas obras afortunadamente aún se conservan. Aunque la nómina se podría aumentar más dada la similitud con azulejos conservados en iglesias como la de San Pelayo de Olivares de Duero, Santa María Magdalena de Matapozuelos y San Andrés de Torre de Peñafiel, de la Colegiata de San Luís de Villagarcía de Campos y la del monasterio de Santa María de Valbuena de Duero, por citar algunas. Los diseños que realizó para estas iglesias representan grandes florones a imitación de los que Juan Fernández hizo para el monasterio de El Escorial, terminados en un doble acabado: bícromo en azul y blanco y policromo, acompañados de azulejos de punta de diamante, cintas de calabrote, coronas de glifos y alízares con motivos de roleos vegetales.

Aunque su producción no se centró exclusivamente en esos diseños, ya que al mismo tiempo realizó complicadas e interesantes composiciones figuradas, cómo la que aún se conserva en la iglesia de Fuentes de Duero, o la que en 1586 contrató para el palacio del banquero Fabio Nelli de Espinosa que, por cierto, debió ser parecida a la que realizó para el desaparecido Colegio de San Gabriel. Aunque, al igual que en el caso anterior, la nómina bien se puede ampliar con otros trabajos, como los magníficos frontales conservados en la capilla de San Francisco

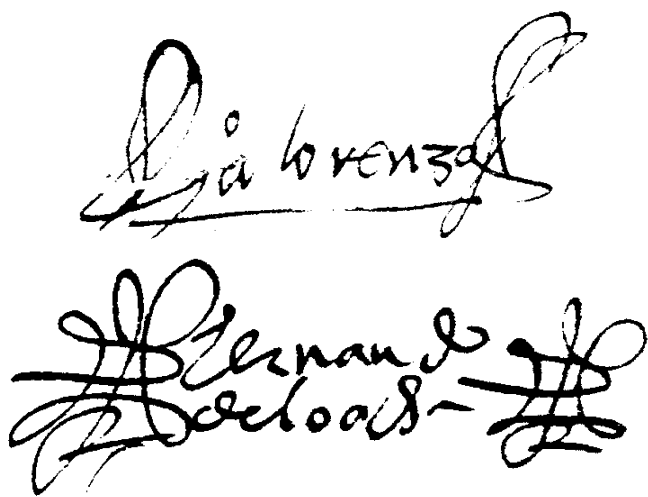
<sup>10</sup> A.H.P.V. Protocolos, leg. 962-2, fols. 18r-19r. En el documento Loaysa aparece como *arcaller vzº desta villa de Valladolid* totalmente integrado, puesto que entre otras era miembro de la cofradía de Nuestra Señora de la Consolación al igual que el resto de alcalleres de la villa. El documento nos da los nombres de sus hijos: Luís de Loaysa, que continuó con el oficio de su padre y Mencía Suarez. También nos informa de que como testamentario aparece el solador Francisco de Cuevas quien, recordemos, era cuñado del azulejero Juan Lorenzo.



San Jerónimo, detalle del arrimadero de la Capilla de San Francisco, Convento de Santa Isabel de Hungría. Valladolid

y en la escalera del claustro del convento de Santa Isabel de Hungría, dada la similitud estilística con la obra realizada para Fuentes de Duero (Moratinos, 2007: 43-44).

Además del de Santa Isabel, Loaysa pudo trabajar para otros conventos de clausura de Valladolid, como por ejemplo para el de Santa Cruz de Comendadoras de Santiago. La documentación nos dice que también trabajó para el monasterio de la Trinidad, en cuya iglesia unos años después pidió ser enterrada su mujer, concretamente en 1587, cuando contrató con los testamentarios del banquero genovés Meliadus Spínola una obra de azulejos para su lugar de enterramiento, situado en la sacristía (Fernández del Hoyo, 1998: 158). Incluso, pudo realizar obras junto a azulejeros locales, posiblemente con Juan Lorenzo. Con este maestro, además de coincidir cronológicamente, pudo compartir la infraestructura de su obrador, explicándose de este modo los fragmentos de azulejos con diseños que llevan su sello entre los desechos del taller del Barrio de Santa María. De este modo, no tendría por qué extrañarnos encontrar en el pavimento de la iglesia del monasterio de Palazuelos azulejos iguales a los realizados por estos dos maestros formando parte



Firmas de Juan Lorenzo y Hernando de Loaysa

del mismo diseño. Ni tampoco que el talaverano terminara enseñando su técnica al vallisoletano, toda vez que el motivo *de rosa blanca*, además de en arista, también llegó a representarse pintado directamente sobre la cubierta de azulejos.

Ya a modo de colofón en el repaso de su intensa vida profesional, se nos muestra sugerente la posibilidad de que el maestro talaverano regresara para realizar una última obra en Valladolid, en concreto la que hacia 1600 le pudo encargar Fabio Nelli de Espinosa para la capilla de su casa de recreo en la Vega de Porras.

El vacío dejado por Hernando de Loaysa tras su marcha fue ocupado por otros maestros, también de procedencia talaverana, que siguieron ofertando y trabajando para una clientela cada vez más amplia. Parece que entre ellos destacó la figura de Alonso de Figueroa Gaytán, del que sabemos entregó obra para el Palacio Real de Felipe III (entre 1601 y 1604), azulejó todo el convento de Nuestra Señora de Porta Coeli y la aneja Casa de las Aldabas perteneciente al marqués de Siete Iglesias (1610-1618) además de, muy probablemente, el refectorio del convento de Santa Catalina de Siena y el frontal de altar de la ermita del Cristo del convento de la Concepción del Carmen (ambos hacia 1616).

También es posible que Juan Fernández de Oropesa colaborara con su suegro, Hernando de Loaysa, azulejando la casa de recreo del banquero Fabio Nelli. Además, sabemos que en 1627 Antonio Díaz -hijo del célebre maestro talaverano del mismo nombre en cuyo alfar y por orden de Felipe II se realizaron, en 1566, unas pruebas de vidriado a cargo del sevillano Jerónimo Montero (Vaca y Ruiz de Luna, 2008: 213-216)<sup>11</sup>- se concertó con Diego de Tilla, boticario vecino de Valladolid, para hacerle

11 Diodoro Vaca lo confundió con un alfarero cuando en realidad su oficio fue el de químico.

llegar cierta cantidad de botería de ollas, cantaros y botes y otras cosas para su botica, entre ellas azulejos, transportados desde Talavera de la Reina en carro guardados en serones y protegidos entre paja<sup>12</sup>; y que en 1629 se encontraba “en pleitos en la ciudad de Valladolid”, posiblemente intentando cobrar alguna de sus obras (*Ibidem*: 218). Igualmente, tenemos constancia de que en 1640 Juan de la Espada estaba entregando azulejos para el claustro del desaparecido monasterio de San Francisco de Valladolid (Moratinos, 2007: 45).

A pesar de todo ello, desconocemos el nombre de los autores de muchas de las obras asentadas a partir del siglo XVII en la provincia. Obras como las que decoran la sacristía y capilla del Noviciado de la Colegiata de San Luís de Villagarcía de Campos, los frontales de altar de las capillas de los Gallo de Andrade y de los Peralta de la iglesia del Santísimo Salvador de Simancas o el frontal del altar de la capilla de Nuestra Señora de los Dolores de la Catedral de Nuestra Señora de la Asunción, por citar algunas.

Como ya hemos indicado en párrafos anteriores, la muerte de Juan Lorenzo significó el fin de la elaboración de cerámica de aplicación arquitectónica decorada en Valladolid, pero los alcalleres continuaron produciendo vajilla vidriada en el Barrio de Santa María. También, dada su capacidad técnica, pudieron fabricar esporádicamente azulejos monocromos para la decoración de fachadas, e incluso, a partir del siglo XVIII de sus obradores tuvieron que salir muchos de los azulejos de censo utilizados para marcar la propiedad de los inmuebles urbanos, al igual que los llamados azulejos de numeración de edificios que comenzaron a colocarse en 1769. Tampoco es descabellado pensar que los alcalleres vallisoletanos fueran los encargados de fabricar algunas de las placas y altares devocionales que, al igual que en el resto de las ciudades de la Península Ibérica, se levantaban en los cruces de calles y puntos estratégicos, por ejemplo el “nicho, reformado y adornado de azulejos, con una Virgencita”, colocado “en las tapias del convento de la Enseñanza”, situadas entre la avenida Ramón y Cajal y la calle del Paraíso (Agapito y Revilla, 1982: 366).

Asimismo, desde otros centros alfareros existentes en la provincia como, por ejemplo, Tordesillas, pudieron realizarse los azulejos monocromos con los que se decoraron las solerías y fachadas del santuario de la Virgen de la Peña -precisamente en Tordesillas-, la ermita de Nuestra Señora de los Perales y la iglesia de Santa María de Alaejos.

12 A.H.P.V. Protocolos, leg. 1.801, fols. 247r-248v.

## 5.2. Territorio: geografía diocesana

Hasta que en 1953, a raíz del Concordato entre el Estado Español y la Santa Sede, se termine por equiparar los distritos eclesiásticos con los límites provinciales, tanto la diócesis de Ávila como la de Valladolid registraron a lo largo de su historia significativas variaciones geográficas. Por lo que respecta a Valladolid, hasta que en 1595 consiguiera crear una diócesis propia, su territorio estuvo repartido entre las diócesis de Palencia, principalmente, Ávila y Salamanca. Aunque mucho antes de todo esto, concretamente en el siglo X, parte de la actual provincia quedó encuadrada en un obispado que, con sede en la ciudad de Simancas, tuvo una vida de efímera existencia.

A medida que en su avance hacia el sur, al encuentro de las tan ansiadas riberas del Duero, el reino de León fue haciéndose con las tierras bañadas por los ríos Cea, Valderaduey, Sequillo, Hornija y Pisuerga, es decir el norte de la actual provincia de Valladolid, espiritualmente estos territorios pasaron a depender del obispado de León. Pero un hecho

de armas provocó que este plan de lento afianzamiento del territorio se acelerara, trastocando con ello el mapa eclesiástico. Tras la batalla de Simancas (939) Ramiro II además de afianzar sus defensas junto al Duero decidió cruzarlo y expandirse por la Extremadura castellana, es decir al sur de la actual provincia de Valladolid y norte de la de Segovia, lo que significó que las sedes episcopales de León y Astorga quedaran muy alejadas de estos nuevos territorios. Problema que fue zanjado en 952 por su hijo Ordoño III, al arrebatarse a las diócesis leonesas esas tierras al norte y sur de Duero, para su incorporación en una nueva iglesia y pastor, eligiendo Simancas como su sede (Ruiz Asencio, 1980: 33-36).

Pero, como decíamos, su existencia fue efímera, y si un hecho de armas supuso su creación, otro de aún mayor envergadura significó su fin. En 974 Ramiro III decidió suprimir la nueva diócesis, devolviendo los territorios a las antiguas. En el horizonte se vislumbraba la seria amenaza de las campañas de Almanzór que, por espacio de tres décadas, asoló el reino de León haciéndole desistir de su esfuerzo repoblador.

Por ello, cuando más de un siglo después volvamos a ver nuevamente un poder eclesiástico en la provincia, en este caso en la villa de Valladolid, este será el del abad de Santa María, aunque sometido ya a la mitra de Palencia. En efecto, desde su restauración en 1033, la diócesis de Palencia acaparó un vasto territorio, parte del cual le fue siendo arrebatado a medida que se iban creando nuevos obispados a su alrededor, caso de Zamora, Segovia, Ávila o Salamanca.

En un primer momento, la práctica totalidad de Valladolid, con excepción de la franja norteña hasta Medina de Rioseco que continuó bajo la órbita de León, quedó incorporada a Palencia, aunque a lo largo de los siglos XII y XIII sus obispos tuvieron que litigar duramente con sus vecinos para no perder prerrogativas en la provincia. De este modo, en el flanco sureste no pudieron apartar a Segovia hasta 1190 de los alcances de Tudela, Portillo y Peñafiel, además de Iscar, Cogeces y Megeces; por el sur la diócesis de Ávila se retiró definitivamente de Valdestillas y Matapozuelos, en la tierra de Olmedo, en 1140, mientras que por el oeste la de Zamora hizo lo mismo en la villa de Urueña y sus aldeas en



Vista de la Catedral de Nuestra Señora de la Asunción desde la Plaza de Portugalete, Valladolid

1163 (Reglero, 2004: 9-10). A pesar de lo cual una parte sustancial de la provincia, en concreto la tierra de Medina del Campo, terminó bajo el báculo episcopal de Salamanca (Martín Hernández, 2005: 233).

Pero, como decimos, la mayor parte de la actual provincia de Valladolid permaneció por espacio de más de cinco siglos bajo la jurisdicción del obispado de Palencia. Durante todo ese tiempo la relación de la iglesia vallisoletana con su metropolitana fueron muy complicadas. Intentando sacudir ese control, la colegiata de Santa María consiguió que la elección de sus abades la realizara directamente el Sumo Pontífice, pasando de este modo a depender de la sede romana, acto que nunca fue admitido por Palencia, por lo que las tensiones y enfrentamientos entre ambos cabildos se fueron sucediendo sin interrupción.

Aunque ello no fue impedimento para que muchos obispos eligieran Valladolid como lugar de residencia en detrimento de la metrópolis, principalmente durante los siglos XV y XVI, atraídos por la presencia casi continua de la Corte en la villa del Esgueva, y que ayudaran a engrandecer, artísticamente hablando, su patrimonio cultural. Este fue el caso, por ejemplo, de fray Alonso de Burgos (1485-1499) quien financió la construcción del Colegio de San Gregorio y de la aneja iglesia del convento de San Pablo, o de don Álvaro de Mendoza quien se dedicó a lo largo de todo su pontificado (1577-1586) a incrementar la riqueza cultural de la diócesis de Palencia y, por ende, de las iglesias vallisoletanas bajo su jurisdicción, copiando lo que ya con anterioridad había realizado en la de Ávila durante su mandato, tal y como veremos cuando nos refiramos a esta provincia.

Tras más de un infructuoso intento por independizarse de Palencia a lo largo del siglo XVI, el 25 de septiembre de 1595 el Papa Clemente VIII, cediendo a las presiones de Felipe II, firmó la bula por la que se creaba la diócesis vallisoletana. A partir de ese momento arrebató del territorio diocesano palentino los arciprestazgos de Simancas, Tordesillas y Portillo, y del de Salamanca Medina del Campo y sus aldeas, además de los arciprestazgos de Fresno, Torrecilla y Tarazona de la Guareña. El primer obispo fue Bartolomé de la Plaza (1596-1600), quien desde el primer momento debió hacer frente a los numerosos pleitos planteados por la diócesis palentina por cuestión de los diezmos de los antiguos arciprestazgos, además de sentarse a negociar con su homónimo salmantino (Resines, 2004: 258-260).

A pesar de contar con un territorio eclesiástico relativamente pequeño, la pujanza de la diócesis de Valladolid se vio recompensada con su

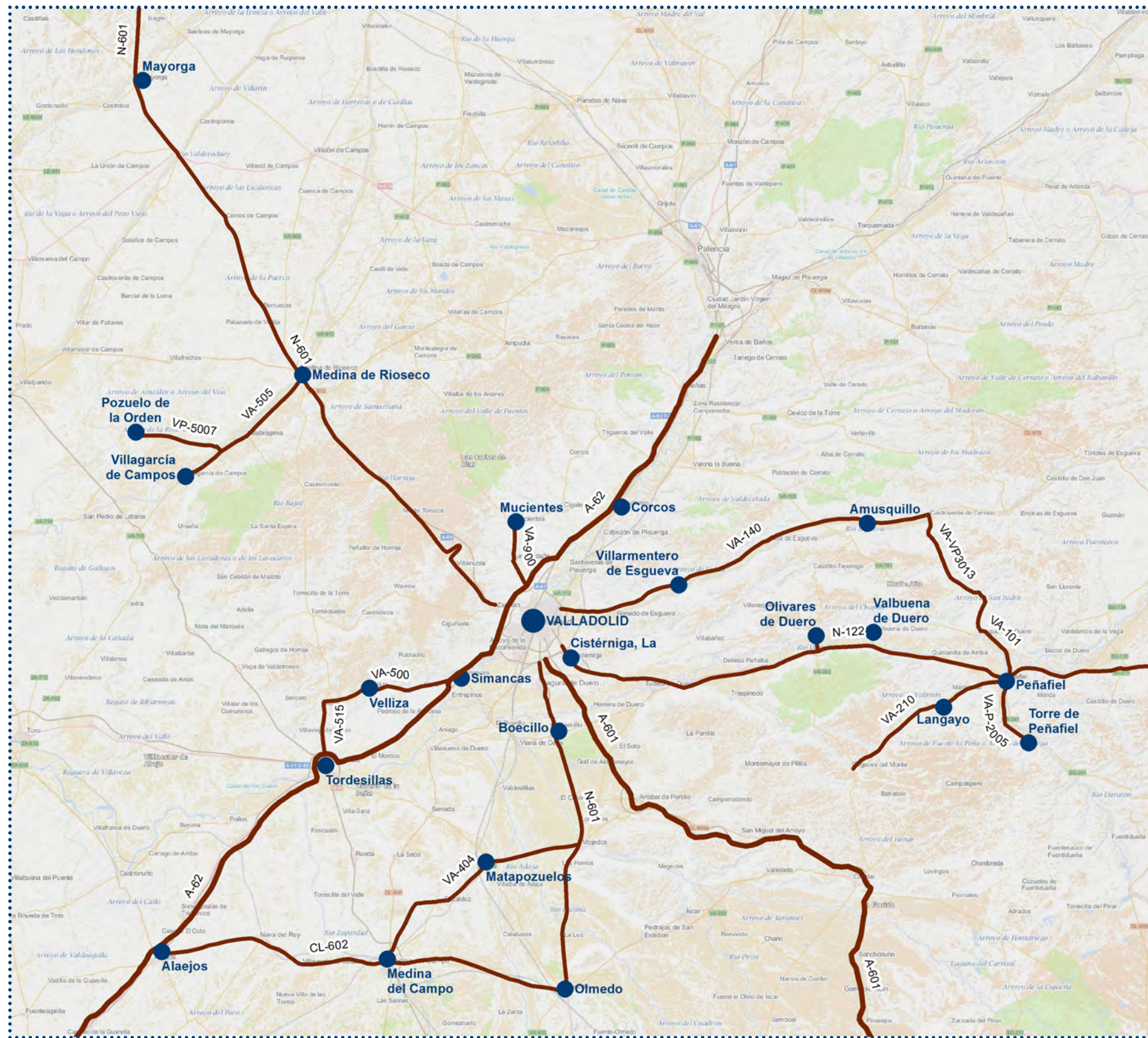
transformación en 1851 en arzobispado, en igualdad de condiciones que los de Burgos y Granada, siéndole asignadas como diócesis sufragáneas las de Astorga, Ávila, Ciudad Rodrigo, Salamanca, Segovia y Zamora, creándose de este modo la provincia eclesiástica vallisoletana, casualmente con muchas de las sedes que durante la Edad Media ejercieron algún tipo de poder sobre Valladolid (*Ibidem*: 319).

De esta manera llegamos al 27 de agosto de 1953 cuando, tras la firma del Concordato entre la Santa Sede y el Estado Español, la pequeña diócesis de Valladolid pasó a duplicar su territorio gracias a la incorporación de localidades que hasta ese momento habían permanecido aún bajo el mandato de las sedes de Palencia, Zamora, Salamanca y Segovia. Aunque también se vio obligada a ceder algún territorio, como fue el caso de la parroquia de Tarazona, que pasó a depender de la diócesis de Salamanca aunque, desde un principio, había estado vinculada a la tierra de Medina del Campo (*Ibidem*: 358).



Detalle del Mapa de la provincia de Valladolid. Tomás López 1779

# 5.3. Itinerarios



Tras la consulta bibliográfica y el estudio de campo hemos localizado presencia de azulejería en monumentos de veinticuatro localidades de la provincia de Valladolid. En la mayoría de los casos las labores se concentran en un sólo edificio, principalmente religioso, bien en las iglesias y sacristías parroquiales o de antiguos monasterios en la actualidad desamortizados, bien en los camarines de las ermitas. Pero también hay varias localidades donde se han conservado un mayor número de emplazamientos, este es el caso de Tordesillas y Medina del Campo en donde se han documentado revestimientos cerámicos en tres emplazamientos diferentes. Mención aparte merece la capital de la

provincia, donde hemos visitado un total de veinte monumentos entre conventos de clausura, iglesias –incluida la catedral metropolitana-, colegios decimonónicos, museos y antiguos palacios, entre ellos el Palacio Real.

Si colocáramos en un mapa provincial alfileres marcando aquellos lugares donde se ha conservado azulejería, comprobaríamos que la distribución por el territorio es bastante uniforme, aunque se evidencia una mayor concentración en algunos puntos, caso del norte y los alrededores de la capital, así como el este de la provincia con epicentro en Peñafiel.

Con el fin de poder enlazar todos los puntos estudiados con vista a



Detalle del comedor del convento de Nuestra Señora de Porta Coeli. Valladolid. Fotografía Ramón Pérez de Castro



Restos de azulejería de la Casa de la Vega de Porras, Boecillo. Valladolid

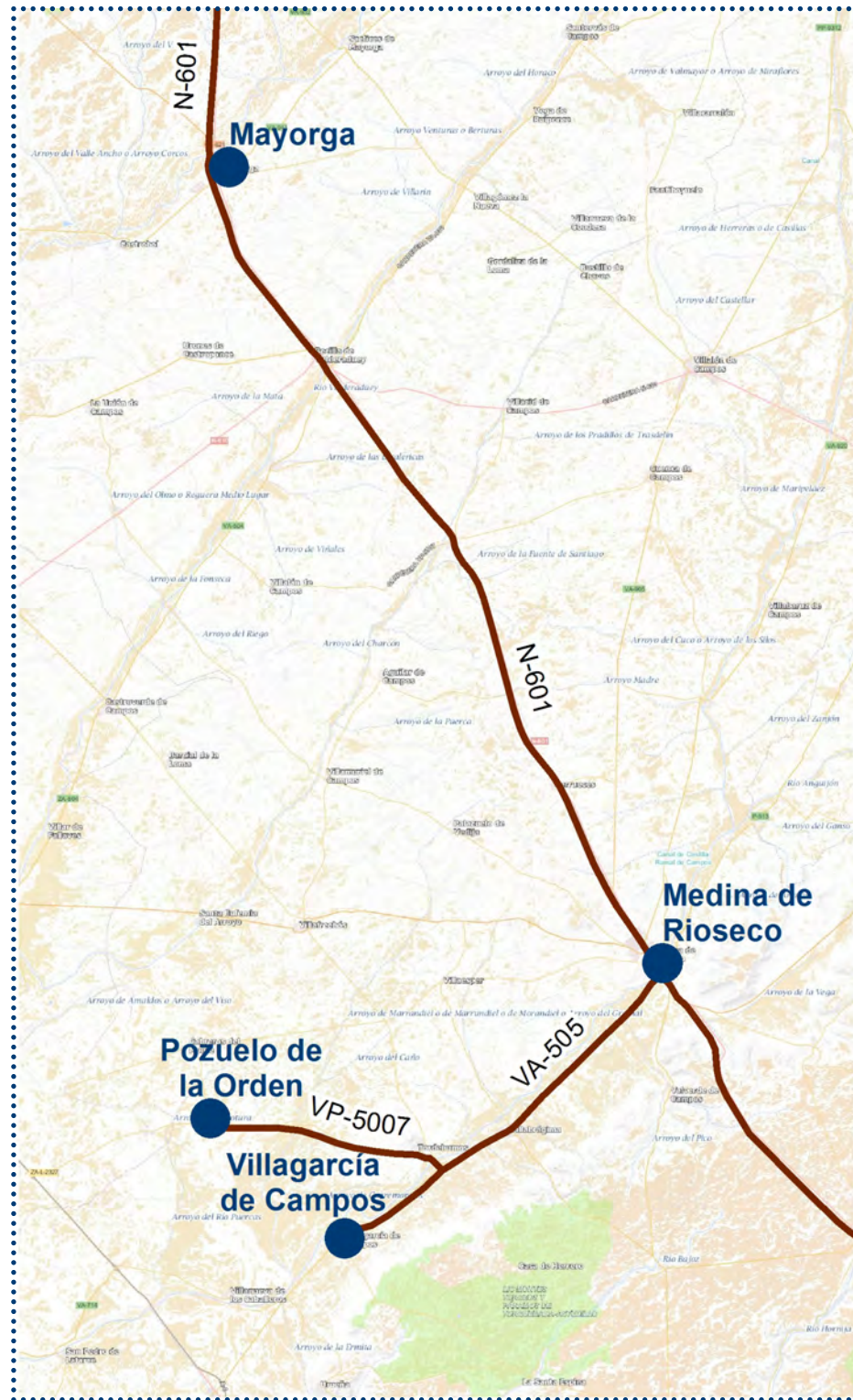
un posible recorrido lúdico cultural, hemos creado un total de seis **Itinerarios** dispuestos de norte a sur y de oeste a este. Para ello se ha tenido en cuenta, además de las evidentes concentraciones de lugares, su pertenencia a una comarca natural o accidente geográfico más o menos definido dentro de la provincia. Al inicio de cada uno de estos itinerarios hemos colocado en un mapa sinóptico las distintas localidades unidas por las carreteras de mayor entidad.

De esta manera, al **Itinerario I** lo hemos llamado **La Tierra de Campos** y comprende las localidades al norte de la provincia de Mayorga de Campos, Medina de Rioseco, Villagarcía de Campos y Pozuelo de la Orden. Al **Itinerario II** se le ha denominado **El Valle del Pisuerga**, incluyendo Corcos del Valle, Mucientes y Simancas. El **Itinerario III** ha sido llamado **La Ciudad del Esgueva** en donde, atendiendo a la gran concentración de monumentos conservados, a su vez se ha subdividido en cuatro itinerarios urbanos. Al **Itinerario IV** se le ha llamado **Tordesillas y el Duero Occidental** incluyendo Boecillo, Tordesillas y Velliza. Al **Itinerario V** lo hemos denominado **Peñafiel y el Duero Oriental** formado por las localidades de Tudela de Duero, Villarmentero de Esgueva, Olivares, Amusquillo, Valbuena de Duero, Peñafiel, Manzanillo, Langayo y Torre de Peñafiel. Mientras que al **Itinerario VI** se le ha llamado **Tierras de Pinares y de Medina**, en el que hemos incluido las localidades de Olmedo, Matapozuelos, Medina del Campo y Alaejos.



Azulejo de censo del monasterio de Nuestra Señora de Prado. Fotografía Museo de Valladolid





Mayorga

Medina de Rioseco

Villagarcía de Campos

Pozuelo de la Orden



# Mayorga de Campos

## Iglesia de Santa María del Mercado

Cronología de la obra de azulejería: finales siglo XVI primer tercio del XVII

Autoría de la obra de azulejería: desconocido



Iglesia de Santa María del Mercado, Mayorga de Campos. Valladolid

Dispuesta junto al río Cea, es Mayorga una de las villas más septentrional de la provincia de Valladolid. Lugar de frontera entre León y Castilla, fue una plaza fuerte muy disputada por ambos reinos, lo que propició que su interés estratégico no decayera a lo largo de la Edad Media.

Santa María de Mercado o del Azogue se levanta al noroeste de la villa, en medio de una plaza con el mismo nombre donde antiguamente compartió espacio con la ya desaparecida iglesia de Santa María del Temple. Asimismo, en uno de los lados de esta plaza se alza el antiguo hospital de San Lázaro cuyo edificio de ladrillo del siglo XVIII sustituyó al original de comienzos del XIV (Urrea y Brasas, 1981: 63).

La iglesia de Santa María, actualmente en un pésimo estado de conservación, es un edificio de estilo mudéjar en cuya fábrica se acomodan varios momentos constructivos, aunque prevalecen los realizados entre los siglos XV y XVI. Obra de ladrillo y tapial, presenta un ábside semicircular, con toda seguridad su parte más antigua, con un cuerpo de tres naves separadas por arcos de medio punto sustentados por pilares rectangulares. Sobre estos arcos se apoya la cubierta de armadura de madera de la nave central, mientras que las laterales se cierran con una cubierta de madera a una sola vertiente. El acceso principal se efectúa por el lado sur, a través de una portada de ladrillo con arco apuntado marcado con impostas y cubierto por un pórtico. Con todo, el elemento más relevante de la iglesia es su imponente torre, adosada a la cabecera por su lado meridional. Construida con ladrillo, a excepción de su arranque de mampostería, consta de nueve cuerpos decrecientes en altura. De aspecto macizo, sin apenas ningún elemento decorativo al exterior, su sobriedad tan solo es interrumpida por los pequeños vanos con arco de medio punto que van jalonado los tramos, hasta alcanzar las grandes aberturas de su cuerpo de campanas, estas con arcos rebajados. Aunque sin una aceptación unánime, la construcción de la torre pudo ser la última gran obra de las realizadas en el templo, terminada a finales del siglo XVI.

### OBRA DE AZULEJERÍA CONSERVADA

#### Chapitel de la torre

Aunque únicamente sea fruto de la casualidad geográfica, no deja de ser chocante -por su excepcionalidad- que la primera obra que se describa en esta publicación sea la de unos revestimientos cerámicos dispuestos en el exterior del edificio y no decorando su interior, como será la tónica

casi general.

La torre de la iglesia de Santa María del Mercado se remató con un chapitel piramidal dispuesto sobre una cornisa de amplias ménsulas. Cubriendo y al mismo tiempo decorando sus cuatro vertientes, se dispuso un conjunto de tejas o placas planas cerámicas de forma hexagonal que, a base de combinar piezas de vidriado monocromo en blanco, negro y verde, desarrollaban un diseño en espina de pescado además de unos grandes rombos en dos de sus lados. Estas placas presentaban en su parte superior dos o más orificios que permitían su sujeción por medio de clavos a la cubierta, además, al ir solapadas, para economizar y al mismo tiempo facilitar su agarre, tan solo se vidriaba la superficie expuesta. Cubriendo las cuatro vertientes se dispusieron grandes tejas curvas vidriadas en negro.

A pesar de que en la actualidad son pocos los edificios conservados, se sabe que en la Tierra de Campos fue norma rematar las torres de las iglesias con chapiteles cubiertos con placas, azulejos y canalones vidriados, formando vistosas decoraciones del estilo a las que se hacían en Aragón, en tierras levantinas o Andalucía. En la propia Mayorga, el chapitel de la torre de la iglesia de Santa María de Arbas también se cubría con placas vidriadas, que lamentablemente fueron sustituidas por unas imitaciones tras su reciente restauración.

Se tienen referencias documentales al desarrollo de esta actividad en la región desde finales del siglo XVI y, principalmente, la primera mitad del XVII. En uno de los hornos descubierto y excavado arqueológicamente en el antiguo barrio de los alfareros de Valladolid, entre los desechos de azulejos de arista y planos pintados fechados entre las décadas de los ochenta y noventa del siglo XVI, se recuperaron numerosos fragmentos bizcochados de estas placas, de forma cuadrangular o hexagonal y con dos o más orificios para su clavazón. Igualmente, entre el conjunto cerámico documentado en las excavaciones del antiguo monasterio vallisoletano de San Benito el Real, se recuperaron varias tejas planas hexagonales con los extremos donde se disponían los orificios bizcochados mientras que el resto del cuerpo se cubría con un vedrío monocromo verde o blanco (Moreda *et alii*: 1998: 198, ficha nº 414). Igualmente, entre los gastos originados por el reparo realizado en 1618 del chapitel de la torre de la iglesia de El Salvador de Valladolid, se especificó la colocación de *azulexios* además de la *cruz y bola en la veleta* (Martín y Monsó, 1992: 17).

Por lo que respecta a la autoría de la obra de Santa María del Mercado

es poco lo que podemos decir, únicamente conjeturar con un personaje especializado en estas tareas que trabajó por la zona en la misma época en la que la torre ya estaría terminada. Nos estamos refiriendo a un *maestro de hacer azulejos y albañilería*, llamado Juan Portugués quien, asentado en la localidad leonesa de Grajal de Campos contrató, entre 1591 y 1605, la decoración de los chapiteles de las iglesias palentinas de Grijota<sup>13</sup> y de Santa Eulalia de Paredes de Nava<sup>14</sup>, ambas no muy alejadas de Mayorga. Además de estos personajes, también se conocen los nombres de otros oficiales trabajando 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).

Además de las obras citadas, sabemos que chapiteles de este tipo también coronaron las torres de las iglesias de Castromocho y Autilla del Pino, en la provincia de Palencia, además de la vallisoletana de Portillo. Aunque, afortunadamente, aún se puede disfrutar de la vistosa decoración del chapitel de la torre de la iglesia zamorana de Castroverde de Campos, recientemente restaurado –sus piezas originales fueron recogidas y guardadas por los servicios técnicos de la Junta de Castilla y León–.

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

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



Detalle del chapitel de la torre, junto a las placas bizcochadas (izquierda) procedentes de los alfares del Barrio de Santa María y las vidriadas del monasterio de San Benito el Real

# Medina de Rioseco

## Iglesia de Santa María de Mediavilla

Cronología de la obra de azulejería: 1551-1554

Autoría de la obra de azulejería: ¿Juan Floris?



Iglesia de Nuestra Señora de Mediavilla, Medina de Rioseco, Valladolid

La iglesia de Santa María de Mediavilla es uno de los tres grandes templos con los que cuenta la villa de los Almirantes. Fue fundada por don Fadrique II, de la familia Enríquez, iniciándose las obras hacia 1490 y concluyéndose en lo substancial en torno a 1516, bajo la dirección de Gaspar de Solórzano (García Chico, 1956: 24).

Se trata de un templo de planta de salón, de tres naves de igual altura y más ancha la central, con cuatro tramos separados por pilares compuestos de columnas adosadas en los que descansan arcos apuntados y bóvedas de crucería con terceletes y combados. La cabecera presenta un tramo recto acabado en ábside poligonal, donde destaca el retablo mayor con traza de Gaspar Becerra y esculturas de él mismo y de la escuela de Juan de Juni.

En el lado del Evangelio y comunicada a través de un gran arco apuntado con el presbiterio, se abre la magnífica capilla de los Benavente. Fue mandada edificar en 1544 por el cambista y comerciante don Álvaro de Benavente para su enterramiento y el de sus familiares, sobre el solar que hasta entonces ocupaba la sacristía. La obra de cantería, iniciada ese mismo año, fue encargada a los hermanos Jerónimo y Juan Corral de Villalpando y dos años más tarde debía de estar terminada, como reza la fecha escrita en el muro de cerramiento exterior. Los mismos artistas son los autores de la compleja decoración de yeso tallado que cubre la estancia y que sería luego (1551) pintada, dorada y estofada por Antonio de Salamanca, Francisco de Valdecañas y Martín Alonso.

En 1554, al mismo tiempo que se firmaba la escritura de finiquito, se contrató el dorado de la reja que Francisco Martínez acababa de asentar, fecha en la que estaría ya instalado también el pavimento de azulejería pintada que se sitúa siguiendo la curvatura del presbiterio.

Don Álvaro de Benavente murió en 1554 sin ver acabada su capilla puesto que en esa fecha todavía restaba por labrar el retablo, encargado por sus testamentarios tres años después Juni y que narra en cinco cuadros la vida de la Virgen (García Chico, 1933-34).

### OBRA DE AZULEJERÍA CONSERVADA

#### Capilla de los Benavente

La obra que analizamos, no hace muchos años estudiada por Alfonso Pleguezuelo, se corresponde con un pavimento de azulejos planos policromos, que forma parte del altar de la capilla, dispuesto a los pies del retablo realizado por Juan de Juni. El conjunto se desarrolla en dos

escalones, el superior acondicionado estrictamente a las dimensiones del altar -8,56m de largo por 2,25m de ancho--, cubriéndose asimismo con solería sus frentes o contrahuellas -con 17cm y 23cm de altura en su primer y segundo escalón respectivamente-.

Dicho suelo se decora con azulejos -de 17cm de lado- con motivos de roseta central con cinco hojas de acanto en torbellino<sup>15</sup> y venera emblemática de la familia Benavente inscritos en una malla geométrica extensible, rematándose la primera altura en su frente con representaciones figuradas de bustos femeninos y masculinos -un total de cincuenta piezas, reproduciendo seis retratos masculinos y seis femeninos- individualizados unos de otros por una cartela a caballo entre lo vegetal y los trabajos que recuerdan a las labores recortadas de cueros o metálicas, las célebres “ferronerías” que tan de moda se pondrá a partir de la década de los sesenta del siglo XVI. Algunos de estos bustos se enmarcan, además, dentro de medallones ovales. Por último las contrahuellas de los escalones se recubren con azulejos que reproducen motivos simples geométricos -de 17x11cm-, el inferior, y grutescos -también de 17cm de lado- a base de dragones alados afrontados dispuestos entre copas gallonadas, el superior (Pleguezuelo, 1998: 295-297).

La paleta cromática empleada por el artista o los artistas de la obra cuenta con los vedríos azul oscuro y negro manganeso para el trazo de las líneas de dibujo, y estos mismos colores junto con el ocre anaranjado y amarillo dorado para el relleno de las figuras, siempre sobre reserva en blanco. Su estado de conservación es aceptable, aunque se aprecia el consiguiente desgaste, con pérdida de vedrío y bizcocho, de la superficie de aquellos azulejos más expuestos al roce en el pavimento.

Tras un primer examen estilístico, resulta *a priori* factible atribuir al conjunto una cronología del siglo XVI. El pavimento formaría parte, pues, del global de las obras que contrata don Álvaro de Benavente y no de una remodelación posterior. En este sentido, es lógico pensar que su colocación tendría lugar antes del asentamiento de la reja en 1554 y, sobretodo, antes que la del retablo de Juni, contratado por el maestro en 1557. Esta cuestión, la cronológica, es de sumo interés y debe ser estudiada detenidamente debido al valor intrínseco que ello conlleva. Llegando a precisar la fecha de colocación del suelo y si, efectivamente, se confirma su atribución cronológica a mediados de la decimosexta

<sup>15</sup> Estas hojas de acanto recuerdan muy vivamente a los motivos pintados en 1570 por el azulejero talaverano Juan Fernández, presuntamente discípulo de Juan Floris, para la decoración de los aposentos privados de Felipe II en el monasterio de El Escorial, llamados “Florón principal” (Martínez Caviro, 1971: 287-288).



Vista general del suelo de azulejos de la capilla de los Benavente



Detalle de la malla geométrica con el motivo de la venera y la flor en torbellino



Detalle de los bustos masculinos



Detalle de los dragones afrontados de la huella del escalón

centuria, ello incrementaría el valor histórico-artístico de la obra por tratarse de una de las primeras manifestaciones de azulejería pintada renacentista, no solo de la cuenca del Duero sino de la Península Ibérica, tal y como lo indica el estado actual del conocimiento acerca del tema. En definitiva, si se confirmara la datación de la obra de azulejería contratada en la capilla de los Benavente a mediados del siglo XVI (1551-1554), nos encontraríamos ante una de las primeras manifestaciones de la técnica de azulejería plana pintada del reino castellano. Pero, además, su valor se incrementa de ser cierta la posible atribución de dicha labor a Juan Flores o Floris, como propone el profesor Pleguezuelo. Según este investigador, nos encontramos ante una obra que presenta un “carácter marcadamente renacentista y temprano”, con un “dibujos jugoso y naturalista exento aún de los rasgos metálicos más duros que iban a caracterizar el arte ornamental flamenco y también, a partir de los años sesenta, el español y el portugués de él derivados” (*Ibidem*: 302-304). Juan Flores fue el artista que, hacia mediados del siglo XVI, reintrodujo de forma definitiva la técnica plana pintada en azulejería después de que se abandonara tras el inicial intento llevado a cabo a principios de la centuria por el italiano Francisco Niculoso Pisano, fallecido en 1529. La biografía de este flamenco es un tanto oscura, siendo muy pocas las obras de azulejería conservadas que se le puedan atribuir a ciencia cierta. Una de ellas es la que realizó para la iglesia cacereña de San Pedro de Garrovillas y que conserva su fecha y firma -1559.IF.- (García Blanco, 1970). La misma presenta unos rasgos estilísticos que la vinculan claramente con la de Medina de Rioseco, principalmente las inusuales dimensiones de los azulejos -17cm de lado-, tamaño muy alejado de los patrones generales de las azulejerías sevillana y talaverana de la segunda mitad del siglo XVI, (Pleguezuelo, 2000: 18 y nota 21). Por eso, de confirmarse esta atribución, la obra vallisoletana sería la primera que pudo realizar tras su llegada a la península.

# Villagarcía de Campos

## Colegiata de San Luis

Cronología de la obra de azulejería: último tercio del siglo XVI (crucero) y principios del XVII

Autoría de la obra de azulejería: ¿Hernando de Loaysa? (crucero)



Portada de la iglesia de la Colegiata de San Luis, Villagarcía de Campos. Valladolid

De los tres colegios que la Compañía de Jesús regentó en la provincia de Valladolid, la Colegiata de San Luis de Villagarcía de Campos fue el último en erigirse. A pesar de ello su iglesia, construida siguiendo los más puros cánones herrerianos, se constituyó desde el mismo momento de su construcción en el referente de un nuevo estilo arquitectónico que se impondrá en la región a lo largo de casi una centuria, el llamado foco clasicista vallisoletano.

La iniciativa partió de doña Magdalena de Ulloa, viuda de don Luís Méndez Quijada, señor de Villagarcía, mayordomo de Carlos I, servidor de Felipe II hasta su muerte a manos de los moriscos sublevados en las Alpujarras y, además, ayo de don Juan de Austria. Su intención fue la de fundar una iglesia mausoleo donde poder enterrar el cuerpo de su marido y el suyo en un futuro, tras haber desistido de la inicial idea de levantar una capilla funeraria adosada a la parroquia de San Pedro de Villagarcía (Pérez Picón, 1982: 74-78). Las obras de la iglesia y dependencias colegiales dieron comienzo a principios de 1572. La traza de la primera fue realizada por Rodrigo Gil de Hontañón y modificada años después por Pedro de Tolosa, uno de los artífices de El Escorial, mientras que la dirección de obra corrió a cargo de los arquitectos Juan de la Vega y Juan de Escalante. En las obras del colegio, además de Juan de la Vega también participó el arquitecto Juan de Nates (Bustamante, 1983: 53-54).

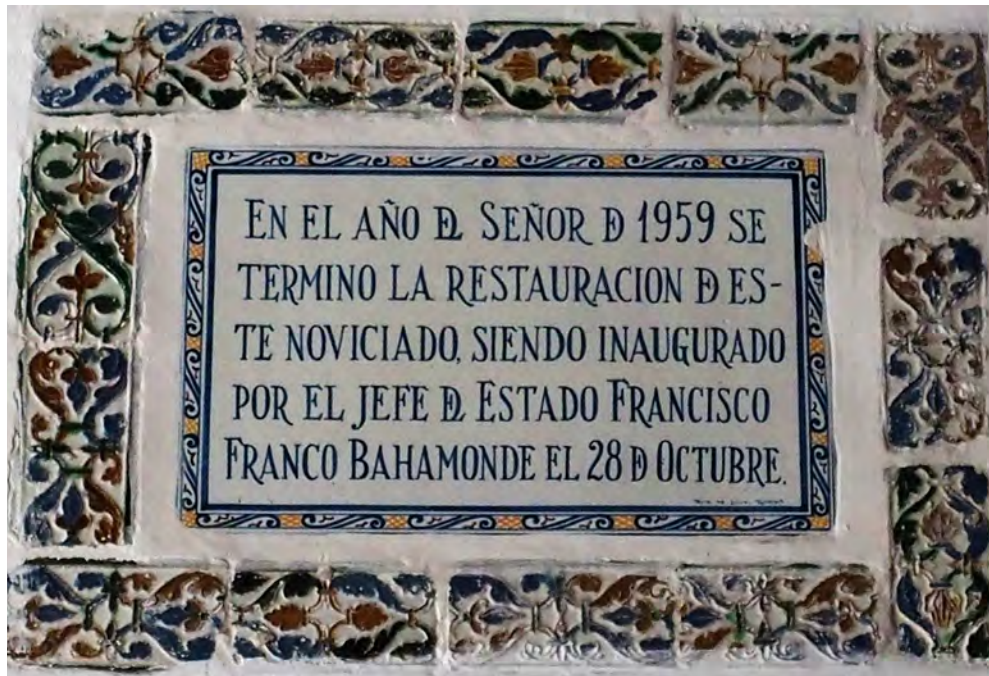
Tras la Pragmática Sanción firmada por Carlos III en 1767 que supuso la supresión y expulsión de los jesuitas del imperio español, el conjunto colegial quedó abandonado, desapareciendo la práctica totalidad de sus dependencias monásticas, articuladas alrededor de un claustro de dos alturas, permaneciendo únicamente en pie su iglesia y varias piezas auxiliares.

La iglesia, que también se convirtió en el prototipo para el resto de edificios religiosos de la Compañía, es de una sola nave dividida en cuatro tramos, con capillas a los lados abiertas entre contrafuertes, presbiterio de planta rectangular con cripta para el enterramiento de los fundadores debajo, amplio crucero sin destacar en planta, además de coro, sotocoro y relicario a los pies. La nave central y brazos del crucero se cubren con bóveda de cañón con lunetos, que se transforma en una cúpula rebajada sobre pechinas en el centro del crucero, y en una bóveda de arista en las capillas laterales. Detrás de la capilla mayor se abre una amplia sacristía dividida en cuatro tramos, también cubierta con bóveda de cañón con lunetos (Parrado, 2002: 333-335).



## OBRA DE AZULEJERÍA CONSERVADA

En la actualidad se conservan varios conjuntos de azulejería en la iglesia y dependencias anejas, tres de ellos corresponden a obra in situ, en concreto los arrimaderos de los brazos del crucero, el pavimento de la sacristía y la peana del altar de la capilla del Noviciado, mientras que en otros puntos se han colocado piezas que en su momento formaron parte de conjuntos que decoraron estancias ya desaparecidas del Colegio de San Luís. Este es el caso del frontal colocado sobre la puerta de acceso a la “Sala de los Fundadores”, en donde se enmarcó una placa conmemorativa fabricada en los talleres talaveranos de la familia Ruiz de Luna en 1959, con cintas de arista con el tema renacentista de las palmetas entrelazadas con forma de corazón que, a partir de la segunda mitad del siglo XVI, se fabricó con asiduidad en las azulejías vallisoletanas del barrio de Santa María.



Panel colocado sobre la puerta de entrada a la Sala de los Fundadores

### Crucero

El crucero de la iglesia hizo las funciones de Capilla Mayor, quedando separada del cuerpo de naves por una magnífica reja manierista. En sus dos brazos se dispuso un arrimadero de azulejería plana pintada, con un alzado de 1,20m. Los azulejos –de 13,5x13,5cm- presentan el motivo repetitivo de la punta de diamante con la flor de múltiples pétalos, colocados de tal manera que en la distancia y según se mire asemejan a múltiples cruces unidas o a marcados puntos de fuga. Coronando el



Vista y detalle de los arrimaderos de los brazos del crucero



zócalo se disponen azulejos en donde se alternan el blasón de los fundadores –escudo partido con el jaqueado de los Quijada a la izquierda y el ajedrezado de los Ulloa a la derecha- con el anagrama de la Compañía de Jesús –IHJ con la cruz coronando y los tres clavos a los pies-, entre labores de “ferroneries” rellenas de motivos florales, repitiéndose el mismo esquema a los pies aunque sin los escudos. La paleta de colores que se empleó comprendía el azul, amarillo en varias escalas y el blanco utilizado como reserva.

El estado de conservación de este conjunto en general es bueno. No falta ninguna pieza, aunque en ciertos tramos de la corona se nota una descolocación. Por otro lado la humedad ha ahuecado en algunas zonas

las piezas, notándose su efecto principalmente en los azulejos de los pies en donde las sales han invadido la superficie vítrea, además de encontrarse varias piezas rajadas posiblemente producto de esa humedad.

La iglesia de San Luís debió estar terminada a comienzos de la década de 1580, momento en el que comenzaría la ornamentación de su interior. Aunque no se tiene constancia documental de quien realizó esta labor de azulejería, al igual que el insigne investigador don Esteban García Chico pensamos en que la misma debe atribuírsele a Hernando de Loaysa (1959: 133). Sabemos que este maestro talaverano elaboró con asiduidad la punta de diamante en su taller vallisoletano, en activo al menos entre 1583 y 1592, que incorporó en muchos de los zócalos y frontales de altar con los que decoró los templos de la provincia, como tendremos oportunidad de comprobar en los siguientes capítulos de este libro. De estar en lo cierto, estos azulejos se tuvieron colocar en cualquier momento a lo largo de esa década.

### Sacristía

En la sacristía se dispuso un pavimento en que se intercaló entre las baldosas de barro un vistoso esquema geométrico de azulejería plana pintada, formado por grandes estrellas centrales separadas por bandas y rodeadas de rombos, todo ello enmarcado por una doble cenefa en donde se alternaban estrellas con alargados hexágonos de pizarra. Los azulejos –de 13,5x13,5cm- se decoran con el esquema repetitivo de las cuatro granadas en aspa, en esta ocasión sin enseñar sus frutos, dentro de un marco formado por ocho C de labores de “ferroneries”, pintados en azul con fondo blanco; mientras que las cintas -13,5x7cm-, utilizadas en la cenefa y en el enmarque de los motivos geométricos, presentan flores blancas con su corazón y filamentos amarillos unidas por ondulantes roleos vegetales.

Hasta no hace mucho tiempo se desconocía la existencia de este pavimento debido a la gruesa capa de cera que lo recubría. Una vez liberado de su untuoso manto se comprobó el mal estado de conservación de los elementos dispuestos en la parte central de la estancia, los más expuestos al roce, cuyos azulejos habían perdido la práctica totalidad de su cubierta vítrea, mientras que los situados en sus extremos conservaban las superficies prácticamente intactas. También se comprobó que en las reparaciones del suelo, realizadas con posterioridad a su colocación, se utilizaron piezas –tanto de arista como planas pintadas- pertenecientes a otras obras ya desaparecidas.



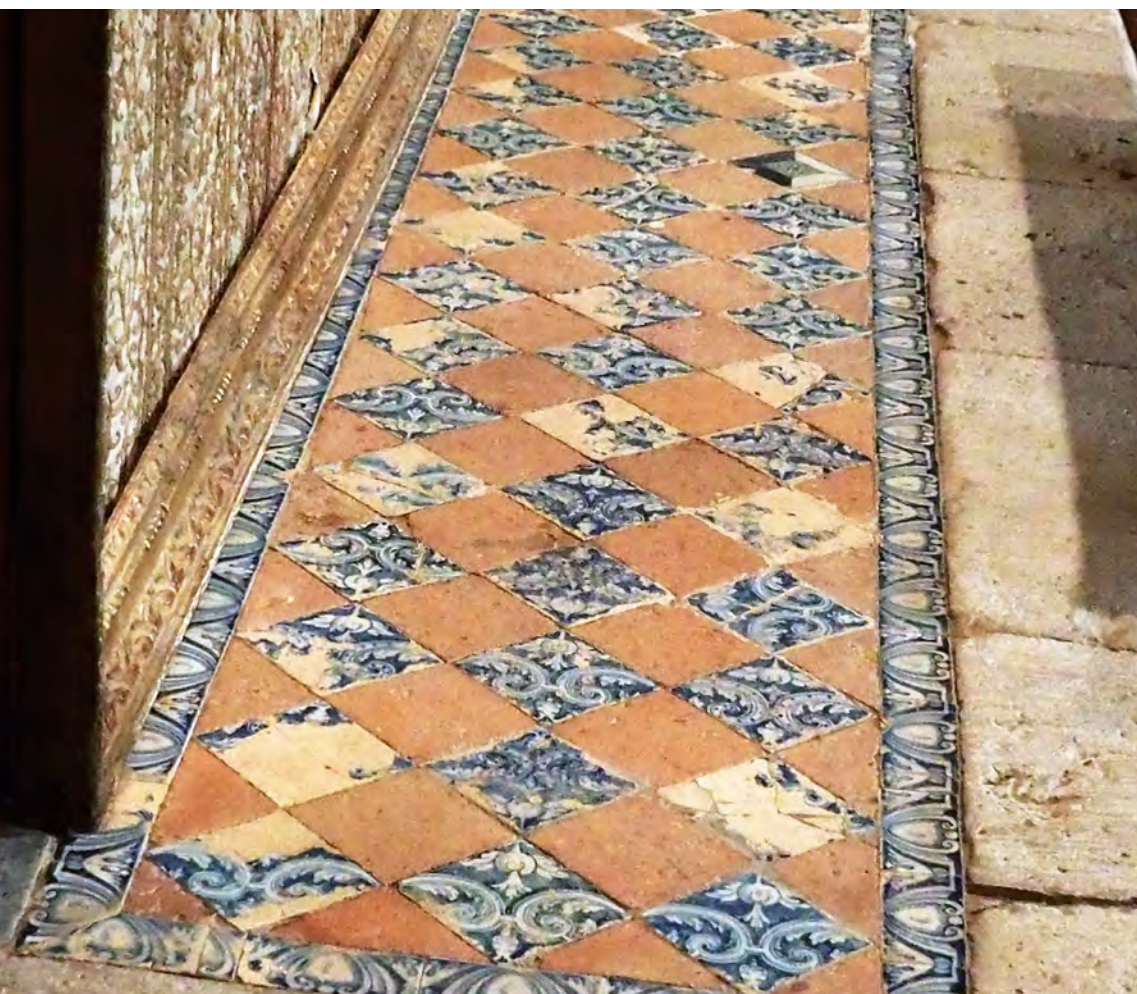
Vista y detalle del pavimento de la sacristía



Si atendemos a lo escrito por el padre Conrado Pérez Picón, en 1597 ya estaría comenzada la obra de la sacristía que, tras varios parones por falta de presupuesto, verá su fin hacia 1629 tras la colocación de la bóveda de cierre (1982: 219-220). Es lógico pensar que el pavimento se colocó una vez finalizada la obra, es decir a lo largo de la década de 1630, aunque nuevamente no ha quedado testimonio de su autoría, por lo que solamente podemos indicar que, atendiendo a su tipología, se elaboró en algún taller de Talavera de la Reina.

### Capilla del noviciado

La última obra no descolocada de las existentes en el antiguo colegio de



San Luís se encuentra en la Capilla del Noviciado, también llamada de San Ignacio, situada sobre el muro de la sacristía. En concreto se trata de la peana del altar de la capilla, también de azulejería plana pintada. En ella se disponen azulejos colocados al bias entremezclado con baldosas de barro –ambos de 13,5x13,5cm- donde volvemos a encontrarnos el mismo dibujo que el del pavimento de la sacristía, enmarcados por una cenefa de cintas -13,5x6,5cm- decoradas con ovas, todo ello bícromo en azul y blanco.

Podemos comprobar como con el paso del tiempo además de perderse la cubierta vítrea de buena parte de los azulejos en las reparaciones se emplearon otros motivos, como el “florón principal” escurialense y las puntas de diamante. Lo mismo ocurrió con las cintas, cuyas faltas fueron reemplazadas con piezas idénticas a las dispuestas en la sacristía.

Es posible que en su origen el suelo de la capilla se cubriera con un pavimento de azulejos, del que se ha conservado un pequeño retazo junto al escalón de la peana, formado, además, por las mismas cintas y azulejos que las utilizadas para el suelo de la sacristía. Al respecto, el padre Pérez nos informa que en 1738 la comunidad cambió el antiguo suelo por uno nuevo de baldosas de mármol sacado de la misma cantera que surtía a la basílica de San Ignacio de Loyola (*Ibidem*: 234-235). En definitiva, atendiendo a las similitudes tipológicas de la labor conservada en esta capilla con la obra de la sacristía debemos asignarle la misma cronología.



Vista y detalle de la peana de la capilla del Noviciado

# Pozuelo de la Orden

## Ermita de Santa Ana

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

Autoría de la obra de azulejería: desconocida



Ermita de Santa Ana, Pozuelo de la Orden. Valladolid

La villa de Pozuelo se sitúa en la Tierra de Campos vallisoletana, aunque en el pasado perteneció a la colegiata de San Isidoro y, por lo tanto, dependiente del obispado de León. Hasta el siglo XVI en algunos documentos notariales aún aparece escrita con el nombre de Pozuelo de la Orden de Santiago, reminiscencia de los vínculos que la unieron a esta orden a lo largo de la Edad Media. Además de su iglesia parroquial, bajo la advocación de Santo Tomás Apóstol, llegó a tener cuatro ermitas, la de los Mártires san Fabián y San Sebastián, la ermita de la Magdalena, la de Santa María y la de Santa Ana, siendo ésta la única que aún se conserva (Ramos de Castro, 1994: 403-406).

Su edificio, construido de mampostería y tapial, presenta una sola nave cubierta con una buena armadura con tirantes. A los pies destaca su vistoso coro alto, que se apoya en columnas jónicas. El acceso se realiza por los pies a través de una portada de cantería con arco carpanel. Una amplia galería porticada con cubierta de colgadizo rodea la ermita, dando la sensación de gran construcción debido a su amplitud. Por uno de los lados de esta galería se puede acceder a un camarín en alto dispuesto tras el altar mayor, que presenta planta cuadrada y se cubre con un artesonado, dando cobijo a la imagen de Santa Ana, escultura de origen románico muy modificada. Todo el interior de la ermita, paredes y cubierta, se encuentra ricamente decorado con pinturas de temática geométrica y vegetal (*Ibidem*: 407-408; Parrado, 2002: 172-173).

Si nos atenemos a las referencias documentales, la práctica totalidad de la fábrica conservada se levantó entre los años 1650 y 1656, mientras que la decoración pictórica de la nave y su armadura se terminó una década después. Por lo que al camarín se refiere, entre 1662 y 1664 se estaría pintando su bóveda y colocando la peana para la imagen de la santa (Ramos de Castro, 1994: 410-413).

Contó con casas para el ermitaño y de novenas, adosándosele en el siglo XIX el cementerio municipal.

### OBRA DE AZULEJERÍA CONSERVADA

#### Camarín de Santa Ana

En el camarín de la ermita -de planta cuadrada de 3,30m- y la base de la peana de la santa -0,58m de ancho por 1,82m de largo- se dispone un pavimento formado por azulejos planos pintadas -13,5x13,5cm-. Concebido como un paño continuado sobre la base de cuatro azulejos repetidos indefinidamente -azulejos de repetición-, las piezas se decoran

con cuatro granadas abiertas enseñando sus frutos, dispuestas en aspa alrededor de marcos estrellados y anillos circulares rellenos de motivos florales imitando labores de “ferroneries”, en azul sobre la reserva en blanco. Un zócalo de una sola hilada de azulejos con el mismo dibujo circunda el pavimento por tres de sus lados.

En origen el pavimento se dispuso sobre la cubierta de madera de la sacristía, por lo que la mayor parte de los azulejos terminaron por soltarse debido a las vibraciones. Tras la reciente restauración del edificio, realizada por la Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León, el pavimento ahora descansa sobre una tarima flotante que la preserva de los anteriores males pero que obliga a andar sin calzado por la superficie. A pesar de la detallada relación de los gastos de obra anotados en los libros de fábrica de la ermita, actualmente conservados en el Archivo Diocesano de Valladolid, nada se dice del momento de la llegada de los azulejos y su colocación en el pavimento del camarín. En cambio se tiene noticia que en 1675 un vecino del cántabro valle de Totanzo se obligó a fabricar tres mil baldosas de barro para el suelo de la nave (*Ibidem*: 416). Por ello, y con los datos que hemos manejado, únicamente podemos decir que los azulejos, de clara tipología talaverana, se tuvieron que colocar en el pavimento entre 1656 y 1664, fecha esta última que coincide con el momento en que se estaría terminando de decorar el camarín.

Vista general y detalle del suelo del camarín de la ermita de Santa Ana





Corcos del Valle (Aguilarejo)

Mucientes

Simancas



# Corcos del Valle (Aguilarejo)

## Ex-Monasterio de Santa María de Palazuelos

Cronología de la obra de azulejería: posterior a 1585

Autoría de la obra de azulejería: ¿Juan Lorenzo y Hernando de Loaysa?



Iglesia del monasterio de Santa María de Palazuelos, Corcos del Valle. Valladolid

Los restos del desamortizado monasterio cisterciense de Santa María de Palazuelos se ubican a orillas del río Pisuerga. Tras las Navas de Tolosa, don Alfonso Téllez de Meneses, señor de Villalba del Alcor, decidió fundar un monasterio en su villa de Palazuelos, recién donada por Alfonso VIII por su participación en la victoriosa batalla, que pobló con los monjes del cercano cenobio de San Andrés de Valvení. Con el paso del tiempo su iglesia terminó convertida en el panteón de su linaje, contándose entre sus enterramientos el de doña Mayor, biznieta del fundador y madre de María de Molina, lo que le granjeó muchas mercedes concedidas por esta reina y por Sancho IV y Alfonso XI. Con el paso del tiempo la comunidad acabó convirtiéndose en cabeza del Cister en Castilla, alcanzando su abad el grado de Reformador General (Urrea, 1974: 51).

Su iglesia, el único edificio conservado en la actualidad, presenta un estilo marcadamente cisterciense. Se comenzó a levantar hacia 1216, consagrándose su altar en 1226 según consta en su lápida fundacional inserta en el muro de su hastial (Martínez de Pisón, 2015: 5). Presenta una cabecera tripartita de ábside mayor poligonal y absidiolos semicirculares a la que se adosan la capilla funeraria de Santa Inés, por el norte, y la sacristía por el sur. El crucero se alinea con las naves sin destacar en planta; mientras que el cuerpo, en origen dividido en cinco tramos, es de tres naves de grandes dimensiones separadas por pilares compuestos que sostienen arcos apuntados. Las cubiertas originales presentan bóveda de crucería, que se transforma en cañón apuntado en el crucero.

De la traza original tan solo se conserva su cabecera y dos de los tramos de las naves. El edificio se fue remodelando a lo largo del siglo XVI con el fin de adecuar y ampliar el espacio, al convertirse el monasterio en Sede de los Generales y Colegio de Teología, además de organizador de los Capítulos de la Orden. Aunque, finalmente, su remodelación fue mayor que la inicialmente planteada, debido al derrumbe de su cubierta central en la década de 1580 que afectó al cuerpo de naves. En 1585 la comunidad contrató los servicios del arquitecto Juan de Nates, quien se encargó de levantar *cuatro pilares y nueve capillas* con un marcado estilo clasicista, con pilares cuadrados, arcos de medio punto y bóveda de cañón con lunetos. Fue en este momento cuando se redujo el número de tramos de las naves a dos de los cinco originales. Además, el discípulo de Juan de Herrera incorporó una tribuna elevada a los pies con espacio suficiente para alojar la sillería del coro y dos órganos (Urrea, 1974: 51-53).

## OBRA DE AZULEJERÍA CONSERVADA

### Pavimentos del Cuerpo de la Iglesia, Sacristía y Capilla Aneja

Nada más terminar Juan de Nates la obra arquitectónica, la comunidad emprendió la tarea de renovar también el pavimento del templo, con toda seguridad muy dañado tras el derrumbe de sus cubiertas, sustituyéndolo por otro en el que se compaginaba la presencia de revestimientos cerámicos junto a ladrillos de barro cocido. De este modo, se colocó un pavimento que desarrollaba un programa decorativo a base de lacerías geométricas que configuraban una gran alfombra a imitación de las textiles, utilizando para ello azulejos de arista y planos pintados.

Los motivos geométricos variaban según las zonas del templo. En la cabecera, la nave central y coro alto se dispuso el diseño más complicado pero a la vez más vistoso, compaginando la presencia de cuadrados dentro de octógonos. Ambos motivos se formaban gracias a la unión de cintas de arista -de 14x7,5cm- de cadeneta rectilínea en blanco, verde, azul

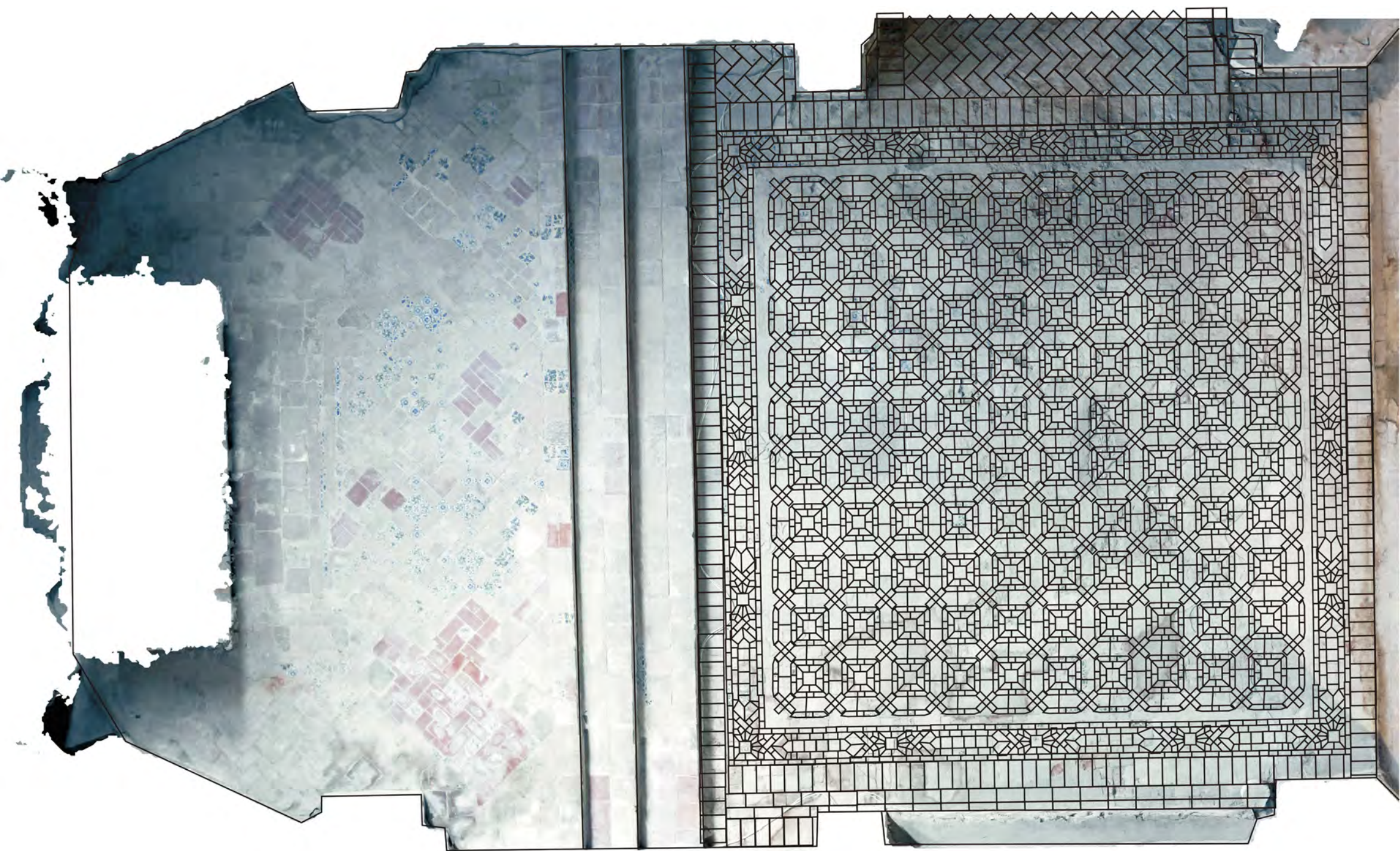
y melado. Además, dentro de cada cuadrado se colocó -en origen- un azulejo plano pintado -13x13cm- con el motivo de la punta de diamante con una flor de pétalos enroscados en azul y amarillo con reserva en blanco. El diseño se remataba con una doble cenefa perimetral, formada por las mismas cintas, conteniendo azulejos de arista -13x13cm- colocados al bias con el motivo de la flor en reposo en azul, melado, verde y el blanco de reserva. En el coro alto el pavimento presentaba una marcada forma en T, ocupando el pasillo central y dejando los laterales sin solar para poder colocar la sillería. El pavimento se completó con la colocación de ladrillos -28x14cm en espiga diagonal (Martínez de Pisón 2015: 25-28 y 63-64).

En las naves del Evangelio y de la Epístola se desarrolló un dibujo menos complicado, que fue resuelto mediante la disposición entre los ladrillos -también colocados en espiga- de la doble cenefa con los azulejos en su interior anteriormente descritos por todo su perímetro, incluidos los pilares, marcando, además, la separación de tramos (*Ibidem*: 76-87).



Detalle de la doble greca del pavimento del cuerpo de naves. Fotografía Natalia Martínez de Pisón (2015)





Recreación del pavimento del tramo recto del presbiterio sobre ortofoto. Montaje Natalia Martínez de Pisón (2015)

Por último, en la sacristía y su capilla aneja se dispuso en el solado un dibujo diferente para cada estancia. En la primera la doble cenefa perimetral precitada enmarcaba un motivo geométrico a base de rombos formados por azulejos de arista -cuatro azulejos de 13x13cm y cuatro cuartos de azulejo- en esta ocasión con el motivo de la flor de seis pétalos en torbellino en verde, azul y melado con el blanco en reserva. Mientras que en la segunda la doble cenefa contenía un diseño de ladrillos dispuestos en espiga con azulejos de la flor en torbellino colocados en su intersección (*Ibidem*: 93-95).

Con el paso del tiempo, los diseños originales de los pavimentos de la iglesia se fueron modificando o sufriendo reparaciones. En el tramo curvo del presbiterio el diseño se varió tras la obra por la que se colocaron varios escalones para su elevación. En el cuerpo de naves se continuó realizando enterramientos y colocando sobre ellos lápidas funerarias, produciendo la inevitable rotura del suelo que, para mayor agravante, era reparado con azulejos que nada tenían que ver con la labor primigenia, por pertenecer a obras ya amortizadas<sup>16</sup>. Tras la Desamortización, el templo se convirtió en parroquia hasta que, a mediados del siglo XX, fue desacralizada y abandonada a su suerte, sufriendo un profundo expolio, de los que no fueron ajenos sus revestimientos cerámicos. Por último, la caída en 1998 de un pilar del lado de la Epístola del crucero provocó su hundimiento casi por completo, quedando muy afectado el pavimento en esa parte del templo. En la actualidad, se continúan realizando obras de restauración y consolidación en el interior del templo, por lo que los restos del suelo conservado en las naves y tribuna alta se han cubierto con una tarima que los preserva pero al mismo tiempo impide su visión. Desconocemos el momento exacto de la colocación del pavimento en la iglesia del monasterio de Palazuelos aunque, en cualquier caso, se tuvo que hacer en una fecha posterior a 1585, toda vez que el mismo se colocó en zonas recientemente construidas por el arquitecto Juan de Nates, caso de la tribuna alta. Tampoco ha quedado constancia documental de la persona o personas autoras de la obra, aunque por el tipo de azulejos empleados y la posible fecha de ejecución, podemos aventurar dos nombres. Tanto las cintas de cadeneta como los azulejos con la flor en torbellino de arista empleados en este trabajo coinciden con otros que, como veremos más adelante, fueron realizados por el azulejero vallisoletano Juan Lorenzo en fechas anteriores, nos estamos refiriendo al altar que se conserva en la

<sup>16</sup> Esos azulejos utilizados para las reparaciones del solado nos permiten entrever, aunque solo sea parcialmente, la variedad de labores que decoraron los arrimaderos y frontales de altar de las capillas del templo y, seguramente, otras dependencias monásticas.



Detalle de los cuadrados del pavimento de la tribuna alta. Fotografía Natalia Martínez de Pisón (2015)

cripta de la iglesia de la Magdalena de esta ciudad, fechado en 1569. Estos dos motivos, junto al de la flor en reposo, están presentes en muchos frontales de altar, arrimaderos y suelos aun conservados en la provincia, como tendremos oportunidad de ver, siendo de los más recurrentes entre los realizados por los azulejeros de Valladolid. Por otro lado, se sabe que azulejos como los planos pintados con el diseño de la punta de diamante fueron introducidos por el talaverano Hernando de Loaysa en la provincia, al menos, desde 1580. A Juan Lorenzo se le conoce una larga vida profesional que comenzó en 1560 y se extendió hasta 1599<sup>17</sup> (Moratinos, 2007: 41); mientras que de Hernando de Loaysa se sabe que en 1586 estaba vecindado en Valladolid y que la última noticia de su presencia en la villa data de 1592<sup>18</sup>, aunque de manera indirecta se sabe que continuó trayendo obra desde su taller de Talavera de la Reina (Moratinos y Villanueva, 1999). Además, tenemos fundadas sospechas que ambos azulejeros tuvieron tratos de su oficio durante la estancia del segundo en Valladolid, en concreto utilizando el mismo horno para cocer las piezas, posiblemente propiedad de Juan Lorenzo<sup>19</sup>. Por ello, y dada la envergadura de la reforma emprendida en la iglesia de Palazuelos, creemos que la fecha más probable para la colocación del solado estaría entre finales de la década de 1580 y comienzos de la siguiente.

<sup>17</sup> Murió el 22 de julio de ese año a consecuencia de la grave epidemia de peste que asoló la ciudad (A.H.P.V. Protocolos, leg. 1.045, fols. 358r-366v).

<sup>18</sup> En octubre de ese año Loaysa enterró a su esposa María Díez en la iglesia del desaparecido monasterio de la Santísima Trinidad de Valladolid (A.H.P.V. Protocolos, leg. 962-2, fols. 18r-19r).

<sup>19</sup> Para corroborar esta afirmación nos remitimos a la descripción de los restos encontrados en los alfares del Barrio de Santa María, desarrollado en el apéndice Museo de Valladolid: Restos del Patrimonio Desaparecido.



Recreación del pavimento de la tribuna alta sobre ortofoto. Montaje Natalia Martínez de Pisón (2015)

# Mucientes

## Castillo

**Cronología de la obra de azulejería: primera década del siglo XVI**

**Autoría de la obra de azulejería: desconocida**



Fotografía aérea del castillo de Mucientes, Valladolid, durante el proceso de excavación. Fotografía ARATIKOS ARQUEÓLOGOS (2008)

La villa de Mucientes se sitúa a “legua y media” al norte de la capital, en un valle fluvial a medio camino de los altos páramos, que en esta zona reciben el nombre de Montes Torozos. Las ruinas de su castillo, conocido entre los lugareños como “El Palacio”, se asientan en la parte culminante de una elevación, dominando el caserío y el curso del arroyo San Antón, que discurre a sus pies.

Mientras que la primera mención de la villa data del año 1114, no será hasta 1326 cuando se tenga la primera referencia sobre la fortaleza, coincidiendo con su entrega por parte de Alfonso XI a su Camarero Mayor el conde don Alvar Núñez Osorio, señor entre otros del castillo de Ponferrada. En 1410 y tras pasar por diversas manos, el castillo terminó siendo propiedad de los Sarmiento, condes de Rivadavia y señores de Tariago de Cerrato, además de Adelantados Mayores perpetuos de Galicia. En julio de 1506 fue la residencia de la reina Juana I de Castilla durante la celebración de las Cortes de Valladolid, siendo a raíz de este acontecimiento cuando pasó a ser conocido como “El Palacio”. Entre otras noticias, las crónicas mencionan la larga entrevista que tuvo la reina con el Almirante de Castilla en alguno de sus salones. En 1517 volvió a ser sede real momentáneamente, cuando el ya rey Carlos I visitó a doña Germana de Foix, viuda de su abuelo e Católico Fernando V de Aragón. A partir del siglo XVIII comenzó su decadencia y la ruina de sus muros, acrecentándose, más si cabe, desde comienzos del siglo XIX cuando se permitió la extracción de piedra para obras en el municipio, de tal manera que apenas queda vestigio en la actualidad del esplendor de su antigua fábrica (ARATIKOS, 2008: 8-17).

### **OBRA DE AZULEJERÍA CONSERVADA**

#### **Pavimento de la Sala del Patio de Armas**

Entre los años 2006 y 2008 se realizaron dos campañas de excavación arqueológica que, además de documentar la evolución cronológica y constructiva del edificio desde el siglo XI hasta el presente, permitieron descubrir los restos de un pavimento de baldosas de barro bizcochado y revestimientos cerámicos, perteneciente a una estancia dispuesta en el patio de armas de la fortaleza, se localizó adosado a su lienzo norte y junto a la torre de homenaje.

Con unas dimensiones aproximadas de 11m de longitud y 5m de fondo, el pavimento desarrollaba una sencilla pero a la vez vistosa decoración a base de baldosas –de 30x15cm- colocadas a soga y tizón, entre las que se



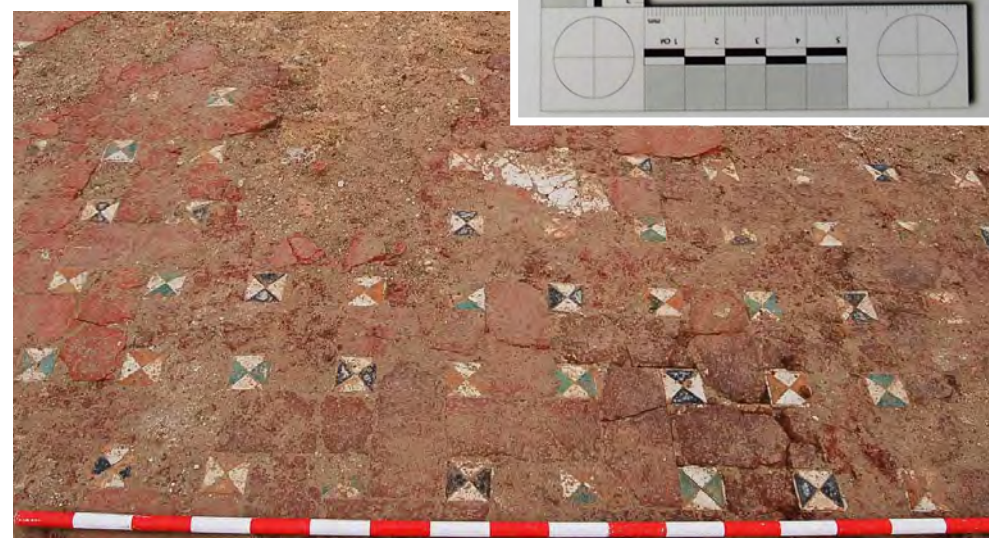
Vista general del pavimento de la sala del patio de armas. Fotografía ARATIKOS ARQUEÓLOGOS (2008)

intercalaban olambrillas –7,5cm de lado- creadas a partir de la unión de cuatro piezas con forma de medio losange enfrentadas por sus vértices, vidriadas en cuatro colores, blanco, melado, verde y negro, combinando en cada pieza dos de blanco con dos de los otros colores de manera aleatoria. La decoración del solado se completaba, al menos en los lados largos, con la colocación de los medios losanges dispuestos a modo de cenefa. (*Ibidem*: 30 y 54).

Tras su exhumación se comprobó que parte del pavimento había desaparecido tras la caída del lienzo norte; también se observaron antiguas reparaciones en las que se empleó cal para cubrir las faltas. Para preservarlo de las inclemencias meteorológicas en la actualidad se encuentra cubierto por una gruesa capa de arena.

Las características técnicas de las piezas cerámicas utilizadas en el pavimento del castillo de Mucientes, a medio camino entre una labor de alicatado y la técnica de arista propiamente dicha, nos están indicando su antigüedad. Integrado ya en una pieza, esta decoración de cuatro medios losanges será relativamente fácil de ver en olambrillas y, sobre todo en azulejos- de arista, casi siempre dispuestos en suelos. Su presencia se extiende a lo largo de la primera mitad del siglo XVI, siendo fabricado con toda probabilidad por los azulejeros vallisoletanos. Dada su riqueza y complejidad decorativa, este bien pudo ser el suelo del “salón rico” en donde tuvo lugar la reunión de la reina Juana con el Almirante de Castilla en 1506.

Olambrilla conformada con la unión de cuatro medios losanges



Detalle de la decoración del pavimento. Fotografía ARATIKOS ARQUEÓLOGOS (2008)

# Simancas

## Iglesia del Santísimo Salvador

**Cronología de la obra de azulejería:** finales del siglo XVI y primera década del XVII

**Autoría de la obra de azulejería:** desconocida



Iglesia del Salvador, Simancas. Valladolid

La iglesia del Santísimo Salvador se levanta en mitad de la villa de Simancas dominando, junto a su castillo-archivo, su casco urbano. La práctica totalidad del edificio se levantó antes de mediados del siglo XVI, a excepción de su torre, dispuesta a los pies y único vestigio que la existencia de una iglesia románica anterior. Presenta una planta de salón con una cabecera triple, la central poligonal y las laterales de testero recto, rematadas al exterior por contrafuertes en esquina, a la que se adosa por el lado del Evangelio una amplia sacristía, reforzada también al exterior por contrafuertes. Su cuerpo es de tres naves con grandes columnas cilíndricas sujetando las cubiertas y capillas hornacina abiertas en sus laterales, cuatro en el del Evangelio y dos en el de la Epístola. A los pies se sitúa una tribuna alta, en la que quedó incorporado el segundo cuerpo de la torre para albergar el coro. El acceso primigenio, hoy cegado, se realizaba por el este, atravesando la torre-pórtico, tras la reforma renacentista se abrió en el lado sur, formado por dos arquerías con arcos flamígeros que se apoyan en un mismo pilar, incluidas en un gran alfiz con arco de medio punto. El templo se cubre con bóvedas de crucería estrellada. Por el norte se le adosa un pequeño claustro, con arquerías de medio punto, construido a partir de la segunda mitad de centuria (Martín González, 1973: 94-96).

### **OBRA DE AZULEJERÍA CONSERVADA**

En dos de las capillas de la iglesia parroquial se ha conservado obra, en concreto sendos frontales de altar realizados con azulejos planos pintados, uno en la capilla de los Gallo de Andrada y Ayala sita en la nave del Evangelio, y el otro en la capilla de los Peralta abierta en la nave de la Epístola.

### **Capilla de los Gallo de Andrada y Ayala**

Es la más grande de las que se abren en la nave del Evangelio. En origen perteneció a los Gallo de Andrada, siendo su primer patrono don Juan Gallo de Andrada, Secretario de Felipe III, quien creó mayorazgo de sus bienes en 1601, incluida la capilla; en 1700 heredó el mayorazgo gracias al matrimonio Francisco Antonio Ayala, Secretario real en el Archivo de Simancas<sup>20</sup>.

Bajo un retablo, fechado en el primer cuarto del siglo XVII, decorado en el centro con un gran lienzo de la Anunciación, se dispone un altar decorado en su frente y laterales con azulejería. El frontal, con unas

<sup>20</sup> Información recopilada en: [www.vallisoletvm.blogspot.com.es/2009/12/la-casa-de-los-gallo-html](http://www.vallisoletvm.blogspot.com.es/2009/12/la-casa-de-los-gallo-html) (última consulta 01-03-2016).

dimensiones de 2,56m de anchura y 1m de altura, presenta un panel central rectangular –de 0,69x0,40m, formado por quince azulejos de 14cm de lado- con una representación de la Anunciación, al igual que el tema principal del retablo. En él la Virgen María, arrodillada ante un atril en el que se apoya un libro abierto, recibe la buena nueva del Arcángel Gabriel, quien sujeta un ramo de lirios –simbolizando la pureza de la Virgen- en el que se enrosca una filacteria con la leyenda *AVE MARIA*; completa la escena la paloma blanca del Espíritu Santo, que desciende sobre las cabezas de ambos personajes tras salir de un rompimiento de gloria, aparece. Un suelo ajedrezado en blanco y azul ayuda a dar la perspectiva necesaria a la habitación donde tiene lugar el encuentro. Toda

Vista general del frontal y detalle del panel central del altar de la capilla de los Gallo de Andrada y Ayala



la escena destila calidad destacando el fino trazo con el que se dibujan las figuras, realizado en azul, que también es utilizado en diferentes grados de intensidad para el relleno de las vestimentas y el suelo, acompañado del amarillo oro y el naranja, empleado para el rompimiento de gloria, con el blanco dejado en reserva. El frontal se remata con azulejos de repetición -14x13,5cm- representando tres motivos: grandes puntas de diamante o cabezas de clavo con flores de múltiples hojas enroscadas, lunetos ovalados y pequeñas puntas de diamante, todos ellos enmarcados por labores de “ferroneries”, en azul, amarillo y verde sobre reserva en blanco. Completa en frontal una greca de azulejos -13,5x13,5cm- a modo de corona, decorada con una exuberante mezcla de róleos de vid y hojas de acanto en blanco y azul con el fondo punteado en un intenso azul cobalto, de la que caen flecos en azul, amarillo y naranja, imitando los remates de los paños de iglesia.

Como hemos indicado, los laterales del altar -de 0,90x 1m- también se decoran con labor de azulejería. En este caso el motivo elegido es una versión polícroma, en azul, blanco, amarillo y naranja, del florón principal que desarrolló el maestro azulejero talaverano Juan Fernández en 1570 para decorar diferentes estancias del monasterio de El Escorial, incluidas las habitaciones privadas de Felipe II, formado por cuatro carnosas hojas de acanto dispuestas alrededor de una estrella de ocho picos, de tal manera que cuatro azulejos completan el dibujo (Vaca y Ruiz de Luna, 2008: 176-178; Braña, 1963: 590-591). Por último, en los ángulos del frontal se disponen alízares -18x5,5x4,5cm- con decoración de esvásticas en blanco sobre fondo azul, con florecillas naranjas en la unión de las piezas.

Por lo que respecta a su estado de conservación, debemos indicar que no es el mejor que podría tener. La humedad está presente, dañando la superficie vítrea de los azulejos, apreciándose con mayor intensidad en su lateral derecho, donde la presencia de las sales es más acusada. Varios azulejos del panel central y de la greca presentan roturas longitudinales, además, en los laterales también se aprecia la pérdida de azulejos y alízares. Posiblemente la presencia de una cripta en la capilla sea la causante de estas humedades.

### Capilla de los Peralta

Al igual que la anterior, es la más grande de las capillas abiertas en la nave de la Epístola. Perteneció, como se puede leer en una inscripción colocada en su interior, al doctor Diego Martínez de Peralta, perteneciente

al Consejo del Rey y oidor de la ciudad peruana de Lapata, quien la dejó dotada antes de su fallecimiento, acaecido en 1585. Adosado a un retablo, con un Calvario de madera policromada, realizado hacia 1600 (Martín González, 1973: 100), se dispone un frontal de altar de 2,28m de anchura y 1,02m de altura, con prácticamente el mismo diseño y disposición general de los azulejos que en el frontal anteriormente descrito, con la única diferencia de no contar con un panel central. Los azulejos de repetición del frente son idénticos salvo una pequeña diferencia de dimensiones -estos de 14x13cm-; lo mismo podemos decir de las coronas que forman la greca -14,5x13cm-, que presentan el mismo diseño, aunque, en esta ocasión, el fondo en vez de azul se decora en una tonalidad amarillo-anaranjada. Sus ángulos también se recubren con alízares de las mismas dimensiones y diseño decorativo.

En cuanto a su estado de conservación, en general es bueno, sin apreciarse humedades y roturas de azulejos, observándose únicamente la pérdida de varios alízares, además de encontrarse la mayoría medio suelto y con riesgo evidente de caída. Por último, los laterales de este frontal no han conservado labor de azulejería -si es que alguna vez la tuvieron- a diferencia de los de la anterior capilla.

Como hemos indicado, ambos frontales presentan tal analogía que nos hacen pensar en una misma autoría para ambas obras. Además, la práctica totalidad de elementos que completan la decoración de ambas capillas también presentan una analogía tipológica y, a la vez, cronológica, que gravita en torno al primer tercio del siglo XVII. El retablo y esculturas que decoran la capilla de los Gallo se fechan en esta época, mientras que en la reja se puede leer el año 1603, posiblemente el momento en que fue colocada. Otro tanto podemos decir al respecto de la capilla de los Peralta, con su retablo principal elaborado -como ya indicamos- hacia el 1600, con la fecha de 1595 coronando su reja de cierre y, principalmente, con la certeza que su frontal de azulejos ya estaba colocado en 1603, como se recoge en una noticia que informaba que la capilla además de estar ya terminada presentaba “*su ara y adorno de frontal*” (Malo, 2001: 1.023).

Todo esto concuerda con la tipología que presentan ambos frontales, donde los duros rasgos metálicos de las labores de “ferroneries”, influencia del arte ornamental flamenco, se enseñorean de la escena, indicándonos lo que será una constante a lo largo del siglo XVII. Por ello, proponemos como fecha posible de su elaboración los últimos años del siglo XVI y primera década del XVII. Por lo que respecta a su autor, el delicado



trazo de pincel del panel del frontal de los Gallo de Andrade nos está indicando que nos encontramos ante un maestro de talla, al nivel de un Juan Fernández o de un Hernando de Loaysa. La investigadora Mónica Malo propone el nombre Juan Fernández Marqués, aunque sin presentar ninguna prueba documental (*Ibidem*: 1.023). Según ella este personaje, probablemente, llegó a Valladolid formando parte de la cuadrilla de Loaysa, integrándose posteriormente en el taller de Juan Lorenzo tras la marcha del maestro talaverano, atribuyéndole un buen número de obras, entre ellas las del convento de Porta Coeli y la casa de las Aldabas entre 1618 y 1619 (*Ibidem*: 115-117). A pesar de todas estas atribuciones, documentalmente ablando a nosotros tan sólo se nos ha aparecido este personaje en una ocasión, en concreto en unas cartas de pago en relación con las obras antes citadas, en las que se intitula como solador y vecino de Valladolid, es decir, el encargado de colocar la labor de azulejería<sup>21</sup>. Por todo lo dicho, no podemos atribuir a Juan Fernández Marqués la

autoría de los dos frontales de altar de la iglesia del Salvador de Simancas. Pero, ante la falta de otras referencias documentales, tampoco a ninguno de la amplia nómina de maestros talaveranos activos en esas fechas, nos estamos refiriendo -además de los antes citados- a Juan Fernández de Oropesa, los Gaitán, los Espada o los Figueroa por mencionar algunos.

21 A.H.P.V. Protocolos, leg. 1.417, fols. 356r-358v.

Vista general del frontal y detalle del altar de la capilla de los Peralta



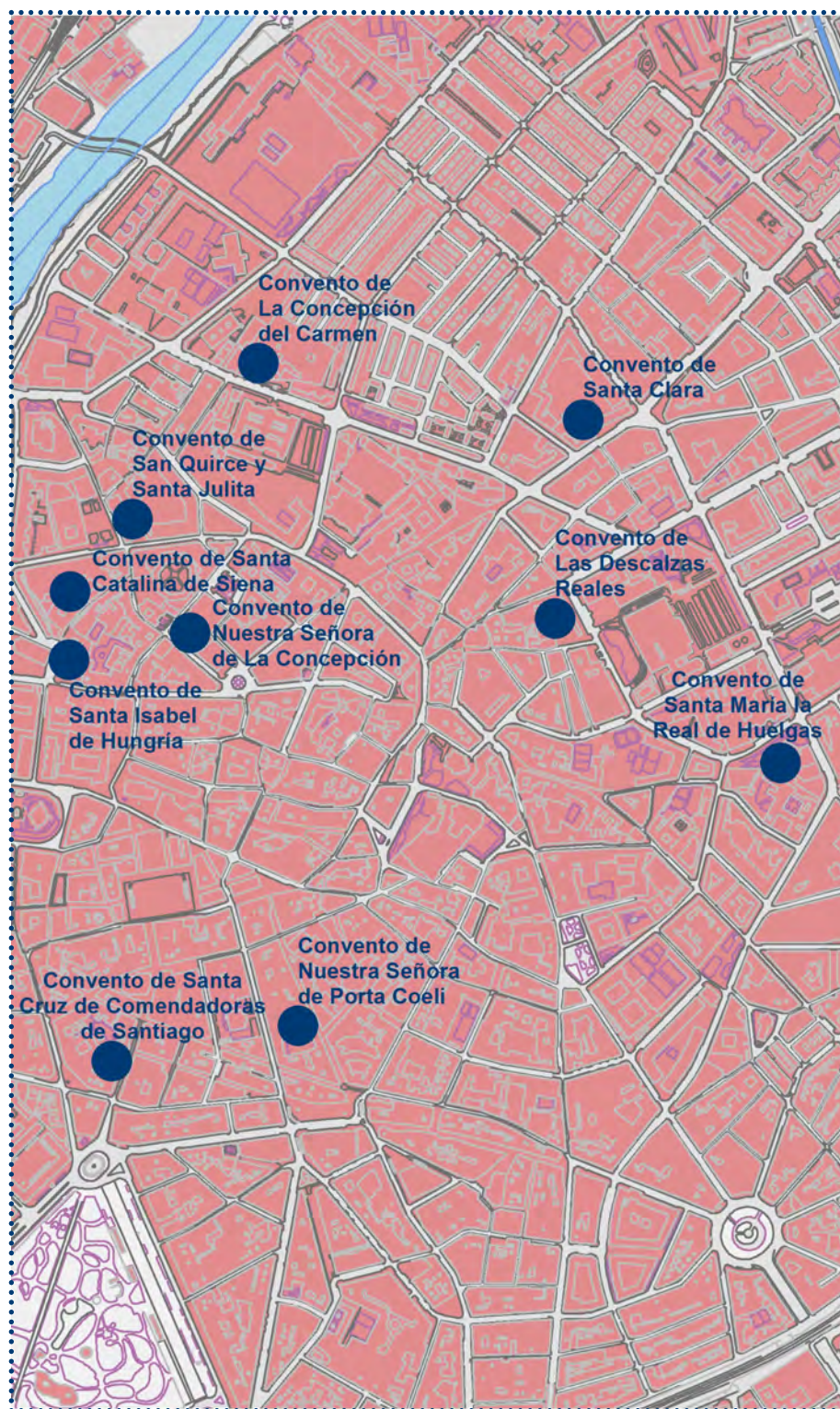


## 5.3.3

# Itinerario III La Ciudad del Esgueva

Debido a la gran cantidad de obra de azulejería que se ha conservado, tanto en edificios civiles como religiosos de la ciudad de Valladolid, proponemos una división temática en cuatro grupos. El primero, al que hemos denominado **La Clausura de la Ciudad de Valladolid**, lo forman diez conventos, ocho de ellos aún en activo, uno recientemente abandonado por su comunidad –convento de Santa Catalina de Siena- y otro más en la actualidad reconvertido para otros usos- convento de Santa Cruz de la Comendadoras de Santiago. El segundo, llamado **Catedral, Palacios, Iglesias y Casas**, abarca además de la Catedral metropolitana y el Museo Diocesano, los palacios del Licenciado Butrón, Fabio Nelli –actual Museo de Valladolid- y Palacio Real, las iglesias de Santa María Magdalena y de San Miguel y San Juliá, además de la sede de la Real Academia de Bellas Artes sita en la calle del Rastro. El tercer grupo, al que hemos llamado, **Colegios Decimonónicos** comprende los antiguos colegios de San Gregorio y de Escoceses -anteriormente de San Ambrosio-. El cuarto y último grupo, llamado **Museo de Valladolid: Restos del Patrimonio Desaparecido**, presenta algunas muestras de azulejería conservada en los fondos del museo pertenecientes a edificios desaparecidos o desamortizados, la mayoría de ellas recuperadas en excavaciones arqueológicas.

Detalle del Plano de Valladolid de Ventura Seco de 1738



Convento de las Descalzas Reales

Convento de la Concepción

Convento de Santa María La Real de Las Huelgas

Convento de Santa Cruz de Comendadoras de Santiago

Convento de Santa Catalina de Siena

Convento de Porta Coeli

Convento de San Quirce y Santa Julita

Convento de Santa Clara

Convento de Santa Isabel de Hungría

Convento de la Concepción del Carmen



# Convento de las Descalzas Reales

Cronología de la obra de azulejería: Siglos XVI y XVII

Autoría de la obra de azulejería: desconocida



Vista de la fachada de la iglesia del convento de las Descalzas Reales, Valladolid

La fundación original de este convento tuvo lugar en la localidad palentina de Villasirga en 1550 y fue posteriormente trasladado a Valladolid por expreso deseo de los Condes de Osorno, asentándose inicialmente en unas casas de la Puerta del Campo y pasando después a su actual emplazamiento frente a la Chancillería. Para ello, las Descalzas Franciscanas de la Orden de Santa Clara adquirieron entre la década de los 50 y 80 del siglo XVI varias edificaciones, entre las que consta el palacio de don Alonso de Argüello (Martín González y Plaza, 1987: 92). En 1595 don Francisco Enríquez de Almansa, caballero de Santiago, y su esposa doña Mariana de Zúñiga y Velasco, suscribieron escritura de patronato para “construir casa, iglesia y monasterio”, dotándola además con una renta anual de 200.000 maravedíes. No obstante, y desconociendo las razones, con la llegada de la Corte a la ciudad, los reyes Felipe III y doña Margarita de Austria se hicieron cargo del patronato y de la construcción del nuevo cenobio, aunque no se tiene constancia de la firma de las escrituras de patronato hasta 1615 (*Ibidem*: 92-93).

Parece ser que la reina se ocupó en persona hasta su fallecimiento en 1611 del buen discurrir de las obras de este convento de un solo claustro, iglesia y coro, de características similares a las de otras fundaciones reales coetáneas. Previo derribo de las edificaciones del primigenio convento, la traza del nuevo se atribuirse a Francisco de Mora, mientras que la dirección de obra corrió a cargo de Diego de Praves, arquitecto de la Catedral de Valladolid tras la muerte de Herrera y maestro mayor de las obras reales entre 1607 y 1620 (Junquera, 1973: 160-162). En 1657 se registra la compra de una última propiedad al regidor don Fernando de Rojas y Argüelles en la calle de Prado, que sirvió para extender el huerto del monasterio hacia esa zona (Martín González y Plaza, 1987: 93).

El edificio presenta una arquitectura sobria. El claustro de planta cuadrada perfecta se abre mediante cinco arcos de medio punto en el piso bajo, que pasan a ser escarzanos en el superior, apoyados ambos en columnas toscanas, cuyos huecos se cerraron en origen con encerados y postigos coronados por óculos (Junquera, 1973: 162). Por su parte, la iglesia presenta una sola nave, de crucero apenas insinuado y cabecera plana, que se remata en cuatro tramos abovedados y cúpula sin linterna en el crucero. Se dispuso en la confluencia de las calles Ramón y Cajal y San Martín, lo que le permitió abrir una portada lateral. Se construyó en fábrica de ladrillo apoyada en un basamento de sillería.

## OBRA DE AZULEJERÍA CONSERVADA

La azulejería de arista y plana pintada conservada en este monasterio no se presenta en ningún caso en el lugar para el que fue concebida. Las obras que se han ido sucediendo con el paso del tiempo en el edificio han hecho que progresivamente las decoraciones cerámicas fueran arrancadas y que solo en los últimos años hayan sido recolocadas en los puntos y a la manera que los vemos ahora.

### Patio Meridional

En los muros del pequeño patio situado a mediodía del claustro junto a la zona de cocinas, en los últimos años se han ido insertando composiciones de azulejos (la mayoría desordenadas) que evidencian no obstante las series que en su día decoraron el cenobio. Llama la atención la presencia de azulejería de arista que, en buena lógica dadas las fechas de fundación del monasterio, habría que atribuirles a posibles ornamentaciones de las primigenias construcciones palaciegas que se adquirieron para esta fundación.



Vista de los azulejos colocados en la pared del patio meridional. Foto Ramón Pérez de Castro

Entre los ejemplares de arista hallamos azulejos y cintas de influencia mudéjar con diseños geométricos de lazos y estrellas posiblemente de procedencia toledana, que usan la paleta de los cuatro “colores árabes”, es decir, el blanco, negro, melado y verde (Ray, 2002: 12), a la que también, y en algunos, se añade el azul, elaborados durante las primeras décadas del siglo XVI; pero también otros con temáticas vegetales posiblemente locales en melado, azul y verde sobre fondo blanco, con una cronología algo más avanzada. Por su parte, las series pintadas podrían corresponder a originales mesas o frontales de altar que además de las labores en serie -entre las que se encuentran las puntas de diamante entre recortes de “ferroneries” y las imitaciones bícromas del “florón principal” y “florón arabesco” escurialense y polícromas de los ricos paños de brocado- insertarían representaciones historiadas de temática religiosa, documentándose algunos restos de bella y cuidada factura, pertenecientes a las primeras décadas del XVII, todo ello elaborado en los talleres de la villa toledana de Talavera de la Reina.

### Capilla de San Antonio del Claustro Alto

En la panda este del claustro, en su piso superior, se encuentra la capilla hornacina de San Antonio de Padua. En su altar se colocó en fechas recientes un frontal de azulejería pintada talaverana de los primeros años del siglo XVII que, además de las composiciones en serie que la forman -en concreto una doble corona que lo enmarca y sendos cuadros formados por cuatro azulejos de repetición con motivos vegetales, en azul, verde claro, amarillo y naranja-, incluye en el centro una representación de un Cristo crucificado de cronología más avanzada, posiblemente de finales del siglo XIX o comienzos del XX.

Desafortunadamente, esta labor de azulejería en la actualidad no puede ser contemplada por haber sido tapada la capilla, al igual que el resto de pandas de los dos pisos del claustro, con los paneles colocados con motivo de la exposición -tras su restauración- de la colección de cuadros italianos que atesora el convento. En concreto, tapando la capilla de San Antonio de Padua se colocó el cuadro del Martirio de San Felipe.

### Altar de la Piedad del Antecoro

En el antecoro, al que se accede desde el primer piso de claustro, se conserva un altar de la Virgen de la Piedad con escultura policromada de la segunda mitad del siglo XVII dentro de una hornacina rococó, perteneciente a un altar-armario móvil (Martín González y Plaza, 1987:



Frontal de la capilla de San Antonio de Padua. Foto Moratinos y Villanueva (2005)



Vista de los azulejos del altar de la Piedad

99). En el pavimento se colocó una composición de azulejos talaveranos -totalmente desordenada- que en origen posiblemente formó parte de un frontal de altar de los primeros años del siglo XVII y producción talaverana. Entre ellos se distinguen alízares de esvásticas blancas sobre fondo azul, labores de imitación de brocados en blanco, amarillo y naranja sobre blanco y, a modo de cenefa, azulejos de roleos vegetales en blanco y azul sobre fondo amarillo.

# Convento de Nuestra Señora de la Concepción

Cronología de la obra de azulejería: segunda mitad siglo XVI

Autoría de la obra de azulejería: desconocida



Vista de la fachada de la iglesia y convento de Nuestra Señora de la Concepción.  
Valladolid

Este cenobio femenino de la Orden de San Francisco se fundó en 1521 bajo el mecenazgo de don Juan de Figueroa, oidor de la Chancillería, y su esposa doña María Núñez de Toledo, quienes cedieron a la comunidad sus casas principales a cambio de reservar para sí el patronato de la capilla mayor para enterramiento. Al morir el matrimonio sin descendencia, dicho patronato pasó a manos de la rama familiar de un sobrino, don Fernando de Figueroa (Martín González y Plaza, 1987: 79).

El conjunto monástico ha conservado iglesia, claustro, clausura y otras dependencias anejas. Por lo que respecta al templo, presenta planta rectangular de una sola nave dividida en tres tramos, de estilo gótico, con bóvedas de crucería y contrafuertes. A sus pies, se construyó un coro bajo y alto, el primero como prolongación de la iglesia y separado mediante una reja, mientras que el elevado antepone un frente de cinco celosías, de tracería geométrica y coronación renacentista, con incrustaciones de azulejos de arista en la parte de la clausura. El claustro nace del costado de levante de la iglesia, presenta planta cuadrada y un marcado estilo renacentista, probablemente del segundo cuarto del siglo XVI.

## OBRA DE AZULEJERÍA CONSERVADA

### Acceso al Coro Alto

La luz de acceso al coro desde las dependencias de clausura presenta un pavimento de azulejería de arista –de 1,50m de anchura por 0,92m de largo- compuesto por una labor principal y sendas corona y cinta de enmarque, de clara inspiración renacentista.

El motivo principal se forma a partir de cuatro piezas –14x14cm- que reproducen una especie de rueda cuadrilobulada de la que parten distintos motivos vegetales a modo de cintas que conforman un enrejado cuadrangular. A continuación, la composición se remata con una primera línea de cintas -13,5x6cm- con decoración vegetal a base de palmetas entrelazadas formando corazones y, una segunda, de coronas -15,5x13xm- con un estilizado diseño vegetal de ramilletes abiertos, con una paleta de colores común para todos los diseños que incluye el negro, verde y azul, con el blanco dejado en reserva. Se aprecia como en uno de los lados la corona original se ha sustituido por una labor diferente de marcada tradición mudéjar, como son las estrellas de ocho puntas -15x15cm-, que incorporan a la paleta de colores el melado. Además, en uno de los diseños cuadrilobulados se reemplazó una de sus piezas por otra con el motivo de la flor en reposo.



Vista del pavimento en el acceso al coro alto

Como en la mayor parte de los pavimentos los azulejos más expuestos al roce presentan las superficies muy erosionadas, habiendo perdido el relieve e, incluso, algunos de ellos parte de la cubierta vítrea.

### Coro Alto

Los cinco tramos de celosía del coro que miran a la clausura están recubiertos en su zócalo con azulejos de arista –de 8,90m de longitud y 0,43m de altura, que llega en los nervios hasta 1,65m, con alízares -15x5,5cm- monocromos verdes dispuestos en sus ángulos. Los distintos intervalos se decoran, no obstante, de forma diferente pero respetando una cierta armonía. Así, los dos frontales laterales presentan una labor de azulejos -15x15cm- de lacería geométrica que nace a partir de una única pieza articuladora: unas estrellas bícromas –en blanco y melado- de ocho puntas en el centro, que alternan fondo -azul o negro- y diseño, bordeadas con unos lazos blancos entrelazados que en sus ángulos forman una flor o estrella de cuatro puntas de corazón melado. El diseño se acompaña de una cinta -13,5x7cm- de polígonos alargados entrelazados en blanco, azul y melado, de cuya elaboración contamos con el testimonio arqueológico de los alfares de la morería vallisoletana.

A continuación, los dos tramos siguientes –a ambos lados del central- se decoran con el diseño -13,5x13,5cm- de la flor de seis pétalos en torbellino enmarcada en un círculo, unidos a su vez mediante otro más pequeño y conformando en sus intersecciones un espacio decorado con cuadrifolias. La labor emplea aquí la bicromía del verde sobre fondo blanco. Como corona -15,5x13cm- incluye la sucesión de ramilletes abiertos con banda inferior de cadeneta y pequeño detalle floral, en los mismos tonos.

Finalmente, el panel central ofrece este último diseño principal, aunque polícromo –verde, azul y melado sobre fondo blanco-, acompañado de la cinta poligonal que remataba la labor de lacería. La presencia de un escudo dominico –formado por dos azulejos de 13x8,5cm- ocupando el centro del panel nos hace preguntarnos del motivo de su colocación en un lugar tan preeminente, desde el momento en que el convento desde su fundación estuvo bajo la disciplina franciscana.

### Capilla de la Visitación

En el claustro bajo, en la panda que comparte con el lado de la Epístola del templo, se dispone una capilla cubierta con crucería de terceletes



de yeso y portada con columnas abalaustradas y friso plateresco, que contiene un frontal y arrimaderos de azulejería de arista de motivos geométricos.

En concreto, su altar presenta un frontal –de 1,85m de anchura y 0,82m de altura- formado por cintas -13,5x7,5cm- con la decoración de palmetas entrelazadas formando corazones y azulejos -14x14cm- que despliegan un diseño que ofrece una alternancia de rombos y círculos, con motivos florales en su interior, ambos diseños pintados en tonos verde, azul y melado sobre fondo blanco. Por su parte, el arrimadero se desarrolla en la prolongación de las paredes laterales –ambas de 0,89m de anchura por 0,82m de altura-, representándose en el paño izquierdo el mismo diseño



Vista del zócalo de la celosía de cierre del coro alto y detalle de su tramo central

que en el frontal, mientras que en el derecho se inserta la composición de ruedas cuadrilobuladas que se desplegaba en el pavimento de acceso al coro. La cinta de remate de toda la labor es la misma que la elegida allí. La mesa del altar se recubrió con una labor de azulejería levantina del siglo XIX –de 0,20cm de lado-, que también fue colocada en los alfeizares de algunas de las ventanas abiertas al claustro.

Por lo que respecta a la autoría y cronología de las labores de azulejería conservadas en el convento de Nuestra Señora de la Concepción, podemos decir que el diseño geométrico de rombos y círculos, composición por otro lado muy común en el panorama de la azulejería de arista de la cuenca del Duero, es un motivo que se sabe comenzó a ser elaborado por azulejeros vallisoletanos al menos desde la segunda década del siglo XVI y repetido durante buena parte de la centuria. Por lo que respecta

a la versión cuadrilobulada parece que fue un diseño recurrente en Valladolid, puesto que además de este de la Concepción también lo encontramos en los conventos de Santa Catalina de Siena, Santa María la Real de Huelgas y Santa Isabel de Hungría, lo que nos hace pensar en una elaboración también local acaso un poco más moderna, posiblemente a partir de la segunda mitad del siglo XVI. Lo mismo podemos decir del motivo de la flor de seis pétalos en torbellino del que tenemos constancia documental y física de su realización por en los alfares vallisoletanos del Barrio de Santa María. En la totalidad de azulejos se aprecian la triple huella equidistante dejada en la superficie por los brazos de los atifles tras ser arrancados una vez finalizada su cocción.



Vista del frontal y arrimadero de la capilla de la Visitación

# Convento de Santa María La Real de Huelgas

Cronología de la obra de azulejería: segunda mitad siglo XVI y  
primer tercio del XVII

Autoría de la obra de azulejería: desconocida



Vista de la fachada de la iglesia del convento de Santa María la Real de Huelgas.  
Valladolid

Este monasterio se precia de haber sido fundado por la reina doña María de Molina en 1282 para la Orden del Císter. Originariamente se estableció en la calle Santa Lucía del arrabal de San Juan, donde permaneció treinta y ocho años hasta que un incendio lo arruinó. A raíz de ello, la reina solicitó licencia para levantar uno nuevo, esta vez “en los Alcázares viejos, junto a los palacios reales”, siendo en 1320 cuando hace donación del *monasterio* (que) *es cerca de los palacios del Rey y míos, que son cabo de la iglesia de Santa María Magdalena* a la entonces abadesa, doña María Fernández de Valverde (Martín González y Plaza, 1987: 109). La antigua iglesia debió de ser humilde, pese a lo cual la capilla mayor albergó el sepulcro de alabastro de la reina y también los enterramientos de dos de sus hijos.

En relación a los palacios reales entorno a los cuales se instaló el dicho cenobio, subsiste una puerta de ladrillo de la muralla con arco de herradura apuntado -recientemente restaurado- y, en las dependencias de clausura, un torreón del siglo XV.

Pero no fue hacia 1579 cuando dieron comienzo las obras del nuevo edificio, del que en la actualmente se conserva gran parte de su traza. Así, en la obra de la iglesia participaron como maestros Juan de Nates y Juan del Ribero Rada que imprimieron a la misma un acusado acento palladiano, similar, por ejemplo, al estilo de la Colegiata de Villagarcía de Campos que en esta fecha acaba de ser concluida, por lo cual la de Las Huelgas se convierte en el primer edificio clasicista de la ciudad (Bustamante, 1983: 84). Estos dos arquitectos, que ya antes habían trabajado conjuntamente en la iglesia del monasterio de la Santa Espina -también cisterciense-, tardaron en levantar el templo seis años y lo trazaron como un rectángulo con cruz latina inscrita en su interior, con capillas entre los contrafuertes y coro bajo a sus pies continuando el eje horizontal y ocupando tres naves.

Del trasero, surgen espacios que constituyen verdaderas capillas, aunque merece destacar la capilla del Nacimiento que nace en el costado de la Epístola, mandada edificar con reja y retablo por la abadesa doña Isabel de Mendoza, fallecida y enterrada en ella en 1631, y a la que su familia -los señores de Castrillo Tejeriego- dotó de pinturas y otras obras de arte. Por su parte, el complejo monacal propiamente dicho incorpora, como hemos comentado, edificaciones primigenias tales como los restos del antiguo palacio de doña María de Molina y el torreón con rosetón de tracería flamígera. Pero asimismo mantuvo hasta hace pocos años dependencias ya pertenecientes al convento como la sala capitular

construida a mediados del siglo XVI y que ha sido sustituida en sus funciones por la capilla de San Bernardo, fundada por la abadesa Ana Quijada de Mendoza, la misma que impulsara las obras de la iglesia. Pero habrá que esperar a 1621 para que se proyecten un nuevo claustro y dormitorios, según las trazas de Francisco de Praves: de planta cuadrada, con siete arcos en cada panda y un antepecho de piedra, dispuesto en sentido perpendicular al templo. Recientemente restaurado, en sus pandas se abren pequeñas capillas algunas de ellas decoradas con labor de azulejería que, desafortunadamente, no se nos ha permitido visitar. Existió además un segundo claustro, del mismo estilo y posiblemente del mismo maestro, que en la actualidad ha sido prácticamente derruido tras la reforma para adecuar parte de las construcciones en colegio.

## OBRA DE AZULEJERÍA CONSERVADA

### Capilla del Nacimiento

Como adelantábamos, la capilla del Nacimiento se sitúa en el trascoro, en concreto en la proyección del lado de la Epístola y alberga la sepultura de la fundadora, la abadesa Isabel de Mendoza, que falleció en 1631. Presenta retablo de un solo cuerpo con altorrelieve del Nacimiento de Jesús en madera policromada, obra de Gregorio Fernández datada hacia 1614 (*Ibidem*: 117).

Por lo que nos interesa aquí, el pavimento de losetas de barro que cubre todo el suelo y peana del altar se decora con olambrillas –de 7x7cm-, además de cintas enteras -14x6,5cm- y recortadas -7x7cm-, todo ello de técnica plana pintada. Entre los motivos elegidos, se encuentran la estrella de ocho puntas para las olambrillas -similar a la del refectorio del monasterio de Porta Coeli- y, para las cintas, ovas, calabrotes y cartelas ovaladas dentro de recortes de “ferronerías”. Además, la huella del escalón de acceso a la peana del altar de la capilla se protege con una tira de alízares -18x4x4,5cm- decorados con esvásticas entrelazadas en azul y blanco, con pequeñas flores amarillas dispuestas en la unión de las piezas.

La capilla y su pavimento fueron reformados en la década de 1980, sustituyéndose las antiguas baldosas de barro cocido por las actuales de gres porcelánico. Las piezas de azulejería fueron nuevamente colocadas en su posición original. La tipología de las mismas concuerda con la fecha de construcción de la capilla: primer tercio del siglo XVII, siendo su procedencia talaverana.



Vista general del pavimento de la capilla del Nacimiento

### Altars del Trascoro

También en el trascoro, en el espacio de deambulatorio correspondiente a los pies del templo, se encuentran tres altares cuyos frontales han sido decorados con azulejos de arista de idéntica composición. La labor, no obstante, no es original sino que las piezas que lo forman fueron traídas, tras una reciente restauración, de la antigua capilla de San Bernardo, donde cubrían el testero de la sala. Esta estancia, dividida en dos tramos cubiertos por una crucería estrellada, con claves colgantes, y portada plateresca con dos columnas a los lados y el escudo de la familia en el ático (Martín González y Plaza, 1987: 111), se encuentra en la “claustrilla” de la clausura, y fue fundada por la abadesa doña Ana de Quijada de Mendoza, que mandó además ser enterrada en ella; en la actualidad es utilizada por la comunidad como sala capitular.

Los azulejos de arista que originariamente decoraron esta sala y que, como decimos, se encuentran hoy en tres altares del trascoro, corresponden a la serie de rueda cuadrilobulada –de 14x14cm-, engalanada con motivos vegetales en verde, azul, melado y negro con el blanco dejado en reserva. Además, el primero de los altares, el que se encuentra detrás de la pila del agua bendita, se remata con una corona de azulejos -16x14cm- con

decoración de cráteras vegetales con la misma gama de colores. Tanto el motivo de la rueda cuadrilobulada como la corona de remate son idénticos a los dispuestos en el pavimento de acceso al coro alto del convento de Nuestra Señora de la Consolación anteriormente descritos. Como en ellos, también se distingue en su cara vidriada la triple marca dejada por los atifles tras el proceso de cocción.



Vista general de las capillas del trascoro y detalle de la labor de azulejería

# Convento de Santa Cruz de Comendadoras de Santiago

Cronología de la obra de azulejería: último tercio del siglo XVI  
Autoría de la obra de azulejería: ¿Hernando de Loaysa?



Vista de la portada de la iglesia del ex convento de Santa Cruz de Comendadoras de Santiago, Valladolid

En 1487 las hermanas doña María de Zúñiga y doña María de Fonseca fundaron el convento de Santa Cruz de las Comendadoras de Santiago para dar acogida a “señoras de distinción, hijas o hermanas de Grandes Títulos de España”. Con tal fin donaron unas casas que tenían en la calle del Campo con el escudo de la familia y sobre las que, según Canesi, se edificó la primitiva iglesia (Martín González y Plaza, 1987: 324). La comunidad se rigió por la Regla de San Agustín.

Sin embargo, el templo fue totalmente reformado en el siglo XVII a iniciativa de doña María Ana Ladrón de Guevara, hija de los Condes de Oñate y viuda de don Pedro Pimentel, marqués de Viana. A su muerte en 1651 fue enterrada en la iglesia antigua ya que en esa fecha únicamente estaba construida la cabecera y la capilla mayor, concluyéndose las obras en 1734 gracias a las aportaciones de doña Teresa de Zúñiga y Pacheco. El nuevo templo -atribuido a Matías Machuca- presenta planta cruciforme de una sola nave de tres tramos, con tribunas a modo de balcones con rejería profusamente decoradas y capillas poco profundas entre los contrafuertes, concebidas para colocar sólo retablos y no altares. El amplio crucero se remata con una cúpula dotada de linterna. A los pies se sitúan los coros alto y bajo de las mismas dimensiones que la nave. La fachada principal es plenamente clasicista, presenta dos cuerpos, en el que el inferior, construido a “la romana” imita un arco de triunfo (*Ibidem*: 328).

Por su parte, el claustro fue construido en el siglo XVI por el arquitecto Fernando de Entrambasaguas, puesto que en 1537 se registra su nombre en el cobro de diversas cantidades por la obra de los pilares y arcos del mismo (García Chico, 1940: 12). Se trata de un patio rectangular de tres alturas, sustentado en arcos carpaneles y escarzanos, con antepechos de tracería calada gótica arcaizante. El suelo, conocido coloquialmente como de “las tabas”, está formado por una combinación de huesos de metacarpianos de ovicápricos y cantos rodados, típica del mil quinientos castellano. Martín González menciona la existencia de azulejos del siglo XVII hoy desaparecido (1970: 33). El acceso a los pisos superiores se hace mediante una escalera abierta en el extremo noroeste de la crujía septentrional, de pasamanería metálica y decorada con azulejería pintada en la contrahuella.

A raíz de la Desamortización, en 1885 el convento fue ocupado por monjas Dominicas Francesas franciscanas, quienes lo transformaron en un colegio hasta su definitivo abandono en la década de 1980. Tras su secularización y posterior reforma para acomodarlo a un uso cultural,



Vista de la sepultura de doña María Ana Ladrón de Guevara sita en la sacristía y detalle del motivo decorativo de los azulejos

residencial y comercial, en la actualidad se conserva la portada de la calle de Santiago por donde se accedía al compás, la iglesia, la sacristía, el claustro y su escalera.

## OBRA DE AZULEJERÍA CONSERVADA

### Sepultura de María Ana Ladrón de Guevara

En el coro bajo, empotrado en el muro de la Epístola, se encuentra un frontal conmemorativo de la sepultura de doña María Ana Ladrón de Guevara, con una cartela alusiva. Se trata de un panel de azulejería pintada -de 2,22m de anchura y 0,96 m de altura- compuesto por quince azulejos -13,5cm de lado- en la hilada horizontal y seis en la vertical, así como dieciséis y siete cintas respectivamente -13,5x6,5cm-. El motivo decorativo lo forman azulejos de repetición de puntas de diamante con flores de ocho pétalos enroscados, enmarcados cintas con lunetos



ovalados con recortes de labores de “ferroneries”. Los colores empleados son el azul, amarillo y verde, con el blanco dejado en reserva. En la parte central del panel se desarrolla la siguiente leyenda:

*AQVI YAZE LA MVI YLUSTRE SEÑORA/  
D<sup>A</sup> MARIA<sup>na</sup> VEL<sup>ez</sup> LADRO<sup>on</sup> DE GVEBA<sup>ra</sup>, HIJA DE L<sup>OS</sup> ES-/  
CLAR<sup>E</sup>ZID<sup>OS</sup> SEÑORES C<sup>N</sup>. YÑIG<sup>O</sup> VELE<sup>Z</sup> L<sup>A</sup>DRON/  
DE GVEB<sup>A</sup>RA, EMB<sup>A</sup>JAD<sup>OR</sup> EN ALEM<sup>A</sup>NI<sup>A</sup>. Y D<sup>A</sup> CATH<sup>A</sup>LI/  
NA DE GVEB<sup>A</sup>RA, CO<sup>N</sup> DE<sup>S</sup> DE, OÑATE VI<sup>V</sup>DA DE S<sup>R</sup>. D<sup>N</sup>. PED<sup>RO</sup>.  
PME<sup>N</sup>TEL. MARQV<sup>E</sup>SES/  
DE VI<sup>A</sup>NA REL<sup>I</sup>XIO<sup>SA</sup> PR<sup>O</sup>F<sup>E</sup>SA, DE ESTE MONA<sup>S</sup>TERIO DE S<sup>TA</sup>.  
CRVZ DE OR/  
DEN DE, S.<sup>N</sup>TIAG<sup>O</sup>. FVUNDAD<sup>O</sup>RA DE M<sup>ONA</sup>S<sup>TERO</sup>, DE,  
S.<sup>N</sup>TIAG<sup>O</sup> EL M<sup>A</sup>IO<sup>R</sup> DE M<sup>A</sup>DRI<sup>D</sup>,/  
RESPL<sup>AN</sup>DEZIO EN GRAD<sup>O</sup> EROIC<sup>O</sup> EN T<sup>O</sup>D<sup>O</sup> GENER<sup>O</sup> DE  
VIT<sup>V</sup>DES Y PAS<sup>O</sup>/  
A FLOREZER EN VIDA IM MORTAL MIERCOLES 27 DE DI/  
ZIEMBRE DE 1651 TRASLADOSE SV BENERABLE CVE<sup>R</sup>/  
PO A ESTE SITIO. EL AÑO DE 1721. DESPVES. DE. 70./  
AÑOS. 1VE HAVIA QVE ESTAVA DEPOSITADA DEBAXO/  
DEL ALTAR MAIOR  
EN 4 DE FEVR<sup>O</sup> DE 1737. SE TRAS<sup>DO</sup>, ESTE CADAVE<sup>R</sup> EN ESTE  
SITT<sup>O</sup>, Y SE AL<sup>O</sup> ENTE<sup>RO</sup>, CO<sup>MO</sup> AT<sup>S</sup>.*

La labor de azulejería de esta sepultura creemos que es -sin que obre a nuestro favor documentación precisa- sensiblemente anterior a la fecha que anuncia la muerte de doña Ana María; por ello cabría pensar en un reaprovechamiento de estas piezas en la realización de la obra. El diseño empleado aquí es el mismo que desarrolló Hernando de Loaysa durante las últimas décadas del siglo XVI, tanto aquí en la cuenca del Duero para distintas iglesias de la diócesis, como más tarde en otros encargos como el del Palacio del Infantado en Guadalajara. Aunque podría tratarse de una copia de esta composición realizada por otros artistas y en fechas inmediatamente posteriores, resulta difícil sostener que ésta se hubiera trazado en las décadas centrales del siglo XVII tras su muerte y menos en 1737 cuando se trasladó el cuerpo, tal y cómo reza en la leyenda conmemorativa que enmarca.

El panel está afectado por la humedad que asciendo por el muro, apreciándose cómo la superficie de las piezas inferiores se encuentra

recubierta de sales, siendo éstas las más afectadas.

### Escalera del Claustro

Los peldaños de la espaciosa escalera que comunican los tres pisos del antiguo claustro regular presentan sus contrahuellas revestidas de cintas planas pintadas, idénticas, tanto en las dimensiones como en el motivo decorativo, a las dispuestas en la sepultura de doña María Ana Ladrón de Guevara.

Aunque esta es la única evidencia conservada, creemos que en origen los muros de su pasamanería también estuvieron recubiertos con arrimaderos de azulejos. Al menos eso podemos deducir de la lectura del acta levantada tras la sesión celebrada en febrero de 1966 por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, por la que se declaró Monumento histórico-artístico al convento. En la sucinta descripción de los principales elementos del edificio, al referirse a la escalera se dejó escrito lo siguiente: “Debe mencionarse también la escalera, de tipo claustral, con zócalos de azulejos del siglo XVI” (Anónimo, 1966: 77).



Vista general de un tramo de las escaleras del claustro



# Convento de Santa Catalina de Siena

Cronología de la obra de azulejería: siglos XVI y XVII  
(¿refectorio 1616?)

Autoría de la obra de azulejería: desconocida ¿Alonso de Figueroa Gaytán, refectorio?



Vista del claustro reglar del convento de Santa Catalina de Siena. Valladolid

Obedeciendo al deseo de sus progenitores, en 1488 doña Elvira, hija de don Manuel de Benavides, señor de la Mota de Toro, y doña María Manrique, funda el convento de Santa Catalina de Sena para religiosas dominicas de clausura venidas de Segovia, siendo ella su primera priora. Ese mismo año, el Papa Inocencio VIII autorizó la construcción de *la iglesia, claustro, refectorio y dormitorio*, además de otros espacios dedicados a huerta y a dependencias anejas, todo ello levantado sobre unas casas que pertenecieron de don Luis Velasco, obispo de León (Martín González y Plaza, 1987: 49).

A esta primera época pertenecen el patio y claustro que, según Martí Monsó, presenta una clara mezcla de estilos gótico y renacentista, como lo demuestran los capiteles góticos de las columnas octogonales o las figuras ya renacentistas de las enjutas de los arcos rebajados de la parte inferior (1992: 225). Otros autores han visto además ciertas semejanzas entre éste y el claustro del Palacio de Santa Cruz, cuyas obras se iniciaron en 1487 (Martín González, 1945-46: 117).

A una fase posterior corresponde la iglesia que presenta respecto al coro evidentes diferencias arquitectónicas, lo que parece responder al encargo que recibiera Pedro de Mazuecos de ejecutar la obra de la capilla mayor (1602-1606), adquirida en patronato por doña María de Castro, viuda de don Antonio Cabeza de Vaca, y heredada luego por su testamentario el Conde de Nieva. Dicha obra es lo que más resalta del templo, además de por su originalidad, por su similitud con la traza de la iglesia de Nuestra Señora de las Angustias, recién acabada por Juan de Nates cuando Mazuecos diseña y contrata ésta (Bustamante, 1983: 318-319). Esta capilla además parece ser el lugar que aloja los restos de Juan de Juni, quien ordenó en su testamento enterrarse en esta iglesia junto a su mujer e hijos.

El conjunto de la iglesia presenta una sola nave, de paredes completamente lisas y cubiertas reformadas posteriormente, barrocas con lunetos, con una única capilla en el lado de la Epístola, en la que se encuentra el sepulcro del licenciado Juan Acacio Soriano. La capilla mayor, por su parte, se cubre con una cúpula octogonal, con lunetos y ventanas, sobre pechinas y cuatro arcos torales.

A los pies se dispone el coro bajo y alto. El inferior está distribuido en tres tramos, cubiertos con crucería estrellada de yeso y separado de la iglesia por una reja -recientemente sustituida- que se apoya en un zócalo revestido de azulejería, en cuya parte central se dispone una representación figurada de San Vicente Ferrer. De dicho coro nace una



Escudo de armas de Felipe III en el refectorio del convento

capilla -en el lado correspondiente a la Epístola- de planta rectangular cerrada por una cúpula de crucería estrellada de yeso, del estilo de Corral de Villalpando y revestida toda ella asimismo con un arrimadero de azulejería pintada de motivos variados.

El acceso al monasterio propiamente dicho se hace a través de un compás que da paso en primer lugar a la portería, a cuyos lados se disponen sendos locutorios. Tanto el pequeño y recoleto espacio asociado al torno, con asiento corrido a ambos lados, como los dos locutorios presentan decoraciones de azulejería. Ya en el claustro bajo y desde él, se accede

al coro y, en la panda opuesta (es decir, la occidental) al bello refectorio, recubierto todo él de un arrimadero de azulejería pintada de dibujo geométrico y dividido en tramos separados por columnas en los que se representa el escudo de la orden. Sobre su autoría no existen referencias concretas, lo cual no ha impedido que -como en tantas ocasiones- nuevamente se haya atribuido esta labor al talaverano Hernando de Loaysa (Martín González, 1945-46: 122), aunque lo cierto es que sólo se sabe que la obra del refectorio la sufragó Felipe III en el año 1616 (como reza en el cuadro de Santo Domingo y Santa Catalina) y que se acabó ese mismo año según consta en el Libro de la Casa donde se detallan los pagos a oficiales, materiales, junto a otras cosas y donde dice además que otras partidas están anotadas en el Libro de la Procuradora (*Ibidem*).

A lo largo de todo el claustro bajo existen asimismo pequeños altares decorados con distintas labores de azulejería y tres capillas con el mismo tipo de ornamento: la de la Peña de Francia, la del Cristo y la de Visitación -tal vez la identificada, según Martín González, como la plateresca de la Soledad, que presenta un piso “de cerámica talaverana, pero (...) que, lo mismo que las del refectorio, pudieran haber sido fabricadas en Valladolid” (*Ibidem*: 124)-. En el piso superior cabe destacar también otro altar, la capilla del Patrocinio y la Sala de Labor que presentan también paneles de este tipo.

### OBRA DE AZULEJERÍA CONSERVADA

Como sucintamente se ha indicado, el convento de Santa Catalina de Siena conserva, sin duda alguna, la mayor y más variada concentración de labores de azulejería de la clausura vallisoletana y, por extensión, de los monumentos de la provincia de Valladolid. Desafortunadamente, desde hace unos años el edificio se encuentra cerrado tras el traslado de las religiosas al convento de las Dueñas de Salamanca. En la primera visita que realizamos en 1999 se nos presentó un edificio lleno de vida que destilaba arte allá donde se mirara; en la última, llevada a cabo en noviembre de 2015, nos hemos encontrado con el mismo edificio, pero ahora frío, silencioso y desangelado. Desde estas líneas abogamos para que en el más breve espacio de tiempo se pueda dar una solución de futuro a tan emblemático monumento.

A la hora de describir las obras de azulejería, proponemos realizar un recorrido virtual cuyo comienzo estaría en el zaguán de la portería y los dos locutorios dispuestos a sus lados, seguiría por el coro bajo para salir al claustro bajo donde, siguiendo la dirección de las agujas del reloj,

ir describiendo sus altares, capillas y refectorio, para terminar en las dependencias dispuestas en el claustro alto. Con el fin de no extendernos más de lo necesario ante la gran cantidad de obra conservada, realizaremos una presentación lo más breve posible de cada uno de los hitos, dejando el protagonismo a la representación fotográfica.

### Portería

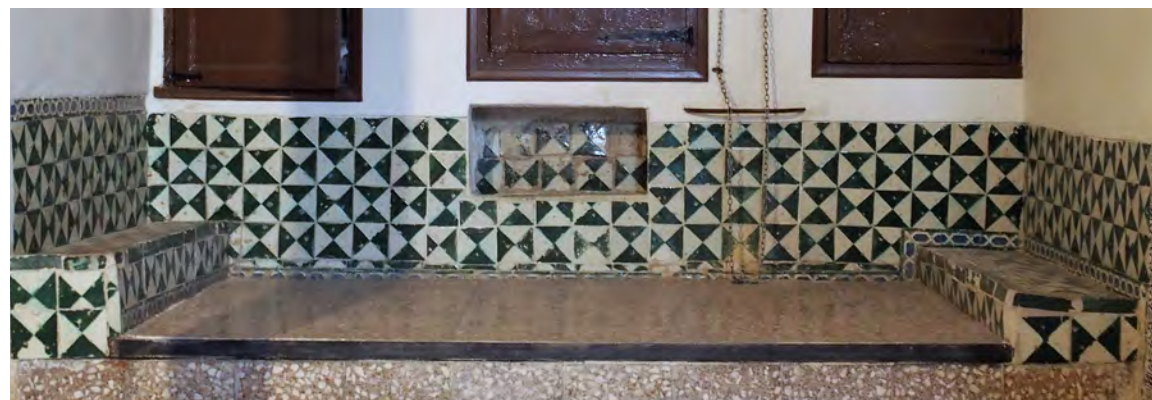
El espacio del torno de la portería, destaca del resto por su posición sobreelevada y por disponer de sendos bancos corridos a uno y otro lado. En la actualidad la estancia conserva un arrimadero –que incluye ambos bancos- decorado con azulejos de arista –de 14x14cm- representando cuatro medios rombos o losanges pintados de mitad verde sobre reserva en blanco, con una cenefa formada por cintas -14x7,5cm- con el motivo de cadeneta rectilínea en blanco, azul, verde y melado, rematándose en los ángulos de los bancos con alízares monocromos verdes.

### Locutorios

A ambos lados de la portería se abren dos locutorios, en los que, a raíz de una restauración reciente, se ha decorado el zócalo que sirve de base a las rejas con azulejos varios traídos de otras partes del monasterio. En el de la izquierda, de mayores proporciones, el zócalo se decoró por una de las caras con azulejos, cintas y alízares planos pintados de muy diversos diseños: puntas de diamante, “florón principal” escorialense, lunetos ovalados con recortes de “ferronerías”, imitaciones de ricos paños; mientras que por la otra se dispuso un friso con azulejos de arista presentando el motivo de rueda, que también se repitió en el alfeizar de la ventana. En el locutorio habilitado a la derecha del zaguán el zócalo se chapó con azulejos planos pintados en sus dos caras, mezclándose también muy diversos motivos.

### Reja del Coro Bajo

Al coro se accede desde el claustro por una puerta de nogal del siglo XVI. La estancia, de planta rectangular, conserva sillería con 49 sitiales y está separada de la iglesia por una rejería apoyada en un zócalo revestido de azulejos reaprovechados de otras partes del convento, allí colocados cuando fue sustituida la original reja doble hace ahora unos treinta y cinco años. Se mezclaron azulejos de arista con otros planos pintados, destacando en la parte central un azulejo con la representación pintada de Santo Domingo entre dos escudos de la orden realizados en arista.



Vista general de la portería



Vista de los azulejos del zócalo de la reja del locutorio grande



Detalle de los azulejos del zócalo de la reja del coro bajo



Capilla del Cristo en el coro bajo, despojada del Cristo crucificado tras el cierre del convento

### Capilla del Cristo del Coro

Nada más traspasada la puerta de acceso al coro bajo, en la pared del lado del Evangelio junto a la reja se encontraba un Cristo crucificado de madera policromada dentro de una capilla, con el frontal y mesa de altar decorados con labor de azulejería pintada. Con motivo de unas obras de acondicionamiento recientes se descubrió que, lo que en principio parecía una simple hornacina era una capilla con su altar, que había sido emparedado tras un muro. También se retiró una pintura que cubría una serie de versículos de salmos del profeta Isaías en letras de oro sobre un fondo negro muy impactante, como el que se destacaba en el arco de la capilla: *Propter scelus populi mei percussi eum eoquo dini quitatem no fecit* (LIII, 6).

Tanto el frontal como la mesa del altar presentan un diseño con azulejos de repetición de fabricación talaverana del primer cuarto del siglo XVII, en el que se alternan las puntas de diamante con intrincadas labores de “ferroneries”, en azul, amarillo, naranja y verde, con el blanco dejado en reserva. Además, el frontal se completa con una greca representando motivos vegetales muy estilizados de los que cuelgan flecos a modo de remate, en azul, amarillo y naranja, dejando nuevamente el blanco en reserva.

### Altar de la Epístola del Coro Bajo

En el muro de la Epístola, enfrente a la capilla del Cristo, se dispuso otra capilla hornacina con su altar también revestido en su mesa y frontal con azulejería. Al igual que en los locutorios y el zócalo de la reja del Coro Bajo, parece que nos encontramos ante unos azulejos reaprovechados de otras partes del convento, apareciendo alízares planos pintados junto a diseños de rueda en arista en la mesa y motivos vegetales, también en arista, en el frontal.

### Capilla del Rosario

También en el lado correspondiente a la Epístola del coro bajo, se abre la capilla del Rosario, formada por dos ámbitos -el primero de los cuales se cubre con bóveda de crucería- y toda ella revestida de un arrimadero de azulejería. Las humedades que afectaban a esta capilla hicieron que el muro de cierre meridional fuera reforzado con un tabique interno adosado y en consecuencia que los paneles originales fueran recolocados en esta nueva pared.

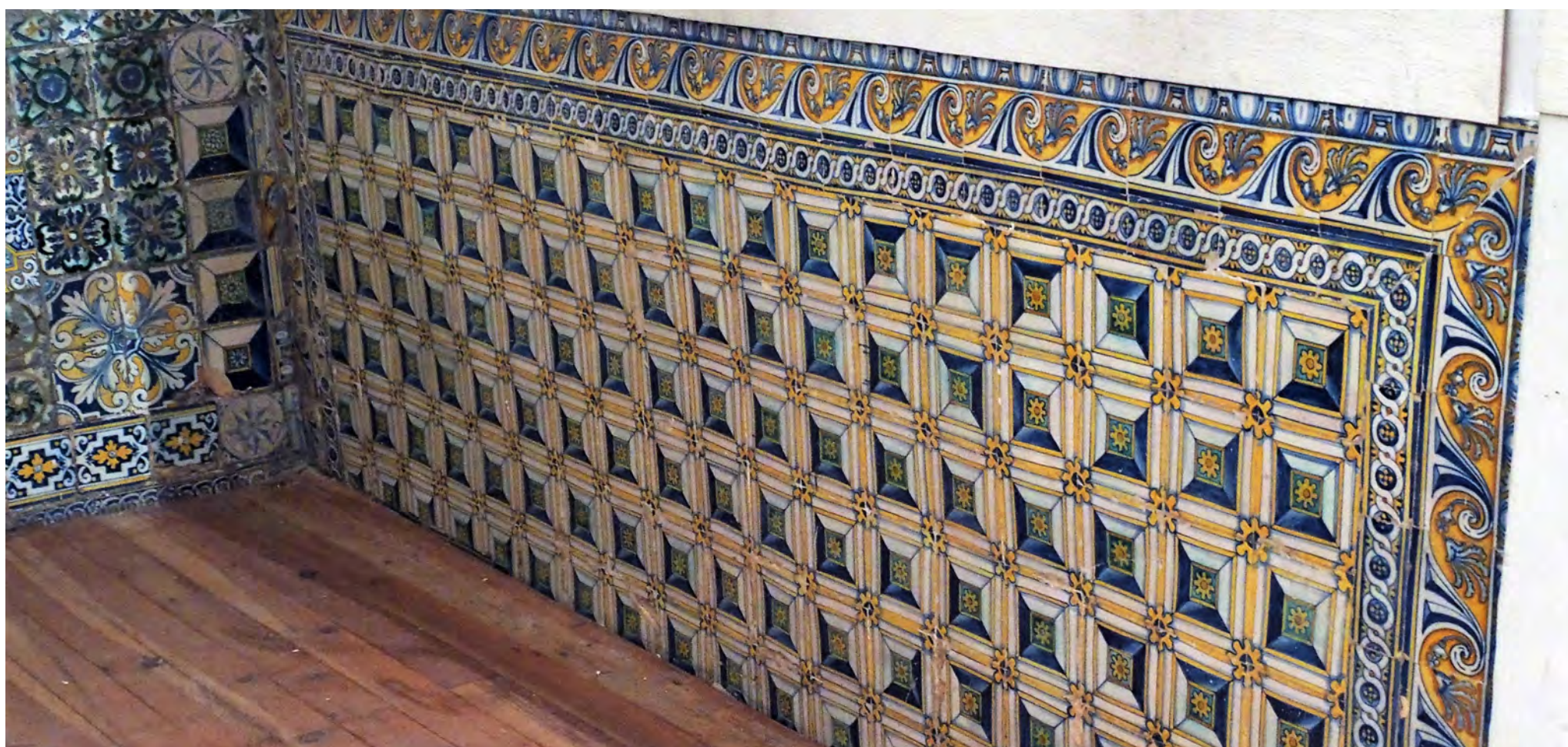
El primer espacio -que hasta el cierre del convento contaba con un



Azulejos del frontal del altar de la Epístola del coro bajo



Capilla del Rosario, azulejos del primer espacio



Capilla del Rosario, azulejos del segundo espacio

altar situado de cara a la puerta de acceso- presenta una composición pintada formada mediante cuatro azulejos de imitación marmórea que se alternan, a modo de damero, con otras cuatro piezas que forman un florón rematado en sus cuatro ángulos con un motivo de ovas y una pieza de estrella de ocho puntas inscrita en un círculo.

El segundo espacio, por su parte, presenta otro diseño en el arrimadero. En esta ocasión el motivo elegido es el de las puntas de diamante rematadas en sus ángulos con unos pequeños motivos florales en azul, verde y amarillo, con el blanco en reserva; completándose el arrimadero con una greca formada por cintas y coronas con elementos ondulantes y ovas con la misma paleta de colores. Además, también se colocó un frontal de azulejos de arista y planos pintados reaprovechados con piezas variadas cuyos diseños se repiten en otros puntos del monasterio.

El gusto por las imitaciones de revestimientos pétreos, al igual que los diseños ornamentales repetitivos, se irá imponiendo en los alfares de Talavera de la Reina a partir de 1570, condicionada por las preferencias impuestas por Felipe II en la decoración de sus palacios y el monasterio de El Escorial (Pleguezuelo, 2002: 235).

### **Altar de San Pedro Mártir**

Este altar se enmarca bajo un arco rebajado con casetones y yeserías platerescas que, con anterioridad a la salida de la comunidad, se cerraba con dos portezuelas con pinturas sobre tabla de mediados del siglo XVII que protegían un lienzo del siglo XVII con la representación de este santo junto a Santo Tomás (Martín González y Plaza, 1987: 55). Se encuentra en el ángulo nororiental del claustro bajo, en la panda este.

El frontal de azulejería pintada policroma presenta una composición central formada por siete filas horizontales y cinco verticales de azulejos, rodeada arriba y en los laterales por otro diseño formado por dos hiladas y rematadas con flecos, y, finalmente, por una línea de cintas de enmarque a los lados y en la parte inferior y, a continuación, otra de alízares en la parte superior y laterales. El motivo principal reproduce una composición reticulada a base de crucetas, círculos pseudopoligonales y alfardones, en azul, amarillo y naranja sobre fondo blanco. Este motivo lo encontramos realizado en arista en la colección del Museo de Pontevedra, catalogado como procedente de Sevilla; pero, también pintado como aquí, en la casa del Marqués de Lozoya en Segovia (Casamar, 1983: 482 y fig. 7). A su vez, también lo encontramos en la capilla de la Peña de Francia de este convento y en el frontal conservado en el Museo Diocesano de

Valladolid.

La decoración de azulejos se completó con la colocación en la mesa, peana y arrimaderos del altar una variada representación de piezas de arista y alízares monocromos, destacando los escudos dominicos dispuestos en el lateral izquierdo.

### **Hornacina de la Dolorosa**

A continuación del anterior, se encuentra esta hornacina acristalada que presenta un frontal colgado de azulejería, aunque en origen –antes de las obras que se llevaron a cabo para restar humedades al mismo, colocando un zócalo de piedra en todo él- llegaba hasta al suelo.

Lo que hoy se conserva son dos hiladas de azulejos de arista de motivo vegetal estrellado en verde, melado y azul sobre fondo blanco, posiblemente de fabricación local de la segunda mitad del siglo XVI, enmarcado por una cinta pintada de lunetos ovalados con labores de “ferroneries”. En el centro se han insertado cuatro azulejos reaprovechados, también planos pintados, que intentan imitar una especie de escudo oval en amarillo enmarcado por hojas de acanto.

### **Aguabenditera**

Junto a la hornacina se encuentra una pila de piedra con peana no original, tras la cual aparece un pequeño panel de azulejería de arista de cuatro por cuatro piezas que corresponden al diseño de la rueda enmarcada en un rombo y adornada con diversos motivos vegetales. A su alrededor, una cinta vegetal entrelazada enmarca el paño. Este motivo se viene elaborando en los alfares vallisoletanos por azulejeros como Juan Rodríguez desde la segunda década del siglo XVI, y por Juan Lorenzo a partir de 1560 (Moratinos y Villanueva, 2005: 120).

### **Altar de Santo Domingo**

Este altar se encuentra a continuación de la puerta de acceso al coro bajo. Al igual que el de la Dolorosa, del frontal original quedan dos hiladas de azulejos de arista que reproducen en una sola pieza una flor de cuatro lóbulos ramificados, enmarcadas en un cuadrado de ángulos entrantes, todo ello en azul, verde y melado sobre fondo blanco. En la mesa del altar se colocó en fechas recientes unos azulejos modernos imitando labores de arista.

S<sup>o</sup> PEDRO MARTIR

S<sup>o</sup> PEDRO



Frontal de altar de la capilla de San Pedro Mártir



Detalle del frontal de la hornacina de la Dolorosa



Detalle del frontal del altar de Santo Domingo

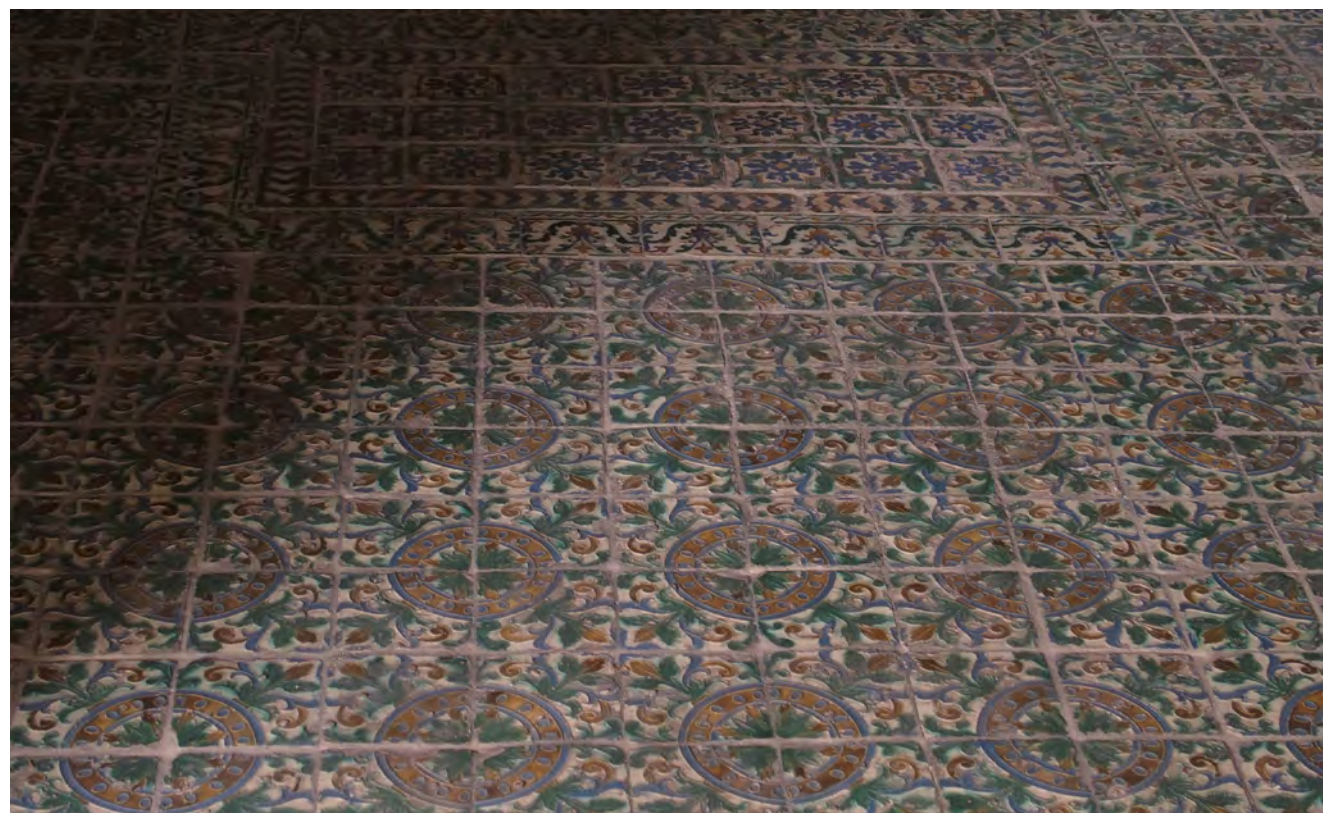




Vista de los azulejos de la aguabenditera sita junto a la hornacina de la Dolorosa



Detalle del frontal del relicario de la esquina de la panda este del claustro bajo



Detalle del pavimento de la capilla de la Peña de Francia



Detalle del frontal del altar de San Alejo

### Relicarios

En el ángulo suroriental del claustro bajo existen dos relicarios, uno en la panda este y el otro en la sur. El primero presenta un frontal y repisa formado por azulejos pintados bícromos en azul y blanco, que reproduce el motivo de florón y cruceta que Loaysa eligiera para ciertas iglesias de la diócesis, aunque en algunas de ellas y en la capilla de la Peña de Francia de este monasterio se realizaran en policromía. En el frontal también se han colocados otras labores de azulejos y alízares planos pintados y de arista. El segundo relicario presenta sólo un frontal colgado, con cinta y dos hiladas de azulejos con el motivo en arista de la flor en torbellino enmarcada en círculos entrelazados.

### Altar de San Alejo

Este altar se sitúa hacia el centro de la panda meridional del claustro bajo, a continuación del segundo de los relicario descritos. Como los anteriores altares, conserva dos hiladas de azulejos de arista con el diseño de una flor de cuatro lóbulos en azul con marcadas nervaduras en melado que ocupan enteramente la superficie del azulejo y que se entrelazan entre ellas merced a una cinta anudada en negro. En la parte superior, el paño se remata con una cinta también de arista, de rombos blancos y azules superpuestos sobre fondo melado, encontrada entre los desechos de alfar del barrio de Santa María.

### Capilla de la Peña de Francia

La capilla de la Peña de Francia se sitúa en el ángulo suroccidental del claustro bajo, en la panda meridional del mismo. Presenta bóveda de

crucería en yeso y retablo rococó, con escultura de Nuestra Señora de la Peña de Francia, del segundo cuarto del siglo XVII (Martín González y Plaza, 1987: 55).

La estancia está recubierta toda ella de un arrimadero de azulejería pintada y de un pavimento que introduce labores de arista con el motivo de rueda de producción local junto a piezas traídas de la portería y, en menor medida, de azulejos y olambrillas pintados puestos en el escalón adelantado del altar con el motivo de estrella de ocho puntas.

En lo concerniente al arrimadero, se distinguen distintas composiciones que se distribuyen ordenadamente a lo largo de las dos paredes laterales y en los dos pequeños tramos de detrás de la puerta de acceso. En los laterales, las dos labores, representadas por el “florón arabesco” escurualense policromado y la composición reticulada geométrica antes vista en el altar de San Pedro Mártir, se individualizan por medio de una columna realizada también en azulejería representando grutescos y son rematadas ambas por sendas corona que recorren uniformemente toda la pared, la superior decorada nuevamente con representaciones de grutescos, y la inferior con figuras híbridas que sujetan cortinajes. Por el contrario, en la pared del testero, a ambos lados del altar, las piezas empleadas para cubrirla corresponden a diseños varios que no forman composición alguna y que ni tan siquiera se rematan con las mismas coronas.

### Altar junto a la Capilla de la Peña de Francia

Este pequeño altar localizado también en el ángulo suroccidental del claustro bajo, junto a la capilla anterior aunque en la panda oeste,



Detalle de los arrimaderos de la capilla de la Peña de Francia



Detalle del frontal del altar junto a la capilla de la Peña de Francia



Arrimaderos de azulejo del refectorio

presenta repisa y frontal colgado revestido de azulejería.

El frontal ofrece labor de arista a los lados formada por dos bandas de seis azulejos de motivo individual, de roseta de cuatro pétalos enmarcada en una cinta en forma de cruz, de producción posiblemente local. En el centro, se han insertado cuatro azulejos pintados policromados de la serie de “florón arabesco” y ruedecilla, como los que Loaysa hiciera para algunas iglesias de la diócesis en la década de 1580 (Moratinos y Villanueva, 1999). Por su parte, en la repisa se repite el mismo esquema compositivo, esta vez con labor pintada: tres bandas de azulejos en los laterales idénticos a los dispuestos en la portería, y el resto del espacio central decorado con la hoja de acanto con extremos rizados, como los que hiciera Juan Fernández a partir de 1570 en El Escorial y llamaran “florón principal” (Martínez Caviro, 1971: 287-288).

### Refectorio

Sin duda, la obra de azulejería más renombrada de este monasterio corresponde a la decoración del refectorio o comedor de la comunidad, sufragada por Felipe III en el año 1616. Al cabo de más o menos un siglo de vida del monasterio, surgieron importantes problemas de humedades que, en especial, en el refectorio habían afectado considerablemente a su estructura. Como consecuencia de ello, el monarca concedió en esa



Detalle del pulpito del refectorio



Rincón del refectorio y detalle de la sede de la “reverenda madre subpriora Sor Ángeles, 1908”



fecha una cédula real a favor de las monjas, en la que constaba:

*EL REY. A tesorero y oficiales de la Casa de la moneda de la ciudad de Valladolid o a otra cualquiera persona a cuyo cargo está o estuviere la distribución de la moneda que en ella se labra. Sabed que he tenido a bien aplicar, como por la presente aplicamos en el dicho feble, a la Priora, monjas y convento de Santa Catalina de Sena de esta Ciudad, para ayudar al refectorio que han de reparar y reedificar, 800 ducados por una vez, que montan 300.000 maravedises (...) YO EL REY (Lumen domus I, 152-53).*

La dotación la recibió fray Jacinto de San Miguel, administrador de la comunidad. Se iniciaron las obras ese mismo año, que consistieron en “abrir dos ventanales para luz y saneamiento; poner friso de azulejos de Talavera, de 1,67 de alto, marcando la sede o espacio a ocupar por cada religiosa con pilastras cajeadas que imitan el trabajo en mármol, a 94 cm. de anchura; reproducir en los azulejos

correspondientes a la sede prioral el escudo de Felipe III, trazado con exquisita belleza en todos sus cuarteles; y recubrir incluso el púlpito con azulejos, iguales al resto del friso. Como decoración complementaria, la pared de la mesa central se cubrió con amplio lienzo: al centro, Ntra. Sra. del Rosario; a su derecha, Santo Domingo en pie y en actitud de imponer silencio, al modo como lo interpretó fray Bartolomé della Porta; y a su izquierda, Santa Catalina de Sena patrona de la comunidad. Los escudos de la Orden y del monasterio ocupan el ángulo inferior derecho e izquierdo de los cuadros. Una inscripción, al pie de los escudos del Rey nos informa: (...) *díoles limosna para hacer la obra de este refectorio el rey D. Felipe III año 1616* (Aniz Iriarte, 1988: 98).

El diseño elegido para recubrir la estancia incluye diversos motivos vegetales en blanco sobre fondo azul que se enmarcan en cruces y ruedas hexapoligonales alternas en blanco, con pequeños puntos en amarillo dispuestos en los ángulos de intersección de esos trazos. La labor se remata con sendas cintas superior e inferior que reproducen una especie de calabrote de hojas de acanto. Por su parte, las columnas con basa y capitel imitan a lo largo del fuste una textura marmórea en tonos marrones.

Como decíamos, sobre su autoría no existen referencias concretas, lo cual no ha impedido que nuevamente se haya atribuido esta labor a Hernando de Loaysa (Martín González, 1945-46: 122). Sin embargo, la fecha documentada apunta con mayor probabilidad a otros artistas de mayor actividad y renombre en esas primeras décadas del siglo XVII, posiblemente al también talaverano Alonso de Figueroa Gaytán, como en su momento sugirió Frothingham (1969: 74). Sabemos que este maestro ya había trabajado en Valladolid, en concreto en el Palacio Real y en el convento de Porta Coeli como en su momento veremos. No se puede negar la gran similitud entre la concepción de las obras de los refectorios de Santa Catalina y Porta Coeli, principalmente en el esquema general de la decoración, con la misma compartimentación del espacio por columnas y la alternancia del escudo de la orden. Además, debemos recordar que la fundación del convento de Porta Coeli se realizó con religiosas de Santa Catalina, ambas pertenecientes a la Orden Dominicana (Moratinos y Villanueva, 2005: 122).

### Hornacina junto a la Capilla del Cristo

Esta gran hornacina acristalada situada en la panda occidental, junto a la capilla del Cristo, presenta un frontal colgado de azulejería de arista



Detalle del frontal de la hornacina junto a la capilla del Cristo

compuesto por dos hiladas de azulejos y una cinta que lo enmarca en los laterales y en el costado inferior.

El diseño elegido corresponde al motivo individual de la flor en reposo inscrito en un círculo que se entrelaza mediante otros más pequeños a los que le rodean. Los colores empleados son el azul, verde y melado sobre fondo blanco, posiblemente de elaboración local.

### Capilla del Cristo

Esta capilla se abre en el ángulo de la panda oeste del claustro bajo, presentando cubierta de armadura de limas, con labores pintadas, del segundo cuarto del siglo XVI. Hasta el cierre del convento contenía un retablo de San Juan Evangelista de Patmos, atribuido a Antonio Vázquez y un Cristo yacente al pie del altar de Gregorio Fernández (Martín González y Plaza, 1987: 58).

El suelo de esta sala está toda ella recubierta de azulejos pintados con el diseño de los cuatro medios losanges en verde sobre reserva en blanco, entre los que se insertan algunas cintas de arista, con toda seguridad reaprovechadas. Asimismo, el escalón adelantado del altar está forrado de piezas pintadas, en composición desordenada, posiblemente también ajenas al diseño original de la estancia. Tras la puerta de acceso, en las jambas del vano, se descubre un zócalo bajo recubierto con los mismos azulejos empleados en el solado.



Vista del pavimento de la capilla del Cristo



Detalle de los arrimaderos y pavimento de la capilla de la Visitación

### Capilla de la Visitación

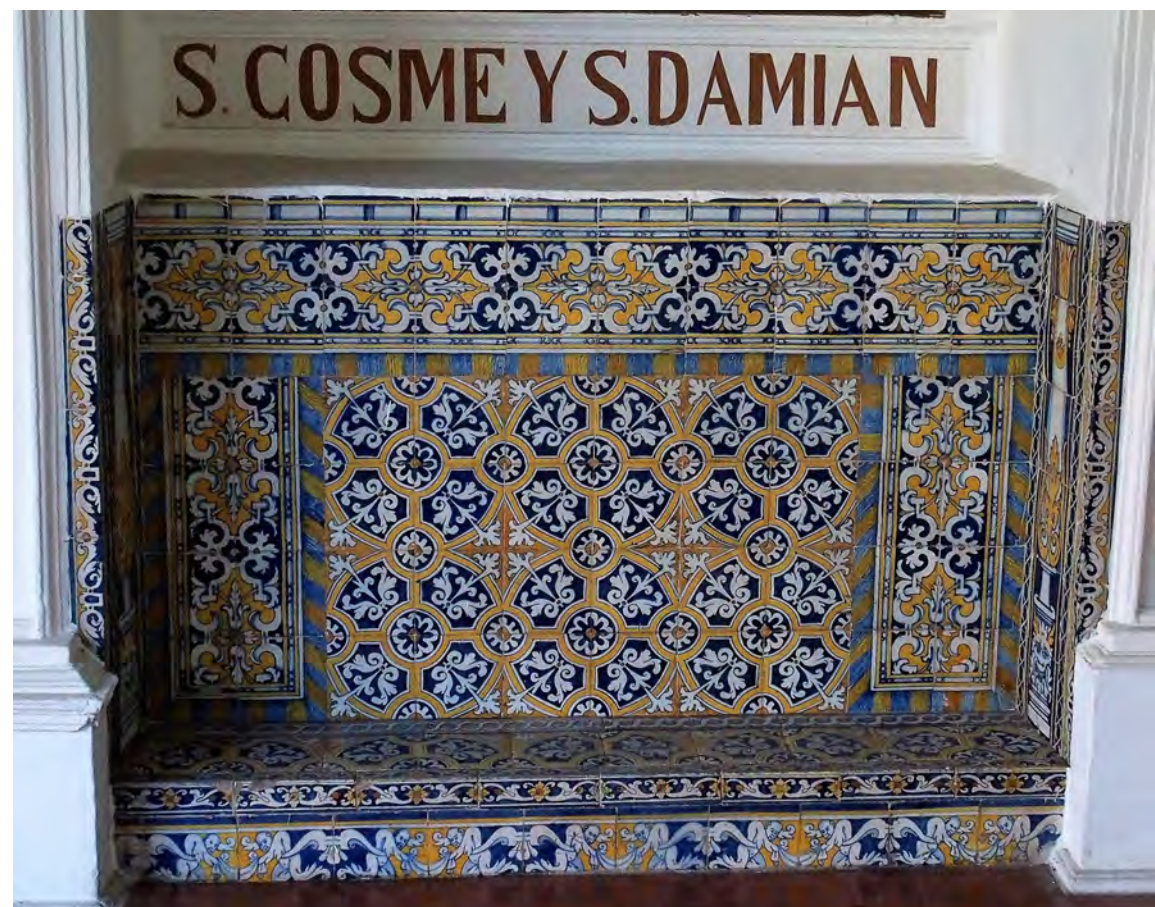
Esta capilla, también llamada de los Ángeles, se abre hacia el centro de la panda norte del claustro. Presenta tanto en el suelo como en las paredes a modo de arrimadero que recorre la sala, una decoración de azulejería muy particular. Se trata de una composición en damero formada a partir de cuatro baldosas rojas y cuatro azulejos –a veces, inclusive, de cintas y olambrillas- de variados diseños, en unas ocasiones de arista y en otras planos pintados.

También con azulejos se revisten las repisas de las seis hornacinas (tres en cada pared lateral) que aparecen horadadas en los muros o el escalón de altar, donde asimismo se aprecian multitud de tipos de forma desordenada cubriendo dicho solado. La variedad de piezas y su disposición desorganizada apuntan, en nuestra opinión, a que su colocación no presenta una traza original.

### Altar de San Cosme y San Damián

Ya en el claustro alto, en el ángulo sureste del mismo, en su panda sur, encontramos este altar –ligeramente empotrado en el muro- con lienzo dedicado a San Cosme y San Damián.

Presenta frontal, arrimaderos y escalón revestidos de azulejos planos pintados. El motivo principal lo constituye un panel de seis hiladas horizontales por cuatro verticales que reproduce un diseño vegetal



Frontal y escalón con azulejos del altar de San Cosme y San Damián



formado a partir de cuatro piezas de una flor inscrita en un círculo de la que parten cuatro hojas de acanto entrelazadas en una rueda que enmarca todo ello. La labor se colorea en azul, blanco y amarillo. El paño se halla enmarcado por una doble corona de flecos que dibuja una greca vegetal en el frente superior y laterales, por una línea de cinta de calabrote en la parte superior del escalón y por alízares dispuestos en los ángulos. Además, en los arrimaderos se insertan sendas columnas formadas por seis azulejos y que reproducen en su base un rostro “grutesco”. Por último, la contrahuella del escalón se reviste con una serie de azulejos decorados con figuras híbridas sujetando cortinajes, idénticas a las del remate del arrimadero de la capilla de la Peña de Francia, en el claustro bajo. Por lo que respecta al diseño del motivo central, advertimos que se trata de un dibujo realizado ya en arista por los alfareros locales desde, al menos, la segunda mitad del siglo XVI, como lo atestiguan los fragmentos bizcochados hallados entre los desechos de producción en los alfares del Barrio de Santa María. Otro ejemplo que avala su prototipo en arista es la labor del frontal del altar de los Santos Padres Francisco y Clara del monasterio de Santa Clara o las cuatro piezas insertadas en el frontal de uno de los relicarios del claustro bajo de este convento de Santa Catalina. En consecuencia, cabría pensar que nos encontramos ante un diseño local de larga tradición, elaborado primero en arista y más tarde bajo la técnica pintada.

### Capilla del Patrocinio

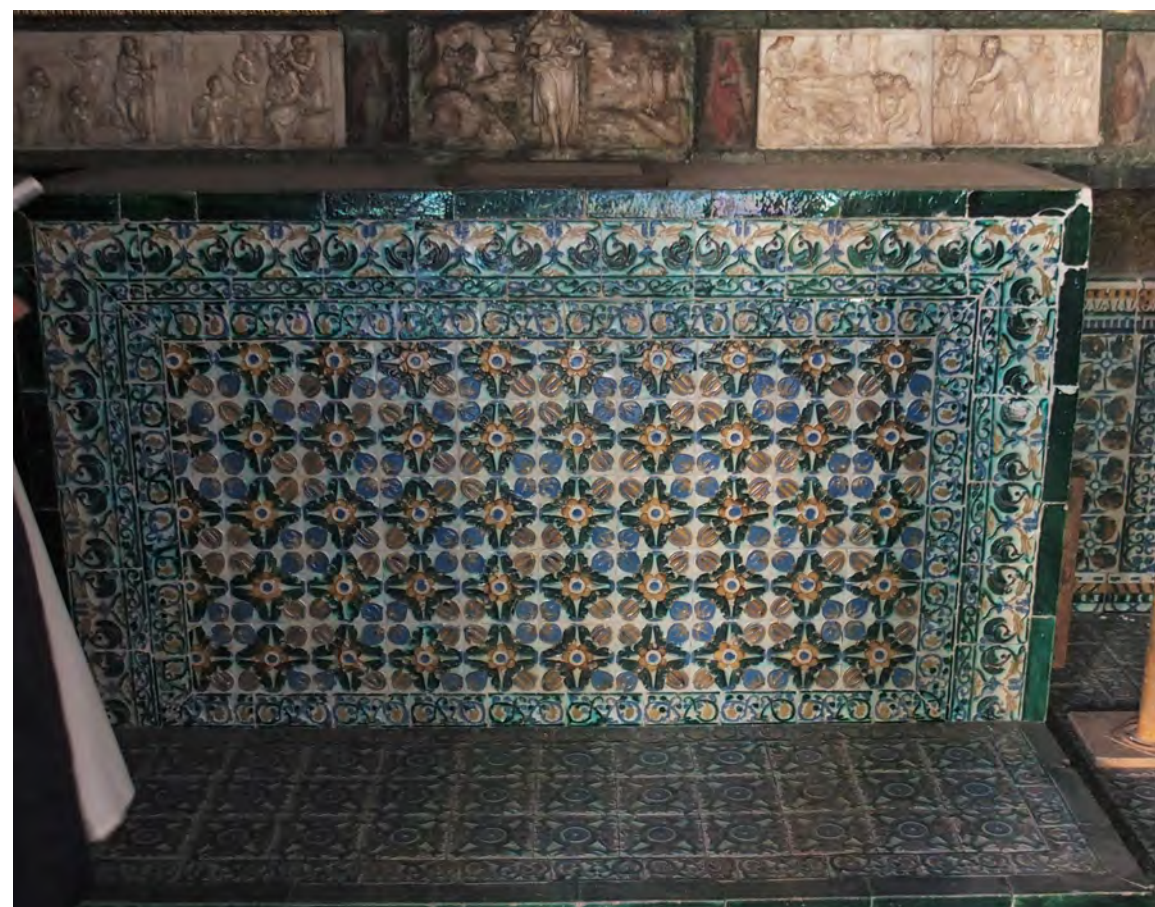
Situada sobre la capilla de la Peña de Francia, es decir, en el ángulo suroccidental del claustro alto, en la panda meridional del mismo. Presenta portada de piedra tallada y yesería, flanqueada por dos columnas, dintel con arco de medio punto y friso con figuras sedentes de apóstoles, del segundo cuarto del siglo XVI, mientras que la cúpula de su interior se retrasa al último cuarto de esa centuria (Martín González y Plaza, 1987: 59).

Toda ella se encuentra decorada con frescos policromos y un frontal de altar con su peana, arrimaderos y un espacio del suelo en la entrada y junto a las paredes de azulejería de arista, dejando el resto del solado con una argamasa de yeso rojizo, posiblemente original.

El arrimadero lo forman un paño de azulejos, en el que se conjugan dos tipos de diseño novedoso, y una corona que lo enmarca arriba y abajo. De manera continuada, las series de azulejos se individualizan mediante una hilada vertical de coronas que reproducen un encintado enfrentado en



Detalle del arrimadero de la capilla del Patrocinio



Frontal y peana del altar de la capilla del Patrocinio



Detalle del arrimadero de la capilla de la Soledad

negro y azul, que actúan a modo de columnas rematadas por otra corona en forma de capitel con volutas. Los diseños de los azulejos principales reproducen, respectivamente, una flor de cuatro lóbulos carnosos en torbellino en tonos melado y negro y un motivo floral estrellado de cuyo centro nacen, en dirección a los ángulos de la pieza, otros cuatro frutos carnosos en azul con detalles en melado.

Por su parte, el frontal de altar se decora únicamente con este mismo azulejo descrito en segundo lugar, que se enmarca con una cinta, primero, y una corona, después, ambos con diseños vegetales geométricos. Mientras que en la peana se inserta un nuevo dibujo, también en arista, en el que de un círculo central nacen cuatro picos como una estrella, engalanados al exterior con manchones azules y melados; el mismo que decora, por otro lado, un retazo del pavimento de entrada a la capilla.

Estas tres composiciones de azulejos de arista descritas se nos presentan como una novedad, no se conoce su presencia en otros repertorios de la cuenca del Duero, ni en ámbitos monásticos y civiles. Esta exclusividad nos hace pensar en una producción debida a maestros locales que, al día de hoy somos incapaces de poner nombre.

### Capilla de la Soledad

Situada enfrente de la anterior, es decir, en el ángulo noroccidental de

la panda norte del claustro alto. Presenta portada de yesería, flanqueada por dos columnas corintias labradas en su parte baja con figuras, friso con relieves y tímpano ocupado con la figura de la Caridad, del tercer cuarto del siglo XVI (Martín González y Plaza, 1987: 59).

En su interior conserva arrimadero de azulejería plana pintada que reproduce grandes puntas de diamante con flores de múltiples hojas enroscadas, lunetos ovalados y pequeñas puntas de diamante, todo ello enmarcado por labores de “ferroneries”, rematado con coronas de conchas. Los colores empleados son el azul, amarillo y verde sobre reserva en blanco.

Estos azulejos son idénticos a los existentes en las capillas de los Gallo Andrada y de los Peralta de la iglesia del Salvador de Simancas, fechados entre finales del siglo XVI y la primera década del XVII.

# Convento de Nuestra Señora de Porta Coeli

Cronología de la obra de azulejería: 1610-1618

Autoría de la obra de azulejería: Alonso de Figueroa Gaytán



Vista de la fachada e iglesia del convento de Nuestra Señora de Porta Coeli desde la calle Teresa Gil. Valladolid

Su fundación y establecimiento primitivo tuvo lugar en 1598 en la calle Duque de la Victoria –llamada antiguamente de los Olleros-, por doña Mariana de Paz Cortés sobre unas casas que comprara al hidalgo García Izquierdo *a las espaldas de las casas principales que vulgarmente llaman de las Aldabas*, obteniendo escritura de fundación el 19 de diciembre de 1601, bajo la regla de San Francisco. Pero en noviembre de 1606, como consecuencia de las numerosas deudas contraídas por el marido de doña Mariana, tomó el patronazgo de dicha fundación D. Rodrigo Calderón de Aranda, secretario del duque de Lerma y marqués de Siete Iglesias, quien mandó levantar una nueva iglesia con fachada a la calle Teresa Gil y nuevo convento al que se trasladaron las religiosas en 1614, ahora perteneciendo a la orden de Santo Domingo (Antolínez de Burgos, 1987: 378; Bustamante, 1983: 428-429; Merino Beato, 1989: 202-203).

Estas recién levantadas edificaciones eran limítrofes con las casas principales del marqués, llamadas *de las Aldabas*, con las que el monasterio se comunicaba. Las casas se remontan a la época de Fernando IV, fundadas por Fernán Sánchez de Valladolid, pasando en el siglo XVI a propiedad de sus sucesores Alonso y Cristóbal de Santiesteban y a partir de 1594 a don Juan Bautista Gallo, regidor de Valladolid, siendo vendidas por su viuda a don Rodrigo Calderón a comienzos del siglo XVII. Fue este noble quien inició las obras de reforma del palacio que debieron ser dirigidas por Diego de Praves, responsable a su vez de la construcción del convento contiguo (Urrea, 1996: 224).

El palacio *de las Aldabas* fue destruido en la década de los años 60 del pasado siglo.

Volviendo al monasterio, las obras *ex novo* de la iglesia -de planta de cruz latina, formada por una nave única y otra de transepto, cabecera profunda y plana y coro a los pies y en alto- se llevaron a cabo entre 1607 y 1613 bajo la dirección inicial de Diego de Praves y, a su muerte, de su hijo Francisco (Bustamante, 1983: 429-438).

El claustro de planta cuadrada presenta en su planta baja tres arquerías de medio punto apoyadas en columnas toscanas y cerrado con un pretil de piedra, mientras que el piso alto aparece cerrado, cubierto con vigas y bovedilla de yeso y ornamentado en sus paredes con un friso de azulejería. Desde la panda sur se accede a través de un corredor -en primer lugar y a mano derecha- a la sala capitular, para desembocar de frente en la sala de labor, de donde parten a la derecha el coro bajo y al fondo el refectorio (Martín González y Plaza, 1987: 172-173).



Vista general del refectorio del convento



Pared del púlpito y detalle de la labor de azulejería del refectorio

Toda la obra de azulejería conservada en Porta Coeli es plana pintada, muy homogénea en cuanto a sus características técnicas y al patrón de ejecución de los diseños utilizados, llevada a cabo en un corto espacio de tiempo y, posiblemente, por un único autor.



## OBRA DE AZULEJERÍA CONSERVADA

### Refectorio

Esta estancia de planta rectangular se encuentra toda ella revestida de un espléndido arrimadero de azulejería pintada, al que no afectó la restauración llevada a cabo hacia 1989, pero sí al suelo original y al banco corrido que recorre la sala.

*Pavimento:* se ha repuesto íntegramente con losetas de barro encarnado, aunque reproduciendo las olambrillas intercaladas, realizadas en un alfar actual según muestra del original. En el centro de la estancia se ha reproducido asimismo una estrella de ocho puntas con base central octogonal y motivo estrellado interior, ahora pintado por las monjas sobre las losetas copiando un original en cerámica.

Bajo las mesas dispuestas paralelamente a las paredes en forma de U, el piso se eleva mediante un escalón que lleva la misma decoración que el resto, mientras que la contrahuella se ha forrado con una greca azul y alizares de ese mismo color; todo ello nuevo.

*Banco corrido:* también restaurado, reproduce fielmente los diseños del original, que son los mismos que los del zócalo, pero sin las columnas. Los alizares azules son igualmente modernos. En cualquier caso, se advierten algunas diferencias en la obra actual con respecto a la que se observa en las láminas del Catálogo Monumental, por ejemplo en el ángulo derecho de la entrada donde el banco llegaba a adosarse al muro y hoy no llega a hacerlo al finalizar a un metro escaso de él.

*Arrimadero o zócalo:* como decimos, donde no ha afectado la restauración reciente ha sido en el arrimadero –de entre 1,82 y 1,87m de altura- que recubre las paredes de todo el refectorio. Los azulejos -13,5x13,5cm-, cintas -13,5x7cm- y alizares -17,5x5x4,5cm- pintados empleados se decoran en azul y amarillo sobre fondo blanco. (El diseño básico reproduce un esquema floral y geométrico desarrollando el motivo a partir de cuatro piezas que en sus vértices se rematan en una flor amarilla de ocho pétalos inscrita en un círculo. Cada cuatro filas de azulejos se inserta una columna estriada con basa y capitel que incorpora para remarcar ese fuste líneas verticales en azul y amarillo. La parte superior de cada composición delimitada por sendas columnas, se decora además con un escudo -24,5x18,5cm-, alternándose a lo largo de toda la obra uno del fundador y otro de la orden dominica, sucesivamente. Sobre fondo azul, el diseño heráldico presenta en ambos casos una disposición

Escudo del marqués de Siete Iglesias colocado en la sede prioral del refectorio

oval, coronado y con volutas. Finalmente, el panel se remata con una corona de azulejos -13,5x13,5cm- de ondas azules. En la sede ocupada por la priora se colocó un gran escudo con las armas del marqués de Siete Iglesias.

El púlpito, abierto en el muro longitudinal derecho, presenta la misma decoración incorporando alízares con greca azul y remate en amarillo. En el piso de los dos escalones superiores se han introducido piezas también pintadas en azul, decoradas con motivo de hojas de acanto.

### Sala de Labor

Corresponde a la antesala del refectorio. Con anterioridad a la restauración, era una dependencia sombría recubierta con un zócalo de azulejería más alto que el actual. Con la apertura reciente de unos amplios

Vista general de la sala de Labor y detalle de la obra de azulejería





Vista general de la sala capitular y detalle de la labor de azulejería del zócalo y banco corrido

ventanales, dicho zócalo se rebajó hasta las tres filas –de 0,40m de altura, llegando en los huecos de las ventanas a 0,80m-: las dos inferiores reproduciendo el mismo motivo que el del refectorio y la superior a modo de cenefa, desarrollando una concha pintada en azul y amarillo sobre fondo blanco. A lo largo de las paredes se han colocado de manera alterna los escudos pertenecientes a la orden y al marqués de iguales dimensiones a los del refectorio.

### Sala Capitular

Al igual que el refectorio, el arrimadero y banco corrido de esta estancia reproduce la idea de aquél. En la composición decorativa se representan azulejos –de 13,5x13,5cm- con la imitación del “florón principal” que realiza Juan Fernández para El Escorial, es decir: hojas de acanto enmarcadas por motivos geométricos, pintados todos en azul y amarillo





sobre fondo blanco.

El altar incluye además las mismas series que el resto de la sala e introduce en el frente una fila superior y laterales vegetal con flecos, imitando a los faldones que decoran las mesas de este tipo, y en el interior del frontal un pequeño panel con azulejos del tipo a los del refectorio. A su vez, en la peana del altar se colocaron azulejos con el diseño del “florón principal”, rematándose sus esquinas –al igual que las del banco corrido- con alízares de esvásticas en cadeneta.

### Claustro Bajo

La parte baja del claustro fue restaurada en 1984 y ha mantenido el arrimadero de azulejería –de 0,67m de altura en las paredes y 0,54m en los muros de cierre de las pandas- que, sobre un zócalo de piedra, recorre todo el patio. Para su decoración se volvió a emplear la imitación del

Vista de una de las pandas del claustro bajo y detalle de la obra de azulejería del zócalo del muro de cierre



“florón principal” escurialense, rematado en esta ocasión con un original azulejo con un motivo de coronas entre columnillas rematadas por la parte superior mediante un calabrote y por la inferior con una cadeneta de esvásticas entrelazadas, todo ello bícromo en azul y blanco. El zócalo de las paredes lo forman en altura una corona y cuatro filas de azulejos, mientras que en el muro de cierre se disponen dos filas de azulejos y una doble corona encima y debajo.

### Claustro Alto

Se trata de un zócalo –de 0,54m de altura- de las mismas características que el del piso inferior. La única diferencia estriba en que los remates inferior y superior se realizan con la misma serie geométrica que decoraba asimismo la sala capitular.

### Coro Alto

Desde el claustro alto se llega al coro superior de la iglesia. A ambos lados de la escalinata de acceso y en los dos tramos de la pared que lindan con la celosía, se desarrollan sendos arrimaderos –de 1,50m de altura en la escalera y 1,90 en las paredes del coro- con el mismo diseño decorativo que acabamos de describir, añadiéndose la presencia de alízares con el motivo de las esvásticas en cadeneta dispuestos en las esquinas. Asimismo, bajo la yesería calada que se asoma a la iglesia, se inserta una fila de azulejos.

### Coro Bajo

Por último, las paredes de la sala que hace las veces de coro bajo también se recubren con un arrimadero –de 1,08m de altura- de azulejería plana pintada parcialmente tapadas por la sillería, en el que volvemos a encontrarnos de nuevo el diseño ya desarrollado en el claustro y coro altos. Los marcos y alfeizares de las dos ventanas que dan luz a la estancia también aparecen recubiertos con los mismos alízares y azulejos.

### Cronología y Autoría de la Obra de Azulejería

A propósito de los encargos de obra de azulejería para las distintas dependencias del convento y casa de las Aldabas, Martín González describe las paredes del desaparecido palacio –que él aún llegó a ver en pie- recubiertas de “zócalos de azulejería talaverana”, como por ejemplo en la recámara contigua a la sala, que presentaba una “decoración de hojas enmarcadas con fajas que llevan la corona distintiva del dueño”,



Vista de uno de los pasillos del claustro alto



Detalle de los arrimaderos de la escalera y paredes del coro alto

apuntando este investigador como posible autor de la obra a Hernando de Loaysa (1948: 107 y lám. IX a). Aunque, si nos atenemos a otros datos conocidos ya desde antiguo el artífice de la misma fue otro importante maestro azulejero también talaverano. Nos estamos refiriendo a Alonso de Figueroa Gaytán, quien en febrero de 1610 firmó un contrato con el marqués de Siete Iglesias para elaborar y trasladar hasta Valladolid más de 100.000 piezas antes del mes de agosto de ese mismo año. En concreto se comprometió a realizar para “la obra del convento de Portaceli” “99.000 azulejos, a 11 maravedises cada uno”; “550 alizones que hacen esquina y labor a dos partes, a 14 maravedises cada uno”; “1.000 cintillas, a 51/2 maravedises cada una”; 1.000 azulejos y 800 cintillas los primeros de ¼ de pie en cuadro, que llaman sembradillos, para entreladrillos, a 5 maravedises cada uno”; “400 azulejos, para el corillo del lado del altar

Vista del coro bajo y detalle de la obra de azulejería





Urna que contiene los restos de Rodrigo Calderón en la sala capitular

mayor, a 11 maravedies cada uno”; “Idem para cinco frontales de los cinco altares del claustro (...), 230 azulejos de frontaleras y caídas, a 14 maravedises cada uno” (Pérez Pastor, 1914: 245).

Posteriormente, Marcos Fernández, también vecino de Talavera de la Reina, entregaba en 1618 un total de 8.236 azulejos, entre ellos 5.886 “açulejos de la oxa” para “gastar en las obras del dicho marqués”, que fueron colocados por el solador Juan Fernández Marqués, autor también de “diferentes partidas de azulejos y otras cosas y manufactura de ellos que hizo y asentó en el convento de Portacoeli y casa de las Aldabas”, entre julio de 1618 y febrero de 1619 (Urrea, 1996: 224):

*Francisco de Madrid carta de pago que le dio Marcos Fernández.*

*En la ciudad de Valladolid a cuatro días del mes de marzo de mil y*

*seiscientos y veinte años, ante mí el escribano y testigos apareció presente Marcos Fernández, vecino de Talavera de la Reina, y confesó haber recibido de Francisco de Madrid, vecino de esta dicha ciudad, en nombre del marqués de Siete Iglesias mil y setecientos y cuarenta y nueve reales que le ha pagado en diferentes días y partidas por las razones siguientes.*

*Mil catorce reales por el precio de cinco mil ochocientos y ochenta y seis açulejos de la oxa (¿hoja?) que trajo de Talavera a esta ciudad para gastar en las obras del dicho marqués, en veintitrés de julio del año de seiscientos y diez y ocho.*

*Seiscientos y noventa reales por el precio de dos mil y trescientos y cincuenta azulejos que asimismo trajo para dichas obras, en doce de septiembre del dicho año.*

*Cuarenta y cinco reales del porte de una carga de servicios que trajo para el dicho marqués a esta dicha ciudad<sup>22</sup>.*

*Francisco de Madrid reconocimientos carta de pago que le dio Juan Fernández Marques.*

*En la ciudad de Valladolid a veinte días del mes de marzo de mil y seiscientos y veinte años, ante mí el escribano y testigos apareció presente Juan Fernández Marques, solador vecino de esta dicha ciudad, para efecto de reconocer ciertas cartas de pago simples firmadas de su nombre que dio a Francisco de Madrid, vecino asimismo de esta dicha ciudad, de dineros que le pagó en diferentes días y partidas de azulejos y otras cosas y manufacturas ( sic) que hizo y asentó en el convento de Portaceli y casa de las Aldabas del marqués de Siete Iglesias, por cuenta del dicho marqués y para efecto de él hacer el dicho reconocimiento, yo el escribano recibí juramento (...) del dicho Juan Fernández Marques y lo hizo cumplidamente, y habiéndole enseñado las libranzas y cartas de pago que es virtud de ellas, dijo al dicho Francisco de Madrid que las dichas libranzas están firmadas de dos firmas que dicen Gerónimo de Angulo y Diego de Praves, que la razón de ellas y de dichas cartas de pago es la siguiente .*

Como veremos en su momento, sabemos que con anterioridad al encargo realizado por Rodrigo Calderón Alonso de Figueroa ya había trabajado para otros clientes en la ciudad de Valladolid, en concreto trayendo en 1602 azulejos para el palacio del duque de Lerma y, posiblemente, en

22 A.H.P.V. Protocolos, leg. 1.417, fol. 389r y v.

1605 para el *oratorio de la Reina* del ya en ese momento Palacio Real. Más allá de los azulejos para “el corillo del lado del altar mayor” y los frontales de “los cinco altares del claustro”, suponemos que el grueso del pedido de 1610 se empleó para decorar el refectorio, incluidas las piezas de “¼ de pie en cuadro, que llaman sembradillos, para entreladrillos”, es decir las olambrillas que se colocaron en su pavimento. Al respecto debemos recordar la gran similitud -ya en su momento reseñada- entre la composición decorativa de este comedor con el del convento de Santa Catalina de Siena, mandado realizar y sufragado por Felipe III en 1616, lo que nos hace proponer a Figueroa como autor también de esa obra. Por lo que respecta a los azulejos traídos en 1618, desconocemos si fueron elaborados por el citado Marcos Fernández, o si por el contrario este vecino de Talavera de la Reina únicamente se encargó de trasladar hasta Valladolid una nueva partida del maestro Figueroa, que terminaron siendo colocados por el solador Juan Fernández Marques.

Ya para finalizar, el hecho de que todas las labores citadas hasta el momento tengan como denominador común el haber sido realizadas para una clientela próxima a la Casa Real, o para ella directamente, nos lleva a proponer a Alonso de Figueroa como posible autor de otras obras llevadas a cabo en Valladolid con el patronazgo de la Casa Real. Nos estamos refiriendo a buena parte de los revestimientos cerámicos del convento de las Descalzas Reales, cuya construcción -como ya se indicó- fue supervisada en persona por la reina, o, también, a los azulejos de la ermita del Cristo del convento de la Concepción del Carmen que, como veremos en su momento, fue levantada en 1616 por expreso deseo de la reina doña Margarita de Austria.

Vista del Refectorio con la sala de labor al fondo



# Convento de San Quirce y Santa Julita

**Cronología de la obra de azulejería: primera mitad del siglo XVI**

**Autoría de la obra de azulejería: desconocida**



Vista de la fachada de la iglesia del convento de San Quirce y Santa Julita desde la Plaza de la Trinidad, Valladolid

Está considerada por los historiadores decimonónicos locales como una de las congregaciones de religiosas más antiguas de Valladolid, sino la que más. Su fundación debió realizarse hacia mediados del siglo XIII a las afueras de la villa junto al camino de Villanubla, adoptando la regla cisterciense de San Bernardo. Hasta finales de la centuria siguiente no consiguió asentarse en su actual emplazamiento, ocupando unas casas cedidas por la familia Ulloa. Desde siempre gozó del favor real, recibiendo grandes mercedes de la reina doña María de Molina, Enrique II, Carlos I, Felipe II, Felipe III y, principalmente, de su Esposa doña Margarita de Austria quien frecuentó la compañía de las monjas durante la estancia de la Corte en Valladolid entre 1601 y 1606. En 1632 se liberó de la dependencia que hasta ese momento ejercía el monasterio de San Benito el Real.

En 1620 el arquitecto municipal Francisco de Praves trazó y dirigió la obra del cuerpo de la iglesia, sacristía, capítulo, escalera principal y claustro, además del “pasadizo de su Majestad” que unía el convento con el Palacio Real. Hacia 1632 el grueso de la misma debía estar finalizado. En la década de los setenta del pasado siglo se reedificó la mayor parte de la clausura, conservándose solamente uno de los frentes del claustro regular, de tres alturas, construido en ladrillo con arcos de medio punto que descansan sobre pilares. Su iglesia, salvo reformas internas como la del coro, se ha mantenido con su fábrica original. Levantada con ladrillo y tapial, presenta planta de cruz latina, aunque el crucero aparece poco marcado, la nave principal se cubre con bóveda de cañón con fajones, mientras que en el centro del crucero se dispone una cúpula de media naranja sobre pechinas. Al exterior no presenta una gran portada, habilitando un acceso por la Plaza de la Trinidad a través de una puerta adintelada entre contrafuertes, sobre la que se desarrolla una hornacina con un relieve de la Virgen y la Anunciación rematada por un frontón. A ambos lados se sitúan los escudos del convento (Martín González y Plaza, 1987:187-189).

Desde 2013 es una casa filial del convento de Santa María la Real de Huelgas.

## **OBRA DE AZULEJERÍA CONSERVADA**

### **Pared del Torno**

Debido a las grandes reformas sufridas en la pasada centuria, la única obra conservada en el convento se encuentra junto al antiguo torno,

cubriendo sus dos paredes, la propia de la clausura y la de la sacristía, además del hueco del torno, formada por azulejería de arista.

En la pared de la clausura a duras penas se puede apreciar-debido a los repintes y las tiras de papel pintado colocado sobre las piezas-, una mezcla formada por labores de azulejos -de 14cm de lado- decorados unos con el motivo renacentista de la rueda -tanto circular como octogonal- y con lacerías de tradición mudéjar otros, junto a coronas de azulejo -14,5cm de lado- con estilizados motivos renacentistas vegetales y grandes cintas -16x7cm- con el tema de cadeneta entrelazada, todo ello en azul, verde, negro y melado, con el blanco dejado en reserva. Mientras que en la pared de la sacristía parece distinguirse bajo la gruesa capa de pintura que los recubre, la misma decoración de rueda en los azulejos. Por su parte, la pared y suelo del hueco del torno se recubren con azulejos de estrellas de ocho puntas en verde, negro, azul, melado y blanco, con una corona de remate a base de los antes citados motivos vegetales.

A pesar de todo lo dicho, se puede vislumbrar un patrón decorativo original, que posteriormente quedo enmascarado tras la recolocación de piezas pertenecientes a otros conjuntos. Así, las paredes se recubrieron con azulejos de la rueda octogonal, posiblemente rematados con la corona de motivos vegetales y perfilados con la cinta de cadeneta; mientras que en el hueco del torno se dispuso el motivo de estrella con la citada corona vegetal.

Como es fácil de imaginar nada se sabe al respecto de la autoría de estas obras, como tampoco del momento de su colocación. Aunque no sea concluyente, la pasta con la que se elaboraron los azulejos con el diseño de estrella presenta el color ocre característico de las arcillas sedimentarias, como las que se dan por los alrededores de Valladolid. Motivos decorativos idénticos a estos se están elaborando, al menos desde comienzos del siglo XVI, en los talleres de Toledo -aunque allí las pastas predominantes son de un rojo intenso-, pero, con toda probabilidad, también en los de Valladolid. Por ello, en principio nos decantamos por una producción local, realizada a lo largo de la primera mitad del siglo si atendemos a la variedad de tipos decorativos documentados.



Vista general de la pared del torno desde clausura (arriba) y detalle del hueco del torno desde la sacristía de la iglesia (derecha)

# Convento de Santa Clara

Cronología de la obra de azulejería: siglos XVI y XVII

Autoría de la obra de azulejería: desconocida



Vista general del coro del convento de Santa Clara. Valladolid

Para la mayoría de los cronistas locales (Antolínez de Burgos, Canesi, Sangrador Vitores, García-Valladolid, etc.), este convento es uno de los más antiguos de Valladolid. Aunque inicialmente se instalaron en él frailes franciscanos, en 1246 el Papa Inocencio IV otorgó bula a la comunidad femenina de las clarisas para que construyeran iglesia y monasterio, seguida de otras jalonadas en el tiempo que les beneficiaban con todo género de facilidades para instalarse definitivamente (Martín González y Plaza, 1987: 64).

El primitivo establecimiento tuvo lugar en las casas de una ilustre dama, llamada doña Sol, mientras que otros benefactores como don Juan Arias del Villar, obispo de Sigüenza y presidente de la Chancillería, sufragaron las obras de la iglesia gótica iniciadas hacia 1485, que posteriormente fue remodelada a mediados del siglo XVIII por el maestro José Morante.

En la actualidad, el antiguo complejo monástico se reduce prácticamente a la iglesia, de una sola nave con coro a sus pies, cuyo estudio denota además que la obra del XVIII respetó lo sustancial del templo gótico. El cuerpo de la misma presenta planta rectangular dividida en tres tramos, con contrafuertes en la divisoria de ellos. A sus pies, el coro bajo –sin duda la obra más antigua– incorpora una capilla provista de una ventana de arco apuntado y escudo, que sirve de antecoro dentro de la clausura y que Agapito y Revilla sospecha que pudo haber servido de lugar de enterramiento de don Alonso de Castilla (1952: 99).

Precisamente en el coro, además de otra serie de enterramientos de ilustres personajes (los de la familia de Fray Gonzalo de Angulo, obispo de Venezuela, trasladados aquí en 1635 o el de doña Inés de Guzmán, condesa de Trastámara, de 1540), existen varios altares de azulejos, uno de ellos relacionado concretamente con la sepultura del dicho obispo Angulo. A lo largo de toda la estancia se desarrolla un friso pintado que reza:

*Este entierro es del reverendísimo Padre Fray Gonzalo de Angulo, obispo de fue de Veneçuela en las Indias, hijo de los señores el licenciado Gonçalo de Angulo y doña María de Angulo, que fue religiosa 25 años con 4 hijas en este convento. Iço el retablo y sillas y le dotó y eligio este entierro para él y sus padres y herederos, donde se han trasladado los guesos de su padre y hermanos del convento de San Benito el Real. Se trasladaron en mayo de 1635.*

Cabe señalar asimismo que antes de finalizar el siglo XX el coro fue objeto



de restauración, de ahí la decoración de azulejería que se ha insertado en algunos de los altares que más tarde se indicará.

## **OBRA DE AZULEJERÍA CONSERVADA**

### **Retablo de la Capilla del Coro Bajo**

Se trata de una sala o especie de antecoro donde existe un retablo del siglo XVIII y bajo el cual, a resultas de la mencionada restauración, se ha colocado un zócalo de azulejería de arista ligeramente avanzado, compuesto por piezas reutilizadas de otras partes del cenobio. En él se han empleado tres labores distintas, dispuestas en tres paneles frontales y dos laterales.

En los frontales se encuentran dos diseños distintos, que alternan, no obstante, flores inscritas en un rombo con otras en círculo o rueda, adornadas con motivos vegetales. Aunque, como decimos, se trata de dos labores diferentes, ambas emplean los mismos colores (verde, azul y melado sobre fondo blanco) y desarrollan una composición análoga, variando sus dimensiones entre los 13,5cm de lado de los azulejos del panel central y los 14,5cm de lados de los otros dos.

Por su parte, en los dos laterales se ha insertado un mismo diseño radial -de mayor tamaño que los anteriores y en los mismos colores- que reproduce en su interior una flor enmarcada en dos orlas vegetales que conforman dicha rueda.

Como ya se ha indicado en otros apartados de esta publicación, los diseños geométricos de rombos y círculos se vienen elaborando en los talleres de Valladolid desde los años 20 del siglo XVI. Por esas fechas sabemos que Juan Rodríguez se encuentra trabajando para la Catedral de Palencia o la Universidad de Valladolid y produciendo en su taller del Barrio de Santa María “azulejos de rueda”, diseño que posteriormente continuarán realizando otros maestros azulejeros locales como Cristóbal de León y Juan Lorenzo (Moratinos, 2007: 38-41).

### **Altar de los Santos Padres Francisco y Clara**

Igualmente introducido tras la restauración, se trata de un frontal de azulejería de arista -de 2,23m de anchura y 0,90m de altura- dispuesto bajo el pequeño retablo de dos hornacinas del coro, que albergan una talla policromada del último cuarto del siglo XVI que representa a San Francisco de Asís y otra de Santa Clara, obra de Pedro de Correas (Martín

González y Plaza, 1987: 70)

Como en el anterior, se han incluido aquí tres labores de azulejería distintas. La del frontal -con azulejos de 13cm de lado- se corresponde con un diseño vegetal que reproduce una flor inscrita en un círculo de la que parten cuatro hojas de acanto entrelazadas en una rueda que enmarca todo ello. La composición se realiza en blanco, verde y melado sobre fondo azul.

Se trata de una labor documentada entre las elaboradas en los alfares de Santa María, que también se realizó bajo la técnica pintada, como se vio en el altar de San Cosme y San Damián del monasterio de Santa Catalina. Por una serie de referencias documentales que hemos ido recopilando, creemos que el autor de este diseño -hasta donde nos alcanza realizado en exclusividad en Valladolid- pudo ser el maestro azulejero Juan Lorenzo, cuya prolífica y larga vida laboral se desarrolló entre los años 1560 y 1599 (Moratinos, 2007: 40-42).

A los lados del altar, se han insertado otras dos labores muy características del repertorio vallisoletano, como son la flor de seis pétalos en movimiento -dibujada en un solo azulejo de 13cm de lado- y la composición de círculos entrelazados por otros más pequeños que enmarcan sendas flores en reposo de diseño alterno -también en azulejos con las mismas dimensiones-. Todas ellas están decoradas en verde, azul y melado sobre fondo blanco.

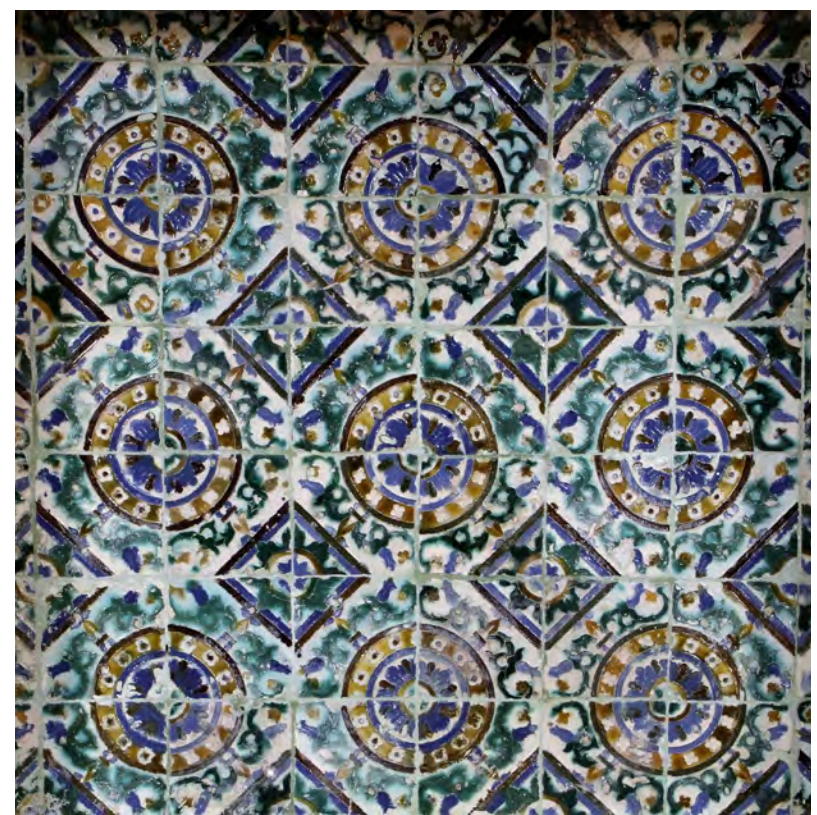
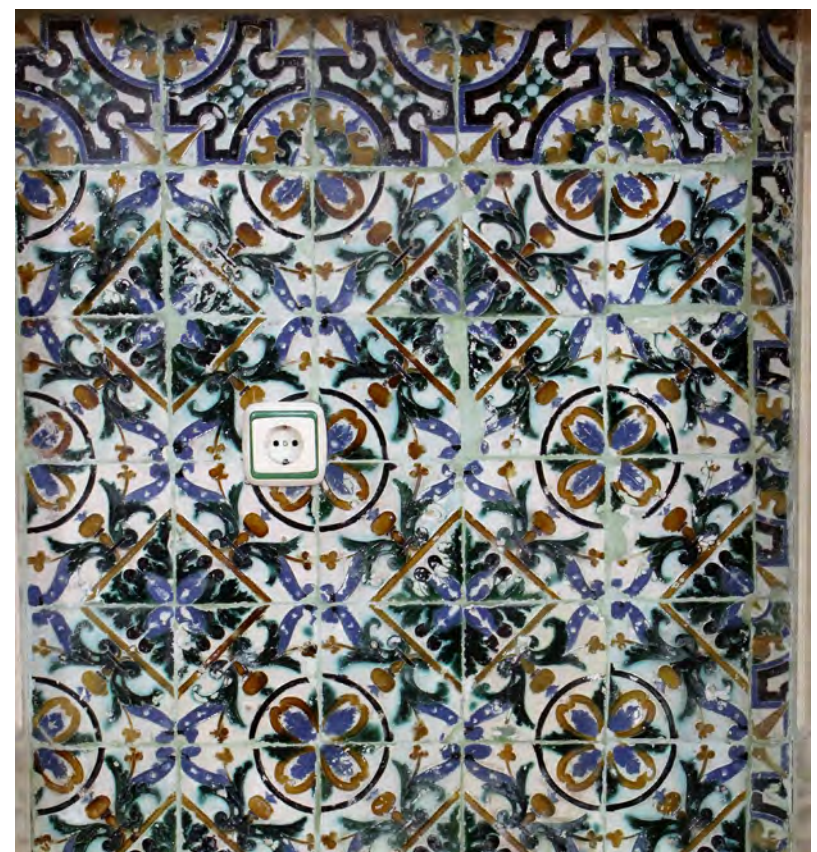
### **Altar del Santo Cristo**

Situado también en el coro y, a diferencia de los anteriores, original. Se trata de un frontal de azulejería de arista -de 2,15m de anchura y 0,83 m de altura- dispuesto bajo una hornacina que alberga un Cristo crucificado de madera policromada, atribuido a Alejo de Vahía y fechado hacia 1500 (Martín González y Plaza, 1987: 70).

La labor de azulejería reproduce la composición de círculos entrelazados por otros más pequeños que enmarcan sendas flores de diseño alterno en azul, verde y melado sobre fondo blanco, como el que se ha incluido en uno de los laterales del altar anterior, presentando los azulejos las mismas dimensiones.

### **Altar de Santa Catalina de Bolonia**

A continuación del anterior, encontramos este otro altar que alberga una escultura de madera policromada de Santa Catalina de Bolonia, datada en el siglo XVII. El frontal de azulejería de arista -de 1,72m de anchura y



Vista del retablo de la capilla del coro bajo y detalle de la labor de azulejos de los paneles izquierdo y central del altar



0,67m de altura- existente bajo él es también original y despliega un diseño que alterna círculos que inscriben una flor en su interior con cuadrados de menor tamaño que enmarcan una estrella de cuatro puntas. La labor emplea el azul, verde y melado sobre fondo blanco.

De nuevo volvemos a encontrarnos un diseño de círculos que, en esta ocasión, alterna con cuadrados. Las dimensiones aproximadas de los azulejos son uniformes, de 15cm de lado, un tamaño por otro lado no muy común en la azulejería vallisoletana.

#### Altar de la Inmaculada

En el centro de los pies del coro, existe este altar al que se alude en el friso que recorre la estancia, como patrocinio del Obispo Angulo. Se trata de un retablo del primer tercio del siglo XVII que se decora con pinturas de la época y que a partir del XVIII albergó la talla de la Inmaculada, de madera policromada (*Ibidem*).

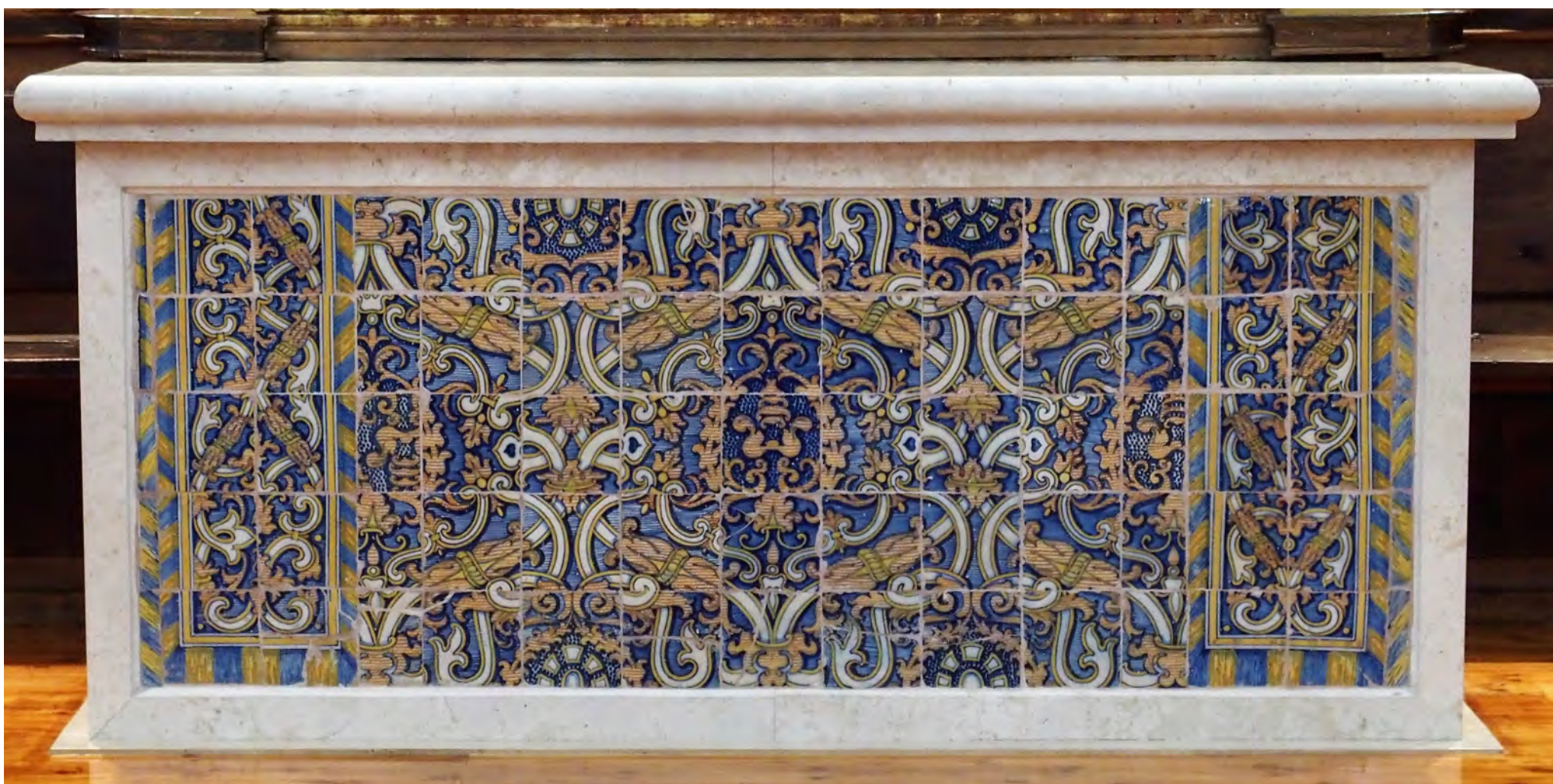
El frontal de azulejería –de 1,72m de anchura y 0,67m de altura, con piezas de 13,5cm de lado- que originalmente se dispuso bajo dicho altar, presenta una labor pintada en blanco, amarillo y naranja sobre una trama de fondo azul rallado. El diseño –que parece sensiblemente descolocado tras la restauración- reproduce una complicada composición que imita

Vista del retablo de los Santos Padres Francisco y Ana y detalle de la labor de azulejos del frontal del altar





Detalle del frontal de azulejos del altar del Santo Cristo (arriba) y detalle del frontal de azulejos del altar de Santa Catalina de Bolonia (abajo)



Vista del frontal de azulejos del altar de la Inmaculada

los ricos paños de brocados que se colocaban, precisamente, en las mesas de los altares, a base de orlas que enmarcan una especie de medallones. A los lados, sendas franjas del mismo diseño aparecen individualizadas por un recuadro de flecos azules y amarillos. El diseño continúa también por los laterales -0,34m de anchura y 0,67m de altura-.

Si hiciéramos caso de la leyenda conmemorativa transcrita al inicio de este apartado, cabría suponer que el frontal acompañaría al retablo que mandara colocar el Obispo Angulo y que, por tanto, su datación correspondería a la década de los veinte o primeros años de los treinta del siglo XVII elaborado, dado el estilo y motivo decorativo, en alguno de los muchos talleres de Talavera de la Reina activos en esos momentos.

#### **Cristo de la Escalera**

Como hemos comentado, en la actualidad la mayor parte de las estancias

que componían la antigua clausura han desaparecido, conservándose de la obra primigenia la iglesia y coro. No obstante, la comunidad ha preservado una muestra importante de azulejería que en su día engalanaba el complejo y que da fe de la riqueza que de este tipo de revestimientos albergó.

En el lote que en su momento tuvimos la oportunidad de documentar, algunos corresponden a las labores conservadas o, desde la última restauración, ahora expuestas en los altares que hemos mencionado. Pero además, se registran otras, tanto de arista como pintadas, que no han sido colocadas. Entre las segundas destacamos el motivo que hiciera Loaysa para las iglesias de la diócesis -aquí en blanco sobre azul con algunos detalles en amarillo-, o el florón también bícromo copia del “florón principal” realizado por Juan Fernández para El Escorial.

Algunos de los azulejos y cintas de arista descritos se colocaron en la

escalera de acceso a la clausura alrededor de un Cristo milagrero de antigua devoción, traído del desaparecido convento de Santa Clara de la localidad vallisoletana de Peñafiel, donde era sacado en procesión por el claustro reglar cuando la sequía asolaba los campos y cosechas<sup>23</sup>. De las diferentes labores representadas, nos interesa reseñar los alízares de cuerda seca que enmarcan la escultura, que presentan una combinación compositiva de arquillos en una cara junto a polígonos entrelazados en la otra<sup>24</sup> –desafortunadamente una de las cara ha quedado tapada debido al modo en que han sido colocados-.

La procedencia de estos alízares –de 23,5x7cm- es, sin ningún tipo de dudas, toledana. En los talleres de la ciudad imperial se comenzó a elaborar esta característico tipo de revestimiento cerámico en el siglo XV, perviviendo hasta bien entrado el XVI. El que nos ocupa fue sin duda el más representado entre los diseños de tradición mudéjar, decorado a su vez con los llamados “colores árabes”, es decir el blanco, negro, melado y verde (Ray, 2002: 12 y 29). Desconocemos si estos de Santa Clara se emplearon, junto con azulejos de la misma técnica o de arista, para crear alguno de los pavimentos alfombrados que tanta fama dieron a los artífices toledanos o, por otro lado, se colocaron como remate de escalones o alfeizares de ventanas del antiguo convento.



Vista del frontal del Cristo de la escalera y detalle de los alízares de cuerda seca que lo enmarcan

<sup>23</sup> Información aportada por sor María Eugenia, superiora del convento.

<sup>24</sup> Sabemos que, además de este diseño, el convento conserva otros alízares con la representación de rosetas en vez de arquillos.

# Convento de Santa Isabel de Hungría

**Cronología de la obra de azulejería: siglo XVI**

**Autoría de la obra de azulejería: desconocida ¿Hernando de Loaysa, Capilla de San Francisco y frontal de la Escalera de San Jerónimo?**



Detalle del claustro de Santa Isabel de Hungría con la iglesia de San Agustín al fondo. Valladolid

El monasterio de Santa Isabel tiene su origen en un beaterio de religiosas franciscanas fundado por iniciativa de doña Juana y doña Beatriz de Hermosilla en 1472, al que el Papa Inocencio VIII autorizó para vivir en comunidad en 1484 y que no adquirió la regla de clausura y velo hasta 1620 ó 1630, según unos u otros historiadores locales.

La iglesia se construyó a comienzos del siglo XVI -y se completó y modificó en la segunda mitad de la centuria- bajo la dirección del maestro palentino Bartolomé de Solórzano bajo el patrocinio de la abadesa doña Isabel de Solórzano, viuda de don Diego de la Muela, contador de los Reyes Católicos, a quien se destinaba un sepulcro en la capilla mayor. Aunque el encargo de la obra se firmó en 1506, dicha ejecución se demoró inicialmente y en 1513 el arquitecto se obligaba a finalizarla puesto que, según su testimonio, estaba muy avanzada. Sea como fuere, en agosto de 1507, aun estando por acabar el templo, se hizo bendición de la iglesia y el claustro, acaso porque la capilla mayor estuviera ya terminada y ello permitiera celebrar los oficios religiosos (Martín González y Plaza, 1987: 131-132).

La iglesia de estilo gótico presenta planta rectangular con una sola nave de dos tramos, ábside de igual anchura y longitud y coro en alto sobre arcos escarzanos. En el costado sur, una crujía de capillas (como la de San Francisco) y otras dependencias la unen con el claustro, de planta también rectangular -aunque de forma irregular debido al trazado de la calle- y distribuido en dos plantas con galerías de columnas de orden toscano, la inferior adintelada y la superior con arcos de tres puntos.

En la panda norte del claustro se sitúa la bellísima capilla de San Francisco, que don Francisco de Espinosa (fallecido en 1552) adquirió en 1550 ya construida pero que debió reformar íntegramente. Su cubierta con dos bóvedas de crucería estrellada en yesería podría corresponder a Jerónimo de Corral de Villalpando, mientras que los dos medallones de yeso policromados del testero parecen ser del estilo de Juan de Juni, autor además de la escultura de San Francisco de esta misma sala (Ibidem: 134). Toda ella se recubre además con un zócalo de azulejería, banco corrido y altar igualmente decorado.

Al este del claustro se abren el refectorio y una sala de labores cubiertas con armadura tipo artesa. Por su parte, tras el derribo de la crujía meridional únicamente se ha conservado una pequeña capilla, llamada del Cristo, con crucería estrellada que conserva además retazos de azulejería. Al oeste, en la parte central de la panda, existe una escalera en cuyo arranque del muro se abre una hornacina con bóveda de venera,



Vista parcial de la capilla de San Francisco

arcos rebajados y ornamentación renacentista, del estilo de Jerónimo de Corral y, en su interior, un panel de azulejería. Asimismo, en el tramo superior de la misma escalera se documenta otro panel de cerámica plana pintada con la representación de santos.

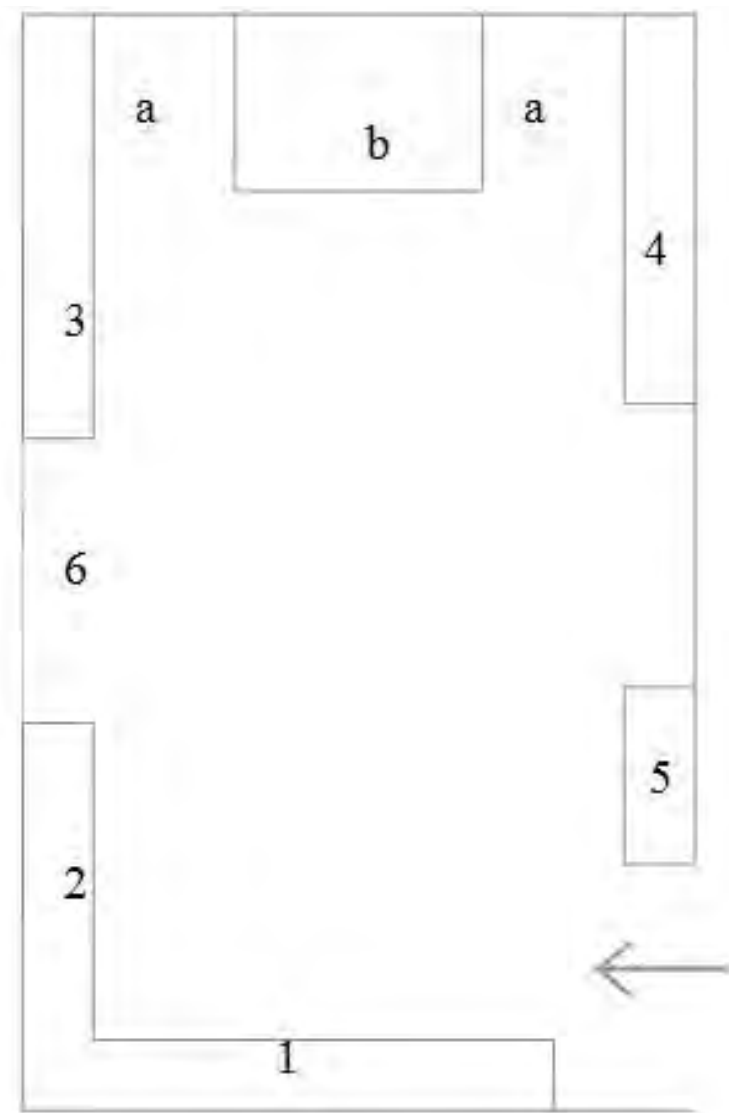
## OBRA DE AZULEJERÍA CONSERVADA

### Capilla de San Francisco de los Espinosa

Se trata de una capilla de planta rectangular, de aproximadamente 9x5 m., situada en la panda norte del claustro, con acceso desde éste y comunicada con la iglesia mediante un vano protegido con rejería. Toda ella presenta un arrimadero de azulejería de arista rematado con una representación figurada del santoral en labor plana pintada, banco corrido, frente de altar con peana y escalones laterales.

*Azulejería de arista:* Ocupa la parte inferior del arrimadero, el banco corrido, la peana frente al altar y los escalones laterales.

Atendiendo al esquema de la capilla representado, el banco arranca (1 y 2) con una línea de cintas –de 14x7cm- con diseño vegetal de palmetas entrelazadas formando corazones –motivo que se encuentra en numerosos frontales y arrimaderos en la provincia de Valladolid- de



Planta de la capilla de San Francisco con el esquema de la distribución de las labores de azulejería

colores verde, azul y marrón sobre fondo blanco. A continuación, se insertan dos filas de azulejos -14cm de lado- con el motivo de rueda cuadrilobulada -idéntico a los del acceso al coro alto del convento de la Concepción, o a los altares del trascoro del de las Huelgas- en los mismos colores, rematándose los ángulos con alízares -22,5x,4,5x5cm- monocromos verdes.

Tanto el asiento como las dos primeras filas del arrimadero están formados por otro motivo –con azulejos también de 14cm de lado-, en concreto un diseño floral insertado en un círculo y rematado por motivos vegetales que conforman un rombo que, a su vez, enmarca el diseño anterior, que utiliza también el azul, verde y marrón sobre el fondo blanco.





Detalle del banco corrido y arrimadero de la capilla de San Francisco



Detalle de la peana y escalones laterales del altar de la capilla de San Francisco

La labor de arista se remata finalmente con una hilada de azulejos, a modo de corona -16x13,5cm-, de diseño vegetal que reproduce una especie de crátera, repetido a lo largo de todo el panel salvo en el muro sur, en el tramo 4, donde el motivo lo constituye una sucesión de palmetas.

En los paneles de los tramos 3, 4 y 5, los diseños del arrimadero y el banco se alteran, pasando los del primero a los del segundo y viceversa. La peana conservada en el avance del altar (b) repite los diseños apuntados: frente de cráteras, alízares verdes y suelo de motivos vegetales enmarcados con rombos alternos. Mientras que en los dos escalones de los lados del altar (a) se registran azulejos pintados en verde y blanco que reproducen el diseño de los cuatro medios losanges alternos de esos colores, iguales a los documentados en el arrimadero de la portería y en el pavimento de la capilla de la Peña de Francia del convento de Santa Catalina de Siena.

*Azulejería pintada:* Esta labor se superpone y remata el arrimadero de arista. Se trata de una composición figurada desarrollada a partir de tres hiladas de azulejos, enmarcada arriba por una corona con un motivo de ondas en forma de Y –muy parecida a la representada en la capilla del Rosario del convento de Santa Catalina de Siena, aunque colocada en ese caso al revés- en azul, naranja y blanco, y abajo por un diseño circular de finas labores de “ferrerías” conteniendo flores en azul, amarillo, naranja y verde, con el blanco de fondo. Todos los azulejos presentan unas dimensiones de 14cm de lado.

La escena reproduce cuarenta imágenes de santos divididos en cinco paneles, donde encontramos doctores, padres y santos de la Iglesia, apóstoles, Santa Ana madre de María, fundadores franciscanos: San Francisco y Santa Clara, mártires de la Iglesia y franciscanos –entre ellos tres de los Mártires de Marrakech-, además de santos, teólogos y predicadores franciscanos. Las figuras, separadas por arcos apoyados en columnas dóricas decoradas con grutescos, presentan unos rostros y posturas prácticamente idénticas, apareciendo la mayoría de las veces representadas con su nombre, aunque en otros casos este se tiene que adivinar a través del símbolo iconográfico que les acompaña. Están dibujados con un fino trazo de pincel realizado en azul, que también se utiliza de relleno para dar forma a los cuerpos, empleándose el amarillo y el naranja en distintas tonalidades para las capas, tocados y nimbos. Los paisajes de fondo son muy sencillos, a veces un roquedo desnudo y en la mayoría de los casos uno o dos árboles de copa redondeada, donde se aprovecha para incorporar a la gama de colores el verde.



Vista de las figuras de santos del frontal nº 4 de la capilla de San Francisco



Vista de las figuras de santos del frontal nº 5 de la capilla de San Francisco

Los santos representados son los siguientes:

- Panel 1: San Gregorio, Santa Cecilia, San Jerónimo, Santa Margarita, San Juan Evangelista, San Juan Bautista, Santa Ana, San Agustín y San Ildefonso.
- Panel 2: San Bernardo Mártir, Santa Isabel, San Francisco, Santa Clara, San Antonio de Padua, Santa Catalina, San Buenaventura, San Luis y San Sebastián.
- Panel 3: Santa Agata, un apóstol, Santiago el Menor, Santo Tomás, San Pablo, San Pedro, San Simón Celote, San Judas Tadeo y Santa Lucía.
- Panel 4: Santa Inés, San Andrés ¿San Bartolomé? Santa María Magdalena, San Felipe y desconocido.
- Panel 5: San Mateo, San Bernardino, San Pedro Mártir, San Acurso, San Adyuto Mártir y San Bernardo.

En el vano de acceso a la iglesia (6), se reconoce, por lo que a la obra de arista se refiere, una composición desordenada con piezas reutilizadas. Sería el caso, por ejemplo, de los azulejos de los laterales inferiores donde se insertan azulejos que reproducen una flor en torbellino de seis pétalos inscrita en un círculo, desarrollada en una única pieza, así como



Detalle del acceso a la iglesia desde la capilla de San Francisco



Santa Isabel de Hungría y San Francisco



las cintas de rombos ausentes en el resto de la sala o la composición de rueda del frontal, igualmente ausentes en el resto.

Sin embargo, el remate superior de azulejería pintada sigue la escena del conjunto de la estancia, aunque como la labor de arista no se proyecta aquí, el asiento se resuelve insertando tres filas de la cenefa pintada con labores de “ferronerías” del enmarque inferior; así, la composición y la cenefa superior consiguen seguir el esquema general.

Esta desorganización en el panel de arista y la continuación del pintado nos podría estar indicando que la primera labor se colocó en la capilla antes de 1550 y que, por ello, se vio alterada con la reforma que los Espinosa realizaron en la zona del acceso a la iglesia, mientras que la pintada, al ser posterior a esa fecha, sigue el ritmo uniforme en toda la estancia. Es decir, que la obra originaria de arista no cubriera la luz del vano hasta la reja y que sólo cuando se diseña la representación pintada se decide cubrir también esos laterales con piezas reutilizadas de otros puntos del monasterio para poder dar unidad y continuidad de asiento a la composición figurada. En este sentido, el documento (Carpeta 1, doc. 6) que acredita el patronato de la capilla por la familia Espinosa dice, con fecha de 10 de octubre de 1550, que las religiosas del monasterio ceden

Vista de la capilla del Cristo y detalle del rodapié original



y traspasan:

*(...) una capilla qu'está dentro del dicho monasterio de Santa Ysabel y entran a ella por una puerta que está en un paño de la claustra y en ella está una reja de hierro que sale al cuerpo de la yglesia del dicho monasterio, hecha y edificada y fundada so abocación de señor San Francisco, segund que agora está y con lo que en ella se hiciere y aderezare, con mas una sacristia donde an de estar los hornamentos que agora tiene la dicha capilla y los que tubiere en adelante, la cual dicha sacristia tiene la puerta que sale a la capilla del Crucifixo, la cual dicha capilla con el patronazgo della damos e asignamo (...) (Ibidem: 142-143).*

En cuanto a la autoría de las obras, consideramos que la labores de arista se elaboraron en los alfares del Barrio de Santa María de Valladolid, posiblemente realizados, si se pudiera confirmar la fecha propuesta, por el azulejero Cristóbal de León quien, junto a su yerno García Ruiz, está trabajando en la villa por los años centrales de la centuria (Moratinos, 2007: 39-40).

Por lo que respecta a las labores planas pintadas, en su momento García Chico se las atribuyó a Hernando de Loaysa, basándose en su “rica decoración en tonos azules y amarillos, tan característicos en la obra del maestro azulejero” (1958: 26). Podría ser una asignación acertada toda vez que sabemos que este maestro azulejero ya representó escenas figuradas de santos para otros encargos en la provincia, como en su momento tendremos oportunidad de comprobar. De estar en lo cierto, el maestro talaverano tuvo que realizar esta obra en algún momento de la década de 1580, coincidiendo con su presencia en Valladolid.

La capilla se encuentra afectada por la humedad que, por capilaridad, asciende por el banco corrido y arrimaderos afectando a los azulejos, principalmente con la pérdida de la capa vítrea. Los azulejos colocados en la peana y escalones junto al altar evidencian el desgaste propio del uso, habiendo perdido muchos de ellos una parte sustancial de la superficie esmaltada. Por último, los azulejos planos pintados se encuentran en general mejor conservados, apreciándose únicamente algunas piezas con fisuras que, por ahora, no dañan la capa vítrea.

### Capilla del Cristo

Se trata de una pequeña capilla abierta en la panda sur del claustro bajo que conserva un rodapié formado por una fila de azulejos y una de alízares. Da la impresión de que la composición original era la



Vista del zócalo de la ventana de la antigua capilla de Belén

formada por piezas de arista –de 13,5cm de lado- que dibujan una flor en torbellino inscrita en un círculo (como las insertadas en la luz del vano que comunica con la iglesia a la capilla de San Francisco) colocada de manera alterna y pintada en azul, verde y melado con el blanco en reserva, y rematada con alízares monocromos verdes -20x5cm-.

A partir de los pilares que sustentan la pequeña bóveda que techa la parte del altar, se intenta continuar con la decoración de azulejos pero con piezas reaprovechadas que poco o nada tienen que ver con la composición original. Así, se recurre a una labor pintada en azul y blanco –13,5cm de lado-, a variados motivos en arista –coronas de 16x13,5cm-, a alízares “salpicados” en azul -16,5x4,5cm- o decorados con una greca de esvásticas también en azul -18x4,5cm- e, incluso, a cintas de arista -13x7cm- de palmetas enlazadas colocadas en la entrada.

Al igual que en la capilla de San Francisco la humedad afecta a los



Detalle del altar de Santa Isabel de Hungría



Vista del panel de San Jerónimo

azulejos, apreciándose en muchas piezas la acumulación de sales y la pérdida de parte de la superficie vítrea.

### Antigua Capilla de Belén

Esta habitación se sitúa al este del claustro, separada del refectorio por un muro, aunque en origen constituyeron una misma estancia, conservando al igual que éste la armadura original de limas a tres agua. Tras su compartimentación y hasta bien avanzado el siglo XX fue utilizada como cementerio para las monjas de velo, contando con una sillería adosada a los muros<sup>25</sup>.

El zócalo de la única ventana –que en origen era la puerta por donde se accedía a la estancia– se encuentra recubierto por un conjunto de labores de arista reutilizadas procedentes de otros altares y arrimaderos

25 Información aportada por sor Isabel Ferreras, superiora del convento.

del convento hoy desaparecidos. Encontramos azulejos con la flor en torbellino junto a otros con el motivo de rueda, coronas como las descritas en la capilla de San Francisco y, además, alízares monocromos verdes en el vértice del alfeizar.

### Escalera de acceso al Claustro Alto

Esta escalera, llamada por la comunidad de San Jerónimo, se sitúa en la panda oeste y conserva dos obras de azulejería, ambas ya en el piso superior.

*Altar de Santa Isabel de Hungría:* En el tramo final de la escalera se abre una pequeña cámara delimitada por dos pilares estriados laterales y techada por una menuda bóveda de venera, del estilo de Jerónimo del Corral, según Martín González y Plaza (1987: 133). Dentro de ella se levanta una mesa de altar -de 1,04m de anchura, 0,88m de altura y 0,40m



de fondo- sobre la que se dispone la figura de la patrona del convento, revestida íntegramente de azulejos de arista, al igual que las paredes colaterales -0,68m de altura y 0,59m de fondo- que presentan la misma serie decorativa. La muestra se completa con un pavimento que cubre toda la solería del altar, de las mismas características.

Los azulejos utilizados son los de la flor en torbellino enmarcada en un círculo, como los del rodapié de la Capilla del Cristo, la corona reproduce el motivo de la cratera, idéntico al dispuesto en la capilla de San Francisco, las cintas intercaladas presentan las palmetas entrelazadas, mientras que la arista del escalón se cubre con alízares monocromos verdes. Todo el conjunto presenta un buen estado de conservación, libre de la temida humedad.

*Mural de San Jerónimo:* Se trata de un panel -de 1,48m de anchura y 1,19m de altura- de azulejería -13,5cm de lado- pintada polícroma que desarrolla una escena figurada, separada en dos pisos por una línea de cinta -13,5x6,5cm- decorada con calabrotos o cordones sogueados, enmarcando todo el mural una corona -de iguales dimensiones que los azulejos- con el motivo de glifos o pequeños arquillos bajo un friso lineal. La parte inferior se delimita con una línea de alízares -16x4,5cm- de estilizada decoración vegetal.

Cada nivel escénico se compone de tres hiladas de azulejos y nueve horizontales que dibujan tres espacios enmarcados por arcos dobles asentados sobre gruesos pilares rematados con capiteles dóricos, donde se vuelve a repetir la decoración de grutescos que ya vimos en la capilla de San Francisco. En los espacios habilitados se reproducen las figuras de, nuevamente, profetas y padres de la Iglesia: San Juan Bautista y San Jerónimo, junto a los fundadores y santos de la orden franciscana: San Antonio de Padua, Santa Margarita de Cortona, San Francisco de Asís y Santa Clara.

A pesar de no haberse escrito sus nombres, en esta ocasión los personajes se pueden reconocer con facilidad gracias a los atributos iconográficos colocados junto a ellos. Para el trazo de las figuras de nuevo se utilizó un fino pincel de color azul, que también es usado para las vestimentas junto al amarillo y naranja, todos en distintas intensidades cromáticas. A diferencia de los paneles de la capilla de San Francisco los paisajes del fondo son más abigarrados con mayor presencia de vegetación e, incluso, algunas recreaciones urbanas, incorporándose el verde a la paleta de colores.

San Jerónimo y Santa Clara del panel de San Jerónimo

Las escenas figuradas y los motivos decorativos presentes en el mural son idénticos a los representados en los frisos de la capilla de San Francisco, por lo que de nuevo tenemos que atribuir su autoría a Hernando de Loaysa. Es más, como en su momento comprobaremos, las coronas de glifos, cintas de calabrote y alízares aquí empleados volverán a ser utilizados por el maestro talaverano en varios de los encargos realizados para las iglesias de la provincia.

### Coro Alto

En el coro alto de la iglesia, así como en diversos puntos de las estancias que dan acceso al éste desde el claustro, se conservan asimismo retazos o pequeñas labores de azulejería, habitualmente de arista.

*Estancia contigua a la antesala del coro:* Esta antigua celda, utilizada en la actualidad de trastero, presenta los dos alfeizares de sus ventanas recubiertos con azulejos de arista de la flor de seis pétalos en torbellino inscrita en un círculo. Existe asimismo una pequeña hornacina de sección rectangular horadada en el muro cuya repisa o base se encuentra decorada con piezas reutilizadas y desordenadas de azulejería –de 14cm de lado- de pintada en colores azul, amarillo y blanco, decoradas con la imitación del “florón principal” escurialense, además de una pieza que reproduce unas columnas enmarcando una corona, labores ambas iguales a las utilizadas en los arrimaderos del claustro del convento de Nuestra Señora de Porta Coeli.

*Hornacina de la antesala del coro:* En una habitación situada a la derecha del corredor por el que se accede al coro, de frente existe una pequeña hornacina horadada en el muro, que alberga una imagen.

Su repisa o base, se decora con azulejos -de 13,5x13,5cm- de arista en tonos verdes, azul, melado y blanco que dibujan un diseño vegetal desarrollado en rueda a partir de cuatro piezas, que venimos identificando como “la rosa blanca” realizada por el maestro azulejero vallisoletano Juan Lorenzo.

*Aguabenditera del corredor de acceso al coro:* Se trata de una pequeña hornacina –de 0,24m de anchura, 0,45m de altura y 0,25m de fondo- horadada a media altura de la pared oriental de dicho corredor y utilizada como aguabenditera. Las paredes se encuentran forradas íntegramente de azulejos de arista de la serie de la flor en torbellino de seis pétalos enmarcada en un círculo, en azul, verde, melado y blanco, además de una pieza -colocada en la parte superior central- con el ya conocido diseño de los cuatro medios losanges en verde y blanco que forman un

rombo. La peana de decora con coronas de cráteras vegetales como las de la capilla de San Francisco.

*Rodapié de la celosía del coro:* Se trata de cinco pequeños tramos lineales -de entre 0,60m y 1,35m- que recorren el pequeño escalón situado bajo la celosía del coro por la parte de la clausura. Lo forman, tanto en la parte horizontal como en la contrahuella, cintas de arista -12,5x6cm- de decoración geométrica separadas por una línea de alízares -21x6,5cm- monocromo verde, a excepción del primer tramo (el más septentrional) en el que en la parte cenital se han asentado azulejos de la flor de seis pétalos en torbellino, acaso reutilizados.



Detalle de la repisa de la hornacina de la antigua celda junto a la antesala del coro



Detalle de la repisa de la hornacina de la antesala del coro





Vista de la aguabenditera del corredor de acceso al coro (izquierda) y detalle del rodapié de la celosía del coro alto (arriba)

# Convento de la Concepción del Carmen

**Cronología de la obra de azulejería:** finales del siglo XVI y siglo XVII (1616 para la Capilla del Cristo)

**Autoría de la obra de azulejería:** desconocida ¿Alonso de Figueroa Gaytán, Capilla del Cristo?



Vista desde el compás del acceso a la clausura e iglesia del convento de la Concepción del Carmen. Valladolid

La fundación de este convento se debe a la propia Teresa de Jesús quien, según hizo constar en el *Libro de las Fundaciones*, tuvo la revelación de un caballero vallisoletano fallecido que le instaba a que levantara un monasterio en sus propiedades: una huerta grande y viña junto al río Pisuerga. Sea como fuere, en 1568 las religiosas tomaron posesión del cenobio, pero al poco tiempo enfermaron casi todas y doña María de Mendoza, mujer del Marqués de Camarasa y hermana del Obispo de Avila, se ofreció a comprarles otras casas para su establecimiento.

Se cree que el misterioso caballero pudo ser don Bernardino de Mendoza, hermano de los anteriores, y que la propiedad que brindaba estaba situada al sur de la ciudad, en el actual barrio del Cuatro de Marzo. Pero fue María de Mendoza quien se convirtió, según escritura de 1585, en patrona de la fundación, a la que dotó con una renta anual que debía servir además para costear la construcción del convento, en esa fecha a falta todavía de edificar la iglesia y del claustro (Martín González y Plaza, 1987: 213-214).

El conjunto vallisoletano cumple el plan arquitectónico que la Santa propugnaba para sus fundaciones: sencillez y austeridad. Desde el amplio compás de entrada se accede, de frente, a las dependencias de clausura y, a la derecha, a la iglesia. Ésta es de una sola nave, con capilla mayor cuadrada y coro alto a sus pies. Adosado al lado de la Epístola nace un claustro, de planta cuadrada, restaurado y ligeramente transformado a principios del siglo XX, seguido a él otro de dos únicas crujías y hacia el norte un ala de noviciado que se prolonga formando el lateral de la huerta.

Además, el espacio interior delimitado por la alta tapia que circunda la propiedad alberga en la actualidad tres ermitas, concebidas por Santa Teresa para el retiro de las religiosas pero también como recreo; de ahí, su forma central con aire de palacete, es decir, de planta cuadrada rodeada de un pórtico de pies derechos. En concreto se han conservado la de Santa Teresa, la de la Virgen del Carmen y la del Cristo o de la Reina. Se sabe que su construcción estuvo en algunos casos patrocinada por personajes ilustres de la Corte, como la Duquesa de Medina de Rioseco o la Duquesa del Infantado y, en otros incluso, por una reina como fue doña Margarita de Austria.

En concreto, en la del Cristo, en 1616 se registran obras librándose partidas para la yesería, carpintería, cerrajería o la azulejería que decora la mesa de altar con piezas pintadas en tonos amarillo, verde y naranja (*Ibidem*: 227).

## OBRA DE AZULEJERÍA CONSERVADA

### Altar del Santo Cristo del Ala del Noviciado

Hacia el centro del pasillo que recorre el ala del noviciado, se encuentra este altar dedicado al Santo Cristo. El nicho horadado en la pared -pintado hacia el último cuarto del siglo XVII por el círculo de Diego Díez Ferreras- alberga un Cristo crucificado policromado, datado hacia 1500 y atribuido a Alejo de Vahía (*Ibidem*: 228). Bajo él, existe un altar con frontal y mesa de azulejería plana pintada polícroma -de 1,58m de anchura, 1,04m de altura y 0,44m de fondo-.

Se trata de una labor que, enmarcada por una cinta -13,5x6,5cm- lateral de calabrote o cordón sogueado, presenta en su interior una variada composición de hasta tres diseños diferentes -todos los azulejos de 13,5cm de lado-. A continuación del calabrote se dibuja otra orla de enmarque, formada por azulejos que componen una hilada en los lados

Vista del frontal y detalle del locus de la mesa del altar de Santo Cristo del ala del Noviciado



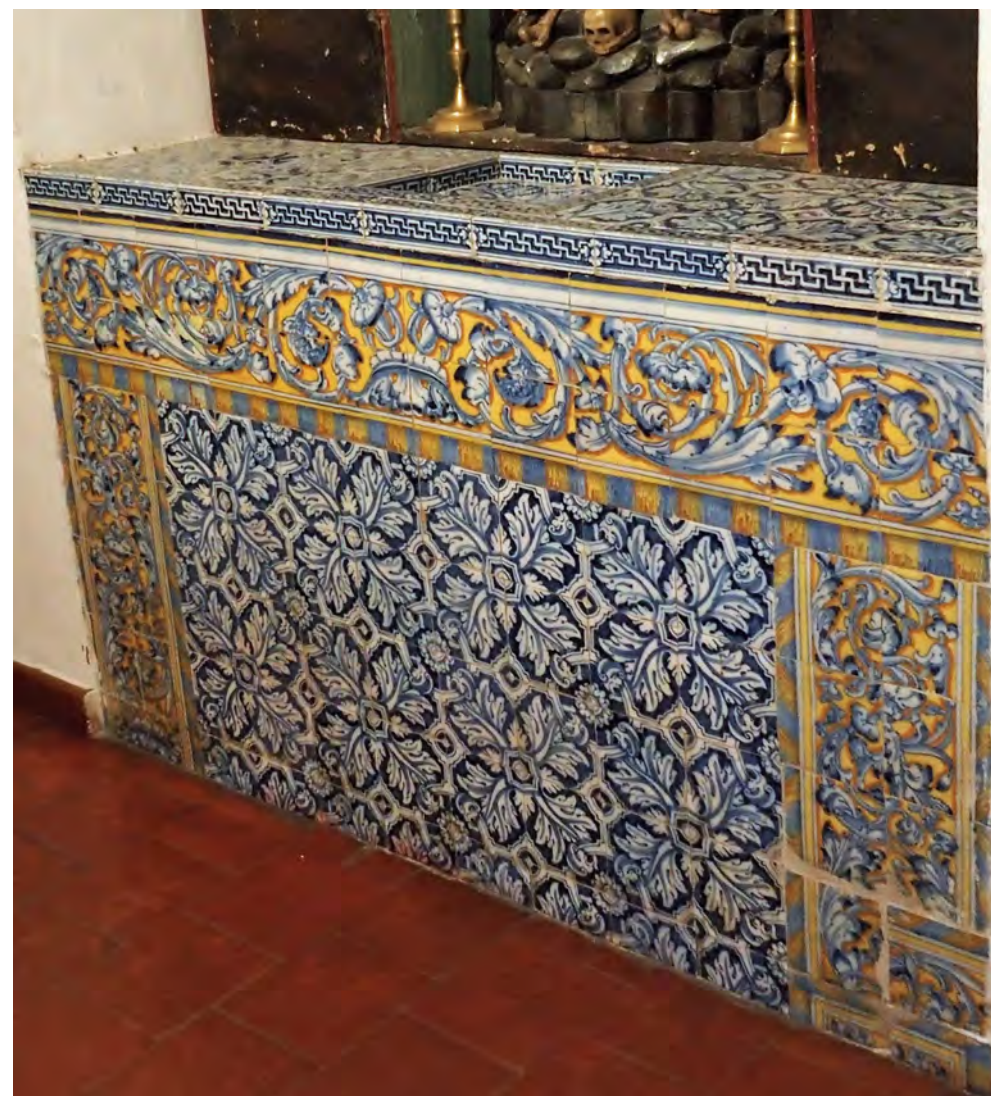
y dos en la parte superior, que reproduce sobre fondo azul un motivo en blanco de zarcillos entrelazados con decoración de hojas que rematan en una especie de motivo floral coloreado en amarillo en su interior, con remate de flecos. Ya en el interior de esta segunda especie de orla, se dispone un motivo central formado por cinco hiladas de cinco azulejos que desarrollan una composición floral que, partiendo de cuatro piezas como articuladoras del diseño, dibujan grandes florones flanqueados en sus cuatro ángulos por una especie de ruedecilla rematada en cruceta, en colores azul, amarillo, naranja y blanco, que no es otro que la imitación policromada del “florón arabesco” realizado por el azulejero talaverano Juan Fernández para el monasterio de El Escorial (Martínez Cabiró, 1971: 287-288; Ray, 1991: 300). A ambos lados y en sentido vertical a ésta central, se disponen dos hiladas más de azulejos de punta de diamante colocados en cruz.

La mesa del altar está igualmente decorada con azulejos de punta de diamante. En el centro, el *loculus* o “reconditorio” –de 0,33x0,30m- para contener la reliquia se decora con cuatro azulejos que dibujan un diseño lineal sobre fondo naranja de una flor en amarillo ligeramente romboidal enmarcada en una cinta sinuosa blanca, de cuyas intersecciones parte un sencillo motivo floral también en blanco. Este espacio se remata, al igual que el vértice del frontal, con una línea de alízares -16x5cm- de estilizada decoración vegetal en azul, amarillo y naranja, con el blanco dejado en reserva.

Tanto los diseños de la cinta de calabrote como de la punta de diamante o la labor central del “florón arabesco” son idénticas a las obras documentadas en las iglesias de la diócesis realizadas, en la década de los 80 del siglo XVI, por Hernando de Loaysa (Moratinos y Villanueva, 1999). Asimismo, cintas y alízares iguales a éstos los encontramos en el frontal de San Jerónimo del convento de Santa Isabel de Hungría.

### Altar del Pasillo de la Enfermería

Al sur del claustro se desarrolla un ala ocupada por la antigua enfermería. En la pared del pasillo que comunica las habitaciones de este dispensario hoy en desuso, se abre una capilla con un Cristo crucificado sobre un calvario en relieve en madera policromada y flanqueado por la Virgen María y María Magdalena pintadas en tabla, todo ello colocado sobre un altar con su mesa y frontal decorados con azulejería plana pintada –de 1,53m de anchura, 0,93m de altura y 0,43m de fondo-, en un buen estado de conservación.



Vista del frontal y mesa del altar del pasillo de la enfermería

El frontal presenta un diseño central de composición vegetal a partir de cuatro piezas -13,5cm de lado- que reproducen el “florón principal” escorialense en azul y blanco. El diseño se enmarca por el frente y los laterales con una greca de azulejos –también de 13,5cm de lado- que desarrolla un intrincado motivo vegetal de carnosas hojas de acanto entrelazadas con zarcillos en tonos azul y blanco sobre fondo amarillo, rematándose sus bordes con flecos amarillos y azules.

La mesa del altar también se decora con el motivo del “florón principal”. En su centro se abre un *loculus* con las mismas dimensiones que el del altar del Santo Cristo del ala de noviciado, decorado también con el motivo del florón y rematado, al igual que el borde del altar, con una hilada de alízares -18,5x5cm- con el motivo de esvásticas entrelazadas con flores en la intersección de las piezas en blanco y azul.

De procedencia talaverana y por el tipo de decoración desarrollada,

CELDA, DE NUESTRA MADRE, S<sup>TA</sup> TERESA DE JESVS.



Vista de la celda de Santa Teresa y detalle de uno de los alfeizares

principalmente la greca vegetal polícroma, esta obra debió ser realizada en el primer tercio de siglo XVII.

### **Celda de Santa Teresa**

En la panda sur del claustro bajo se conserva la antigua celda de la Santa, ampliada y convertida en la actualidad en un oratorio.

En los dos alfeizares de las ventanas se colocó una serie de labores planas pintadas, reaprovechadas de arrimaderos y frontales de altar desaparecidos, que cumple una función decorativa acorde a la ambientación dada a este espacio. Se reconocen azulejos con el “florón principal” escurialense en azul, blanco y amarillo, otros con el mismo motivo que la greca del altar del pasillo de la enfermería, junto a otros con elementos vegetales dentro de onduladas cartelas en azul, amarillo, naranja y verde, con el blanco dejado en reserva; también cintas con la decoración de lunetos ovalados dentro de recortes de “ferroneries”, junto a otras también con “ferroneries” de forma arriñonada.

### **Hornacina de la Virgen y el Niño**

En la esquina noreste del claustro alto se abre en el muro una pequeña hornacina –de 0,69m de anchura, 0,76m de altura y 0,46m de fondo- con cierre acristalado donde se venera una pequeña imagen de la Virgen con el Niño Jesús, colocados sobre una peana y suelo de azulejos planos pintados.

Se trata de diferentes diseños reaprovechados de otras obras, en los que volvemos a encontrar florones y grecas vegetales, junto a cintas de lunetos, además de puntas de diamante dentro de recortes de “ferroneries”.

### **Mural de la Virgen**

Empotrado en una de las paredes de la cocina se conserva un panel –de 0,41m de anchura y 0,65m de altura- formado por quince azulejos –tres hiladas horizontales y cinco verticales de 13,5cm de lado cada uno-, procedente de algún frontal de altar desmantelado, que representa a la Virgen con el Niño en brazos con corona vegetal, mientras que ella aparece coronada dispuesta sobre el creciente lunar y ante un “fondo de ráfagas” o, como se decía en esa época, “vestida de sol” (González Moreno, 2005: 880). El dibujo se realiza con un fino trazo en azul, con algunos toques de naranja sobre fondo blanco y amarillo. En uno de sus lados existe una pieza reaprovechada que nada tiene que ver con esta composición y que se corresponde con la cenefa de hojas de acanto



Detalle de la peana de la hornacina de la Virgen y el Niño del claustro alto polícroma.

En buen estado de conservación, su procedencia es talaverana, mientras que cronológicamente podría haber sido realizada entre las dos últimas décadas del siglo XVI o comienzos del XVII.

### **Mural de la Cruz**

Nos encontramos ante otro panel de las mismas características y dimensiones que el anterior, empotrado en la pared del pasillo de acceso a la cocina desde la sala del anterefectorio. Aquí el diseño es algo más complejo, representando en primer término una cruz desnuda engalanada con guirnalda labores de “ferroneries” y motivos vegetales, en una gama más amplia de colores y tonalidades: azul, naranja, amarillo y verde sobre fondo blanco, que recuerdan a la paleta desplegada en las decoraciones de la serie de vajilla polícroma de Talavera-Puente del Arzobispo. Da la impresión de que en el panel se cortó por su parte inferior, faltando algunas hiladas para desarrollar convenientemente la composición.

Al igual que la anterior su procedencia es talaverana, aunque de una cronología algo más avanzada en el siglo XVII.



Vista del frontal de la Virgen y el Niño situado en las cocinas



Vista del mural de la Cruz situado a la entrada de la cocina



Vista del frontal del altar de la ermita del Carmen

### Ermita del Carmen

Se trata de una pequeña capilla de planta cuadrada y cúpula sobre pechinas, adosada al convento. Sobre el altar, decorado con azulejos pintados polícromos, cuelga un lienzo de la Virgen del Carmen imponiendo el escapulario a San Simón Stock en presencia de otros santos, fechado a mediados del siglo XVII (Martín González y Plaza, 1987: 226). Estos mismos autores creen que se trata de la ermita más antigua, datándola a fines del siglo XVI<sup>26</sup>. (*Ibidem*: 218).

Como decimos, el altar se decora con un frontal –de 1,95m de anchura y 0,85m de altura- de azulejería -no así los laterales ni la mesa-, al igual que la contrahuella de la peana del mismo. La cinta -14x7cm- empleada para enmarcar la labor e insertada además en la contrahuella dibuja la característica cenefa de lunetos ovalados dentro de labores de

“ferronerías” en amarillo, azul y blanco. El diseño principal, por su parte, recurre a cuatro piezas -14x10cm- para conformar una decoración con un motivo floral que se alterna, unas veces libre, otras inscrito en una rueda, de los que parten distintos dibujos vegetales que se entrelazan y enriquecen la composición; los colores empleados son asimismo el amarillo, azul y blanco.

Este diseño principal aquí desplegado es el mismo que se eligiera, por ejemplo, para el panel de San Juan Bautista de la Iglesia Mayor de Trujillo (Cáceres), datado en la segunda mitad del siglo XVI (Maroto, 1992: 255, fig.5).

La humedad ha afectado profundamente a los azulejos, encontrándose muchos de ellos con su cubierta vítrea desaparecida aflorando la capa de bizcochada. Además, es probable que la presencia de este dañino elemento sea el causante de la desaparición de los revestimientos cerámicos de la peana, mesa y laterales del altar.

26 Según sor María Capilla del Castillo, superiora del convento, esta ermita la mandó hacer Felipe II junto a las cocinas a petición de la hermana Estefanía de los Apóstoles para así poder rezar entre labor y labor de pucheros. El día del Carmen -16 de julio- la comunidad realiza un desayuno con canto y oración junto a la ermita.





Vista del frontal y peana del altar de la ermita del Cristo o de la Reina

### Ermita del Cristo o de la Reina

Esta ermita de planta cuadrada, cuya tipología sigue las directrices marcadas por la fundadora, fue mandada construir por la reina Margarita de Austria, como así reza en la inscripción conmemorativa del testero: *esta hermita hizo la reina nuestra señora Doña Margarita de Austria, que está en el Cielo*. Además, tenemos constancia documental, como ya adelantamos, de que las obras de la misma se llevan a cabo en el año 1616, cuando se registran varias partidas de gastos, como las destinadas a la yesería, cerrajería, carpintería o azulejería.

Su interior alberga en la hornacina del testero un crucifijo de madera

policromada, cuyo pago se libra en febrero de ese mismo año (costó 450 reales) sin especificar el nombre de su autor, pese a lo cual algunos barajan el de Pedro de la Cuadra (Martín González y Plaza, 1987: 226). Además de éste, se conservan distintas pinturas murales del primer cuarto del siglo XVII, cuatro grabados de esa época y un magnífico frontal de azulejería pintada policroma recubriendo el altar de 1,85m de anchura y 1m de altura, dispuesto sobre una peana.

Se trata de una composición geométrica que rodea a una escena central, formada por quince azulejos –de 13,5cm de lado- (tres hiladas horizontales y cinco verticales) que representa en primer plano una cruz



Detalle con la numeración en el reverso de unos azulejos del frontal de la ermita del Cristo

desnuda con los clavos y la inscripción YNRI sobre paisaje idealizado de Jerusalén<sup>27</sup>; siendo los colores empleados distintas gamas de azul y naranja sobre fondo blanco. El cuadro se enmarca con una hilada de azulejos que desarrolla en su mayor parte una greca idéntica a la descrita en el frontal del altar del pasillo de la enfermería.

Esta misma serie enmarca igualmente todo el frontal. Además, una hilada de alízares -18x5cm- con motivo de esvásticas encadenadas con flor en la intersección de las piezas en blanco, azul y amarillo, remata los vértices del altar, al igual que los de la peana. Por lo que respecta a la composición geométrica, su formación se realiza a partir de cuatro piezas que reproduce un entrelazado de cintas rectas amarillas decoradas en el centro de sus lados con una roseta enmarcada en un círculo, que van conformando unas cuadrículas en cuyo interior se dibuja una estrella de ocho puntas que, partiendo de un esquema central cuadrado, culmina con remates alternos en punta y curvos de decoración jaspeada; además, en los ángulos de dicha estrella se insertan unas pequeñas puntas de diamante flanqueadas por unos sencillos apéndices vegetales. La labor utiliza para su diseño una paleta de colores formado por el azul, amarillo y naranja en distintas graduaciones, con el blanco dejado en reserva.

<sup>27</sup> En la primera visita que realizamos a esta capilla en 1999 el altar conservaba en su sitio todos los azulejos del frontal.

Además de los alízares de enmarque, la peana del altar se cubre con unos azulejos -21cm de lado- levantinos de finales del siglo XIX o comienzos del XX representando motivos geométricos en azul y blanco.

A consecuencia de la humedad, del frontal se han desprendido las dos últimas filas de azulejos. Este desafortunado incidente -que desde aquí pedimos se pueda solucionar con prontitud para que lo antes posible vuelva a lucir el frontal en todo su esplendor- nos ha permitido fotografiar las marcas realizadas en el reverso de las piezas por el maestro en su taller con el fin de orientar al solador para su correcta colocación. En este caso se pintaron con un grueso trazo de manganeso una R -¿de recto?- mayúscula y números romanos.

Por lo que respecta a dicha composición geométrica, presenta, por ejemplo, el mismo diseño que el empleado en el panel del pescador del convento de “Las Gaitanas” de Toledo (Maroto, 1989: nº31). Además, por las razones esgrimidas a la hora de asignar la autoría a las obras de los refectorios de los conventos de Nuestra Señora de Porta Coeli y Santa Catalina de Siena, proponemos a Alonso de Figueroa Gaitán como posible autor de esta obra.

### **Ermita de Santa Teresa**

Este pequeño edificio presenta igualmente planta cuadrada y cúpula



Detalle de la peana del altar de la capilla de Santa Teresa

rebajada sobre pechinas. Sobre la cabecera se lee la inscripción que permite su contextualización:

*esta ermita dedicó a nuestra Gloriosa Madre Santa Teresa de JHS el señor don Manuel de Tordesillas Cepeda, pariente de la Santa, cavallero del abito de San Juan, comendador de las encomiendas de Benavente y Rubiales y Zerezinos. Fue cuatralvo de las Galeras de Malta y enbajador por su relijion y rezibidor de Castilla i Leon y gran bienechor de esta casa. Acabose esta obra Año de 1682.*

La ermita alberga un retablo en forma de hornacina con una escultura policromada de la fundadora, fechada hacia 1680 y atribuida al círculo

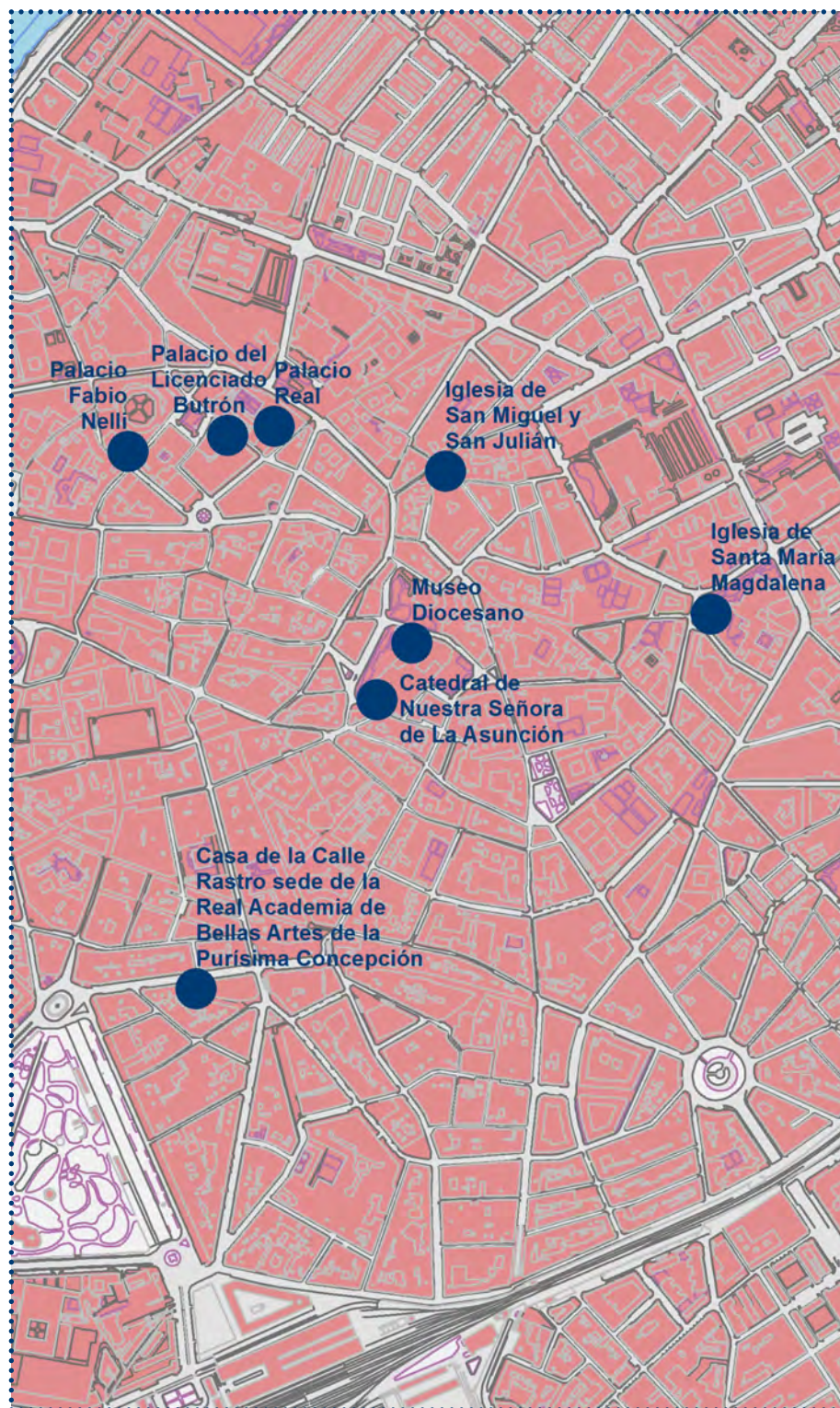
de José de Rozas, y, a ambos lados, dos brazos-relicario de principios del siglo XVII (Martín González y Plaza, 1987: 227-228).

El altar de esta capilla presenta un frontal de azulejería contemporáneo, posiblemente de procedencia levantina, con la representación en su parte central del escudo de la orden. A sus pies se dispone una amplia peana un escalón revestida de azulejos reaprovechados de arista y planos pintados, que no obstante intentan mantener una cierta armonía compositiva. Los primeros –los únicos de este tipo encontrados en el convento– corresponden a la serie de flor en reposo inscrita en un círculo en azul, verde y melado sobre fondo blanco, diseño elaborado con profusión en

los alfares de Valladolid a lo largo del siglo XVI.

Por lo que respecta a la labor pintada, los azulejos aquí insertados corresponden fundamentalmente a la cintilla de labores de “ferroneries” y calabrote, a azulejos con el diseño principal del altar de la ermita del Carmen, a las que acompañan, aunque en menor número, piezas de la greca de hojas de acanto y zarcillos polícromos -similares a las de la ermita del Cristo y el altar del pasillo de la enfermería- y puntas de diamante –iguales a las colocadas en la peana de la hornacina de la Virgen y el Niño del claustro alto-. Cabría proponer, como mera suposición, que las primeras procedieran de aquella ermita (la del Carmen), dado que en la actualidad ésta no conserva el revestimiento en el pavimento de la peana y sus laterales y que acaso su sustitución pudo haber estado acompañada de la conservación de sus piezas para ser luego recolocadas en otros puntos.

En cualquier caso, la colocación de estos azulejos no necesariamente tuvo que realizarse al compás del diseño de la obra –fines del siglo XVII-, sino que también pudieron haberse acomodado en fechas más recientes. En 2015, coincidiendo con las conmemoraciones del V Centenario del nacimiento de Santa Teresa de Jesús, se ha restaurado esta ermita bajo la dirección de la Consejería de Cultura y Turismo de la Junta de Castilla y León.



Catedral de Nuestra Señora de la Asunción

Museo Diocesano

Palacio del Licenciado Butrón

Palacio Fabio Nelli

Palacio Real

Iglesia de Santa María Magdalena

Iglesia de San Miguel y San Julián

Casa de la calle Rastro sede de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción



# Catedral de Nuestra Señora de la Asunción

Cronología de la obra de azulejería: primer tercio del siglo XVII

Autoría de la obra de azulejería: desconocida



Fachada de la Catedral de Nuestra Señora de la Asunción desde la calle Regalado, Valladolid

En 1580 el arquitecto real Juan de Herrera entregó al Cabildo de Valladolid los planos de una nueva abadía que, al poco tiempo de iniciada su construcción, acabó convirtiéndose en catedral, sustituyendo de este modo el inicial proyecto ideado por el Conde Ansúrez a finales del siglo XI. El levantamiento de esta nueva fábrica significó la destrucción del tercer edificio colegial, comenzado en 1527 por el arquitecto Diego de Riaño y que nunca llegó a terminarse.

La ambiciosa obra proyectada por Herrera tuvo un fuerte impulso inicial debido a la magnánima elevación de categoría concedida por el Papa Clemente VIII en 1595<sup>28</sup> y el oportuno, aunque inesperado, regreso de la Corte a Valladolid entre los años 1601 y 1606. Pero tal ímpetu pronto quedó diluido. Tras la muerte de Juan de Herrera, Diego de Praves le sucede en una obra que ya comenzaba a pesar mucho a las arcas vallisoletanas y a este su hijo, Juan de Praves, bajo cuya dirección se logró terminar, hacia finales de la década de 1620, buena parte de la estructura que en la actualidad se puede contemplar de un edificio inconcluso, cuyas obras se han perpetuado en el tiempo, llegando hasta las décadas centrales del siglo XX (Martín González y Urrea, 1985: 7-12).

## OBRA DE AZULEJERÍA CONSERVADA

La capilla de Nuestra Señora de los Dolores se abre en la nave del Evangelio, siendo la segunda por los pies, cobijando la pila bautismal dispuesta con anterioridad en la contigua capilla de San Juan Evangelista. Perteneció al antiguo patronato de los Velarde, acaudalada familia de procedencia burgalesa. En la capilla, consagrada en 1630, se conserva -aunque con algunas faltas- un frontal de altar de azulejería -de 2,83m de anchura por 1m de altura- adosado a un retablo de comienzos del siglo XVIII (*Ibidem*: 13). Presenta una labor de azulejos planos pintados bícromos y polícromos -13,5x13,5cm- y alízares también bícromos -17,5x4,5cm-. Su estado de conservación es bueno, aunque presenta la pérdida de los azulejos y alízares de sus dos ángulos superiores, habiendo sido restituidos los motivos decorativos mediante la pintura.

Toda su trama decorativa se encuentra supeditada a la presencia, en el medio del frontal, de un panel -0,54mx0,70m- compuesto por 20 azulejos con la representación de la Cruz de la Pasión de Cristo desnuda, coronada con una cartela con la inscripción *INRI* y en medio de un gran rompimiento de gloria. Se levanta sobre un montículo rodeada de vegetación, disponiéndose a sus pies una calavera con dos tibias en

<sup>28</sup> Acaso influido por Felipe II quien así apaciguaba, en parte, su mala conciencia tras haber elegido Madrid como capital del reino en detrimento de la ciudad que le viera nacer.

aspa, con un elaborado paisaje arquitectónico amurallado entre altas montañas al fondo. Los colores empleados en su factura son el blanco para la reserva, el azul para marcar los contornos y como relleno junto con el verde, amarillo y naranja.

Rodeando el panel central se desarrolla un paño continuado de azulejos de repetición, formado sobre la base de cuatro piezas, donde se desarrollan en blanco y azul carnosas hojas de acanto que se entrelazan en círculos. Conocido con el nombre de “florón principal”, este motivo fue empleado por vez primera por el azulejero Juan Fernández hacia 1570 para decorar las paredes de los aposentos privados de Felipe II en el monasterio de El Escorial (Pleguezuelo, 2002: 201), siendo tal su éxito que durante décadas fue copiado por todos los azulejeros talaveranos que se preciaran. Una cenefa imitando una rica tela con dibujos geométricos y vegetales con sus flecos y con los mismos colores –blanco, azul y naranja- que los empleados en la conocida *serie tricolor* de vajilla cerámica talaverana, que tanto éxito alcanzó a lo largo del siglo XVII, bordea el frontal, queriéndose apreciar en sus extremos el arranque de unos grandes vasos, acaso los jarrones con lirios aludiendo a la pureza de la Virgen<sup>29</sup>. Ya por último, el conjunto se remata con alizares decorados con una cadeneta de esvásticas en blanco y azul.

En el desglose de gastos del año 1587 recogido en el Libro de Fábrica de la aún Colegiata de Valladolid, se detallan los pagos realizados a diferentes maestros y oficiales por la construcción de dos capillas que, desafortunadamente, no son citadas. El Cabildo encargó al azulejero Hernando de Loaysa obra para decorar sus dos altares, pagándole la cantidad de 8.024 maravedís por *540 azulejos cuadrados y 40 cintas que dos hacen un cuadrado y 100 alizares*, encargándose el solador Francisco de las Cuevas de *cortar y asentar los azulejos en los altares con yeso y cola*<sup>30</sup>.

Como hemos indicado, se desconoce cuáles fueron las dos capillas que mandó decorar con azulejos el Cabildo en 1587 que, por las fechas, debían pertenecer a la colegiata renacentista comenzada a levantar por Riaño, teniendo en cuenta que las obras de la futura catedral no dieron comienzo hasta 1589 (Urrea, 1978: 13). Sabemos que Hernando de Loaysa fabricó profusamente el motivo del “florón Principal”, tanto en policromía como en blanco y azul, pero no se tiene constancia de que elaborara el tipo de greca imitando ricos paños de brocados representada en el altar de la

29 A su vez, el Cabildo de la catedral eligió el jarrón con lirios como el emblema que mejor podía representar a la advocación escogida: la asunción de Nuestra Señora.

30 A.C.V. Libro de Fábrica. Años 1582-1594, fol. 116r.



Vista general del retablo y altar de la capilla de Nuestra Señora de los Dolores

capilla de Nuestra Señora, motivo que comenzó a popularizarse a partir del primer tercio del siglo XVII. Además, cronológicamente sabemos que la nave de capillas del lado del Evangelio de la catedral no se terminó hasta bien avanzada la década de 1620, en concreto, la capilla de Nuestra Señora de los Dolores se consagró en 1630.

Desconocemos si la familia Velarde dispuso en las condiciones de su

patronazgo la colocación desde un principio de un frontal de azulejería en el altar de la capilla, o si se efectuó a lo largo del siglo, recordemos que la reja aún se estaba poniendo en 1674 y el retablo que hoy se conserva no se colocó hasta comienzos del siglo XVIII (Ibidem: 22). De lo que sí estamos seguros es que la obra se concibió para ser colocada en la Catedral, la representación de los dos jarrones con lirios en los extremos del frontal recordándonos bajo que advocación se consagró el templo así lo indica. Técnica y estéticamente el frontal se amolda a la perfección a las fechas presentadas, lo que nos aleja de una posible autoría por parte de Hernando de Loaysa, en esos momentos ya desaparecido. Por ello, la obra se elaboró en alguno de los talleres activos en esa época en la localidad toledana de Talavera de la Reina, regentados por los Gaitán, Fernández o los Figueroa por citar los más renombrados.



Frontal de azulejos del altar y detalle del panel central



# Museo Diocesano

Cronología de la obra de azulejería: 1572-1574

Autoría de la obra de azulejería: desconocida



Vista general del retablo de Santa Ana y el frontal de azulejos

El actual Museo Diocesano y Catedralicio se dispone en las antiguas capillas funerarias adosadas a la iglesia de la segunda Colegiata de Valladolid, en concreto la edificada antes de 1228 durante el abadiato de don Juan Domínguez, a la sazón, canciller de Fernando III el Santo (Martín González y Urrea, 1985: 9). Al quedar prácticamente parada la construcción de la Catedral, estas dependencias, que aún se mantenían en pie a diferencia de otros ámbitos como el claustro y la iglesia colegial que habían sido utilizados de cantera, se destinaron de manera provisional a cumplir la función de sacristía, sala capitular o archivo (Urrea, 1978: 38). Finalmente, tras una profunda restauración, el museo fue inaugurado en 1965, con fondos traídos de los monasterios, parroquias y, en general, edificios religiosos pertenecientes a la diócesis desaparecidos, además del propio tesoro de la iglesia metropolitana.

## OBRA DE AZULEJERÍA CONSERVADA

En la tercera de las salas del museo, en concreto la antigua capilla de Santo Tomás, se expone un frontal de azulejos pintados polícromos bajo un retablo de pintura dedicado a Santa Ana que estuvo en la capilla de los Tovar de la iglesia de La Antigua, atribuido al pintor de Gamonal, artista burgalés activo hacia finales del siglo XV (*Ibidem*: 46).

El frontal -de 3,10m de anchura por 1,65m de altura- lo forman coronas y azulejos -13,5x13,5cm-, cintas -13,5x6,5cm- y alízares -18,5x4,5cm-, presenta una abigarrada decoración, a base de “ferronerías” sirenas aladas, elementos geométricos y vegetales y máscaras monstruosas, que acompañan una representación de la Virgen sujetando al Niño en brazos dispuesta en el centro del frontal. Destacan también en el frente de la cenefa tres cartelas ovaladas conteniendo el monograma de la Virgen María (AM) entre dos de Jesucristo (IHS). Los colores utilizados son el blanco y azul para el fondo, el azul para el trazo de los dibujos y el relleno de los espacios junto con el amarillo y naranja. Su estado de conservación es bueno, conservándose la totalidad de sus piezas.

Como hemos indicado, en el panel central -formado por 15 azulejos y con unas dimensiones de 0,68m por 0,40m- se representan, dentro de una cartela ovalada con decoración de “ferronerías”, las figuras de la Virgen María sosteniendo en brazos al Niño Jesús, con sendos nimbos coronando sus testas, adelantadas a un sencillo fondo donde destacan una rala vegetación y un diminuto paisaje arquitectónico. Para el dibujo de las figuras, de delicados rasgos, se utilizó un fino trazo de pincel en azul.



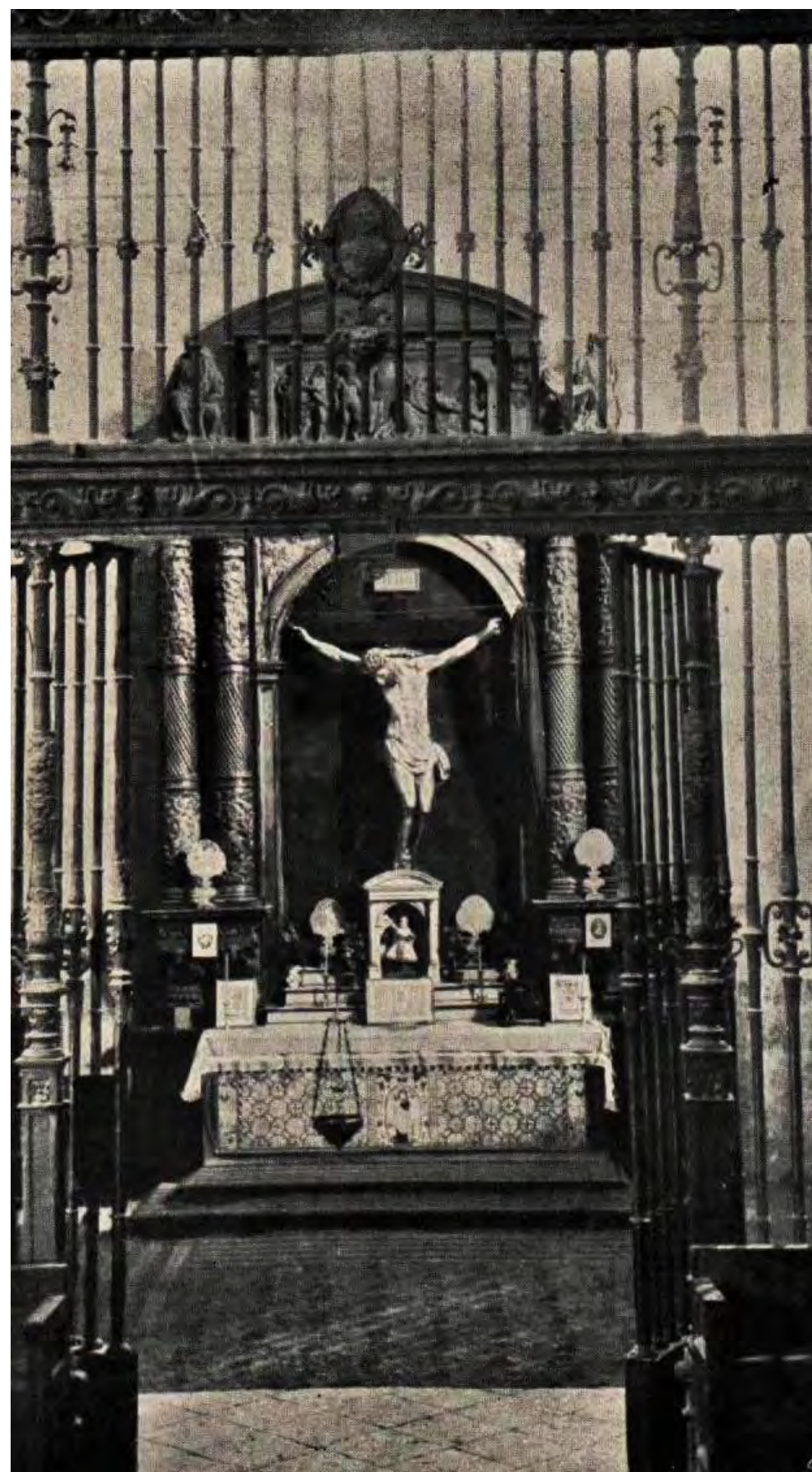
Frontal y detalle del panel central

El estado de conservación del frontal es bueno, únicamente se aprecian, principalmente en la greca superior, algunos azulejos fragmentados que han sido tapados con repintes que han copiado fidedignamente la decoración.

Por lo que respecta a la procedencia del frontal, hemos comprobado que en origen se asentó en la capilla que los López de Calatayud poseyeron en la desaparecida iglesia de San Antonio Abad, bajo el retablo del Cristo de Burgos (Alonso, 1906: 265; Antón, 1939: 243), obra atribuida a Esteban Jordán y que, como el resto de la capilla, fue construido entre 1572 y 1574 (Martí y Monsó; 1992: 216-217; Agapito y Revilla, 1982: 130-131). Tras el derribo de la iglesia en 1939 la capilla fue desmantelada y sus elementos decorativos dispersados. La imagen del Cristo fue trasladada al Santuario Nacional de la Gran Promesa, antigua iglesia del colegio

jesuita de San Ambrosio, donde en la actualidad se encuentra ocupando el testero del crucero (Martín González y Urrea, 1985: 325), la reja al Museo Nacional de Escultura, mientras que el frontal de azulejos terminó en el Museo Diocesano.

Balbina Martínez Cviró considera que las figuras de la Virgen y el Niño de este frontal y las que el azulejero toledano José de la Oliva<sup>31</sup> realizó para los frontales del Salón de Cortes del Palau de la Generalidad de Valencia, parecen haber sido copiadas del mismo grabado (1971: 287). Por las fechas de realización de la obra de azulejería, recordemos que la capilla y retablo de los López de Calatayud se construyen entre 1572 y 1574, la misma también puede atribuirse al otro gran azulejero en activo en esos momentos, el talaverano Juan Fernández que tanto se prodigó por el sur de la provincia de Ávila. Al día de hoy y con los datos que conocemos, cualquiera de estos dos maestros pudo realizar la obra, aunque si tuviéramos que decantarnos por uno, éste sería Juan Fernández debido a la similitud en el trazo, acaso menos delicado que el del maestro toledano, con obras a él atribuidas como, por ejemplo, el retablo de la iglesia abulense de Mombeltrán. De ser así, también se podría atribuir a este autor los arrimaderos de la capilla de la Peña de Francia y el frontal del altar de San Pedro Mártir, ambos conservados en el convento vallisoletano de Santa Catalina de Siena, y el altar de la Inmaculada de la iglesia de San Juan Bautista de Lanzahita, dada la gran similitud en las representaciones geométricas, vegetales y las máscaras de monstruos.



Capilla de los Calatayud, Retablo del Cristo de Burgos, desaparecida iglesia de San Antonio de Padua. Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones (1906)

31 José (o Jusepe) de la Oliva, discípulo del flamenco Juan Flóris y, al parecer, formado en el taller del azulejero talaverano Juan Fernández (Pleguezuelo, 2002).

# Palacio del Licenciado Butrón

Cronología de la obra de azulejería: ¿1564-1565?

Autoría de la obra de azulejería: ¿Juan Floris?



Palacio del Licenciado Butrón. Valladolid

Las casas del licenciado don Francisco de Butrón, abogado de la Real Audiencia y Chancillería de Valladolid, se levantan en la calle de San Diego, antiguamente del Rosario, esquina con la Plaza de las Brígidas, antes llamada Plazuela de los Leones y antes que esta del Sauco. Su portada principal, actualmente circunscrita a una estrecha calle, en tiempos se abría a una pequeña plaza enfrentada al hoy desaparecido monasterio franciscano de San Diego, el cual se integraba en el complejo arquitectónico del Palacio Real (Agapito y Revilla, 1982: 411-413). Considerado como uno de los edificios civiles más importantes del Valladolid del “Siglo de Oro”, fue ensalzado por el mismísimo licenciado Butrón con estas palabras: *y la casa que yo en él he labrado y labro acabada es una de las buenas del reino* (Urrea, 1996: 54).

Se tienen noticias de la realización de obras en sus casas principales al menos desde 1544, aunque en 1557 a raíz de la muerte de su esposa, doña María de Rojas, el licenciado Butrón reconocía los escasos avances de las mismas. Fue a partir de ese año cuando las obras se retomaron con mayor decisión, evolución que pasaremos a describir detalladamente, incluidas sus fechas de ejecución, en la medida en que las mismas nos permitirán elucubrar sobre la autoría y el momento en que pudo colocarse la única labor de azulejería conservada en el palacio, que posteriormente pasaremos a describir.

Tras hacerse con la propiedad de un buen número de casas, suelos y corrales adyacentes, en 1560 contrató al cantero Juan de la Lastra –el mismo que unos pocos años después se encargó de la construcción del palacio del banquero Fabio Nelli– para abrir los cimientos y levantar las “paredes y esquina de la torre de la casa”. En 1563 este mismo maestro se comprometió a trabajar en los corredores de la planta baja y primer piso que daban al patio, junto al espacio donde posteriormente se colocó la escalera principal. La obra de la mencionada escalera y de los pasos hacia las crujías superiores se inició dos años después. Mientras que en 1567 el cantero comenzó a trabajar en otros dos corredores del patio, en concreto el “que sale arrimado al cuarto principal de las dichas casas y el otro al recuarto que sale y está arrimado a la calle del Sauco”, que remató en 1569 con la colocación de sus antepechos (*Ibidem*: 56-58).

A comienzos de 1570 se puede decir que la fábrica principal del palacio de Licenciado Butrón está terminada, aunque las obras continuaron a lo largo de la década, centrándose en adecentar la huerta, el jardín, el patio de la noria y otras dependencias auxiliares.

El licenciado don Francisco de Butrón muere en 1579 e, inmediatamente

después, sus herederos intentaron vender las casas por ser, además de muy grandes, muy costosas de mantener. Consiguiéndolo finalmente doña Catalina de Avalos Butrón y Rojas, quien en 1637 traspasó la propiedad a la comunidad de la orden del Salvador de religiosas Recoletas de Nuestra Madre Santa Brígida, siendo colocada bajo la advocación de Nuestra Señora de los Ángeles. En 1978 la comunidad se trasladó a un nuevo edificio, quedando el palacio abandonado. En 1988 es adquirido por la Junta de Castilla y León, sufriendo una profunda rehabilitación con el fin de albergar el Archivo General de Castilla y León, cometido que empezó a ejercer desde 2003.

### OBRA DE AZULEJERÍA CONSERVADA

En la primera planta de la torre levantada en la esquina de la calle de San Diego con la Plaza de las Brígidas, se conserva un magnífico solado de azulejería en el que se entremezclan labores de azulejos planos pintados con otros de arista, ocupando la totalidad del pavimento del actual despacho de la dirección del Archivo.

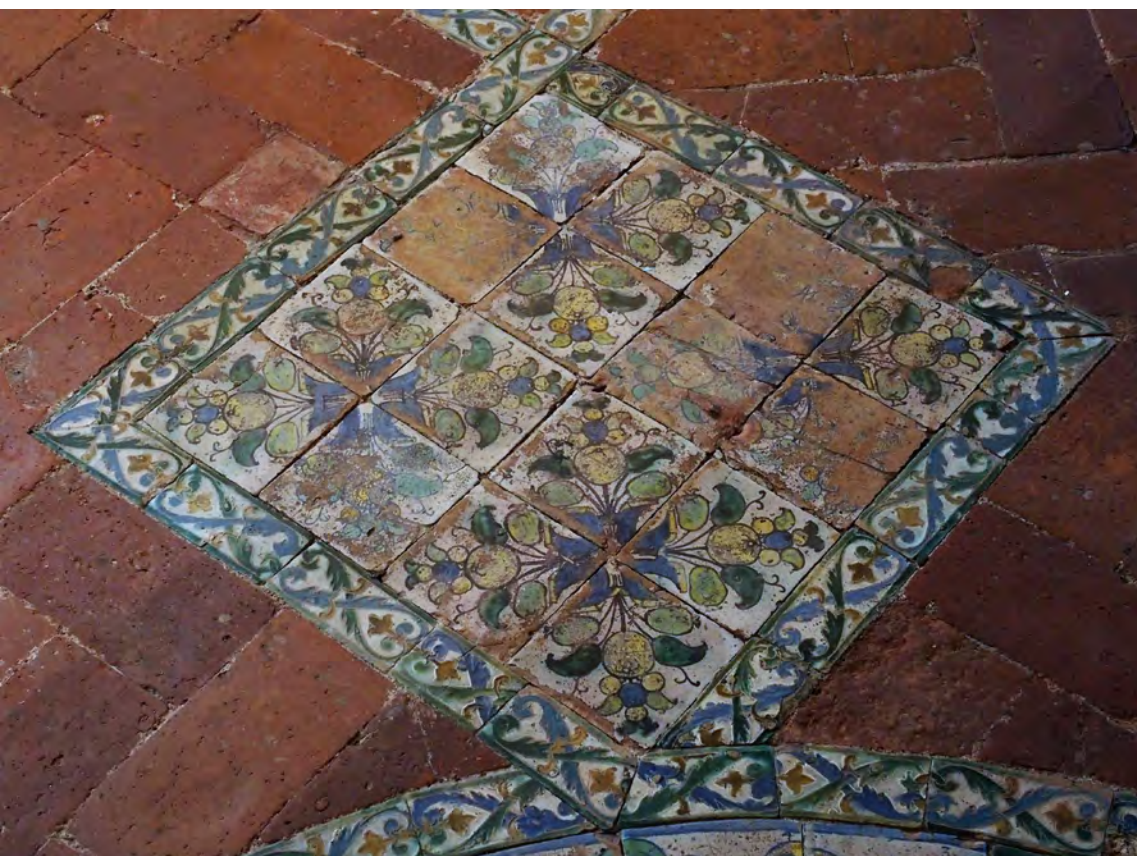
El dibujo desarrolla una intrincada composición que nace a partir de una rueda de ocho radios –de 1,73m de diámetro- formada por azulejos pintados –14x10,5cm- representando grandes copas unidas entre sí por su base a las que se enroscan roleos y carnosas hojas de acanto, enmarcada por cinta de arista –13,5x7cm- con el motivo de las palmetas entrelazadas, también utilizadas en los radios. De esta gran rueda nacen ocho rombos –de 0,66m de lado y 16 azulejos-, alternándose unos con azulejos pintados –13,5x13,5cm- con racimos de flores y frutas con otros con azulejos de arista –13x13cm- con el motivo de la flor de seis pétalos en torbellino, todos ellos enmarcados por cintas de arista con la decoración descrita. Estos rombos se unen, a través de una cadeneta formada por las citadas cintas de arista, a otros tantos de menor dimensión -0,40m de lado y 4 azulejos- en los que se alternan tres motivos con azulejos pintados, uno de ramos de frutos y flores inscritos en un marco formado por ocho ces engarzadas, otro formado por una gran flor inscrita también en un marco ondulado y un tercero con carnosas hojas de acanto de ondulantes talles, con otro con azulejos de arista con el motivo de la flor en torbellino, todos ellos enmarcados por las ya dichas cintas de arista. Al llegar a las cuatro esquinas de la estancia, el diseño desarrolla cuatro triángulos isósceles –de 1,70m en dos de dos lados y 2,20 en el tercero-, cerrados con cintas de arista y presentando en su interior una alternancia de azulejos de arista de flor en torbellino con



Vista general del suelo del despacho de la primera planta de la torre



Detalle de la rueda central del pavimento



Detalle de uno de los rombos con azulejos planos pintados y cintas de arista



Detalle de uno de los extremos del suelo

baldosas de barro de las mismas proporciones que los azulejos. El diseño se remata mediante una banda de cintas de arista que discurre paralela a las paredes de la habitación, en algunos tramos sustituidas por cintas pintadas -13,5x7cm-, de la que salen cuadrados -formados por cuatro azulejos- donde alternan de forma aleatoria motivos de arista de la flor en torbellino con otros pintados de la gran flor con marco ondulante, separados regularmente por dos baldosas de barro -25,5x12,5cm-, que también se utilizan para completar el solado de la estancia.

El estado de conservación de la obra es bueno en su conjunto, apreciándose algunos azulejos y baldosas sueltos que sería conveniente volver a pegar para evitar su rotura. También se nota, principalmente en los azulejos planos pintados, el desgaste propio de cualquier suelo que haya sido usado -como es el caso- durante un periodo de tiempo tan dilatado, en forma de pérdida de vedrío y bizcochado -recordemos que la estancia en la actualidad se emplea como despacho de dirección, por lo que el tránsito de personas y la presencia de mobiliario de oficina es inevitable, aunque en las zonas de mayor exposición de han colocado grandes pantallas de grueso vinilo para su protección-.

Al igual que el suelo que decora el presbiterio de la capilla de los Benavente en Medina de Rioseco, el pavimento de Butrón se constituye en una obra excepcional en el panorama artístico castellano y Leones en lo que respecta al conjunto de los revestimientos cerámicos. Excepcional por no ir acompañado de un zócalo -al menos aquí no se ha conservado-, acercándolo de esta manera más a las estéticas imperantes en Italia y Flandes, lo que ya podría estar indicándonos una cronología temprana. Además, es una novedad el hecho de mezclar labores lisas pintadas con arista que, como hemos visto en el monasterio de Palazuelos, tendrá su continuidad en el tiempo. Técnicamente los azulejos pintados no presentan las tres marcas dejadas por las trébedes de barro una vez despegadas tras la cocción -recordemos que sí se apreciaban en los azulejos de Rioseco-, mientras que en los de arista sí se aprecia. La paleta de color utiliza en la labor lisa pintada el manganeso para el trazo del dibujo y el azul, amarillo y verde en diferentes escalas para el relleno, sobre una base de un blanco hueso, y el azul, verde y melado con reserva en blanco para la arista.

Teniendo en cuenta la secuencia constructiva arriba descrita, por la que sabemos que la torre del palacio comenzó a levantarse en 1560 y que entre 1563 y 1567 Juan de la Lastra se centró en la construcción de la escalera principal y los corredores del patio, creemos que la colocación

del pavimento se tuvo que realizar en algún momento entre los años 1560 y 1567.

Si esta primera hipótesis fuera cierta, se podría vincular la obra con el maestro Flamenco Juan Floris, el mismo al que se atribuyó el pavimento de la capilla de los Benavente (Pleguezuelo, 1998). A su favor estaría el trazo pictórico naturalista de marcado influjo renacentista que destilan los azulejos planos, con unos motivos que, aunque ya lo dejan entrever, aún se encuentran alejados de los encorsetados rasgos que, en forma de labores metálicas –las célebres “ferronerías”–, serán la predominante en la ornamentación peninsular a partir de la segunda mitad del siglo XVI. De ser así, en el momento del encargo Floris se encontraría ya trabajando para la corte de Felipe II, decorando los suelos y paredes de, al menos, el Alcázar de Madrid y los palacios de El Pardo y de Valsaín en el bosque de Segovia, tarea que realizó entre 1562 y 1567, año de su muerte. En las condiciones del contrato firmadas por el artista flamenco, estaban la obligación de establecerse en Talavera de la Reina, abrir taller con hornos propios, realizar los patrones ornamentales y pintar personalmente los azulejos que el rey eligiera (Pleguezuelo, 2000: 19-22). Pero si, lógicamente, los encargos reales tenían preferencia ¿pudo realizar Floris el pavimento de Butrón? El profesor Pleguezuelo ya indicó que entre los años 1564 y 1565 el maestro se demoró en demasía en la entrega de los materiales con los que, en esos momentos, estaba decorando el Alcázar de Madrid, hasta el punto que el mismo Felipe II se llegó a quejar por la demora (*Ibidem*: 20 y nota 40), atribuyendo dicha demora al hecho de encontrarse trabajando, al mismo tiempo, en otro encargo, el que hizo en 1565 para la *Quinta de Bacalhoa en Azeitão* cerca de Lisboa (*Ibidem*: 21). También es posible que el retraso a la hora de atender sus obligaciones regias lo pudiera originar el encargo del licenciado Butrón al que, dada la talla del personaje -recordemos que, además de miembro de la Chancillería vallisoletana, fue gobernador y justicia mayor de la ciudad de Santiago y su arzobispado y entre su nómina de clientes se encontraban los arzobispos de Toledo y Sevilla (Urrea, 1996: 54)-, sería muy difícil negarse.

Es por ello que, sin descartar del todo a otro pintor con la misma formación italianizante al presente desconocido, propongamos a Juan Floris como el autor del pavimento del palacio del licenciado Francisco de Butrón entre los años 1564 y 1565<sup>32</sup>. También se muestra sugerente la

32 En un trabajo publicado por nosotros ya proponíamos la autoría del suelo del Palacio Butrón a Juan Floris, aunque indicábamos como posible fecha de ejecución un momento anterior al año 1562 (Moratinos, 2007: 40)

idea de que, para la labor de arista que completa el diseño del pavimento, Floris eligiera los diseños de alguno de los azulejeros vallisoletanos que por esas fechas atendían la demanda generada tanto por el mercado local como regional. Uno de ellos bien pudo ser Juan Lorenzo, activo a lo largo de toda la segunda mitad del siglo XVI, del que se le sabe fabricando azulejos y cintas iguales a los empleados en el suelo de Butrón.



Detalle de los azulejos planos pintados y cintas de arista de uno de los rombos pequeños

# Palacio Fabio Nelli

Cronología de la obra de azulejería: 1586

Autoría de la obra de azulejería: Hernando de Loaysa



Palacio de Fabio Nelli, Museo de Valladolid

Situado en la Plaza de Fabio Nelli, antes llamada de la Concepción, esquina con la calle Expósitos, antiguamente *de la Puente*, frontero al convento de Nuestra Señora de la Concepción. En 1576 el banquero vallisoletano de ascendencia italiana Fabio Nelli de Espinosa se concerta con el maestro de cantería Juan de la Lastra para edificar sus casas principales, para lo que compra un solar donde se levantaban las casas de los condes de Osorno (Urrea, 1996: 116). El maestro trasmerano se ocupa de abrir cimientos, levantar paredones y preparar el patio principal. Los trabajos continuaban en 1582 cuando el escultor y arquitecto Francisco de la Maza es contratado por el canónigo de la Colegiata Claudio Nelli, hermano de Fabio, encargado en esas fechas de la dirección de las obras, para realizar la escalera principal, de tipo claustral (Martín González, 1948: 164-165). Las obras del palacio sufren un giro radical en cuanto a su concepción estilística a partir de 1589, cuando se hace cargo de la obra Diego de Praves, maestro mayor de la cuarta Colegiata y discípulo de Juan de Herrera. Este arquitecto realiza una traza nueva para la portada y fachada delantera del palacio, ya en un marcado estilo clasicista, que finalmente será ejecutada con marcadas modificaciones por Pedro de Mazuecos el Mozo a partir de 1594. Además se encarga de reedificar la obra de Juan de la Lastra, las dependencias principales que daban a la antigua calle *de la Puente*.

Sobre el balcón adintelado abierto en la fachada se desarrolla una leyenda que dice: *SOLI-DEO GLORIE ET HONOR*. Dentro del frontón triangular que remata la portada se colocó en el siglo XVII el escudo familiar, con las armas de los marqueses de la Vega de Boecillo.

Al desaparecer la descendencia directa de Fabio Nelli, en 1748 el palacio pasó a formar parte de la Obra Pía que el banquero fundara en previsión de tal contingencia. Tras el paso de las tropas napoleónicas por la ciudad el edificio quedó muy maltratado. En 1859 la casa es desamortizada, siendo vendida a un vecino de Madrid, compartimentada y convertida en casa de alquiler de vecinos. Ya en el siglo XX es comprada por el Estado y restaurada para albergar, desde 1986, la sede del Museo Arqueológico de Valladolid, en la actualidad Museo de Valladolid (Urrea, 1996: 119-120).

## OBRA DE AZULEJERÍA CONSERVADA

Unos meses después de haber concluido la obra de la iglesia de Manzanillo, el azulejero talaverano Hernando de Loaysa, vecindado por estas fechas en Valladolid, es contratado por el canónigo Claudio Nelli para realizar la labor de azulejos para las dependencias principales del palacio de su



hermano Fabio. Ante el escribano del número Jerónimo de Quintanilla, el 18 de octubre de 1586 el maestro se compromete a realizar todos los azulejos y alízares *bien labrados y muy bien cocidos y de buenos colores vivos* que sean necesarios para decorar *dos salas a la redonda de las casas que labra*, debiendo entregar la obra en las casas del canónigo a su costa para el día 15 del mes siguiente (García Chico, 1947-48: 239-240)<sup>33</sup>. A la hora de fijar el precio se concreta que *ha de ser cada azulexo al precio quel dicho Hernando de Loaysa a echo otros azulexos para el colegio de San Gabriel desta villa lo cual a de declarar el padre Osorio o el padre rretor del dicho colegio*<sup>34</sup>.

The image shows a close-up of a handwritten signature in black ink on aged paper. The signature is written in a cursive script and reads 'Hernando de Loaysa'. Above the signature, there is some faint, partially legible text from the contract, including 'y los azulejos que se labran en las casas que labra' and 'que con cada azulexo'. The signature is written over a line of text.

Detalle de la firma de Hernando de Loaysa en el contrato de obra de azulejería (A.H.P.V.)

A diferencia de otras obras atribuidas a Hernando de Loaysa, la diseñada para Fabio Nelli introduce medallones figurados, unos circulares con escenas, paisajes y alegorías, otros cuadrangulares con temática de paisajes y ovalados con paisajes y animales. Aunque acomodados hoy en la antesala de la biblioteca -recordemos que el palacio es actualmente el Museo de Valladolid-, quienes contemplaron la obra *in situ* antes de su retirada en 1947 informan que dichos paneles revestían estancias de la planta noble, en la zona que ahora ocupan la tercera y cuarta salas

33 Hoy desaparecido, este colegio se levantaba junto al convento de San Agustín. Fue fundado en 1576 como estudio de Teología y destruido durante la Guerra de la Independencia. En los estudios dedicados a él no se recogen alusiones a la obra de azulejería que realizara Loaysa.

34 A.H.P.V. Protocolos, leg. 639, fols. 84r-85r.

del Museo. Los mismos testimonios recuerdan que en aquel zócalo corrido alternaban los “medallones circulares figurados polícromos, tanto de personajes como de paisajes, con cuadros decorados a esponja o embutidos en jaspe, en color sepia, rojizo o azulado” (Wattenberg García, 1997: 43).

Los primeros ofrecen composiciones formadas por cuadrados de dieciséis azulejos con roleos blancos sobre azul que enmarcan cada uno de los medallones, en los cuales sobre un fondo amarillo se perfila el dibujo en azul; elección cromática, por otro lado, similar a la desplegada en el panel de los medallones ovales, aunque aquí la composición se articule a partir de seis piezas y el fondo lo decore una cartela de con motivos de “ferroneries” coronada por dos *putti* alados portadores de una máscara. Por su parte, el tercer diseño incorpora cuadrángulos de paisajes y animales perfilados en líneas azules sobre un fondo del mismo color, insertos en cuadrados formados por quince azulejos, también de roleos blancos con pinceladas azuladas, pero en esta ocasión sobre amarillo. En conjunto, se cree que en la labor subyace un programa iconográfico que persigue la exaltación de valores como la virtud y el honor frente a los vicios y las malas costumbres. Así lo expresan, al menos, ciertas representaciones alegóricas como el rapto de Ganimedes por el águila de Júpiter simbolizando la inmortalidad del entendimiento humano; la



Panel con la composición de cuadrados con paisajes y animales fantásticos. Fotografía Museo de Valladolid

imagen de un joven alado junto a la inscripción: *LA POBREÇA SUVE A LOS INGENIOSOS*, junto a la de otro joven arrojando piedras a un perro en alusión a la venganza, sacadas ambas del repertorio emblemático creado por Andrea Alciato y difundido en su obra *Emblematum libellus* editada en 1531; el mito de Acteón para expresar la perfidia o la lechuzca que encarna a la prudencia, por citar algunos (*Ibidem*: 44-47).

Dado que el precio de la obra ejecutada en el palacio de Fabio Nelli es el mismo que el estipulado para el desaparecido Colegio de San Gabriel, podríamos especular, como hipótesis, que ambos edificios hubieran contado con un diseño similar. Imaginamos que la complejidad de una composición de este tipo tendría que tener su reflejo en el coste, encareciéndolo lógicamente en comparación con un programa más sencillo como puedan ser uno vegetal o geométrico elaborado a partir de azulejos de repetición, fácilmente almacenables en el obrador para poder disponer de ellos en cualquier ocasión. Por otro lado, resulta sorprendente cuando menos que Loaysa acordara un plazo de ejecución de un mes para la obra, incluso inferior al que fijó para, entre otros, la labor conservada de Manzanillo ¿Acaso la experiencia de un encargo previo similar, como podría haber sido el de San Gabriel le hubiera facilitado en este caso una ejecución material en tan breve plazo de tiempo?

La labor de azulejos realizada para las casas del banquero Fabio Nelli y, posiblemente, para el colegio de San Gabriel, volverá a ser plasmada por Hernando de Loaysa a lo largo de su prolífica carrera. Dicha temática la encontramos nuevamente desarrollada en los arrimaderos del palacio del Duque del Infantado en Guadalajara, fechados hacia 1595; en los que decoraban los salones del “Gigante Goliath” y de “La Medusa” del palacio del duque de Braganza en Vila Viçosa, Portugal (Frothingham, 1969: 70-73 y figs. 155 y 156), además del palacio toledano de Sessa y Altamira contratados en 1600, en uno de cuyos paneles, actualmente perteneciente a la colección del Museo de Artes Decorativas de Madrid, vuelve a representar el mito de Acteón (Casamar, 1999: 433).



Detalle de uno de los emblemas copiados de Andrea Alciato.  
Fotografía Museo de Valladolid



Detalle de la composición ovalada con paisaje y animales

# Palacio Real

Cronología de la obra de azulejería: 1606

Autoría de la obra de azulejería: ¿Alonso de Figueroa Gaytán?



Palacio Real. Valladolid

El Palacio Real, más conocido por los vecinos de Valladolid como la “Capitanía”, debido al hecho de haber albergado hasta fechas recientes la sede de la Capitanía General de la VII Región Militar del Ejército de Tierra, se ubica en la Plaza que da nombre la iglesia del monasterio dominico de San Pablo, cerrando por el sur un espacio que, además de estos dos monumentos, alberga el palacio de los Pimentel, lugar de nacimiento del rey Felipe II.

En 1522 don Francisco de los Cobos y Molina, secretario del emperador Carlos V y, entre otros títulos, Comendador Mayor de León de la Orden de Santiago, contrajo matrimonio con doña María de Mendoza y Pimentel, hija de los Condes de Rivadavia. Entre la dote aportada por la novia se encontraba la mitad de la propiedad que los condes poseían en la corredera de San Pablo (Pérez Gil, 2006: 33-35). Las obras, bajo la dirección del arquitecto real Luís de Vega, debieron dar comienzo y avanzar con rapidez, de tal modo que, según algunas crónicas el emperador ya pudo aposentarse en ellas en 1527 con motivo del



Retrato de Francisco de los Cobos (Jan Gossaert, 1530-32, The J. Paul Getty Museum, Los Ángeles, California)

nacimiento y bautizo de su primogénito Felipe (*Ibidem*: 39-40). El ritmo de las obras no decayó durante la siguiente década. En 1534 el emperador ordenó ampliar las dependencias ocupadas por él y su familia, proyecto identificado por algunos con la llamada Galería Saboya. Al año siguiente Francisco de los Cobos tomó a censo perpetuo del Cabildo colegial el hospital e iglesia de Nuestra Señora del Rosario que, con el paso del tiempo, acabaría convirtiéndose en la Capilla Real de Felipe III. Mediada la década de 1530 el palacio de Francisco de los Cobos y su esposa María de Mendoza<sup>35</sup> ocupaba buena parte de su manzana y, debido a la continua presencia de la familia real, era calificado de “imperial” (*Ibidem*: 45-48). Muerto Francisco de los Cobos, su nieto don Francisco de los Cobos y Luna, marqués de Camarasa, vendió –tras superar numerosos obstáculos de orden judicial- el palacio a don Francisco Gómez de Sandoval, duque de Lerma, en enero de 1601 (*Ibidem*: 170), quien, tras unos meses centrado en comprar los restantes edificios adyacentes hasta hacerse con la totalidad de la manzana y encargarse de su adecentamiento, se lo vendió a Felipe III el 11 de diciembre de ese mismo año (*Ibidem*: 205). Durante un lustro (1601-1606) las antiguas “casas de Cobos” se convirtieron en la *domus regia* desde donde Felipe III gobernó sus posesiones. Tras el regreso de la Corte nuevamente a Madrid, conservó la condición de Palacio Real, hasta que en el año 1876 fue adscrito al Ministerio de la Guerra, instalándose la sede de la Capitanía General de Castilla la Vieja. En la actualidad es la sede de la IV Subinspección General del Ejército de Tierra.

### OBRA DE AZULEJERÍA CONSERVADA

Aunque tenemos noticias de que algunas de las estancias del palacio mandado construir por Francisco de los Cobos se decoraron con obra de azulejería, como los elaborados por el maestro vallisoletano Juan Rodríguez antes de 1534 (Moratinos, 2007: 38-39)<sup>36</sup>, la única labor conservada es la que se puede contemplar en el llamado *oratorio de la Reina*, compuesta por azulejos lisos pintados para los que se utilizó una paleta formada por los colores azul cobalto y amarillo oro que, en algunos trazos, se transforma en naranja, dispuestos sobre una reserva en blanco. Terminado de edificar hacia 1605 probablemente según trazas de Pedro de Mazuecos, este cuarto, de planta de cruz griega, se decoró a lo largo del año siguiente. En febrero de ese año se libró un pago al arriero encargado del porte de 4.000 azulejos, que fueron colocados en la “capilla y oratorio



Arrimadero y pavimento de azulejos de la capilla u *oratorio de la Reina*



Detalle del arrimadero y suelo de la capilla

35 Hermana de don Álvaro de Mendoza, obispo que fue de Ávila y Palencia

36 AHPV, Protocolos, leg. 90, fol. 193r.

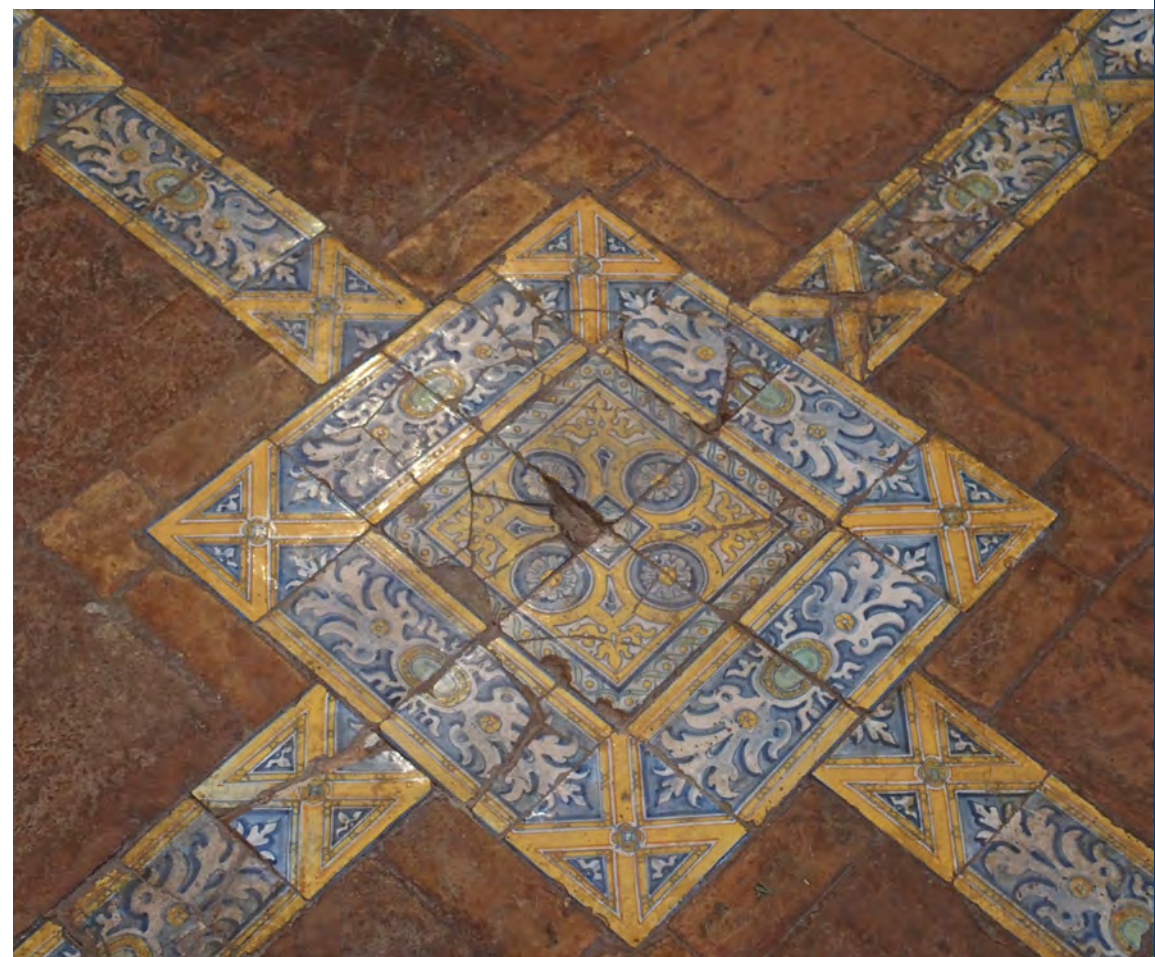
de la reina” por el solador Jerónimo Bravo a comienzos del año siguiente (Pérez Gil, 2006: 340-341). En 1874 el oratorio se transformó en archivo, pasando a ser la capilla de la Capitanía General en la década de 1950, uso que todavía ejerce en la actualidad. A pesar de las numerosas reformas sufridas -la última reparación de su pavimento fue llevada a cabo en 1951 (*Ibidem*: 343)-, la labor de azulejería aún se mantiene en los muros y suelo de la capilla.

Alrededor de las paredes de la capilla se desarrolla -a una altura de 0,70m- un zócalo formado por azulejos de repetición -14x14cm- que presentan una decoración vegetal dentro de octógonos y aspas hexagonales, por otro lado muy parecida a la desarrollada en el refectorio del convento de Santa Catalina de Siena. El zócalo se remata con una corona de azulejos de las mismas dimensiones, decorada con eslabones entrelazados conteniendo pequeñas flores, enmarcados por una doble greca, corona que, en la zona de las pilastras, sustituye los eslabones por un motivo vegetal.

Por todo el pavimento de la capilla se dispone, entre baldosas de barro -28x28cm-, una vistosa cenefa de azulejos que desarrolla un esquema geométrico a base de rombos, aspas, y cuadriláteros, adornada a tramos por cuadrados compuestos por dieciséis azulejos. La cenefa se decora con vistosos elementos florales dentro de hexágonos, mientras que en los cuadrados los azulejos presentan medallones con flores y palmetas mistilíneas alternando entre labores metálicas recortadas, enmarcados por una doble greca sogueada.

La obra presenta un buen estado de conservación, principalmente su zócalo, mientras que en el pavimento se aprecian las huellas del desgaste propio de su uso, en forma de pérdida de vedrío y marcadas roturas en los azulejos dispuestos en el centro de la estancia. También se aprecia la presencia de algunas piezas pertenecientes a labores que decoraron otras estancias hoy desaparecidas, recolocadas para suplir las pérdidas o roturas producidas en la capilla.

A pesar de conocer el momento de la llegada y colocación de los azulejos en el “*oratorio de la Reina*”, no podemos decir lo mismo de su autor. Aunque éste bien pudo ser el maestro talaverano Alfonso de Figueroa Gaytán, del que se sabe que unos años antes estaba mandando “*açulejos y aliçares tiestos y ramilleteros*” para las obras del Palacio Real (Martí y Monsó, 1992: 609), en concreto “800 azulejos, 121 alizares y 3.244 cintillas”, enviados entre enero y junio de 1602, aunque sin especificar el lugar donde debían colocarse (Pescador del Hoyo, 1965: 251). Hay que



Detalle del suelo de la capilla

añadir a los argumentos a favor para adjudicar esta obra a Alonso de Figueroa, el hecho de que continuó recibiendo encargos para elaborar obra de azulejería en la ciudad para empresas relacionadas, directa o indirectamente, con la corona a lo largo de la siguiente década, en concreto para el convento de Nuestra Señora de Porta Coeli -entre 1610 y 1618- y, probablemente, para el refectorio de Santa Catalina de Siena -en 1616- y el frontal de la capilla del Cristo o de la Reina de la ermita del convento de la Concepción del Carmen, también fechado en 1616 (Frothingham, 1969: 73-74).

# Iglesia de Santa María Magdalena

Cronología de la obra de azulejería: 1569

Autoría de la obra de azulejería: Juan Lorenzo



Portada principal y torre de la iglesia de Santa María Magdalena. Valladolid

La iglesia de Santa María Magdalena se encuentra junto a la calle de Colón, llamada hasta 1854 “ancha de la Magdalena” (Agapito y Revilla, 1982: 80). Según los cronistas locales su origen fue una ermita construida hacia los años centrales del siglo II junto a una de las puertas de la primera cerca de Valladolid. En 1564 don Pedro de la Gasca, miembro del Consejo de la Inquisición, visitador del Reino de Valencia, Virrey del Perú –donde logró pacificar la rebelión promovida por Gonzalo de Pizarro- y obispo de Palencia y Sigüenza –donde murió en 1567-, buscando un lugar para su entierro y el de su familia, se fijó en este templo para constituir un patronato, obligándose a realizar a su costa la capilla mayor, con reja y retablo, y el sepulcro, aunque finalmente el patrocinio abarcó la totalidad del edificio (Martín González y Urrea, 1985: 145-149).

Las obras dieron comienzo en 1566, bajo la dirección y traza del arquitecto Rodrigo Gil de Hontañón, encargándose de todos los pormenores el doctor Diego de la Gasca, su hermano. De la antigua fábrica solamente se respetó la capilla mandada levantar entre 1538 y 1547 por el Doctor Luís Sanz del Corral, catedrático de Sexto de Cánones y confesor del emperador Carlos V y su mujer, situada en el lado de la Epístola. Desde esa fecha y hasta 1569 Gil de Hontañón construirá además del presbiterio, la sacristía y cuartos dispuestos sobre ella, y la cripta bajo el presbiterio para enterramiento familiar. A partir de 1570 las obras continuaron a las órdenes del arquitecto Francisco del Río quien, siguiendo la traza marcada por Rodrigo Gil de Hontañón, edificó el cuerpo de la iglesia, la torre y la fachada. La última obra de envergadura realizada fue la capilla que los marqueses de Revilla-sucesores en el patronato de Pedro de la Gasca- mandaron levantar en el siglo XVII junto a la capilla del Doctor Corral. La fachada presenta en su parte interior un doble acceso con arco de medio punto, sobre el que se dispone una hornacina de frontón triangular para acoger una estatua de la Magdalena, dos óculos para dar luz al coro y un gran escudo con las armas del obispo Pedro del Corral, orlado con banderas y divisas recordando los servicios prestados en el Perú y su fidelidad al emperador. El sepulcro del patrono, obra en alabastro y jaspe del escultor Esteban Jordán, se dispone en el centro de la nave de la iglesia, aunque en origen se encontraba en la capilla mayor, siendo trasladado a mediados del siglo XX.

La iglesia, construida con piedra caliza en su interior y fachada principal y con ladrillo y tapial al exterior, se presenta como una sola nave de gran amplitud repartida en cinco tramos: cabecera plana a la que se adosa por el Evangelio una sacristía de dos cuerpos proyectada en planta, amplio

crucero y tres tramos con coro alto a los pies. Por el lado del Evangelio se disponen la torre con capilla abierta para el uso litúrgico del bautismo, dos capillas más y la doble sacristía antes citada, mientras que por la Epístola se disponen las mencionadas capillas del Doctor Corral y de los Marqueses de Revilla. A excepción de esta última capilla, el templo se cubre –incluido el coro bajo– con una bóveda de crucería estrellada con terceletes y combados.

### OBRA DE AZULEJERÍA CONSERVADA

En un altar situado en la cripta abierta bajo la capilla mayor, hasta no hace mucho tiempo se hallaba decorando su frontal una labor de azulejos y cintas de arista con alízares planos, retirado por motivos de seguridad<sup>37</sup>. En una visita realizada por nosotros a finales de la década de 1990, pudimos observar la obra aún colocada en el frontal –de 2,10m de longitud y 1,05m de altura–, formada por una serie azulejos –13x13cm– en los que se repetía el motivo de la flor de seis pétalos en torbellino<sup>38</sup>, intercalándose en la parte superior de forma poco ortodoxa una línea de cintas –14x6,5cm– decoradas con una cadeneta rectilínea, disponiéndose en las aristas del frente y lateral izquierdo alízares monocromos verdes –19x4,5x5,5cm–. Aunque no llegamos a distinguirlo, el frontal también contaba con una grada –de 2m de longitud y 0,50m de anchura– con azulejos con los mismos motivos a los descritos (Malo, 2001: 1.232). El conjunto, además de la pérdida de varios azulejos, cintas y alízares, daba la sensación de haber sufrido una profunda alteración, por lo que a su distribución original se refiere. Incluso, para completar el panel se habían colocado, en su extremo superior izquierdo, cuatro azulejos con una decoración diferente, en concreto con el motivo de rueda y elementos vegetales, pertenecientes a otro frontal desaparecido. La paleta cromática empleada, incluso en los azulejos intrusos, incluye el azul, verde y melado, con el blanco como reserva.

Según la documentación conservada, debemos atribuir la autoría de esta obra al maestro azulejero vallisoletano Juan Lorenzo, quien aparece en el libro de *Cargo y descargo de las cuentas para la realización de la capilla*

37 En la última visita al lugar realizada en octubre de 2015, Francisco Javier Pérez Sastre, párroco de la Magdalena, nos informó que los azulejos del frontal se retiraron tras el incendio de la vieja caldera de carbón situada a pocos metros, siendo empaquetados y guardados en un rincón del nuevo cuarto de calderas, lo que pudimos comprobar gracias a su amabilidad.

38 Este motivo también se ha podido documentar, entre otros lugares, en los pavimentos del monasterio de Palazuelos en Corcos del Valle y de la torre del palacio del licenciado Butrón, además de en arrimaderos y frontales de altar en los conventos vallisoletanos de Nuestra Señora de la Concepción, Santa Catalina de Siena y Santa Isabel de Hungría.



Vista del altar de la cripta, fotografía de la década de 1990

*del doctor Diego de Gasca en la iglesia de la Magdalena de Valladolid. Cuentas hasta el día 30 de abril de 1569, conservado en el Archivo Histórico provincial de Valladolid.*

En 1569, una vez finalizada la primera fase de construcción a cargo del Rodrigo Gil de Hontañón, las tareas se centraron en la decoración de la capilla mayor bajo la dirección del doctor Diego de la Gasca, quien mandó anotar los diferentes cargos realizados a los arquitectos, pintores, doradores, rejeros, cerrajeros, vidrieros y otros artistas que allí trabajaron. Como ya hemos indicado, en esta nómina también aparece Juan Lorenzo cerrando las cuentas por la labor realizada, en concreto tres frontales de altar: *Azulejos: más se le recibe en cuenta que pagó 100 reales a Juan Lorenzo para en cuenta de los azulejos que da para la capilla de que dio carta de pago (...) Que pagó a Juan Lorenzo, albañil que hace azulejos, 6.270 mrv con que le acabó de pagar todos los azulejos que entraron en los tres altares. Siendo el encargado de su colocación el albañil Gabriel Moreno y sus peones*<sup>39</sup>.

El de la cripta pudo ser uno de los tres altares contratados a Juan Lorenzo,

39 A.H.P.V. Protocolos, leg. 352, fols. 454r-454v.



Vista del altar de la cripta, fotografía octubre 2015

mientras que los otros dos se encontrarían posiblemente en la capilla mayor y en el espacio actualmente ocupado por el retablo y altar de Santiago en el lado del Evangelio, donde el párroco nos enseñó, ocultos tras un radiador, varios alizares y azulejos con el motivo de la rueda iguales a los descolocados en el altar de la cripta. Además, sabemos que este azulejero a lo largo de su carrera elaboró para otros encargos azulejos y cintas con los mismos motivos decorativos a los aquí descritos.

A pesar de las muchas obras que le atribuyen, la de la cripta de la iglesia de Santa María Magdalena es la única obra de Juan Lorenzo que, además de haberse conservado, cuenta con el respaldo documental. Por todo ello, recomendamos que, en cuanto sea posible, se vuelva a colocar en el frontal de altar para su disfrute.

Detalle de los azulejos y alizares ocultos por el retablo de Santiago



# Iglesia de San Miguel y San Julián

Cronología de la obra de azulejería: último tercio del siglo XVI y mediados del siglo XVII

Autoría de la obra de azulejería: desconocida



Iglesia de San Miguel y San Julián. Valladolid

En 1543, en vida de Ignacio de Loyola, unos padres venidos de Lisboa para asistir al matrimonio del príncipe Felipe con María de Portugal, fundaron el primero de los tres colegios que la Compañía de Jesús tuvo en la provincia de Valladolid, que tras la beatificación de Ignacio de Loyola pasó a llamarse de San Ignacio<sup>40</sup>. El Colegio consiguió asentarse definitivamente tras la llegada a la villa en 1551 de Francisco de Borja, duque de Gandía y miembro del equipo fundador de la Compañía. Acto seguido el vizconde de Altamira, don Alfonso Pérez de Vivero, donó sus casas principales, las mismas que ocupa el actual templo, dando así comienzo las obras. El engrandecimiento definitivo de la institución tendrá lugar en 1610 cuando doña Magdalena de Borja Oñez y Loyola, viuda del conde de Fuensaldaña y vizconde de Altamira, pero además nieta del Francisco de Borja y sobrina de Ignacio de Loyola, adquiere el patronato fundado por los Pérez de Vivero. En 1775, años después de la expulsión de la Compañía de Jesús de los reinos de España por parte de Carlos III, la iglesia colegial se transformó en parroquia, trasladándose a ella las antiguas iglesia de San Martín y San Julián, refundiéndose en una las dos advocaciones (Martín González y Urrea, 1985: 108-111). Del resto de edificios que formaron el monasterio la mayor parte fueron destinados a acuartelamientos de tropas, transformándose otros en casas de alquiler (Agapito y Revilla, 1982: 420).

Se desconoce la fecha de inicio de las obras de la iglesia, así como el nombre del arquitecto responsable de su traza, posiblemente Juan de Nates. Únicamente se conoce que los planos se encontraban en Roma para su aprobación en 1579 y que en septiembre de 1591 tenía lugar la consagración del templo.

La iglesia responde a los cánones establecidos por la Orden: edificio rectangular de nave única de grandes proporciones con capillas laterales abiertas entre contrafuertes. La nave se reparte en cinco tramos, la capilla mayor de testero recto, amplio crucero no marcado en planta, siendo el resto ocupado por el cuerpo de la iglesia, con tres capillas por cada lado. El coro se realizó a comienzos del siglo XX. Las amplias sacristía y antesacristía, construidas en el segundo cuarto del siglo XVII, se disponen detrás de la cabecera perpendiculares al eje del templo. Por último, la capilla del relicario, situada detrás del altar de San Francisco Javier, en el brazo del Evangelio del crucero, se terminó a mediados del siglo XVII (Martín González y Urrea, 1985: 112-114).

<sup>40</sup> Junto a éste, el Colegio de San Ambrosio, también en la ciudad de Valladolid, y el Colegio de San Luís, en Villagarcía de Campos.

## OBRA DE AZULEJERÍA CONSERVADA

Son dos las labores de azulejería conservadas en la iglesia parroquial de San Miguel y San Julián, una en la capilla de la Magdalena, la tercera de las capillas abierta en el lado del Evangelio, y otra en la capilla del relicario.

### Capilla de Santa María Magdalena

Esta capilla perteneció al patronato de la marquesa de Viana, doña Magdalena de Pimentel. Su relación con la institución comenzó en 1666, cuando intentó colocar sus sepulcros en la sacristía. Tras desistir de la idea inicial, rehízo a su consta la capilla que albergaba el altar de la Virgen de Loreto, junto a una imagen de María Magdalena, patrona de la marquesa (*Ibidem*: 110-111).

Dada la disposición de la capilla, abierta entre contrafuertes y comunicada lateralmente, ocupando su anchura se disponen cuatro zócalos de azulejos planos pintados –de 0,68m de anchura y 1,35m de altura, formados por cincuenta piezas entre coronas y azulejos de 13,5x13,5cm-. Ocupando el centro de los zócalos se disponen unas cartelas ovaladas decoradas con “ferroneries” conteniendo, de manera alterna, los monogramas de la Virgen María bajo una corona, y el de la Compañía de Jesús<sup>41</sup>, que aparece junto a un jarrón dispuesto a sus pies; completándose la decoración con vistosos elementos florales, mientras que las coronas se representan con los motivos de glifos a modo de ventanas u ovas. En la paleta cromática se utilizaron, además del blanco en reserva, el azul cobalto y el amarillo oro.

Presentan un buen estado de conservación, sin aparentes muestras de humedad, aunque se observan pequeñas saltaduras de vedrío en los azulejos de las hiladas inferiores, producto del golpeo de objetos contra las superficies.

Por las decoraciones representadas, principalmente las “ferroneries” que rodean la cartela y la decoración de las coronas, motivos estos que frecuentemente aparecen acompañando a producciones encargadas al maestro talaverano Hernando de Loaysa –como por ejemplo las iglesias de Fuentes de Duero o Manzanillo-, podemos decir que esta obra de azulejos se realizó entre el último cuarto del siglo XVI y el primero del XVII, a todas luces en un momento anterior al paso de la capilla al patronazgo de la marquesa de Viana. A pesar de las similitudes presentadas, no contamos con una base sólida para atribuir su autoría

41 Tanto el trigramma *IHS* como la cruz están realizados “a base de metales abalaustrados” (Malo, 2001: 1.227).



Detalle de los zócalos con el monograma de la Virgen María y de la Compañía de Jesús, capilla de Santa María Magdalena

a Hernando de Loaysa, recordemos que este artista estuvo vecindado en Valladolid al menos diez años, repartidos entre las décadas de 1580 y 1590, retornando nuevamente a Talavera de la Reina donde continuó trabajando y recibiendo encargos de clientes vallisoletanos y castellanos.

### Capilla Relicario

Esta pieza, de planta cuadrada de 5m de lado, se decora con un arrimadero corrido de azulejos planos pintados –de 13x13cm- con alízares –18x5cm- en las esquinas, dispuesto a una altura de 1m, que se convierte en 2m en las jambas de sus entradas.

La decoración de los azulejos que componen la parte inferior del zócalo, imita a los ricos brocados de seda con dibujos de flores y figuras geométricas que tanto se colocaban en los altares, utilizando el blanco, azul y melado, la misma combinación cromática que la empleada en la “serie tricolor”, que tanta fama alcanzó entre las producciones de vajilla salidas de los alfares de las localidades toledanas de Talavera de la Reina

y Puente del Arzobispo entre finales del siglo XVI y toda la centuria siguiente. Rematando el zócalo, se dispone un friso formado por dos hiladas de azulejos que presentan un diseño floral de hojas de acanto y tallos enroscados con un cierto aire metálico, creando marcos que albergan en su interior de nuevo los monogramas de la Virgen María y de la Compañía de Jesús -con la misma composición abalaustrada que los representados en la capilla de María Magdalena-, junto a grades flores de ocho pétalos, utilizando en esta ocasión únicamente los colores blanco y azul. Por último, en las esquinas se disponen alízares que representan una cadeneta de esvásticas, también bícromos.

Aunque el estado de conservación del zócalo en general es bueno, a simple vista se aprecian algunas irregularidades que convendría subsanar. Algunas piezas se encuentran medio sueltas, principalmente los alízares dispuestos en las esquinas. Hay también bastantes azulejos perdidos, muchos de ellos desde antiguo, cuyos huecos se camuflaron con una trama pictórica que imita dignamente los motivos decorativos, pero los más recientes se han suplido con unas piezas monocromas de color azul que desentonan del conjunto.

Por la documentación conservada, podemos decir que el zócalo de azulejos ya estaba colocado antes de 1652. En esa fecha, Pedro Guillerón se compromete a “pintar, dorar y estofar todo lo que falta del Relicario que está en el colexio de San Ygnacio de la Compañía de Jesús (...) así la media naranja del dicho Relicario, como la cornisa, puertas, rejas hasta los azulejos, serafines, sin faltar cosa alguna y todo lo demás de Paredes” (García Chico, 1946: 213). Dadas sus características técnicas y decorativas, su elaboración se tuvo que realizar en alguno de los talleres de azulejería en activo por esas fechas en Talavera de la Reina.



Vista general de la capilla del Relicario



Detalle del zócalo de la capilla del Relicario

# Casa de la calle del Rastro sede de la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción

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

Autoría de la obra de azulejería: desconocida



Casas de la calle Rastro. Valladolid

La Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción fue fundada en 1779 por una serie de aficionados a las bellas artes y las matemáticas, a los que unía su afán por buscar “el fomento, defensa y difusión de las Bellas Artes de Valladolid y su provincia”. Tras la aprobación de sus constituciones, en 1783 pasó a denominarse Real Academia de la Purísima Concepción de Matemáticas y Nobles Artes, quedando bajo la protección de Carlos III. Hasta 1936 no recuperó el nombre con el que actualmente es conocida.

Desde 1948 su sede ocupa una casa en la calle Rastro, o del Rastro, llamada antiguamente también “Rastro Nuevo de los Carneros”, por haberse trasladado hasta allí el matadero público en el siglo XVII. En concreto es una de las cuatro casas edificadas, entre 1602 y 1604, por Juan de las Navas, “solicitador del Ayuntamiento y administrador del peso de la romana para la vaca y carnero” (Agapito y Revilla, 1982: 367-370). En una de las colindantes vivió el insigne escritor Miguel de Cervantes entre los años 1604 y 1606, coincidiendo con la presencia de la Corte en la ciudad de Valladolid, convertida en el actual Museo Casa de Cervantes. La fachada de las casas que componen el bloque presentan una gran regularidad, con un zócalo de recia sillería caliza en el que se abre una puerta de acceso adintelada, siendo el ladrillo el material utilizado en el resto, con balcón con balaustre de forja sobre la puerta coincidiendo con la planta principal, y ventana sobre éste dando luz natural a la segunda planta. Bajo el tejado se abren buhardillas. Un zaguán con su pozo da servicio a dos pisos cada uno y acceso a un patio trasero.

La casa donde moró Cervantes fue comprada en 1912 por el Rey Alfonso XIII. Seguidamente, el filántropo estadounidense Archer Milton Huntington -fundador de la Hispanic Society of America- adquirió las colindantes. El promotor de dicha iniciativa fue don Benigno Vega Inclán, II marqués de la Vega-Inclán, nacido en Valladolid, quien en esa época ostentaba el cargo de Comisario Regio de Turismo. En 1916 fueron donadas y traspasadas al Patrimonio del Estado. La cuarta vivienda, adquirida por el marqués en 1919, fue donada al Estado en 1942<sup>42</sup>.

## OBRA DE AZULEJERÍA CONSERVADA

Antes de constituirse en la sede de la Real Academia, la casa de la calle Rastro, la última en pasar a manos del Estado, sufrió una profunda remodelación interna en la que se rehicieron estancias y estructuras, añadiéndose, además, revestimientos de época para conseguir una

<sup>42</sup> Información sacada de la página web del Museo Casa Cervantes: [w.w.w.mecd.gob.es/](http://w.w.w.mecd.gob.es/) (última visita: 21/02/2016).

mayor caracterización, muchos de ellos aportados por el propio marqués de la Vega-Inclán. Este es el caso de los frentes de los escalones que desde el zaguán permiten acceder a los pisos superiores, revestidos de azulejos decorados con motivos diferentes y de diferentes épocas.

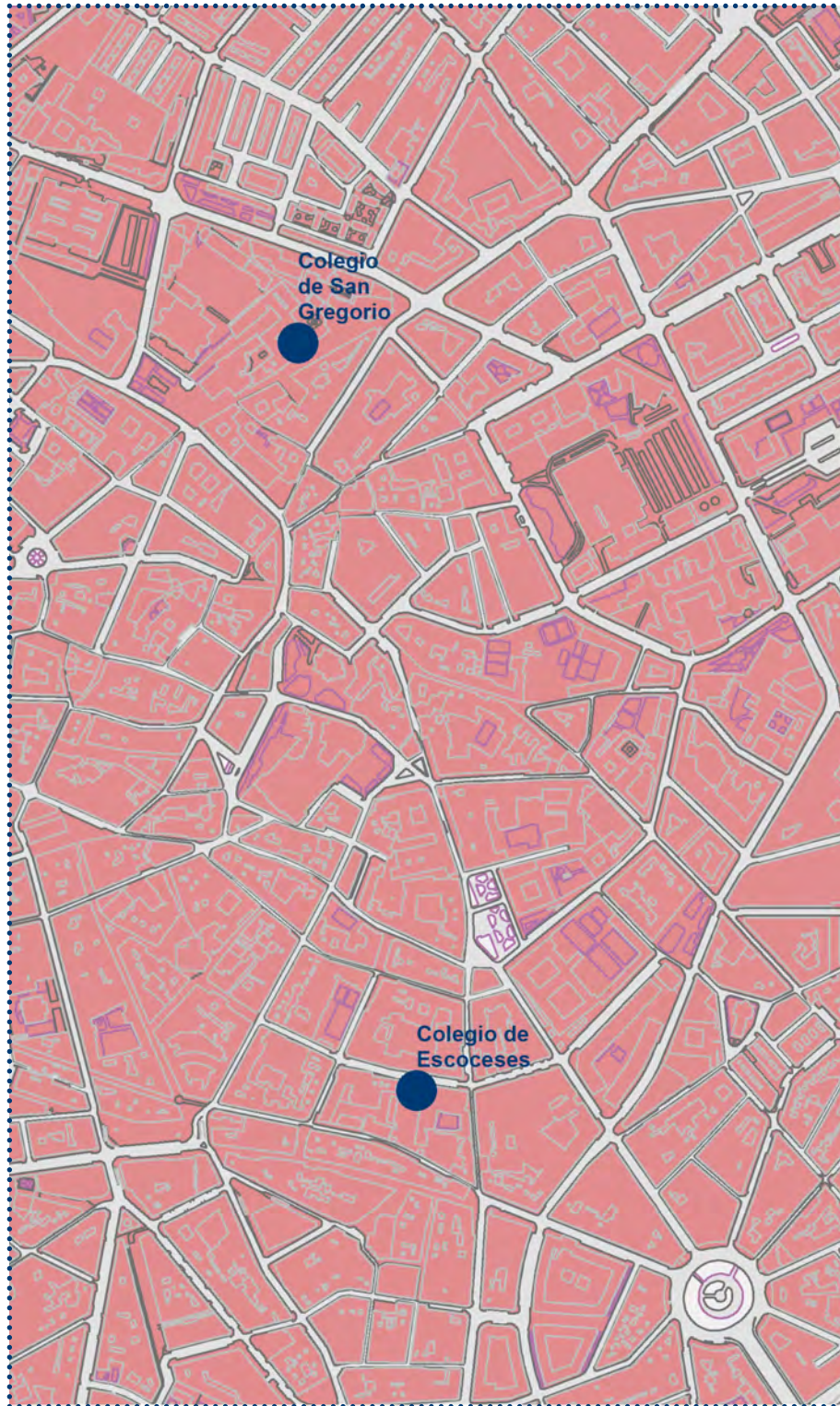
En el primer tramo, las contrahuellas se han revestido con azulejos de arista –diez escalones, nueve con azulejos y siete por escalón de 12,5x12,5cm- decorados con el motivo de la flor de cuatro pétalos en reposo dentro de círculos unido en cadeneta, en azul, melado y verde sobre reserva en blanco. Se aprecia la colocación de un azulejo también de arista con la flor de seis pétalos en torbellino e, incluso, en el octavo escalón un azulejo liso pintado con la hoja de acanto imitando el “florón principal” escurialense policromado. Los azulejos de arista presentan una decoración muy común, presente en muchos suelos, arrimaderos y frontales de monumentos, tanto vallisoletanos como de otras provincias castellanas y leonesas, de los que se tiene constancia fueron elaborados en los cercanos alfares de Santamaría -donde se establecieron los alcalleres de Valladolid- a lo largo de la segunda mitad del siglo XVI.

En el segundo tramo, los frentes se han revestido con azulejos planos pintados –tres escalones, con seis enteros de 14x14cm, y seis medios por escalón- con el motivo de puntas de diamante enmarcados por cartelas de “ferroneries” en azul, naranja y amarillo sobre reserva en blanco. Como en el caso anterior, únicamente podemos indicar su procedencia talaverana y asignarles una amplia cronología, que abarcaría todo el siglo XVII.

Por último, indicar que a lo largo de los dos primeros tramos de escaleras se dispuso una hilada de azulejos -a modo de zócalo- modernistas que imitan la técnica de la arista, siendo sustituido en el tercer tramo por otros, también modernistas, lisos pintados, donde también se colocaron en las contrahuellas.



Vista general del primer tramo de escaleras y detalle del segundo tramo de escaleras



Colegio de San Gregorio

Colegio de Escoceses



# Colegio de San Gregorio

Cronología de la obra de azulejería: primer cuarto del siglo XVI

Autoría de la obra de azulejería: desconocida



Fachada del Colegio de San Gregorio. Valladolid

En 1487 el dominico fray Alonso de Burgos, obispo de Palencia, además de confesor y capellán mayor de la reina Isabel I, concibió la idea de fundar un Colegio -que puso bajo la advocación de San Gregorio, Doctor de la Iglesia- destinado a la enseñanza de la Teología, completando de esta manera del conjunto de materias que impartía la Universidad de Valladolid. En sus aulas, ocupadas por apenas una veintena de colegiales, se formaron personalidades de la talla de Luís de Granada, Francisco de Vitoria o Bartolomé de las Casas (Urrea, 1990: 99-101).

Tras conseguir la autorización del Papa Inocencio VIII, las obras se pusieron en marcha al año siguiente. A pesar de la práctica ausencia de datos documentales sobre la historia y evolución de su construcción, en 1496 el edificio colegial ya debía estar acabado, puesto que en esa fecha comenzaron a ingresar los primeros estudiantes. Las obras continuaron hasta finales de siglo, extendiéndose a lo largo de las primeras décadas del siglo XVI. En 1500 Isabel la Católica, aceptando la propuesta de su confesor, se convirtió en patrona del Colegio.

Una vez flanqueada la puerta abierta en su magnífica fachada, relacionada con el taller de Gil de Siloé, se llegaba a un pequeño patio llamado “de las Escuelas” alrededor del cual se agrupaban diversas estancias colegiales. Desde éste se accedía a su claustro principal, de dos pisos comunicados a través de una escalera de ida y vuelta, máximo exponente del llamado estilo hispano-flamenco, atribuido al arquitecto Juan Guas, en el que, posiblemente, también participó Bartolomé Solórzano, quien por esa época detentaba la maestría de la catedral de Palencia. La construcción de la capilla del Colegio, lugar elegido por el obispo Alonso de Burgos para su entierro, también fue encomendada a los maestros Juan Guas y Juan de Talavera (*Ibidem*: 103).

Los desmanes cometidos por las tropas francesas durante la guerra de la Independencia, además de alterar la vida académica, dejaron al Colegio al borde de la desaparición, la cual se concretó definitivamente en 1835 a raíz del decreto por el que se desamortizaban las órdenes monásticas nacionales. Sus bienes fueron confiscados y depositados en la sede de la Real Academia de Bellas Artes, mientras que el edificio se destinaba a los más diversos usos, desde Gobierno Civil a instituto nacional. En 1933 se convirtió, por orden de la Dirección General de Bellas Artes, en la sede del “Museo Nacional de escultura religiosa de los siglos XIII al XVIII”, pasándose a llamar posteriormente “Museo de Escultura Policromada” (Martín González, 1977: 20), y en la actualidad Museo Nacional de Escultura.

## OBRA DE AZULEJERÍA CONSERVADA

Los desastres producidos por la invasión napoleónica y la Desamortización supusieron, además de la confiscación de sus bienes suntuarios, la transformación del edificio a los nuevos usos para los que fue utilizado antes de convertirse en museo. Por el camino fueron desapareciendo las ricas armaduras y artesonados que cubrían sus estancias, al igual que los zócalos de azulejería que revestían sus paredes y complementaban su decoración.

A pesar de ello, en las sucesivas reformas que a lo largo de la pasada centuria se han realizado en el edificio, se ha podido encontrar, totalmente descontextualizados, un escaso pero representativo conjunto de azulejos. Se trata en concreto de cinco fragmentos de azulejos elaborados con la técnica de arista o cuenca -con unas dimensiones que oscilan entre los 19,5 cm para el mayor hasta los 13cm del menor, y con un espesor de entre 2 y 2,5cm-. Según la descripción realizada para el catálogo de la exposición en la que fueron presentados, el azulejo de mayores dimensiones se “decora con ruedas de lacería de doce”, esquema muy parecido al que presentan otros dos azulejos algo menores, siendo el único cambio el de la distribución de los colores. Los otros dos azulejos, los más pequeños, aparecen “decorados con lacería de ocho con la estrella central” y con un “esquema cuatripartito” y, nuevamente “diferente reparto de colores”, pudiendo uno de ellos haber sido utilizado como olambrilla “para decorar los pavimentos o solados del edificio”, dado el acusado desgaste que presenta su cara vidriada. La descripción terminaba reconociendo la “ semejanza de su patrón decorativo con el de algunas olambrillas toledanas”, fechadas en el primer cuarto del siglo XVI, lo que “permitiría especular con un origen y cronología similar para estos restos” (Marcos, 2006: 28).

A pesar de lo escaso de la muestra recuperada, su mera existencia nos permite imaginar el colorido con el que se decoraron las paredes y suelos de algunas de las estancias del Colegio, con esos motivos de tradición mudéjar de “lacerías de dieciséis” –se necesitan dieciséis azulejos para completar el diseño- o “lacerías de ocho” imitando las labores de alicatado. Diseños de este tipo fueron profusamente elaborados en los talleres de Toledo, la ciudad imperial, desde el siglo XV hasta bien entrado el XVI, utilizando para su vidriado los llamados “colores árabes”, es decir, el blanco, negro, verde y melado (Ray: 2002: 12). A partir de ese momento la tradición mudéjar persistirá, pero comenzará a compartir espacio con un incipiente gusto renacentista que, en lo que a colores se

refiere, se manifestará en la aparición de un nuevo color, el azul añil, también llamado “azul de Toledo”, que terminará sustituyendo al negro (*Ibidem*: 16).

En los diseños que decoran los azulejos del Colegio de San Gregorio encontramos esas lacerías imitando alicatados al igual que yeserías mudéjares. También vemos que la paleta cromática empleada en uno de los ejemplares, el de mayor tamaño, se corresponde con los ya mencionados “colores árabes”, mientras que en el resto se muestra, además, el “azul Toledo”, sin que por ello desaparezca el negro, apareciendo su “sino” o estrella central vidriada de manera indistinta en negro, azul, verde o blanco.

Como ya hemos indicado en apartados anteriores de esta publicación, se tiene constancia -tanto documental como física- de la presencia de labor de azulejería de procedencia toledana en Valladolid, en concreto en la desaparecida Colegiata de Santa María la Mayor y en el convento de Santa Clara. No es mucha pero sí la suficiente como para proponer, dadas sus características decorativas, una autoría toledana también para las piezas de San Gregorio. En cuanto a su cronología, si tenemos en cuenta el tipo de diseño y los diferentes colores utilizados, la presencia del negro manganeso junto al llamado “azul Toledo” nos estarían indicando un momento de transición, donde una estética renacentista va abriéndose hueco en la tradición mudéjar aún predominante. Por ello, creemos que pudieron ser colocados entre la segunda y tercera década del siglo XVI.





Vista de los azulejos de arista. Catálogo Museo Nacional de Escultura (2006)

# Colegio de Escoceses

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

Autoría de la obra de azulejería: desconocida



Vista de la fachada del Colegio de Escoceses. Valladolid

Además del de San Ignacio, la Compañía de Jesús contó con un segundo colegio en Valladolid, puesto bajo la advocación de San Ambrosio, uno de los cuatro Padres de la Iglesia. Como todas las fundaciones de jesuitas, sus inicios fueron modestos. En este caso el colegio se fundó, hacia la década de 1540, tras la venta de unas casas pertenecientes al mayorazgo de doña María Ana de la Cuadra y Avellaneda, señora de Valle de Esgueva. Aunque el impulso definitivo vino de la mano de don Diego Romano, obispo de Tlaxcala en Nueva España (Méjico), quien en 1585 se convirtió en su mecenas, siendo reconocido a partir de 1595 como su patrón y fundador, instituyendo una renta anual y vitalicia de 1.500 ducados (Martín González y Urrea, 1985: 317-319).

Con este dinero se pudo acometer la construcción de la iglesia y dependencias colegiales, obras que, en lo básico, se llevaron a cabo a lo largo de la primera mitad del siglo XVII, aunque “los Generales de San Ambrosio, su claustro y fachada” no se terminaron hasta 1740. Creado para cumplir la función de seminario y para la enseñanza de la Teología, desde 1640 se pudo impartir la asignatura de Gramática, gracias a un convenio con la Universidad. Su fama alcanzó tal grado que en 1739 sus estudios fueron elevados a Generales, con rango universitario (*Ibidem*: 319-320).

En 1767, tras la expulsión de la Compañía de Jesús, el Colegio de San Ambrosio fue incautado y sus edificios reutilizados. Su iglesia, de planta típicamente jesuítica, en 1775 se convirtió en parroquia, instalándose en ella la cercana de San Esteban que, por contar con el favor de Carlos III, pasó a llamarse de San Esteban el Real. En 1941 la parroquia quedó extinguida, instituyéndose en su lugar el Santuario Nacional de la Gran Promesa (*Ibidem*: 319-320).

En cuanto al colegio, una parte del edificio de estudios se transformó en residencia para universitarios, abriéndose pocos años después nuevamente los Generales aunque ya con carácter civil. También se instaló un parque de artillería, hasta que en 1927 un incendio aconsejó su traslado. Aprovechando esa circunstancia, en 1940 se trasladó su fachada principal a los jardines del Colegio de Santa Cruz.

Por último, una parte importante de los edificios docentes junto a las celdas, relicario y refectorio, fueron cedidas por la corona en 1771 al Colegio de Escoceses, institución fundada en Madrid en la década de 1620 por el caballero y coronel escocés William Semple. En la actualidad la entrada al colegio se realiza a través de dos grandes portadas de arco de medio punto, reminiscencia de las casas pertenecientes al mayorazgo

de la Cuadra y Avellaneda cedidas en el siglo XVI a la Compañía para la creación del Colegio de San Ambrosio, una de ellas presenta la cruz de San Andrés, emblema del Colegio de Escoceses (Martín González y Plaza: 1987: 306-308).

### OBRA DE AZULEJERÍA CONSERVADA

La única labor de azulejería se encuentra en la que fuera la Capilla del Relicario del Colegio de San Ambrosio que, tras la llegada de los escoceses, pasó a llamarse la Capilla del Noviciado y en la actualidad Capilla del Padre Lapuente. Esta habitación ha conservado un suelo con azulejos de arista, en buen estado de conservación, con la única salvedad del consiguiente desgaste de las piezas más expuestas en forma de pérdida de la capa de vedrío.

Una cenefa de azulejos –de 14x14cm- bícromos en blanco y verde, con el motivo de cuatro medios rombos o medios “losanges” unidos por sus ángulos agudos, recorre todo el perímetro de la capilla, incluido el vano de la puerta, marcando, además, la huella del antiguo altar. El pavimento aparece formado por baldosas octogonales –25x25cm- entre las que se intercalan azulejos recortados a modo de olambrillas -10x10cm-, dispuestos en la proporción de cuatro azulejos por cada baldosa. Aunque la decoración de los azulejos no guarda ningún patrón, son tres los motivos que se repiten en el conjunto: la flor de seis pétalos en torbellino, la flor de ocho pétalos en reposo y la rueda cuadrilobulada, pintadas en verde, azul y manganeso, sobre la reserva en blanco. Todos los azulejos presentan en su cara vidriada la huella dejada por los atifles de separación durante el proceso de cocción.

Los azulejos con la decoración de medios “losanges” se documentan con asiduidad entre las labores conservadas en Valladolid, unas veces formando parte de suelos, como en las capillas de San Francisco del convento de Santa Isabel de Hungría, y del Cristo del convento de Santa Catalina de Siena, y otras revistiendo sus paredes, como en la portería de éste último convento. Lo mismo podemos decir de las flores en torbellino y en reposo que decoran los azulejos recortados, presentes en la práctica totalidad de conjuntos con azulejería de arista, mientras que el tema menos común de la rueda cuadrilobulada se documenta, entre otros, en el acceso al coro alto del convento de la Concepción y en los altares del trascoro de las Huelgas Reales.

Al igual que el resto de las obras citadas, el suelo del antiguo Relicario del Colegio de San Ambrosio se tuvo que colocar en el siglo XVI,

preferentemente a partir de su segunda mitad, fecha que no concuerda con la de la construcción del Colegio de San Ambrosio. Este desfase cronológico únicamente se puede entender relacionando el suelo con alguna de las casas donadas por doña María Ana de la Cuadra y Avellaneda. Consideramos que fueron realizados en los alfares vallisoletanos del antiguo Barrio de Santamaría y, en cuanto a su autoría, a pesar de no poder ponerle nombre, sí que podemos decir que el azulejero Juan Lorenzo elaboró en su taller tanto las flores en torbellino como los azulejos de “losange”.



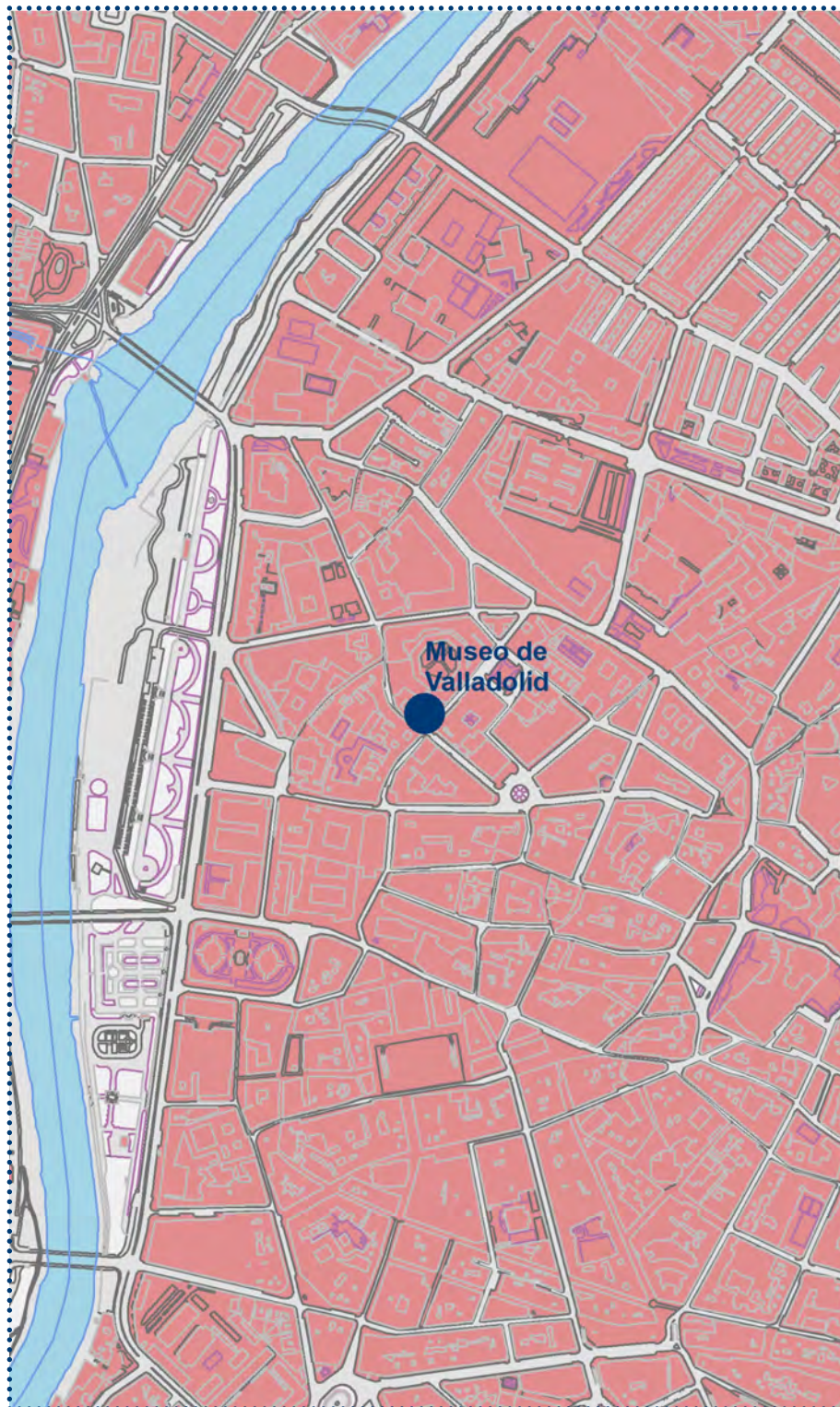
Vista de la antigua capilla del Relicario



Detalle del acceso a la antigua capilla del Relicario



Detalle del suelo junto al altar



Palacio del Almirante

Barrio de Santa María

Monasterio de San Benito El Real

Monasterio de Nuestra Señora de Prado

Placas devocionales, azulejos de censo y azulejos

de numeración





Azulejo de censo perteneciente a la Catedral de Nuestra Señora de la Asunción de Valladolid. Fotografía Museo de Valladolid

El Museo de Valladolid conserva entre sus fondo una importante colección de azulejería recopilada a lo largo del tiempo, procedente de todos los rincones de la provincia. Desde la creación de la Galería Arqueológica, bajo la tutela de la Academia de Bellas Artes, con el objetivo de preservar y comenzar a catalogar la ingente cantidad de objetos llegados a raíz de la Desamortización de las comunidades religiosas en 1835, la colección no ha dejado de crecer. En los años posteriores a la Guerra Civil ingresaron en el, ahora llamado, Museo Arqueológico Provincial, junto a otros objetos, numerosos azulejos recogidos por el Servicio de Defensa del Patrimonio Artístico Nacional, en más casos de los deseados totalmente descontextualizados. A lo largo de las siguientes décadas los ingresos se fueron sucediendo, aunque muchas veces de manera atropellada, consecuencia de un desmesurado y muchas veces irrespetuoso, desarrollismo urbano. Desde finales de la década de 1980 en adelante, a raíz de la proliferación de excavaciones arqueológicas de urgencia, los fondos del, ahora llamado, Museo de Valladolid se vieron nuevamente incrementados con un material arqueológico que, por ley, debía ingresar convenientemente inventariado.

En este apartado vamos a presentar un conjunto labores de azulejería de muy variada tipología pertenecientes a edificios y ámbitos – algunos desaparecidos- civiles y religiosos. La mayoría de ellos fueron recuperados gracias a intervenciones arqueológicas, pero también hay otros fruto de las incorporaciones decimonónicas a la mencionada Galería Arqueológica creada por la, en esa época llamada, Real Academia de la Purísima Concepción y al Museo Arqueológico Provincial.

# Palacio del Almirante

**Cronología de la obra de azulejería: siglo XV**

**Autoría de la obra de azulejería: desconocida**

“Las casas mayores de Valladolid” propiedad de los Enríquez, Almirantes de Castilla, ocuparon hasta su derribo en 1863 los terrenos donde hoy se levanta el Teatro Calderón. Poco es lo que se conoce de unas casas que XV ya estarían construidas a comienzos del siglo, donde se alojó Felipe I y que en 1509 fueron las elegidas por Fernando el Católico y su segunda esposa Germana de Foix para el nacimiento de su hijo, el infausto príncipe Juan de Aragón (Urrea, 1996:247-249). Casas que, por las descripciones decimonónicas y por los pocos restos conservados en el Museo de Valladolid, debieron decorarse con un cierto “gusto mudéjar”



Fragmento de alicatado del Palacio del Almirante. Valladolid. Fotografía Museo de Valladolid

## OBRA DE AZULEJERÍA CONSERVADA

En 1879, años después de su derribo, la Sociedad Anónima del Teatro Calderón de la Barca depositó en la Galería Arqueológica un conjunto



Fragmento de alicatado del Palacio del Almirante. Fondo Museo de Valladolid

de elementos decorativos (Wattenberg García, 1996: 282), entre ellos varios fragmentos de revestimientos cerámicos parietales elaborados con la técnica del alicatado. La decoración predominante son las lacerías típicamente mudéjares, donde se desarrollan estrellas “de doce” repetidas en el paño, con sus “sinos” o estrellas centrales en melado, sus “almendrilla” en blanco y sus “zafates” o puntas de estrella alternando entre el negro y el azul. Las grecas se decoran unas veces con “losanges” y medios “losanges” alineados en melado, azul, negro y blanco, otras con líneas entrelazadas en azul y negro con remate de almenas en melado, negro, azul y blanco, e, incluso, con dameros en blanco, verde, negro y melado.

Teniendo en cuenta la escasa información que se conserva debemos suponer que estos alicatados, usados como zócalos para revestir las paredes del palacio de los Almirantes de Castilla, estarían ya colocados a comienzos del siglo XV. Lo más probable es que sus artífices fueran de origen sevillano, puesto que fue en esta ciudad donde más se desarrolló la técnica del alicatado, favorecida por el impulso dado por la Corona y la Iglesia, además de la presencia, desde el mismo momento de su reconquista, de alarifes granadinos, lo que permitió su pervivencia hasta comienzos del siglo XVI (Pleguezuelo, 1997: 347-349).

# Barrio de Santa María

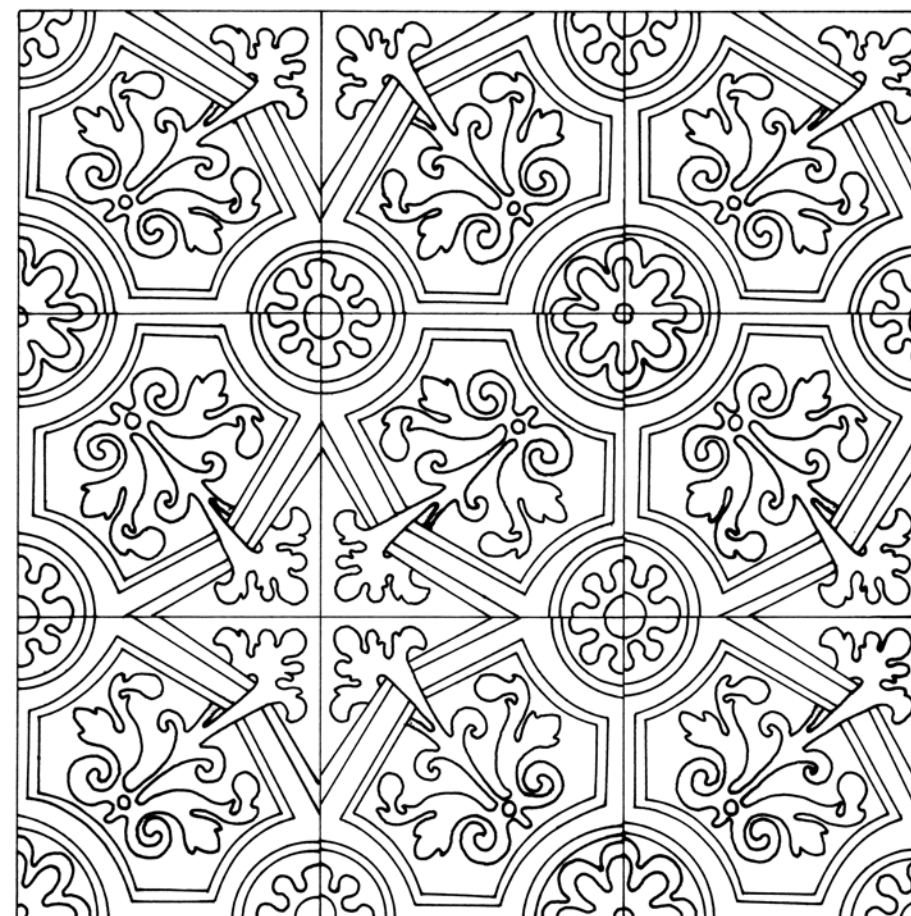
**Cronología de la obra de azulejería:** ¿1586-1595?

**Autoría de la obra de azulejería:** ¿Juan Lorenzo y Hernando de Loaysa?

Desde comienzos del siglo XV el barrio de los alfareros, llamados en Valladolid alcalleres, estuvo situado al sur de ciudad, en el corazón de su antigua aljama de moros, llamada Barrio de Santa María tras el decreto de conversión al cristianismo en 1502. La excavación arqueológica de uno de esos talleres en la confluencia de las actuales calles de Claudio Moyano y Menéndez Pelayo, permitió recuperar un elevado número de desechos de producción, tanto de vajilla de mesa –platos, escudillas y jarras- como de revestimientos cerámicos -azulejos, alízares, cintas y placas de tejado principalmente-.

## OBRA DE AZULEJERÍA CONSERVADA

Entre los segundos, además de las placas para el recubrimiento de chapiteles de iglesia ya descritos, se recuperó una importante y variada muestra de azulejos y cintas de arista en todas sus fases de elaboración, desde la inicial con las piezas en bizcocho con las huellas del molde, hasta la última con las piezas ya vidriadas y cocidas. Entre las decoraciones se reconocen los rombos enlazados, las ruedas y diferentes motivos florales. De entre estos últimos destaca uno que, por lo que sabemos hasta hoy, únicamente se elaboró en Valladolid, representando unas flores de abundantes y ondulantes tallos carnosos dentro de ruedas, que utiliza



Fragmentos de azulejos de arista con el posible diseño de *la rosa blanca* de los alfares del Barrio de Santa María de Valladolid; arrimadero con el posible diseño de la rosa blanca del altar de los Padres Francisco y Clara del convento de Santa Clara. Valladolid



como gama cromática el blanco, azul, verde y melado, que identificamos con un azulejo que aparece en algunos contratos con el nombre de *la rosa blanca*.

Dentro de la cámara de combustión de uno de los hornos del taller, formando parte del recubrimiento de sus paredes, se recuperó, también, una significativa muestra de azulejos, cintas y coronas planos pintados. A pesar de la deformación y alteración de los vedríos, consecuencia de las altas temperaturas a las que estuvieron expuestos, se distinguen motivos decorativos como la punta de diamante, el florón, el calabrote y marcos de “ferronerías”. Las labores de arista recuperadas en los testares del taller del Barrio de Santamaría presentan unas decoraciones plenamente renacentistas, muy alejadas ya del estilo mudéjar con lacerías queriendo imitar alicatados que imperó en las primeras décadas del siglo XVI, pudiéndose apreciar ese cambio de estilo incluso en sus colores, con la presencia del blanco, azul, verde y melado y la desaparición del negro. En cuanto a las piezas planas pintadas, se nota su estilo marcadamente renacentista influenciado por la ornamentación flamenca expresando en las característica “ferronerías”, junto al uso de una paleta de color más amplia, al aparecer además de los comunes blanco, verde y blanco, el amarillo y el naranja.

Si nos atenemos a las referencias documentales hasta ahora conocida, el único azulejero en Valladolid que elaboró el motivo de la rosa blanca fue Juan Lorenzo, quien también pudo fabricar el resto de las labores de arista localizadas. Asimismo, gracias a la documentación y a las producciones conservadas in situ, también sabemos que Hernando de Loaysa fabricó labores idénticas a las encontradas en la cámara de combustión del horno. Por ello, es posible que el taller excavado fuera el de Juan Lorenzo y que en el horno, además de sus producciones, se cocieran los azulejos pintados por el talaverano. Si esta hipótesis fuera acertada, los restos de azulejería recuperados se podrían datar entre 1586 y 1595, coincidiendo con la primera y última noticia sobre la vecindad de Loaysa en Valladolid, toda vez que de Juan Lorenzo sabemos que se mantuvo en activo entre 1560 y 1599 (Moratinos, 2007: 39-40).



Fragmentos de cintas planas pintadas con el motivo de calabrote de los alfares del Barrio de Santa María



Fragmentos de azulejos planos pintados con el diseño de lunetos ovalados entre labores de “ferronerías”

# Monasterio de San Benito El Real

**Cronología de la obra de azulejería: siglo XV, siglo XVI**

**Autoría de la obra de azulejería: desconocida**

El desamortizado monasterio de San Benito el Real se alza en el solar que ocupara el alcázar viejo de Valladolid, donado a la orden benedictina en 1390 por Juan I de Castilla. Esta institución, caracterizada desde un principio por su rigorismo y observancia religiosa extrema, alcanzó tal fama en un tiempo en que la desorganización de la vida monástica llegó en Europa a sus máximas cotas, que a finales del siglo XV encabezó un movimiento de reforma de la que surgió la Congregación de San Benito de Valladolid. Con el apoyo del Papa Alejandro VI, en 1500 se redactaron las Constituciones, a las que se adhirieron numerosos monasterios benedictinos peninsulares. Para poder albergar a los capítulos generales que, durante muchos años, se celebraron en él, a lo largo del siglo XVI el monasterio se reedificó por completo, contando para ello con las aportaciones de grandes mecenas como don Alonso de Valdivielso, obispo de León. Durante los siglos XVII y XVIII su fábrica continuó ampliándose. Durante la guerra de la Independencia el monasterio fue ocupado por las tropas napoleónicas sufriendo cuantiosos daños. Finalmente, en 1837 fue desamortizado, siendo despojado de sus ingentes riquezas artísticas, repartidas por museos e iglesias. Su templo terminó siendo entregado a los carmelitas descalzos en 1897 (Martín González y Plaza, 1987: 237-243), mientras que el resto de las dependencias monásticas conservadas, al día de hoy acogen a una de las sedes del Ayuntamiento de Valladolid y al Museo Patio Herreriano de Arte Contemporáneo Español.

## **OBRA DE AZULEJERÍA CONSERVADA**

Al amparo de la restauración del monasterio, llevada a cabo por la Escuela Taller “Monasterio de San Benito”, entre 1987 y 1996 se realizaron unas excavaciones arqueológicas que permitieron documentar una dilatada secuencia estratigráfica entre los siglos X y XIX, recuperándose un gran volumen de material arqueológico (Moreda *et alii*: 1998: 15-16).

Entre estos hallazgos destacaba un variado conjunto de cerámica de



Fragmentos de placas pintadas con cabeza de pez y cuerpo de ave, monasterio de San Benito el Real. Valladolid

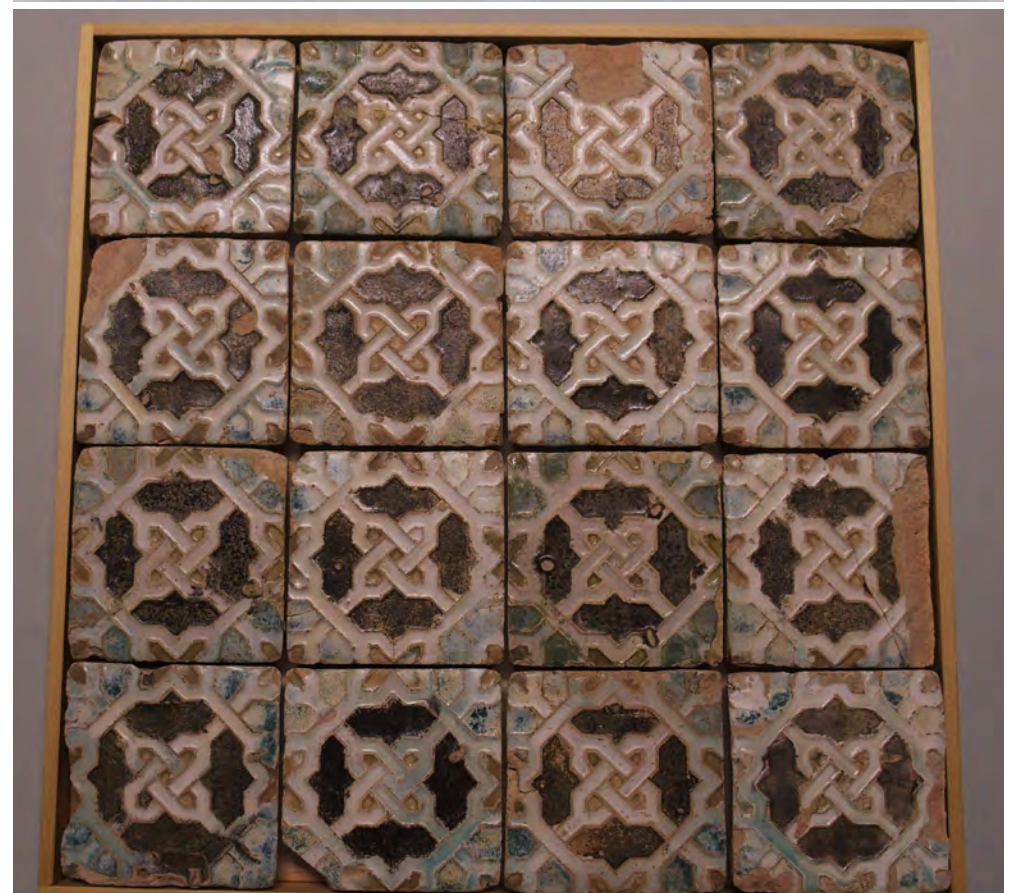
aplicación arquitectónica, formado por azulejos para la ornamentación parietal, decoración de solerías e, incluso, para revestimiento de cubiertas, elaborados con muy diversas técnicas y una cronología que abarcaba desde la baja Edad Media hasta el siglo XVII. En estas líneas no vamos a ocuparnos de la totalidad de las labores recuperadas<sup>43</sup>, muchas de ellas iguales a las ya descritas en otros apartados de esta publicación, como es el caso de las placas vidriadas para el recubrimiento de los chapiteles de iglesia; pero sí de dos conjuntos de azulejos que, por su excepcionalidad dentro del repertorio de la azulejería en el valle del Duero, consideramos merece la pena detenernos.

El primero de ellos es el formado por cuatro fragmentos, que fueron catalogados como “ladrillos decorados” -de un máximo de 13cm de longitud, 12cm de anchura y espesor de 3,2cm-. Estas placas, realizadas con un barro rojizo ferruginoso, presentan una de sus superficies cubiertas con un vedrío blanco producto de la mezcla de los óxidos de plomo y estaño, que fueron pintadas con motivos zoomorfos -en concreto tres peces y un ave- utilizando para ello los colores verde del óxido de cobre y el morado del de manganeso. Según sus descubridores su elaboración se realizó en los alfares de Valladolid durante el siglo XIV (*Ibidem*: 81-82). Por nuestra parte nada tenemos que decir al respecto de su cronología, pero consideramos que su procedencia encaja mejor con las producciones que, en esos momentos, se están realizando en alfares levantinos como Paterna y Manises, nos estamos refiriendo a la técnica denominada “verde y manganeso”<sup>44</sup>. Estas piezas, que en origen fueron rectangulares, siguiendo la costumbre en la época se dispondrían por el suelo, intercaladas entre ladrillos bizcochados u losetas pétreas, como se puede observar en las pinturas de tabla coetáneas.

El segundo lo forman tres labores de olambrillas de arista que fueron realizadas con la técnica del reflejo dorado. Una de ellas -de 8,5x8,5cm- presenta una estrella de ocho puntas inscrita en un círculo, motivos que fueron pintados en blanco, azul y melado; mientras que en las otras -ambas de 10x10cm- los motivos representados son lacerías geométricas, con estrellas de ocho puntas en un caso y nudos en el otro, pintadas con los mismos vedríos que la anterior más el verde. Según sus descubridores estas producciones, al igual que en caso anterior, también

43 Para conocer el resto del conjunto de revestimientos arquitectónicos, remitimos a la consulta de la publicación (Moreda *et alii*, 1998).

44 La difusión de este estilo llegó hasta el mediodía francés, en concreto hasta Marsella, en cuyos alfares se recuperaron azulejos de pavimento con representación de aves idénticas a la de San Benito en verde y morado y una cronología del siglo XIV (Vallauri y Leenhardt, 1997: 307-308, figs. 272-3 y 272-6).





Diferentes diseños de olambrillas de arista de reflejo dorado

fueron elaboradas en los alfares vallisoletanos, aunque en esta ocasión en el siglo XVI (*Ibidem*: 184-187).

Lamentamos disentir en cuanto al origen de estas producciones que, consideramos, procedentes de Sevilla. El empleo de la llamada técnica del reflejo dorado en los revestimientos cerámicos alcanzó en la capital hispalense un gran arraigo. Esta técnica, de muy costosa y compleja ejecución que hunde sus raíces en la tradición islámica, en definitiva trataba de imitar los acabados de metales preciosos. En sus alfares del barrio de Triana se elaboraron azulejos para decorar zócalos, suelos y techumbres. Debido a su calidad, además del mercado local, su demanda alcanzó todos los rincones de la península llegando, incluso, hasta Francia

e Inglaterra vía marítima. Por el tipo de motivos representados aún no plenamente renacentistas, unido a la presencia del azul en dos de las labores, consideramos que las olambrillas pudieron llegar a San Benito a lo largo del primer tercio del siglo XVI, para decorar los solados de las estancias más importantes, dispersos y no en gran cantidad, para así rentabilizar su alto coste de producción (Pleguezuelo, 1996: 68-72).

# Monasterio de Nuestra Señora de Prado

**Cronología de la obra de azulejería:** último tercio del siglo XV y siglo XVI (1580 capilla de Páez-Cepeda)

**Autoría de la obra de azulejería:** desconocida (Hernando de Loaysa capilla de Páez-Cepeda)

El monasterio de Nuestra Señora de Prado se funda en 1440 gracias al mecenazgo de doña Isabel de Ávila, viuda de don Ruy González de Avellaneda. El lugar elegido fue un paraje alejado de Valladolid, junto al camino de Simancas, donde se levantaba una ermita del mismo nombre, que gozaba de una gran devoción entre las gentes de la villa. En sus mandas testamentaria Ruy González dejó escrito que fuera la Orden de San Jerónimo la que regentara este cenobio, por lo que el prior y tres frailes de la Armedilla tomaron posesión del mismo a comienzos del año siguiente (Rucquoi, 1995: 18). Gracias al favor de la corona el monasterio consiguió engrandecerse de tal manera que en su tiempo fue llamado “el Escorial vallisoletano”. En su momento de máximo esplendor arquitectónico, hacia el primer cuarto del siglo XVIII, el monasterio se articulaba alrededor de una iglesia de una sola nave con capillas adosadas a ambos lados, crucero y cimborrio octogonal rematado en chapitel, junto a cuatro claustros, de los cuales el más occidental no se ha conservado. Tras la Desamortización el edificio albergó hasta 1551 una imprenta, fue prisión militar hasta 1899 y, por último, hospital psiquiátrico hasta 1977. Restaurado durante las dos últimas décadas del pasado siglo, en la es la sede de las Consejerías de Cultura y Turismo y de Educación de la Junta de Castilla y León.

## OBRAS DE AZULEJERÍA CONSERVADA

Al igual que ocurriera con el monasterio de San Benito el Real, paralelamente al proceso de restauración se realizaron un total de siete campañas de excavación que permitieron recuperar un gran cantidad de material arqueológico, principalmente cerámico, entre el que no faltó un importante conjunto de revestimientos cerámicos. Desafortunadamente, esta obra de azulejería no se conservaba *in situ*, teniendo que ser documentada a través del registro arqueológico (Moratinos, 1995).



Suelo de la capilla de San Miguel, iglesia del monasterio de Nuestra Señora de Prado. Valladolid. Fotografía ANTIKA (1992)

En el llamado “claustro de Praves” se recuperó bajo el solado de su crujía superior una variada muestra de labores de arista, con representaciones vegetales en azul, verde y melado sobre fondo blanco de marcado influjo renacentista. Aunque destacaremos, por su excepcionalidad, medio azulejo –de 13x9,5x2,5cm- elaborado con la técnica de la cuerda seca, que presenta una decoración de estilo mudéjar a partir de estrellas octogonales en amarillo, generando lazos en blanco, con “almendrillas” también en amarillo, “zafates” en negro y “costadillos” igualmente en negro. Esta pieza es, junto los alízares del convento de Santa Clara, la única muestra de labor de cuerda seca existente en Valladolid y su provincia. Con un origen toledano común, la diferencia se encuentra en su cronología. Por lo que hoy se conoce, mientras las piezas conventuales



Fragmento de azulejo de cuerda seca

se fabricaron hasta bien entrado el siglo XVI, los azulejos con lacerías y motivos geométricos mudéjares no sobrevivieron al final del siglo XV (Ray, 2002: 12).

El otro lugar donde se recuperó una importante cantidad de revestimientos cerámicos fue en la iglesia, mandada levantar por los Reyes Católicos a partir de 1480 y profundamente reformada entre 1673 y 1680. Tras la Desamortización, el edificio fue despojado de todos los revestimientos que decoraban los suelos y arrimaderos de sus capillas, pasando a formar parte de los rellenos con los que se recrecieron los suelos. Las excavaciones arqueológicas recuperaron azulejos, cintas, olambrillas y alízares, principalmente planos pintados, pero también de arista. De entre todos destacaremos los localizados en dos de las capillas.

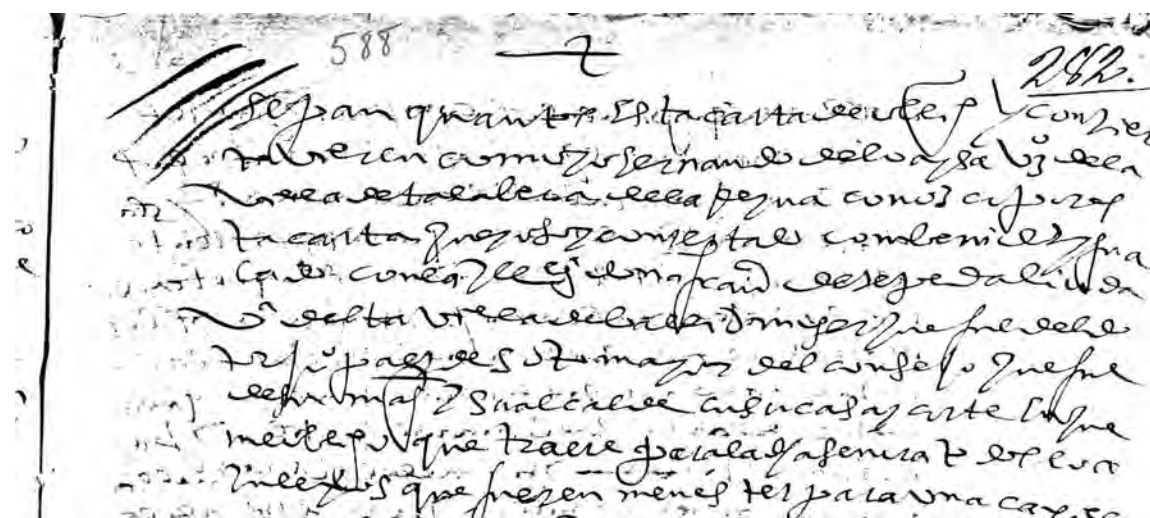
### Capilla de San Miguel

En esta capilla, situada en el lado de la Epístola y adosada a la cabecera de la primera iglesia, se localizó un pavimento de azulejería de arista y baldosas de barro. El mismo desplegaba un típico diseño de lazo a partir de una gran estrella central de ocho puntas rematadas en otros tantos rombos, con azulejos de lacerías en melado, negro y blanco rellenando la estrella y azulejos con temática floral en azul, negro, melado y blanco haciendo lo mismo con los rombos, todo ello enmarcado por una cinta de líneas entrelazadas. Rematando el suelo una doble línea de cinta de

de palmetas entrelazadas. Tanto por el diseño como por los motivos de azulejos y cintas podemos decir que su procedencia en Toledo. Los maestros de la ciudad imperial se especializaron en la fabricación de auténticas “alfombras cerámicas” combinando baldosas de barro y azulejos polícromos, copiando el modelo de las alfombras textiles fabricadas a lo largo de los siglos XV y XVI. Por sus características, el suelo de la capilla de San Miguel se colocó antes de mediados del siglo XVI.

### Capilla de los Páez-Cepeda

También situada en el lado de la Epístola, su patronazgo lo fundó doña Francisca de Cepeda, viuda de don Juan Páez de Sotomayor, miembro del Consejo Real. El 12 de julio de 1580 Hernando de Loaysa se comprometió a traer azulejos, cintas y alízares elaborados en su taller de Talavera de la Reina con los que decorar la capilla. En la escritura de obligación se especificaba que el destino de la obra contratada era cubrir el altar, la fachada y la pared de la capilla, hasta una altura de una vara, con azulejos de *muy buenos y finos colores conforme que de ellos di a la dicha señora*, distinguiéndose dos labores, que llama de *lagartillo* y de *ventanillas*<sup>45</sup>.

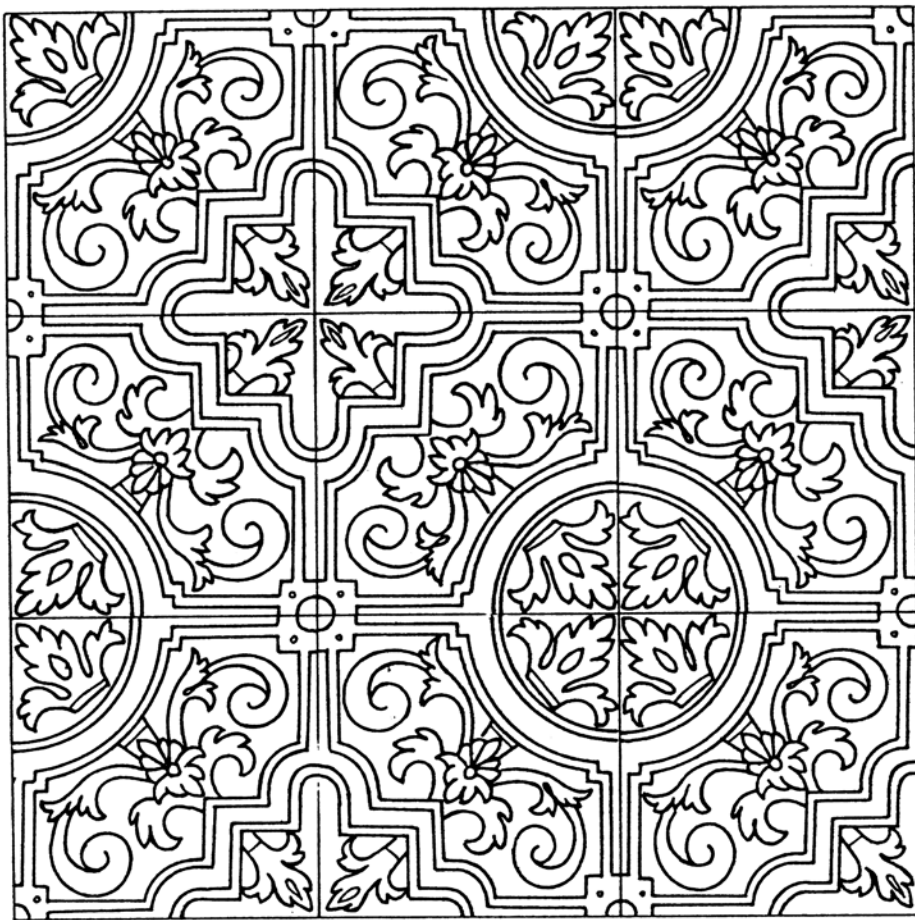


Inicio del contrato de obra de azulejería para la capilla Páez-Cepeda (A.H.P.V.)

Como ya hemos indicado, desafortunadamente la obra que realizara Loaysa no se ha conservado en su sitio. Pero, entre los abundantes revestimientos recuperados en esta capilla y sus anexas formando parte del relleno del suelo, siguiendo criterios de analogía estética

45 A.H.P.V. Protocolos, leg. 588, fols. 282r y 282v.

reconocemos labores idénticas a otras atribuidas a este artista, que bien pudo ser la labor que hiciera para ella. Es el caso del friso de glifos, de los azulejos de punta de diamante o los de círculos, cuadrados y lóbulos rellenos con un estilizado motivo vegetal, pintados con un trazo azul que también se empleó para el relleno, junto a un verde claro, amarillo oro y naranja, dejando el blanco para el fondo. Ahora bien, atendiendo al compromiso escrito de Loaysa de labrar *la obra que llaman de ventanilla*, se podría proponer -no sin grandes reservas- la identificación de este diseño con el motivo que llamamos de punta de diamante, siendo más complicado relacionar los de *la labra que llaman de lagartillo* con los motivos vegetales que rellenan las figuras geométricas que, por otro lado, no son más que una interpretación en polícromo del “florón arabesco” escurialense creado por Juan Fernández.



Reconstrucción del arrimadero y posibles labores de azulejería realizadas por Hernando de Loaysa para la capilla de los Páez-Cepeda

# Placas devocionales, azulejos de censo y azulejos de numeración

Cronología de la obra de azulejería: 1587 y siglo XVIII

Autoría de la obra de azulejería: desconocida

En el Museo de Valladolid también se conservan un buen número de placas devocionales, azulejos de censo y de numeración, que su momento fueron retirados de las fachadas de los edificios de la ciudad. En este trabajo vamos a presentar cuatro ejemplares, aunque su número es mayor como se puede apreciar en la Guía del Museo (Wattenberg García, 1996: 308-309).

## OBRA DE AZULEJERÍA CONSERVADA

### Placa devocional

Se trata de una excepcional pieza de mayólica italiana procedente de los alfares de Castelli. En una plancha de loza –de 35,5x27x2cm- con sus bordes realzados, se representa la imagen de un San Pablo (.S. PAVLO.) barbado con nimbo sobre su cabeza y portando su atributo personal, la espada, y el Libro del Nuevo Testamento. En la parte inferior izquierda se representa un escudo nobiliario -a modo de recortes de “ferronerías”- conteniendo tres truchas, haciendo alusión al apellido *Troche*, familia que contó con casa solariega en la localidad vallisoletana de Olmedo y ostentó el patronato del convento de la Merced; mientras que en la derecha se dibuja la fecha de su elaboración, 1587 (.I.S.B.7.). El fondo se resuelve con unas nubes esquemáticas en la parte superior y horizonte poco marcado en la inferior. Para el trazo del dibujo –muy minucioso, denotando una gran técnica pictórica- el maestro utilizó un azul cobalto, también empleado en el fondo del paisaje y en relleno de los ropajes y cara, junto con un amarillo oro con ciertos toques de anaranjado, con el blanco como fondo de toda la representación.

Como hemos dicho esta pieza se fabricó en los alfares de Castelli, en el llamado estilo “Orsini-Colonna” atendiendo a su cronología,



Placa devocional de los alfares de Castelli. Fotografía Museo de Valladolid

caracterizado por su rica tipología y potente colorido. Este tipo de encargos de carácter marcadamente religioso fueron muy comunes en Italia, donde se les llamaba “targhe” y ampliamente documentados en este centro alfarero (Wattenberg García, 2015: 21). La placa presenta dos orificios en sus extremos superiores que permitían su clavazón en algún lugar destacado de las casas o edificios religiosos relacionados con la familia, sacralizando de este modo esos lugares.

### Azulejos de censo

Los llamados azulejos de censo se utilizaron para marcar los de inmuebles urbanos propiedad, por regla general, de la iglesia, caso de los cabildos





Azulejo de censo perteneciente al Hospital de Santa María de Esgueva de Valladolid.  
Fotografía Museo de Valladolid



Azulejo de censo perteneciente al monasterio de San Pablo de Valladolid. Fotografía  
Museo de Valladolid

catedralicios, hospitales o congregaciones religiosas, caracterizándose por representar los escudos, emblemas y nombre de sus titulares.

El primero de los dos azulejos que presentamos –de 20x19cm-, perteneció al Hospital de Santa María de Esgueva, institución fundada a finales del siglo XI por el Conde Ansúrez y su esposa Doña Eylo en el solar que ocupara su palacio, sito en la manzana comprendida ente las actuales calles de Esgueva, de los Moros, de la Piedad y Marqués del Duero, que se mantuvo en activo hasta 1971, año en que fue derribado. La placa representa un escudo profusamente decorado en sus laterales con labores metálicas, mostrando en su interior los jaqueles de la casa de los Ansúrez. Por la parte superior la cubre una corona, representando el patronato que los reyes de Castilla ostentaban desde Alfonso VI, mientras que por la inferior se muestra, dentro de una cartela ovalada decorada también con “ferronerías”, el nombre de la institución, Santa María de Esgueva (*S.ª, MAR DESGVBA*). El trazo del pincel se realiza con azul, empleado también para el relleno junto al amarillo y el naranja,

utilizando un manganeso berenjena en la grafía, todo ello sobre reserva en blanco. La presencia de policromía podría denotar una cronología cercana al último tercio del siglo XVII, pero el tipo de dibujo, bastante descuidado, lo sitúan acaso con mayor precisión en la primera mitad del siglo XVIII, elaborado en los alfares de la villa de Talavera de la Reina.

El segundo azulejo -19x18cm-, perteneció al monasterio de San Pablo. La placa presenta un escudo, en esta ocasión decorado con la cara de un *putti* y ovas, además de vegetales de perfil recortado dispuestos en sus ángulos, conteniendo la Cruz Patriarcal, emblema de la Orden de los Predicadores de Santo Domingo -comúnmente conocidos como dominicos-, con el nombre de la institución en la parte inferior, separada por una fina cartela rectangular, De San Pablo (*DE. S.ª. PABLO.*). En esta ocasión el blanco y negro, representando la pureza y penitencia, junto a la muerte y resurrección que coronaban el ideario dominico, se sustituyen por el azul, empleado en el trazo y relleno, y el blanco dejado como fondo. Precisamente, el uso de la bicromía blanco/azul nos permite encuadrar

cronológicamente esta pieza en el siglo XVIII, momento en que desde los alfares de Talavera de la Reina –y también Puente del Arzobispo para el caso de la vajilla de mesa- proliferaron las manufacturas en las que estos dos colores eran los protagonistas, que han pasado a la historia con el nombre de *encargos de monasterios*.

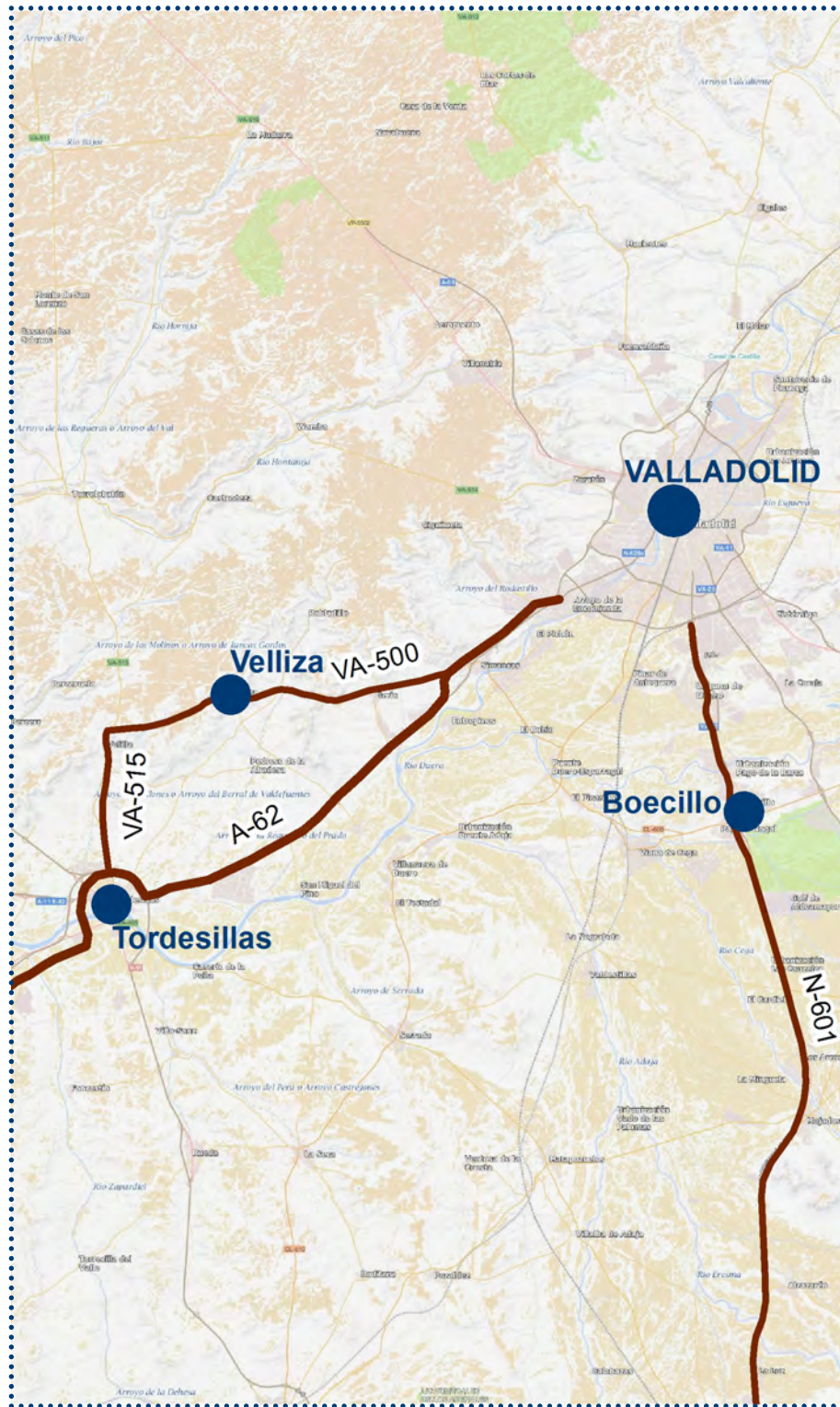
### Azulejos de numeración

Por último, en este apartado nos vamos a referir a los llamados azulejos de numeración, que comenzaron a surgir a raíz de una Real Cédula mandada redactar por Carlos III en 1769. En la misma se ordenaba que en todas las ciudades con Chancillerías y Audiencias sus edificios, tanto civiles como eclesiásticos, se numeraran con azulejos, marcándose asimismo con azulejos las manzanas de los barrios (Zaforteza, 1956: 197). La orden terminó por ser acatada por todos los grandes núcleos de población, lo que significó que la práctica totalidad de las alfarerías del reino se pusieron manos a la obra, habida cuenta de que la simpleza del trabajo no exigía grandes dotes pictóricas. Por lo que respecta a Valladolid la orden se acató al año siguiente, siendo los alcaldes de barrio quienes se encargaron de cobrar a los propietarios de los inmuebles los costos: *En 16 de Noviembre se publicó en esta ciudad que a 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 a las esquinas de las calles otro grandes que diga el nombre de la calle, y esta diligencia se cometió su cobranza a los alcaldes de barrio respectivos* (Ventura Pérez, 1983: 444-445).

El azulejo que aquí presentamos –de 17x17x1,5cm- sería un “azulejo para casa”, diferenciado del “azulejo para manzana” o del “azulejo para calle”. Dentro de una fina línea a modo de marco, decorada en sus ángulos con flores de tres pétalos en las que sobresalen sus filamentos, se dispone la numeración adaptada a las dimensiones de la placa, en este caso: *Nº. 17*, marcada con un grueso trazo en azul cobalto, que también se utiliza para el resto de la decoración, sobre el fondo blanco. Con una cronología marcada por la citada Cédula, su fabricación, como hemos indicado, sería local.



Azulejo de numeración de casa. Fotografía Museo de Valladolid



Boecillo

Tordesillas

Velliza



# Boecillo

## Casa de la Vega de Porras

**Cronología de la obra de azulejería:** segunda mitad siglo XVI y primera década siglo XVII

**Autoría de la obra de azulejería:** desconocida ¿Hernando de Loaysa y Juan Fernández de Oropesa, arrimaderos y frontal de altar de la capilla?



Capilla de la Casa de la Vega de Porras, Boecillo. Valladolid

En 1599 Fabio Nelli de Espinosa compró en pública subasta la Vega de Porras, también llamada “Vega de Peñaflor y Casasola”. La propiedad, de casi una legua de largo y media de ancho, comprendía montes de encina y pino junto a viñas y fértiles tierras de labor en una vega en la confluencia del río Cega con el Duero.

De inmediato el banquero mandó ampliar y reformar la casa solariega, levantando junto a ella una capilla “para decir misa (...) que se nombra de Nuestra Señora de la Piedad”, que dotó con retablo y escultura realizadas por maestros vallisoletanos y riosecanos. En 1666 el cantero Francisco de la Torre se concertó para cerrar la explanada existente delante de la casa y capilla con una cerca de buena piedra, con dos torres almenadas flanqueando la entrada sobre la que se colocó, en un segundo cuerpo, un escudo con las armas del marqués de la Vega de Boecillo idéntico al existente en el palacio de los Nelli de Valladolid (Urrea, 1996: 121-122) que, recordemos, en la actualidad es la sede del Museo de Valladolid.

En 1748, una vez resuelto en la Chancillería el conflicto de propiedad suscitado tras la muerte del último descendiente directo, la dehesa de la Vega de Porras pasó, al igual que el resto de las propiedades que constituían el mayorazgo fundado por Fabio Nelli, a formar parte de la Obra Pía que éste dejó establecida para el caso de la desaparición de herederos directos. Esta institución, dependiente del monasterio de San Pablo, se ocupó de su administración hasta finales de siglo en que pasó a manos de la Real Casa de Misericordia de Valladolid. A mediados del siglo XIX la propiedad fue comprada por don Martín Prieto, natural de la localidad vallisoletana de Herrín de Campos, siendo definitivamente vendida en 1875 por sus herederos a don José María de la Cuesta Santiago, en el seno de cuya familia se ha mantenido hasta el día de hoy<sup>46</sup>.

La capilla es un edificio de planta rectangular de nave única con la sacristía adosada a su cabecera y comunicada por una puerta abierta en el lado de la Epístola. El acceso principal se sitúa a los pies, donde también se levanta la espadaña con hueco para una campana, abriéndose otra pequeña puerta en el lado de la Epístola. Los muros al exterior se encuentran encalados, cubriéndose el edificio con un tejado de madera dispuesto a dos aguas. La nave se encuentra decorada con cuatro grandes cuadros de motivos religiosos y un retablo con tres huecos para la colocación de imágenes, rematado en su parte culminante con un cuadro de la Sagrada Familia acompañada de ángeles. Una pila para agua bendita de jaspe con una cruz de Santiago grabada en su frontalería se

<sup>46</sup> Información dada por Antonio de Meer Lecha-Marzo.



Vista del interior de la ermita



Detalle de los arrimaderos y los azulejos dispersos por el pavimento

sitúa a los pies entre las dos puertas de acceso.

### OBRA DE AZULEJERÍA CONSERVADA

La capilla también se decoró con arrimaderos y un frontal de su altar de azulejería plana pintada bícroma en azul y blanco, colocándose ya en época contemporánea otras muchas labores reutilizadas, tanto en arista como planas pintadas, por el suelo de la nave y por las paredes de la sacristía<sup>47</sup>.

Como hemos indicado, las paredes de la nave se encuentran recubiertas por un arrimadero –de 1,96m de altura- de azulejería dispuesto sobre un banco corrido, que presenta un diseño a partir de cuatro azulejos -14cm de lado- en el que se dibujan ramilletes formados por cuatro granadas enseñando sus frutos enmarcados por labores de “ferronerías” que, también cada cuatro azulejos, componen una cruz. Este diseño se divide en cuadros por una greca formada por una línea de azulejos, de motivos vegetales imitando espinas de pescado entre un doble calabrote. Además, el ángulo del banco corrido se protege con alízares -18x5,5x5cm- decorados con lunetos ovalados y labores de “ferronerías”

<sup>47</sup> Agradecemos al señor Javier Medrano, actual copropietario de la Casa de la Vega de Porras, el habernos permitido fotografiar la azulejería conservada en la capilla.

en azul y naranja sobre fondo blanco.

En el muro del Evangelio de la cabecera se colocaron tras la última reforma doce azulejos pertenecientes al panel central del frontal del altar de la capilla, que había sido desmantelado en una fecha indeterminada. A pesar de encontrarse incompleto se reconoce con nitidez la figura de una Virgen de las Angustias, destacando los siete cuchillos clavados en su pecho. Por lo que se puede apreciar, para el dibujo de la Virgen y las dagas se utilizó un fino pincel en azul, color también empleado para resaltar el juego de vestiduras superpuestas, además del amarillo para el nimbo y el rompimiento de gloria que enmarca la figura, con el blanco dejado en reserva.

En una fecha posterior, en el pavimento de la nave se colocaron entre las baldosas de barro diferentes labores reaprovechadas de azulejos de arista, entre los que se reconocen los de *la rosa blanca* y la flor en reposo dentro de un círculo. También labores pintadas como azulejos de punta de diamante, coronas de “ferronerías” y motivos vegetales con remate de flecos polícromos y cintas de calabrote y de lunetos entre recortes de “ferronerías” que, posiblemente, formaron parte del frontal del altar, además de olambrillas de punta de clavo y con la estrella de ocho puntas que pudieron ser las que en origen decoraban este pavimento.



Detalle de los restos del panel del frontal del altar de la capilla

Igualmente, tras la última restauración se colocaron en las paredes de la sacristía varios paneles con labores de arista donde se vuelven a repetir los diseños anteriormente descritos, junto a otros nuevos como los motivos de rueda, las flores de seis pétalos en torbellino y las coronas de cráteras vegetales. Completa el conjunto una serie de azulejos pintados que en su momento formaron parte de paneles figurados posiblemente de otros frontales de altar.

El estado de conservación del conjunto es aceptable, a pesar de la humedad que se aprecia en las partes de las paredes no cubiertas con los arrimaderos, únicamente algunos alízares de banco corrido muestran en la superficie la presencia de sales. Por el contrario, en el pavimento de la nave, recientemente restaurado, no se aprecia la presencia de este dañino elemento.

Cuando Fabio Nelli se hace con la propiedad de la Vega de Porras la casa principal ya debía estar decorada con arrimaderos de azulejos de arista, la mayoría de ellos elaborados en los alfares del Barrio de Santamaría a lo largo de la segunda mitad del siglo XVI. De inmediato el banquero mandó reedificar la casa –momento en el que pudieron ser arrancados los azulejos de arista- y levantar la capilla que fue decorada con arrimaderos, frontal de altar y pavimentos de azulejos planos pintados. Podríamos conjeturar con la sugerente idea de que, como ya hiciera para su palacio de Valladolid, fuera Hernando de Loaysa el encargado de fabricar los azulejos para las nuevas estancias. Sabemos que en esa época Loaysa se encuentra ya afincado en Talavera de la Reina, pero se tienen indicios de que sus lazos con Valladolid aún son fuertes. A este respecto, encontramos al maestro contratando en 1602 *qualesquiera obra ansi de azulejos y baxilla* en Valladolid y otros lugares ¿para sí?, y para su yerno Juan Fernández de Oropesa a través de un poder (Vaca y Ruiz de Luna, 2008: 186). Es posible, por ello, que el viejo azulejero, sólo o acompañado de su yerno, fuera de nuevo el encargado de contentar a tan importante y a la vez exigente cliente para, como ya hiciera en los arrimaderos del palacio vallisoletano, volver a transmitir esas connotaciones filosóficas y neoplatónicas relacionadas con el poder real que algunos han querido ver de nuevo en esta obra.

# Tordesillas

## Real Monasterio de Santa Clara

Cronología de la obra de azulejería: 1340-1361

Autoría de la obra de azulejería: desconocida



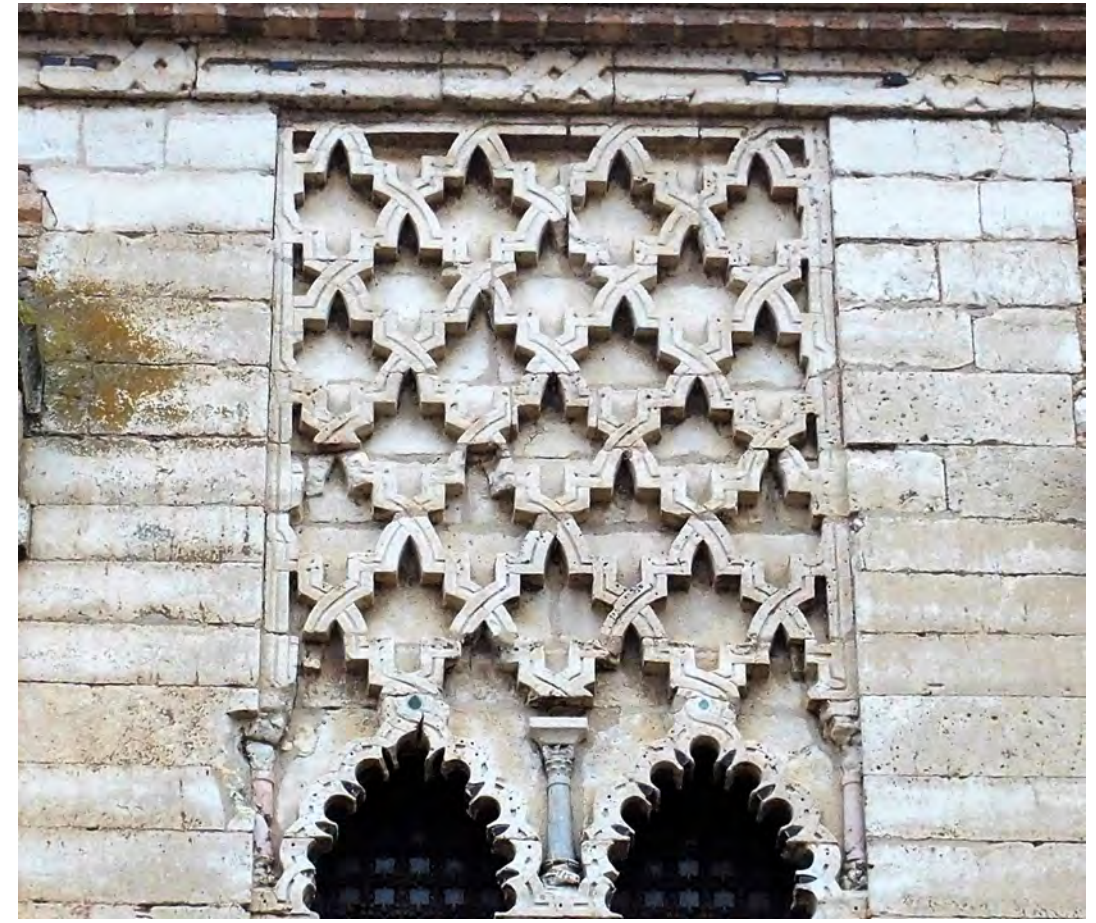
Convento de Santa Clara, Tordesillas. Valladolid

Asomado al Duero desde un privilegiado balcón natural se levanta el convento de Santa Clara, fundado en 1362 por doña Beatriz en el Palacio Real donado por su padre Pedro I para albergar monjas clarisas franciscanas.

A pesar de las numerosas reformas realizadas a lo largo de los siglos aún son visibles numerosos restos pertenecientes al magnífico edificio áulico mudéjar, comenzado en tiempos de Alfonso XI tras la batalla de El Salado y continuado y ampliado por su hijo Pedro I entre 1354 y 1361, siguiendo patrones estilísticos ya utilizados en su palacio de los Reales Alcázares de Sevilla y en la Alhambra de Granada con cuyo sultán Muhammad V, además de vasallo, alcanzó una gran amistad. Se conserva parte de la portada principal del palacio incrustada en el lienzo occidental del convento; también el vestíbulo y la Capilla Dorada, hoy reconvertidos en espacios de culto; el llamado Patio Árabe que profundamente reformado por el arquitecto de la Casa Real Enrique María Ripullés y Vargas entre 1897 y 1904 quien mandó colocar zócalos y artesonado de azulejos de fabricación sevillana; los baños situados a levante y, también, el Patio del Vergel, auténtico eje articulador del conjunto palaciego, con su ala oriental, en donde se encuentra el Salón del Aljibe.

Nada más fundarse el convento y hasta el siglo XVIII el edificio primigenio comenzó a ser transformado para así facilitar la vida en clausura destinada a la oración de la comunidad. Su patio principal se transformó en claustro reglar, colocándose en su ala norte el dormitorio común de las monjas, un largo coro en la sur y el refectorio en el oeste, quedando únicamente intacta el ala este, incluido el Salón del Aljibe. Como hemos indicado muchas de las antiguas estancias áulicas se convirtieron en capillas. La iglesia se levantó en diferentes fases, entre finales del siglo XIV y el siglo XVI, aprovechando parte de las estructuras de salón meridional. En ella destaca su presbiterio con la magnífica armadura de limas-moamares ochavadas de marcada influencia granadina, decorada con lacería y mocárabes, además de cuarenta y tres figuras de santos dispuestos en la arquería inferior, pintados probablemente por Nicolás Francés (*Duque et alii*: 148-159).

Aunque en la actualidad continúa siendo un convento de clausura, el conjunto arquitectónico ostenta la categoría de Real Sitio y como tal es propiedad y está regentado por Patrimonio Nacional.



Vista de la puerta del palacio y detalles de los alicatados dispuestos en su fachada



## OBRAS DE AZULEJERÍA CONSERVADA

### Portada del Palacio

Una vez atravesado el doble arco apuntado abierto en el doble muro que delimita el recinto se entra en el patio o compás monástico, observándose al fondo junto a los pies de la iglesia la portada principal de acceso al palacio, testigo pétreo en un largo lienzo de ladrillo. La fachada, de marcado cajeado rectangular, se divide en tres registros superpuestos. Uno inferior donde se encuentra la puerta, con jambas almohadilladas y dintel con alternancia de dovelas lisas y decoradas, sobre la que se esculpió una inscripción en árabe: *De Dios es el Imperio (Ibidem: 150)*. Una zona de transición formada por una banda decorada con lacerías, cuyos huecos en origen se decoraron con alicatados poligonales de vidriado monocromo formados por sinos, zafates, candilejas, costadillos o copas, junto a llaves del Paraíso vidriadas en verde dispuestas a los lados. Mientras que en el piso superior se abre un ajimez de arcos lobulados, sobre el que se dispuso una decoración de *sebka* con pequeñas lágrimas incrustadas en el paño vidriadas también en verde. El conjunto se remata con un alero que aún conserva una parte de los alicatados rectangulares -también vidriados en verde- incluidos en el diseño de lazo que lo decoraba.

Todo el conjunto destila una marcada influencia almohade, muy similar a las fachadas de la Monería de los Reales Alcázares sevillanos y del palacio de Astudillo en Palencia. La presencia de sendas inscripciones junto a las llaves del Paraíso haciendo alusión a la batalla de El Salado (1340), ganada por Alfonso XI a los benimerines marroquíes, podría estar indicando la fecha aproximada de la construcción de este elemento y, por ende, de la labor de alicatado en ella presente.

### Salón del aljibe

De las estancias abiertas al Patio del Vergel del antiguo Palacio Real, la única crujía que ha conservado su disposición original fue la oriental, formada por una amplia estancia rectangular central, llamada Salón del Aljibe en alusión al contenedor subterráneo allí construido, junto a dos alcobas o tarbeas cuadradas laterales. En mitad del salón y frente al arco se colocó una fuente de la que se ha conservado su rebosadero de forma circular -de 1,22m de diámetro- decorado con un bello alicatado y su zócalo -1,73m de lado- formado por piezas de mármol, además de una greca exterior -0,22cm de anchura- también con decoración de alicatado

de la que se han conservado tres de sus lados, todo ello sin destacar del suelo de la estancia, formado por un pavimento de baldosas de barro rectangulares.

En la decoración del rebosadero se utilizaron piezas de alicatado con forma de sinos, crucetas, rombos, dientes de lobo y pequeños cuadrados vidriados en blanco, negro y verde, dispuestos en paños separados por bandas formadas por grandes piezas cuadrangulares de color blanco, colocándose alrededor del desagüe unos ladrillos -30x 14cm- vidriados en verde. Por su parte, la greca dispuesta alrededor del zócalo de mármol presenta una decoración alterna, con pequeños cuadrados colocados en forma de rombo en unos lados y sinos y crucetas en otros, todo ello dentro de una doble cadeneta formada por piezas rectangulares y con vidriado melado, verde y blanco.

Su estado actual de conservación es deficiente, con piezas perdidas y otras despegadas aunque, según se nos informó, se encuentra en fase de estudio un proyecto para su restauración, en el que -a nuestro entender- debería considerarse volver a colocar su pila, aún conservada en otra parte del convento, con lo que se conseguiría dotar a la fuente de un volumen del que hoy carece.

Esta fuente, que recuerda en disposición y tipología a la del patio



Antiguo Patio del Vergel hoy claustro del convento, con el Salón del Aljibe al fondo

principal de la Alcazaba de Sevilla o a la del Patio de Los Leones de la Alhambra, claros ejemplos ambos de una arquitectura áulica de profundo sabor andalusí, tuvo que ser construida antes de 1362. En esas fechas los únicos capaces de ejecutar estas complicadas labores de alicatado eran los artesanos mudéjares sevillanos o los moros granadinos. A este respecto, debemos volver a recordar la estrecha amistad que fraguó Pedro I con su vasallo el sultán Muhammad V, quien gobernó desde su palacio de la Alhambra el reino de Granada entre 1354 y 1391, lo que pudo propiciar la llegada de alarifes nazaríes a trabajar en el palacio del monarca castellano.



Entrada al Salón del Aljibe con los restos de la fuente en primer plano y detalle de su decoración de alicatado



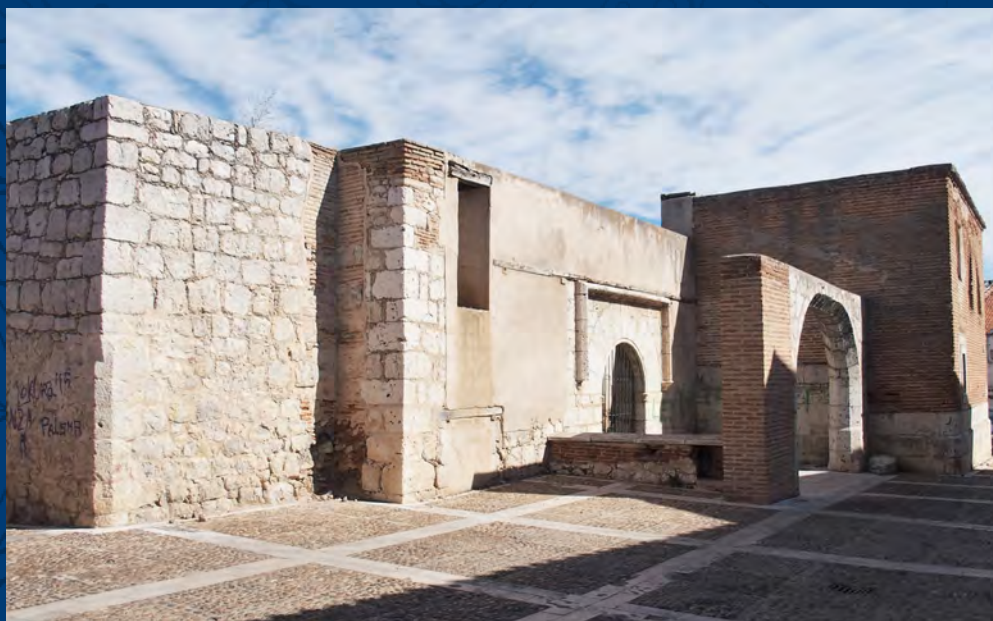
# Tordesillas

## Iglesia de Santiago

(panel de azulejos actualmente depositado en el Museo de San Antolín)

**Cronología de la obra de azulejería:** anterior a 1614

**Autoría de la obra de azulejería:** desconocida



Iglesia de Santiago, Tordesillas. Valladolid

Situada al noroeste del núcleo urbano, no muy lejos del desamortizado monasterio de San Francisco, la de Santiago está considerada por algunos autores como la iglesia más antigua de Tordesillas, aunque los restos conservados –actualmente transformado en una ruina consolidada– presentan una traza del siglo XVI con grandes reformas realizadas a lo largo de las siguientes centurias.

El edificio constaba de una sola nave dividida en dos tramos, que se cubría con armadura de parhilara hoy desaparecida, con crucero no marcado en planta y rematado por una cúpula del siglo XVIII y capilla mayor separada del resto por un arco triunfal con cierre de bóveda de cañón. A los pies contó con una tribuna y al exterior una torre adosada, con su base de piedra y el cuerpo de ladrillo. El acceso principal se dispuso en el lado de la Epístola con arco de medio punto con despiece de grandes dovelas, enmarcado por un grueso alfiz y protegido por un pórtico.

La sacristía se adosó al lado de la Epístola. Mientras que a continuación se encontraba la capilla de la Visitación, cuyo patronazgo perteneció al Doctor Arganda, “Inquisidor Apostólico y Canónigo de la Santa Iglesia de Toledo” y de su hermana doña Juana, camarera de la reina Ana de Austria, fallecidos, tal y como reza en la inscripción conservada en su interior, en 1609 y 1614 respectivamente (Ara Gil y Parrado, 1980: 274-275). Dicha capilla contó con un altar decorado con un frontal de azulejería (Martín González, 1970: 287).

La iglesia ejerció su labor parroquial hasta finales del siglo XIX, momento en el que su feligresía pasó a depender de la de Santa María dado su lamentable estado de conservación. Tras su desmantelamiento sus piezas de arte pasaron a engrosar los fondos del Museo de San Antolín, inaugurado en 1969 en la desacralizada iglesia del mismo nombre con el claro objetivo de dar cobijo y poder enseñar al público el numeroso y rico patrimonio mueble religioso procedente de templos y ermitas turesilianos, algunos desaparecidos como fue el caso de Santiago.

### **OBRA DE AZULEJERÍA CONSERVADA**

Tras ser arrancado de su lugar de origen, el frontal se trasladó al Museo de San Antolín donde fue colocado en la antigua capilla de los Ulloas, la primera del lado del Evangelio alineada con el presbiterio de la iglesia, bajo un retablo de traza herreriana del último cuarto del siglo XVI con un lienzo de la Visitación presidiendo su cuerpo central. Junto a él se colocó una escultura de madera policromada de Santiago Matamoros también procedente de esta iglesia (Ara Gil y Parrado, 1980: 155), que



Vista del frontal y detalle del panel central del altar de la capilla de la Visitación, actualmente colocado en el museo de San Antolín

posteriormente se trasladó a otra parte del museo.

El frontal -de 2,36m de anchura y 0,99m de altura-, que está formado por azulejos planos pintados, presenta un panel central -0,55x0,69m- rodeado por azulejos de repetición, rematándose con una greca también de azulejos y una hilada de cintas. Para empezar, tres de las esquinas del frontal se encuentran protegidas por alízares -18x5x5,5cm- decorados con lunetos circulares y labores de “ferronerías” en azul y naranja sobre fondo blanco. A continuación, por la parte superior se desarrolla una hilada de cintas -15x7,5cm- con lunetos ovalados dentro de “ferronerías” pintadas con la misma paleta de color que los alízares. Le sigue una greca, colocada en el frente y laterales, formada por una doble línea de azulejos -14cm de lado- salvo en su frente donde sólo presenta una, decorados con grandes cartelas lobuladas que contienen grandes hojas que se ramifican al exterior, rematados en ambos extremos con flecos, todo ello en azul y blanco sobre fondo naranja. Antes de llegar al panel nos encontramos con un conjunto de azulejos de repetición que rellena el frontal, en donde se dibujan, dentro de marcadas labores de “ferronerías”, puntas de diamante con flores de pétalos en movimiento, cabezas de clavo y, nuevamente, lunetos ovalados, incorporándose a la paleta de colores un verde claro en las puntas de diamante.

Completa el frontal un panel dispuesto en su centro, formado por veinte azulejos -también de 14cm de lado- donde se desarrolla la figura de Santiago representado en su doble faceta: la de “Matamoros”, en alusión a su aparición en la batalla de Clavijo (834) subido a un corcel blanco blandiendo en su mano derecha una espada con la que acaba de cortar la cabeza a tres enemigos sarracenos, y la de peregrino, con sombrero de ala ancha, capa y zurrón donde se dibujan las características conchas. En el paisaje de fondo se incorporan unas rocallas y la silueta de un edificio que se asemeja a una mezquita. En esta ocasión, además del verde, la paleta se amplió con nuevos colores como el amarillo y el negro para el gorro, la capa del santo y el remate del turbante de los moros caídos, empleándose el azul para el dibujo de las figuras.

Da la impresión que el frontal fue acertado intencionadamente en altura para poder colocarlo en su nueva ubicación. De este modo podemos entender la ausencia de la segunda hilada de azulejos de la greca dispuesta en el frente. Asimismo, consideramos que la colocación más idónea de la línea de cintas tendría que haber sido la parte inferior rematando el diseño y no en el lugar donde se encuentra. En otro orden de cosas, su estado de conservación es bueno, faltando solamente uno de los azulejos

de repetición, aunque se aprecian fisuras y roturas en piezas dispersas por toda la superficie.

Debemos destacar el gran parecido que muestran los azulejos de repetición que componen este frontal con los dispuestos en los altares de las capillas de los Gallo de Andrade y de los Peralta de la iglesia del Salvador de Simancas y del arrimadero de la capilla de la Soledad del convento de Santa Catalina de Siena, al igual que la similitud de los alízares con los colocados en el banco corrido de la capilla de la Casa de la Vega de Porras de Boecillo, trabajos todos ellos a los que se propuso una cronología de entre finales del siglo XVI y la primera década del siglo XVII. A este respecto, recordemos que en la inscripción de la capilla de la Visitación de la iglesia de Santiago se nos informa de la muerte de sus patronos, sucedida en 1609 y 1614, dándonos a entender que, al menos para esa segunda fecha, ya estaría dotada y con la reja de cierre colocada. Por lo que respecta a la autoría del frontal de azulejos, no podemos decir más que su segura procedencia talaverana y una posible ejecución en el taller del mismo maestro que elaboró los frontales de Simancas.

# Tordesillas

## Santuario de la Virgen de la Peña

Cronología de la obra de azulejería: 1694  
Autoría de la obra de azulejería: desconocida



Fachada del santuario de la Virgen de la Peña, Tordesillas. Valladolid

El templo de la Virgen de la Peña, patrona de la Villa y Tierra de Tordesillas, se levanta en la orilla izquierda del río Duero junto a la carretera que se dirige a Serrada, a unos cuatro kilómetros del núcleo urbano. Su origen se remonta a la antigua aldea de la Peña, situada en los límites jurisdiccionales de Tordesillas y Medina del Campo, de la que se tiene constancia documental de su existencia desde mediados del siglo XIII gracias a un privilegio de Alfonso X (García y García, 2007: 30-32). El templo que hoy se conserva es fruto de numerosas reformas realizadas a lo largo del tiempo. Ya en 1549 la cofradía de los Pastores, una de las titulares de la ermita, pidió licencia al obispo de Palencia para reconstruir el viejo edificio medieval. En 1620 su estado de conservación debía ser tan malo que se dispuso el traslado de la imagen de la Virgen a la parroquia de San Pedro. En 1638 se volvió a pedir una autorización al obispo, ya de la diócesis de Valladolid, para construir un nuevo templo dedicado a *Capilla y hermita de Nuestra Señora de la Peña*, comenzándose a levantar a partir de 1641 un nuevo edificio anejo al viejo, aunque las obras se fueron dilatando en el tiempo ante la falta de recursos. De este modo, parece que la nave no se terminó hasta 1657, comenzándose a construir su camarín al año siguiente, trabajo que no concluyó hasta 1662. Aunque las obras no habían finalizado del todo, a partir de ese momento se emprendió la tarea de decorar el interior del templo, colocándose las vidrieras y pintando sus paredes y techos. En 1684 se levantó el atrio, que es derribado cuatro años después para ampliar la nave y colocar un coro. En 1691 se cerró definitivamente la fachada principal, rematándose también las bóvedas del coro (*Ibidem*: 89-105).

Por lo que respecta a su camarín, parece ser que el primer espacio levantado no fue del agrado de las cofradías por lo que se determinó su derribo y la construcción de uno nuevo, finalizando la obra en 1694 con la colocación de su pavimento (Ara Gil y Parrado, 1980: 312).

En 1812 el templo quedó muy deteriorado tras la explosión del polvorín que había sido depositado en su interior por las tropas napoleónicas, siendo nuevamente reconstruido a lo largo de las décadas siguientes.

En 1881 se produjo la desaparición de la cofradía de los Pastores, quedando el templo prácticamente abandonado. Ya en el siglo XX, en 1990 se funda la Cofradía de la Virgen de la Peña, comenzándose al año siguiente a restaurar de nuevo su deteriorada fábrica, trabajos que se dieron por finalizados antes del cambio de centuria<sup>48</sup>.

El edificio, levantado en ladrillo, presenta una planta de cruz latina de

<sup>48</sup> Agradecemos sinceramente a don Pedro Bazán esta información.

una sola nave, con su presbiterio rectangular y coro con tribuna a los pies. Tras la cabecera se encuentra un edificio rectangular en piedra dividido en dos alturas, la inferior ocupada por la sacristía y la superior por el camarín. La nave se cierra con bóveda de cañón sobre fajones, mientras que en el crucero se dispuso una cúpula sobre pechinas, al igual que en el camarín, aunque aquí rebajada. La portada, también de ladrillo pero con zócalo de sillería, se encuentra a los pies y presenta por dos cuerpos, en el inferior se abre la puerta con arco de medio punto, mientras que en el

Vista y detalle del diseño de azulejos dispuesto en el pavimento del camarín



superior se dispone una gran ventana rectangular que da luz al interior, rematándose con dos espadañas con hueco para sendas campanas y un frontón con óculo en su centro (*Ibidem*: 306-308).

### OBRA DE AZULEJERÍA CONSERVADA

El pavimento del camarín se decoró con un sencillo pero efectista diseño radial a base de azulejos vidriados monocromos mezclados con las baldosas de barro cocido. En el centro de la estancia se dispuso un cuadrado –de 0,90m de lado, formado por nueve filas de nueve azulejos de 0,13cm de lado- dentro de un gran círculo -3,50m de diámetro- formado por azulejos colocados en forma de rombo, del que salían cuatro brazos hasta llegar a las paredes formando una gran cruz, disponiéndose en estas una hilada de azulejos a modo de greca que recorría toda la estancia, además del pasillo de acceso.

Como hemos dicho, en la decoración de este diseño se utilizaron azulejos monocromos de color blanco, melado, verde y azul, además de otros salpicados<sup>49</sup> también en verde y en azul sobre fondo blanco. En la superficie de todos los azulejos se reconoce la característica triple marca equidistante dejada por las trébedes de barro empleadas como separadores durante el proceso de cocción, técnica de tradición mudéjar que se utilizó en la alfarería tradicional de Castilla –tanto para la vajilla como para la azulejería- durante todo el siglo XVI y en fechas posteriores. Tras la reforma de finales del siglo XX, se recurrió a la cera para abrillantar el suelo del camarín, con ello se consiguió dar realce a las baldosas de barro a costa de uniformizar toda la superficie quedando las piezas vidriadas tapadas y el motivo decorativo prácticamente irreconocible. Por ello, recomendamos retirar esa capa de cera de los azulejos para de este modo dejar visible nuevamente la labor de azulejería.

Como ya adelantáramos en la secuencia cronológica de la construcción de la ermita, hasta 1694 no se remató la obra del segundo camarín, quedando registrado en el libro de cuentas el momento de la entrada y el precio que costaron los azulejos que se colocaron en su pavimento: *206 reales (...) que tuvieron de costa los azulejos vidriados con que se enladrilló el camarín (Ibidem*: 312). Desafortunadamente en el libro no ha quedado constancia del nombre del maestro encargado de su fabricación, ni tampoco de lo que costó transportar los azulejos hasta el templo, como sí consta en otras entradas referentes a otros oficios. Es posible que

49 Técnica utilizada también en la decoración de vajilla cerámica, que consistía en soplar a través de una cánula el color elegido sobre una superficie previamente recubierta de vedrío de plomo y estaño, con lo que se conseguía ese característico acabado salpicado.

en el precio reflejado en la entrada se incluyera también el gasto de su transporte, pero también que éste no se incluyera por considerarlo una nimiedad o, acaso, porque corriera a cuenta de un alfarero establecido en Tordesillas. A este respecto, tenemos referencias documentales de la presencia de un importante colectivo de *maestros del oficio de alcaller* trabajando en la villa a comienzos del siglo XVIII que se mancomunaban para comprar importantes partidas de *alcor* a un mejor precio, es decir el plomo que tan necesario era *para con ello fabricar en mi oficio*<sup>50</sup>, lo que nos estaría indicando que en sus obradores se utilizaba el vidriado en el acabado de sus producciones. Todo esto, unido a la sencillez técnica de los azulejos contratados para la ocasión, el método tradicional utilizado para su cocción y la cantidad de piezas suministradas en relación a su coste final, nos hace pensar que el encargo del pavimento para el camarín de la Virgen de la Peña fue realizado por un maestro alcaller de la villa de Tordesillas.

50 A.H.P.V. Protocolos, leg. 5.334, fols. 45r-46v. Año 1701.



# Velliza

## Ermita de Nuestra Señora de los Perales

Cronología de la obra de azulejería: segunda mitad siglo XVI y 1763 (pequeña habitación del camarín)

Autoría de la obra de azulejería: desconocida



Ermita de Nuestra Señora de los Perales, Velliza. Valladolid

La localidad de Velliza se encuentra en un valle al sur de las parameras de los Montes Torozos, ligada desde el siglo XIII a Tordesillas y, como esta, perteneciente a la antigua Merindad del Infantazgo de Valladolid. A las afueras de la villa, sobre un altozano, se levanta la ermita de Nuestra Señora de los Perales, en donde se guarda la imagen de la Virgen de los Perales, “la Perala”, muy querida por los lugareños quienes cada 8 de septiembre celebran una solemne romería en honor de su patrona.

El edificio actual conserva diversos elementos arquitectónicos contruidos entre los siglos XVI y XVIII. Con una fábrica de mampostería con contrafuertes al exterior rematados en ladrillo, presenta tres naves separadas por columnas de capiteles cúbicos. Su cabecera es rectangular con acceso desde la nave central a través de un arco triunfal de medio punto. A los pies se levanta una tribuna de madera. Las naves presentan una cubierta de par y nudillo, mientras que el presbiterio va cubierto con una cúpula apoyada en trompas con forma de venera. La puerta principal se abre en el lado del Evangelio, presentando un sencillo arco de medio punto moldurado de grandes dovelas. Se encuentra protegida por un magnífico pórtico de buena sillería formado por cinco arcadas, tres en el frente y dos en los laterales, de medio punto sustentadas por pilares rectangulares rematados con bolas, erigiéndose sobre el vano central una espadaña con hueco de medio punto para una campana y remate de frontón, donde se puede leer en una inscripción: *ESTA OBRA SE HIZO EL AÑO DE 1714 Y SE REDIFICO EL AÑO DE 1894* (Ara Gil y Parrado, 1980: 391-392).

Adosado al presbiterio y con acceso a través de dos puertas dispuestas a ambos lados del retablo mayor, se levanta una habitación rectangular dividida en dos alturas, la inferior habilitada como sacristía, mientras que en la superior se dispuso el camarín de la Virgen. La estancia actualmente se encuentra muy modificada, a pesar de lo cual aún conserva buena parte de sus pinturas, pudiéndose leer en una cartela dispuesta en la subida al camarín la siguiente inscripción:

*SE IZO ESTE CAMARIN I SE PINTO SIENDO AZMINISTRADOR.  
DE N<sup>RA</sup>, S<sup>A</sup>, EL S<sup>OR</sup>, DON SEBASTIAN. GONZALEZ, AÑO DE 1763.*

### OBRA DE AZULEJERÍA CONSERVADA

En una pequeña habitación dispuesta en un lateral del camarín se encuentran almacenados un importante número de azulejos, principalmente de arista aunque también hay algunas piezas planas pintadas, todos ellos arrancados de su ubicación original.



Vista de los azulejos sueltos almacenados en la habitación aneja al camarín

Entre las piezas elaboradas con la técnica de arista se reconocen cintas de dos tamaños y tipos decorativos diferentes: la primera -de 13,5x6,5cm- presenta una superposición de rombos en blanco y azul, mientras que en la otra -20x9cm- se desarrolla una cadeneta de círculos de diferente tamaño conteniendo pequeñas flores en azul, verde y melado, con el blanco dejado en reserva. También se distinguen azulejos de dos tamaños y motivos decorativos diferentes: uno de ellos -de 13cm de lado-, que a su vez es el más numeroso, presenta un raro diseño floral central dentro de un abigarrado marco mixtilíneo formado por ocho C invertidas en azul, verde y melado, sobre fondo blanco; representando el segundo la

ya conocida flor en reposo dentro de un círculo, con la misma paleta de colores que la anterior.

Además, en el conjunto también se encuentran varios alízares planos pintados en los que se representa el motivo de la cadeneta de esvásticas con pequeñas flores en los extremos de las piezas en blanco, azul y amarillo.

Las piezas de arista aún conservan una gruesa capa de yeso que nos están indicando que fueron arrancadas de una pared, donde estarían formando parte de un arrimadero. Las cintas de rombos y los azulejos con la flor en reposo se reconocen y entre los desechos de producción encontrados

en los alfares del Barrio de Santa María durante la segunda mitad del siglo XVI, por lo que fueron elaborados por maestros vallisoletanos. Por lo que respecta a la segunda cinta documentada, además de llamar la atención sus nada comunes dimensiones, el diseño que desarrolla es totalmente diferente al resto de los estudiados en la provincia hasta este momento. En cuanto al diseño del segundo de los azulejos, aunque tampoco es muy común, piezas iguales se reconocen entre las colocadas en el pavimento de la capilla de la Casa de la Vega de Porras en Boecillo, además de otros con motivos muy parecidos también dispuestos en el pavimento de la capilla de la Peña de Francia del convento de Santa Catalina de Siena de Valladolid. Dadas estas coincidencias, es más que posible que nos encontremos ante unos diseños también realizados por azulejeros vallisoletanos.

Por el contrario los alízares planos pintados a todas luces tuvieron que haber formado parte de un frontal de altar desaparecido, aunque también pudieron haber sido utilizados en el remate de algún pavimento. Por ejemplo del pavimento original de la sacristía, sustituido en la década de 1950 por un piso de baldosas hidráulicas, pero que aún conserva alízares de este tipo en las intersecciones con los arranques de los muros, aunque junto a ello, también hay que decirlo, también se aprecian fragmentos de azuelo de arista del mismo diseño que los anteriormente descritos. Pero también pudieron haber pertenecido al pavimento del camarín, actualmente cubierto por un entarimado de madera, al menos en el Catálogo Monumental de la provincia de Valladolid sí se menciona la existencia de un suelo de “azulejos del tipo de Talavera” (*Ibidem*: 392) en este lugar. De marcada tradición talaverana, este tipo de piezas se documentan a partir de la última década del siglo XVI perdurando al menos hasta la mitad del XVII.

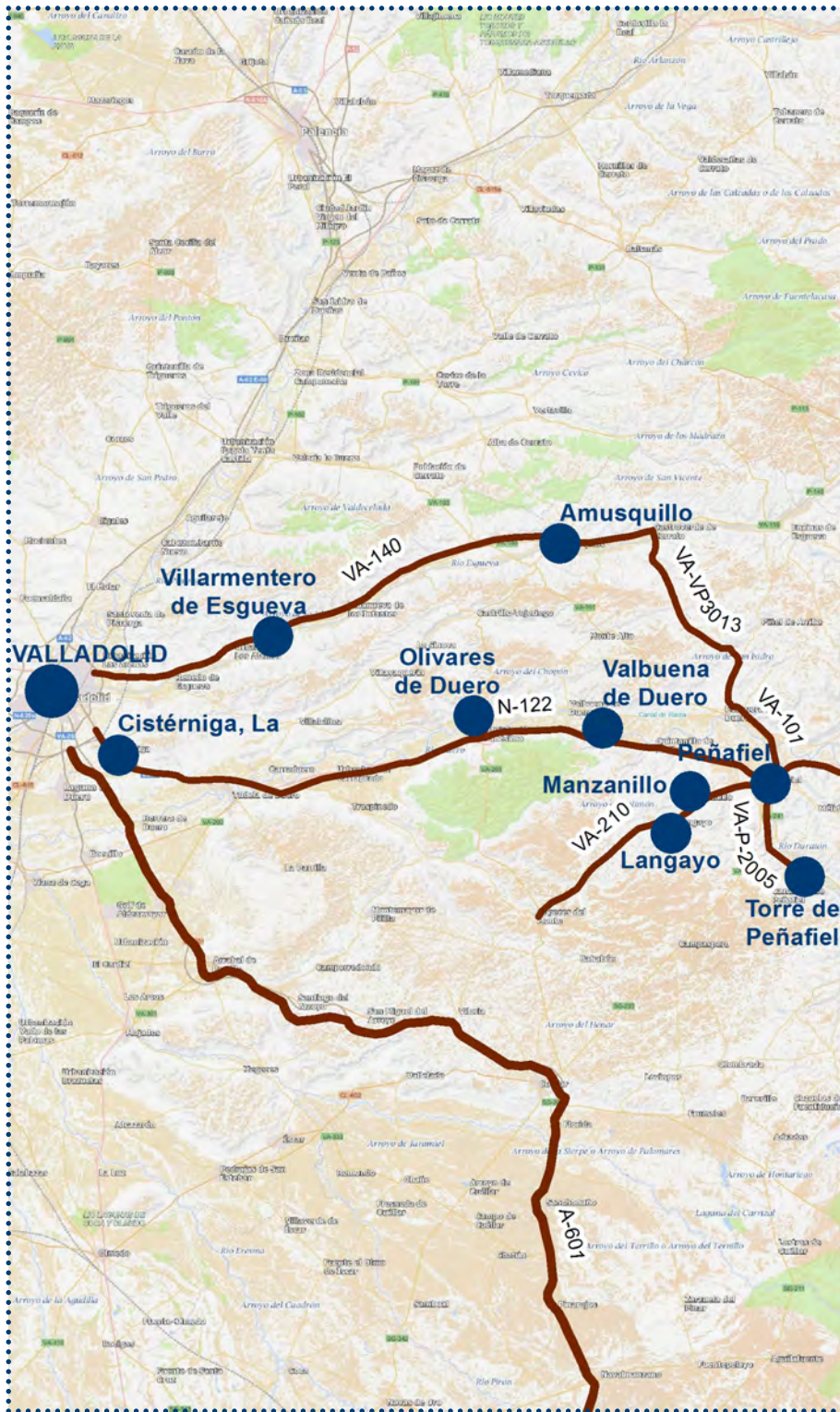
Para evitar posibles extravíos, recomendamos colocar todos los azulejos, cintas y alízares sueltos en alguna pared del templo, haciendo constar su procedencia.

Por último, la pequeña habitación dispuesta en el camarín también se pavimentó con azulejos vidriados idénticos a los que decoran el suelo del camarín del santuario de Nuestra Señora de la Peña de Tordesillas. Además de presentar idénticas dimensiones -13cm de lado-, como en ese caso los vidrios utilizados son el melado y un azul claro, además de algunas piezas de color negro, aunque de ellos no se aprecian las marcas de los separadores de cocción en las superficies. Recordemos que en 1763, tal y como pone en la inscripción dispuesta en la subida al camarín, esta



Vista del pavimento de la habitación aneja al camarín

pieza acababa de ser terminada, no sabemos si lo que se realizó fue la reforma de un edificio anterior o si por el contrario fue construir uno de nueva planta. De todos modos y al igual que propusimos para Nuestra Señora de la Peña, por cercanía y similitud estos azulejos volvemos a proponer a los maestros alcalleres de la villa de Tordesillas con sus artífices.



La Cistérniga (Fuentes de Duero)

Villarmentero de Esgueva

Olivares de Duero

Amusquillo

Valbuena de Duero (San Bernardo)

Peñafiel

Manzanillo

Langayo

Torre de Peñafiel

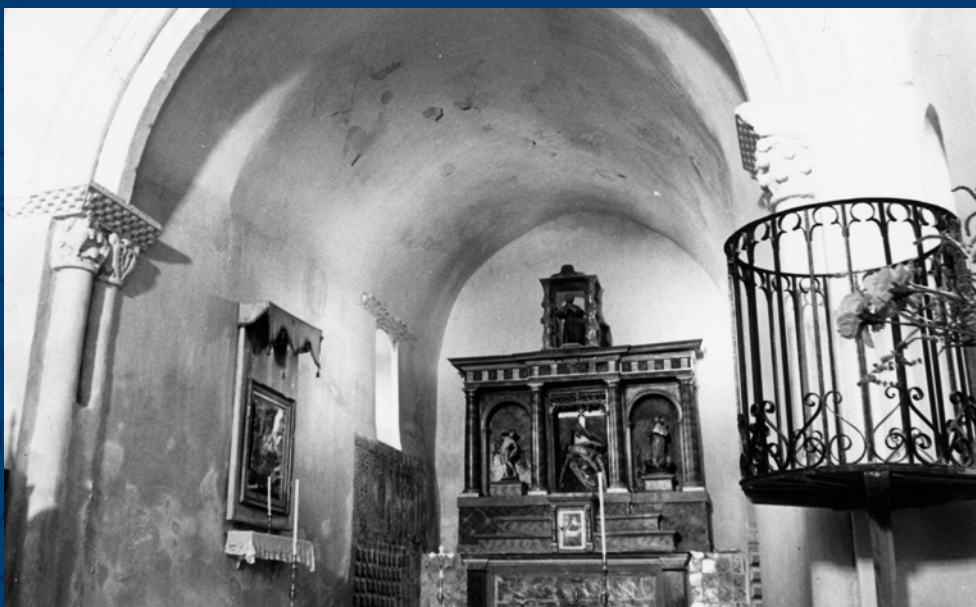


# La Cistérniga (Fuentes de Duero)

## Iglesia de Santiago Apostol

Cronología de la obra de azulejería: 1586

Autoría de la obra de azulejería: Hernando de Loaysa



Detalle del presbiterio de la iglesia de Santiago Apóstol de Fuentes de Duero, La Cistérniga. Valladolid. Catálogo Monumental de la provincia de Valladolid (1973)

El lugar de Fuentes de Duero, perteneciente al término municipal de La Cistérniga, se sitúa en una campiña a orillas del río Duero. En 1348, según el *Libro Becerro de las Behetrías*, formaba parte del Infantazgo de Valladolid, siendo el abad de la iglesia colegial señor de diez vasallos de su población, mientras que el resto lo era de Fernando Sánchez (Ortega Rubio, 1979: 168). Aunque llegó a contar con ayuntamiento propio que administraba un núcleo urbano formado por diez casas divididas en dos grupos, en 1829 era ya un despoblado que fue adquirido por el conde de la Cortina, quien acondicionó el lugar y alojó colonos (Madoz, 1847: 246).

En la actualidad aún se conserva su torre medieval y la antigua iglesia parroquial, decorada en su interior por varios arrimaderos de azulejería. Debemos indicar que nos ha sido del todo imposible poder contactar con los actuales propietarios de la finca, por lo que para la descripción del edificio religioso nos hacemos eco de lo que dejó escrito en su momento el profesor Martín González en el Catálogo Monumental de la Provincia de Valladolid, cuyas fotografías nos han permitido describir los importantes restos de azulejería que aún conservaba en la década de 1970, y que esperamos aún se encuentren allí.

Es su iglesia un pequeño edificio de mampostería que todavía conserva una buena parte de su antigua fábrica románica, en concreto su capilla mayor y la portada. La primera cuenta con un arco triunfal de medio punto que se apea sobre dobles columnas rematadas en capiteles decorados, cerrándose con una bóveda de cañón. La única nave se cierra con cubierta de madera a dos aguas. Mientras que la portada se abre al sur, ligeramente adelantada y con un tejazoz con sencillos canecillos que cubre un arco apuntado dispuesto sobre impostas decoradas con un taqueado continuo. A finales del siglo XV su interior sufrió importantes reformas. Adosada al lado del Evangelio se dispuso la sacristía, mientras que en el de la Epístola se abrió una capilla que terminó siendo utilizada como sacristía tras el desmantelamiento de la primigenia. La iglesia contó con una torre, aunque en la actualidad únicamente se conserva a los pies una sencilla espadaña de ladrillo con hueco para una campana. Según los libros de fábrica, además de la de Santiago en la iglesia residían las cofradías de San Sebastián y San Antón (Martín González, 1973: 38-40).

### OBRA DE AZULEJERÍA CONSERVADA

El propio Martín González se hace eco de la importante muestra de

azulejería que decora las diferentes estancias de la iglesia. Durante la descripción del edificio escribe: “Es de admirar la rica colección de azulejería de que dispone el templo, bien en los frontales o zócalos de los altares, bien en el mismo pavimento” (*Ibidem*: 38-39). A continuación nos va informando con mayor detalle de algunos de estos espacios decorados con azulejos, como el presbiterio: “Zócalo de azulejería en la pared norte y otros fragmentos en el testero y en el suelo, lo que testimonia que en origen estaría el presbiterio enteramente cubierto por azulejos” (*Ibidem*: 39). También incorpora las informaciones de las “visitas” realizadas por los delegados diocesanos al templo y que quedaron reflejadas en los libros de fábrica:

*Visita de 1603: Iten visitó el altar mayor y alló tener un retablo antiguo de media talla y su custodia en medio de la talla, todo dorado (...) y por frontal todo de açulejos.*

*Iten visitó otro altar fuera de la capilla mayor en el cual alló una imagen de bulto, de Nuestra Señora de las Angustias (...) por frontal todo de açulejos.*

*Iten visitó otro altar fuera de la capilla mayor en una capilla pequeña al lado de la epístola, la cual alló tener una imagen de Nuestra Señora de bulto en un tabernáculo de yeso (...) por frontal todo de açulejos. (...) (Ibidem: 40).*

Asimismo se detiene a describir detalladamente algunos de estos arrimaderos: “Son azulejos pintados, que datarán del siglo XVI y sin duda de fabricación vallisoletana, pues sabemos de unos alfares de origen talaverano que se establecen en Valladolid en tal época. Predominan los colores azul y amarillo. Entre las figuras representadas se hallan San Sebastián y Santiago Apóstol; éste aparece doblemente efigiado, una de las veces en una hermosa panorámica del camino, con la catedral de Santiago como fondo” (*Ibidem*: 39).

Después de todo lo escrito por el profesor Martín González poco más es lo que se puede añadir. En todo caso y tras visualizar detenidamente las fotografías en blanco y negro que enriquecen el texto. Únicamente decir que, completando los arrimaderos en donde aparecen la figuras de los santos antes descritas, reconocemos coronas con el motivo de glifos o pequeños arquillos bajo un friso lineal y cintas de calabrote o cordones sogueados, además de azulejos con los diseños del “florón arabesco” escurialense y de puntas de diamante con flor central. Labores, todas

ellas, muy reconocibles por encontrarse en numerosos arrimaderos y frontales de altar pertenecientes tanto a iglesia como conventos de la provincia de Valladolid.

De algunas de esas obras de azulejería afortunadamente se han conservado los contratos de encargo, por lo que sabemos que fueron elaboradas por Hernando de Loaysa a lo largo de la década de 1580, coincidiendo con el momento en el que tuvo taller abierto en Valladolid. Este es el caso de la iglesia de Santiago Apóstol de Fuentes de Duero, donde ha quedado registrado en sus libros de fábricas el pago que se hizo en 1586 al talaverano por su trabajo, y al solador que asentó los azulejos. Confirmándose de este modo la percepción que el profesor Martín González había tenido, al percatarse de la similitud de esta obra con otras atribuidas a este maestro:

*(...) Más pagó a Hernando de Loaysa, maestro de hacer azulexos, veinte y ocho mil novecientos quarenta e cinco maravedíes porque lo demás estaba pagado.*

*Más pagué a Francisco de Cuevas, asentador de açulexos, questán asentados en la dicha iglesia, y por ciertas demasías que hizo en una pared que canteó y los altares y poyos y gradas doce mil y ciento y cinquenta maravedíes*

*Más quince días que anduvo un obrero y una vestia a traer agua y a servir a Cuevas que asentaba los açulejos a sesenta maravedíes. Por cada día del obrero y de la cabalgadura un real.*

*Más veinte reales que costaron traer a Fuentes tres mil quinientos y quarenta y nueve açulexos<sup>51</sup>.*

51 A.D.V. Iglesia de Santiago de Fuentes de Duero. Libro de Fábrica. 1586-1742, fol. 4.



Detalle del arrimadero del presbiterio.  
Catálogo Monumental de la provincia de  
Valladolid (1973)



Detalle del arrimadero de la capilla del lado  
de la Epístola. Catálogo Monumental de la  
provincia de Valladolid (1973)

# Villarmentero de Esgueva

## Iglesia de Santa Juliana

**Cronología de la obra de azulejería:** siglo XVI (último tercio del siglo para los azulejos pintados)

**Autoría de la obra de azulejería:** desconocida ¿Hernando de Loaysa, azulejería pintada?



Iglesia de Santa Julita, Villarmentero de Esgueva. Valladolid.

Es la iglesia de Santa Juliana un edificio que visto desde el exterior no permite adivinar la riqueza que aún atesora en su interior. Situada en la parte más elevada del núcleo urbano, su construcción se inició en sillería –cabecera- aunque se terminó en mampostería con algunos refuerzos en ladrillo en un estilo gótico inicial del siglo XIII con numerosas reformas a lo largo de las siguientes centurias, la última de gran envergadura a finales del siglo XIX.

Presenta una planta rectangular con dos naves de tres tramos separadas por arcos de medio punto que descansan sobre gruesos pilares de ladrillo. En su cabecera, de doble capilla, su presbiterio ha desaparecido prácticamente, conservándose un pequeño tramo recto y su arco de triunfo de medio punto dispuesto sobre pilares de ladrillo rematados con capiteles vistosamente decorados que conservan su policromía, evidenciando la existencia de un edificio prerrománico inicial, mientras que la del lado del Evangelio, que hace las veces de sacristía, es de tramo recto terminado en un ábside semicircular decorado con arquillos ciegos, cerrándose con una bóveda de cuarto de esfera. A los pies se levanta un coro alto cuya tribuna se dispone sobre un rico artesonado de madera pintada tardogótica. La nave principal se cierra con una armadura de parhilera, mientras que la del Evangelio lo hace con una cubierta de madera de una sola vertiente. El acceso principal se realiza por la Epístola a través de una portada de ladrillo ligeramente destacada de la fachada gracias a los contrafuertes que la enmarcan, con un tejazoz que cubre un triple arco apuntado que descansa sobre sencillos pilares moldurados. Contó con torre rematada con chapitel del siglo XVII, que tras su derrumbe en la siguiente centuria fue sustituida por una espadaña de doble cuerpo de ladrillo levantada a los pies.

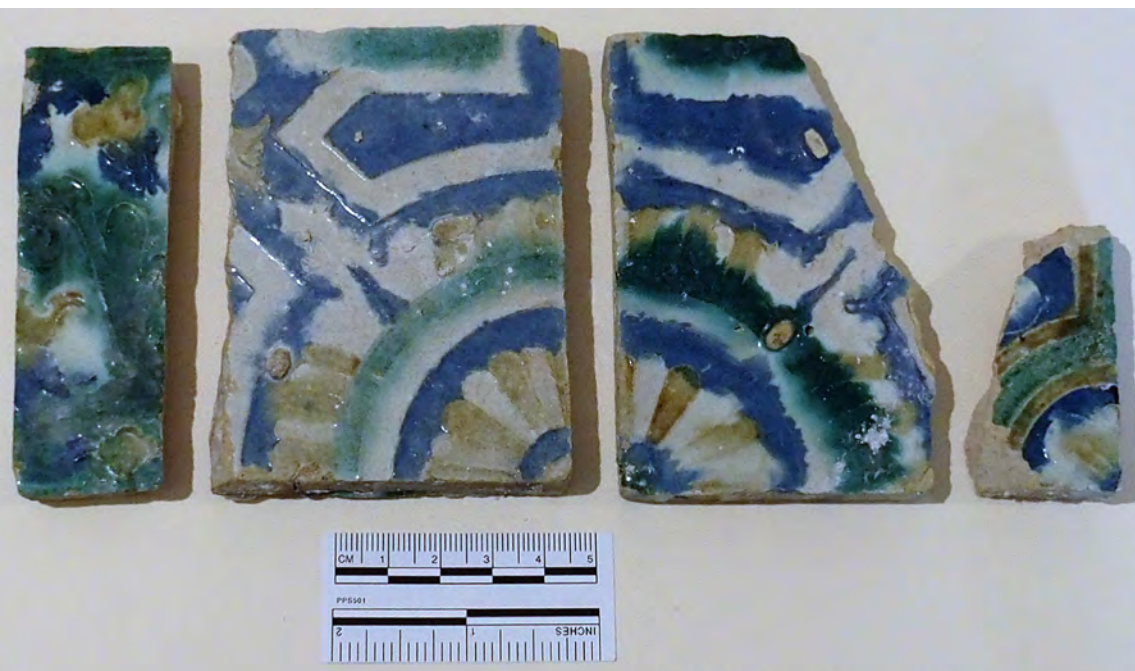
Recientemente se han descubierto diversas pinturas murales en varios puntos de su interior. Por ejemplo en su sacristía donde se disponen a lo largo de la bóveda, con escenas dedicadas a la infancia de Cristo junto a su madre que se pueden fechar entre los siglos XIII y XIV; en la nave se reconocen dos San Cristóbal, uno de ellos de grandes dimensiones situado en la pared de la Epístola junto a la cabecera y pintado en el siglo XVI; a los lados del arco del triunfo se reconocen múltiples figuras fechadas en el siglo XIV; en el muro del Evangelio junto al presbiterio una flagelación y, por último, bajo el coro los restos de una santa, posiblemente Santa Catalina de Alejandría.



## OBRA DE AZULEJERÍA CONSERVADA

A lo largo de los últimos años se han venido realizando diversas labores de acondicionamiento en el interior de la iglesia, entre ellas la sustitución del antiguo pavimento de las naves y el rebaje del escalón que sobre elevaba las capillas de la cabecera con respecto al cuerpo de naves. Al parecer estas labores se llevaron a cabo sin el necesario control arqueológico, por lo que no se supo distinguir un importante conjunto de azulejos que mezclados con los cascotes y tierra sobrantes fueron evacuados junto a estos. Afortunadamente una parte de esos depósitos fueron amontonados en el antiguo cementerio situado junto a la fachada norte del templo, quedando algunos azulejos en la superficie, siendo descubiertos por nosotros durante una visita que realizamos este verano pasado a la iglesia, gracias a lo cual pudimos recuperar un importante número de revestimientos cerámicos que, a continuación, pasamos a describir.

En su mayoría el conjunto está formado por azulejos planos pintados, aunque también se recogieron fragmentos realizados en arista. Entre los segundos se reconocen varios fragmentos de azulejo –de 13x13x2cm– con el motivo de rueda y otros con el de cráteras vegetales, ambos con la misma paleta de color formada por el azul, verde y melado sobre el fondo blanco. Por sus características estas piezas formarían parte de un arrimadero, o de frontal de altar de alguna capilla de la iglesia. Como ya



Azulejos de arista



Alízares planos pintados

hemos indicado en otros apartados de esta publicación, sabemos que desde la década de 1520 el azulejero vallisoletano Juan Rodríguez fabricó ambos diseños, que también fueron elaborados a partir de la segunda mitad del siglo XVI por otros maestros locales como Cristóbal de León y Juan Lorenzo (Moratinos, 2007; 38-41).

Pero, como hemos indicado, el grupo más numeroso es el de los pintados, donde se recuperaron tanto alízares, como coronas, azulejos, cintas y olambrillas. Los primeros -16x5x4,2cm- presentan el diseño ya conocido a base de estilizados motivos vegetales en azul, amarillo y naranja sobre fondo blanco, idéntico al dispuesto, entre otros lugares, en el panel de San Jerónimo del convento de Santa Isabel de Hungría.



Coronas planas pintadas

También se ha recuperado un tipo de corona -13,5x13,5x2cm- con un complejo motivo decorativo formado por una hilada de ovas dispuestas sobre una ondulantes Y invertidas de cuyos apéndices se desarrollan racimos de hojas de acanto en blanco, azul, amarillo y naranja, semejante a las que rematan parte del arrimadero de la capilla del Rosario del convento de Santa Catalina de Siena.

Entre los azulejos -13,5x13,5x1,8cm- destacan por su número los ya conocidos de repetición con el dibujo de la punta de diamante con flor central de pétalos en movimiento, en los que a la misma paleta de colores que los anteriores se añade un verde claro. Aunque también se encontraron varios fragmentos con representaciones figuradas donde se aprecian paisajes con copas de árboles y rocallas, que en su reverso conservan la numeración –en este caso romana marcada en manganeso- que informaba al solador el orden de colocación en el frontal.

Entre las cintas -13,7x6,7x1,8cm- se recuperaron dos diseños distintos: el de las cartelas ovaladas dispuestas entre labores de “ferrerías” en azul y amarillo sobre fondo blanco, y el de calabrote en azul, amarillo y naranja, dejando el blanco también en reserva.

Por último, también se recuperaron varias olambrillas -6,7x6,7x1,8cm-



Fragmentos de azulejos planos pintados figurados y detalle de sus reversos

con el motivo de la punta de clavo en azul y amarillo sobre fondo blanco. El conjunto de azulejos pintados encontrados nuevo nos remiten a Hernando de Loaysa. En muchas de las obras existentes en iglesia y capillas de monasterios de la provincia atribuidas a este maestro, se reconocen alízares, azulejos y cintas idénticos a los aquí localizados. Estas piezas nos están informando de que, por lo menos, el maestro talaverano decoró con sus labores los arrimaderos, frontal de altar y suelo de su capilla mayor, trabajo que entregaría entre 1583 y 1586.

Desconocemos la causa, así como el momento exacto, en que se decidió arrancar los azulejos de la iglesia de Santa Juliana de su emplazamiento original para ser utilizados como escombros, aunque es posible que este acto tuviera lugar durante la reforma llevada a cabo a finales del siglo XIX. De todos modos proponemos volver a colocar una muestra representativa de las piezas recuperadas en un lugar visible, a modo de recordatorio de que en el siglo XVI una parte de su interior, posiblemente su presbiterio, también estuvo decorado con bellos revestimientos cerámicos realizados tanto por artistas vallisoletanos como talaveranos.



Cintas y olambrillas planas pintadas

# Olivares de Duero

## Iglesia de San Pelayo

**Cronología de la obra de azulejería: último tercio siglo XVI**  
**Autoría de la obra de azulejería: ¿Hernando de Loaysa?**



Iglesia de San Pelayo, Olivares de Duero. Valladolid

La iglesia de San Pelayo se ubica en la parte más elevada del núcleo urbano de la villa de Olivares en la margen derecha del río Duero, dominando el puente construido sobre él para unir sus dos orillas. Es posible que con anterioridad existiera en ese mismo lugar un templo de menores dimensiones que se decidió sustituir a finales del siglo XV por el actual. Construido en buena sillería en un estilo gótico tardío según los parámetros de los Gil de Hontañón, el edificio presenta una planta rectangular de tres naves idénticas en anchura siendo la central más alta, separadas en dos tramos por arcos apuntados que descansan sobre grandes pilares, con un crucero que no destaca ni en planta ni en alzado. Su presbiterio es poligonal, al que se adosa una sacristía por el lado del Evangelio, con un acceso a través de un arco conopial. A los pies se dispone un coro con tribuna, a la que se llega ascendiendo por una escalera helicoidal adosada al muro del Evangelio. Todo el edificio, incluida la sacristía, se cubre con una bóveda de crucería estrellada de terceletes de gruesos nervios.

Al exterior se refuerza con recios contrafuertes. Presentando una torre de tres cuerpos a los pies. El acceso principal se encuentra en el lado de la Epístola, dispuestas entre dos contrafuertes y cubierta por un tejazoz. Presenta un arco carpanel sobre el que se desarrollan una sucesión de arcos apuntados cuyas jambas se decoran con motivos florales, rematándose el conjunto con un arco conopial. Justo a la altura de ésta pero por el lado del Evangelio se sitúa una segunda portada, también con arcos apuntados, que actualmente se encuentra cegada.

En su cabecera destaca el magnífico retablo mayor dedicado a San Pelayo, obra plateresca (ca. 1520) en la que trabajó el entallador vallisoletano Pedro de Guadalupe. Se decora con esculturas como las de San Pelayo, La Asunción y un Calvario atribuidas a Alonso de Berruguete. También presenta cincuenta y una tablas pintadas realizadas, por al menos, tres artistas diferentes: Juan Soreda con un estilo que denota una marcada influencia de maestros italianos con Rafael o Miguel Ángel, un segundo autor de nombre desconocido con una muy buena formación leordanesca y un tercer autor también desconocido de formación castellana y con una menor calidad (Parrado, 1987; Martín González, 1987). En 1981 se procedió a su desmontaje para llevar a cabo una profunda restauración, siendo nuevamente colocado en 1987.

### **OBRA DE AZULEJERÍA CONSERVADA**

El desmonte del retablo también se debió a una serie de problemas

estructurales detectados en la cubierta y muros de la cabecera, lo que obligó iniciar una serie de trabajos de consolidación de esta parte del templo. Fue en ese momento cuando también se retiraron los zócalos de azulejería que decoraban sus muros, decidiéndose tras la finalización de las obras no volver a restituirlos, colocando en su lugar un zócalo de mármol sobre el que en la actualidad descansa del retablo de San Pelayo. Desde entonces permanecieron ocultos y guardados en cajas hasta que a finales de la centuria pasada José Luís Velasco Martínez, en esa época párroco de San Pelayo, nos los enseñó con motivo de una visita que realizamos a la iglesia (Moratinos y Villanueva: 1999: 211).

En el conjunto preservado, todo él realizado con la técnica plana pintada, nuevamente se nos presentan azulejos idénticos a los que Hernando de Loaysa realizó con profusión durante su estancia en Valladolid, con los que se dedicó a decorar iglesias y altares de capilla de conventos de la provincia. Encontramos coronas –de 13,5x13,5x1,8cm- con el motivo de glifos, cintas 14x7x1,8cm- con el diseño de calabrote, alízares 15,5x4,5cm- con los estilizados motivos vegetales, además de azulejos -13,5x13,5x1,8cm- con esos dos diseños tan característicos salidos de su obrador: el de punta de diamante con la flor de pétalos en movimiento y el que imita al “florón arabesco” escurialense. La paleta de color también es la clásica utilizada para estas producciones por el maestro azulejero talaverano, formada por el azul, amarillo, naranja y blanco, además del verde para las puntas de diamante y el florón.

El conjunto, además de ser muy numeroso, presenta en general un buen estado de conservación, al que ayuda el hecho de que a la mayor parte de las piezas se les haya quitado la capa de yeso adherida a su cara posterior, con lo que se ha evitado en gran medida la acumulación de humedad. Por todo ello no sería un gran problema volver a colocarlos, si no en su lugar original sí en cualquier otra parte de la iglesia, con lo que se lograría recuperar en parte el auténtico ambiente decorativo que tuvo San Pelayo a finales del siglo XVI.



Detalle del retablo y zócalo del presbiterio (arriba) y muestra de los azulejos pintados (abajo)

# Amusquillo

## Iglesia de San Esteban Protomártir

**Cronología de la obra de azulejería: último tercio siglo XVI**  
**Autoría de la obra de azulejería: ¿Hernando de Loaysa?**



Iglesia de San Esteban Protomártir, Amusquillo. Valladolid

La iglesia parroquial, bajo la advocación del diácono mártir San Esteban, es un pequeño edificio levantado en el siglo XIII, aunque de su fábrica original apenas se conservan su portada de acceso de arcos de medio punto y algunos canes repartidos por el muro de su cabecera. Entre los siglos XVII y XVIII sufrió una profunda remodelación que afectó a la práctica totalidad de su estructura, incluida su armadura de “carpintería de lo blanco” policromada de los siglos XV y XVI, cuyos restos aún son visibles bajo su tejado.

El edificio actual presenta una sola nave dividida en dos tramos. Su presbiterio, de testero recto, se abre a la nave con arco triunfal apuntado y se cubre con bóveda de crucería, mientras que la nave central lo hace con bóveda de arista reformada con yeserías barrocas. Su sacristía, dispuesta bajo la torre, se cubre con bóveda de cañón apuntado. Por el lado del Evangelio se dispone una segunda nave, cuyo acceso se realiza a través de un gran arco apuntado, presentando una cubierta plana. A los pies se sitúa un coro en altura (Urrea, 19974: 13).

De entre las obras de arte conservadas destaca el retablo mayor que decora su presbiterio, ensamblado hacia 1520 por el artista vallisoletano Pedro de Guadalupe –el mismo que trabajó en el retablo mayor de la iglesia de Olivares de Duero–, atribuyéndose la autoría de las esculturas al palentino Juan Ortiz el Viejo (Parrado, 1988: 252-254), obra de azarosa y viajera historia. Hasta 1675 presidió el altar mayor de la catedral de Valladolid, siendo en ese año vendido por el cabildo catedralicio a la parroquia vallisoletana de Renedo de Esgueva por la cantidad de 2.500 reales. En 1751 fue nuevamente trasladado, en esta ocasión a su destino definitivo: la iglesia de San Esteban de Amusquillo, siendo vendido nuevamente por 2.500 reales. En la actualidad, preside el retablo una escultura de San Esteban fechada en el siglo XIII que, al parecer, fue encontrada emparedada en uno de los arcos que se abren en el muro de la Epístola del presbiterio (Urrea, 1991: 327-328). A finales de la década de 1990 fue restaurado, recuperándose su policromía original.

### **OBRAS DE AZULEJERÍA CONSERVADAS**

Además del retablo mayor, a finales de la pasada centuria el interior del recinto eclesiástico sufrió una profunda remodelación, momento en el que se aprovechó –con muy buen juicio– para recolocar un conjunto de azulejos planos pintados que habían quedado enmascarados por el paso del tiempo y las continuas obras de remodelación.



Vista del retablo atribuido a Juan Ortiz el Viejo y zócalo de azulejos del presbiterio

### Zócalo del presbiterio

En el presbiterio se ocultaba tras el retablo un zócalo de azulejos que, en origen, cubría las paredes laterales del fondo del altar mayor. Tras la restauración se colocó en el frente, a modo de banco de apoyo del retablo –4,85m de largo por 0,47m de alto-. Presenta una labor de azulejos –13,5x13,5cm-, de los llamados de repetición, que presentan el ya clásico diseño de la punta de diamante decorados en su interior con una florecilla de ocho pétalos en movimiento. El conjunto se remata con una hilada superior de cintas –de 14x6,5cm- con el motivo de calabrote o cordón sogueado con una insinuada roseta en su interior; además, presenta en los laterales una primera banda de alízares –14x5cm- con

decoración vegetal estilizada, seguida de una segunda línea de azulejos a modo de corona con el también clásico dibujo de glifos, es decir, una sucesión de pequeños arquillos o ventanas bajo un friso lineal al que se superponen otra serie de ondulaciones coronadas con motivos vegetales. Todo el conjunto se decoró con una paleta en la que se incluyeron los siguientes colores azul, verde, amarillo y naranja, todos ellos sobre una reserva en blanco.

### Capilla del lado del Evangelio

Por otro lado, en un pequeño reducto del solado del altar se localizó una segunda labor, que fue colocada –también tras la última reforma- en la capilla de la nave adosada por el lado del Evangelio, formando un pequeño panel –de 0,98x0,91m, presentando las piezas las mismas dimensiones que las anteriormente descritas-. El motivo, formado también por azulejos de repetición concebidos como un paño continuado partiendo de cuatro piezas como articuladoras del diseño, reproduce grandes florones flanqueados en sus cuatro ángulos por una especie de ruedecilla rematada en cruceta, al que se añade en dos de sus extremos una serie de cintas de calabrote. Este diseño imita, incluso en su bicromía blanca y azul, al “florón arabesco” que Juan Fernández realizó en 1570 para los aposentos privados de Felipe II en El Escorial. Además, coincide plenamente con el diseño del florón que decora muchos otros arrimaderos y frontales de altar de iglesias y conventos de la provincia, con la salvedad de que en la mayoría de los casos se utilizó la policromía. Las composiciones ahora expuestas posiblemente no tengan nada que ver con la disposición que tuvieron en origen. El zócalo del presbiterio presenta una orientación, a nuestro juicio, errónea, con las puntas de diamante colocadas haciendo coincidir los colores de sus prismas y no en el mismo sentido para producir un efecto óptico de sombras y volúmenes. Mientras que el panel con el florón bícromo, en origen tuvo que formar parte de un arrimadero que cubriera alguno de los muros de su capilla mayor y no tal y como fue encontrado, incorporado a su solado. Además, en la última reforma de las cubiertas, se colocaron en los cabujones de yeso azulejos del motivo de la punta de diamante pertenecientes también al zócalo del presbiterio, con una intención decorativa que nunca fue así concebida por el autor.

Sabemos la fecha aproximada de la colocación de la obra de azulejería en la iglesia de Amusquillo. El 7 de abril de 1585 el cura y beneficiados informaban ante el escribano Felipe Fanegas que habiéndose realizado



con la licencia del obispo de Palencia, don Álvaro de Mendoza, el altar y peana de azulejos en la capilla mayor, pedían ahora pintar sus paredes y techo por encontrarse ésta *muy ahumada y negra y muy indecente*, destinándose 5.000 maravedís para pagar al albañil Francisco de Cuevas, al que se había encargado dicha tarea<sup>52</sup>. Por el relato expuesto en el documento, es probable que no transcurriera mucho tiempo desde la colocación de la labor de azulejería hasta que se solicita licencia para pintar la capilla.

Por lo que respecta a su autoría, nuevamente debemos atribuírsela al azulejero talaverano Hernando de Loaysa que, recordemos, en esas fechas desarrollaba su oficio vecindado en Valladolid. La afinidad entre los diseños descritos con los que utilizó para decorar un gran número de edificios religiosos en la provincia, entre ellos la iglesias de Fuentes de Duero, cuya ejecución por parte de este maestro está del todo confirmada al haberse conservado los pago que a su nombre se realizaron, junto a la cercanía de la fecha de ejecución –recordemos que la obra de Fuentes se entregó en 1586-, nos hacen inclinarnos por esta posibilidad.



Detalle del zócalo de azulejos del presbiterio (arriba) y de los azulejos de la capilla del Evangelio (abajo)

<sup>52</sup> AHPV, Protocolos, leg. 584-3, fols. 122r-123r. Recordemos que este personaje –cuñado del azulejero vallisoletano Juan Lorenzo- también ejerció el oficio de solador, siendo el encargado de asentar, entre otros, los azulejos en la iglesia de Santiago de Fuentes de Duero.



# Valbuena de Duero (San Bernardo)

## Monasterio de Santa María

**Cronología de la obra de azulejería:** siglo XVI (último tercio del siglo para la obra plana pintada)

**Autoría de la obra de azulejería:** desconocida ¿Hernando de Loaysa azulejos pintados?



Claustro reglar del monasterio de Santa María, San Bernardo (Valbuena de Duero).  
Valladolid

El desamortizado monasterio de Santa María se levanta en la orilla derecha del río Duero, junto al caserío de San Bernardo, entidad menor dependiente de la localidad ribereña de Valbuena de Duero creada a mediados del siglo XX por el Instituto Nacional de Colonización, para albergar a los vecinos de Santa María de Poyos, pueblo de Guadalajara anegado por la construcción del embalse de Buendía.

Su fundación, acaecida en 1143, se debe a doña Estefanía de Armengol, hija de Ermengol V y María Pérez Ansúrez, condes de Urgel y nieta del conde Ansúrez, señor de Valladolid. Para la ocasión vinieron monjes de la abadía francesa de Berdoues, de la que fue filial hasta 1430 cuando, a raíz de la reforma de la Congregación de Castilla, pasó a llamarse de San Bernardo de Valbuena y depender del monasterio de Poblet. Al igual que el resto de los cenobios cistercienses se rigió por la regla benedictina que, para el buen discurrir de la vida en comunidad, arquitectónicamente requería de la existencia de un claustro reglar con dependencias como la sala capitular, sala de monjes, refectorio, cocinas, cilla o dormitorio de monjes distribuidas por sus pandas, además de una iglesia adosada a su muro del mandatum, de la zona de conversos y de la hospedería.

Tras la Desamortización de Mendizábal todas sus dependencias, salvo la iglesia, fueron vendidas convirtiéndose en una finca agrícola. En 1950 el Instituto Nacional de Colonización se hizo con su propiedad, con la intención de asentar a los desplazados alcarreños, convirtiéndose la iglesia en la parroquia del poblado. A finales de la década de 1960 el arzobispado de Valladolid adquirió del estado los edificios monacales, convirtiéndose a partir de 1990 en la sede de la Fundación de las Edades del Hombre tras una profunda restauración. En la actualidad, una parte de estas dependencias albergan el recién inaugurado hotel Castilla Termal Monasterio de Valbuena.

La iglesia, construida en buena sillería entre finales del siglo XII –cabecera y crucero- y comienzos del XIII –naves y resto de capillas-, presenta planta de cruz latina con contrafuertes al exterior para soportar la cubierta. Se divide en tres naves, con un crucero marcado, que llegan a formar cinco tramos separados por pilares cruciformes decorados con columnas pareadas adosadas a cada una de sus caras, que soportan arcos apuntados. La cabecera en origen se constituyó con tres capillas semicirculares, la central de mayores dimensiones y comunicada con el crucero a través de un arco triunfal, adosándose posteriormente a cada lado sendos absidiolos cuadrados, además de la capilla del Tesoro –también llamada de San Pedro- en el lado de la Epístola. A los pies se

dispone el coro con tribuna alta, construido ya en el siglo XVII. Las naves se cierran con bóveda de crucería, al igual que los absidiolos laterales y la capilla del Tesoro, que se transforma en cuarto de esfera en los tres ábsides semicirculares, mientras que en el centro del crucero se dispuso un alto cimborrio apoyado en trompas (Valdivielso, 1975: 299-302).



Vista del frontal de azulejos del lavabo de la antesacristía

## OBRA DE AZULEJERÍA CONSERVADA

Con anterioridad a su restauración, en la iglesia y en otras dependencias del monasterio existieron restos de azulejería, tanto de arista como planos pintados, (Malo, 2001: 1.043-1.048). Aunque en la actualidad tan sólo que conserva in situ un frontal de labor en arista en el lavabo dispuesto en la sala que fue la antigua sacristía medieval situada en el lado de la Epístola, transformada en antesacristía tras la construcción de la nueva en época Moderna.

El frontal presenta un panel -de 1,37m de anchura y 0,70m de altura- formado con azulejos -13x13cm- de repetición con el motivo de la flor de seis pétalos en torbellino encerrada en un círculo, en azul, melado y verde, con el blanco dejado en reserva. La parte superior se cierra con una cenefa formada por cintas -13x6cm- con una cadeneta de palmetas entrelazadas formando corazones, que en los laterales y en la parte inferior -aquí con una doble hilada- se sustituye por otras cintas -13x7cm- que desarrollan unos pequeños motivos florales encerrados por marcos mixtilíneos, utilizándose en ambos diseños la misma paleta de color que para los azulejos.

El panel se encuentra afectado por la humedad, principalmente en su parte inferior, donde una película de sal recubre prácticamente la superficie de azulejos y cintas. Igualmente, se observa cómo algunas de las piezas han perdido parte de su cubierta vítrea, dejando al descubierto la capa de bizcochado, también debido a la acción de la humedad.

Además, en la sala de recepción de la sede de las Edades del Hombre se han colocado dos vitrinas en donde se exponen una selección de los azulejos que decoraron las estancias del monasterio. En una de ellas se han colocado labores de arista, algunas iguales a las anteriormente descritas, completándose el conjunto con azulejos con la flor en reposo y cintas con cadenetas entrelazadas. En la otra se exponen varias piezas planas pintadas, en concreto tres cintas con el ya conocido diseño de calabrote, una corona con carnosas hojas de acanto y remate de flecos en uno de sus laterales y un azulejo con el también conocido diseño del “florón principal” escurialense, éste en blanco y azul y aquellos policromos.

La marcada influencia renacentista de las producciones en arista, nos hace pensar en que desde el segundo cuarto y hasta prácticamente finales del siglo XVI se estuvieron decorando las estancias del monasterio de Santa María con este tipo de azulejería. Sabemos a ciencia cierta que algunas de las piezas se elaboraron en los alfares del Barrio de Santa María como, por ejemplo, las cintas de palmetas, o el azulejo de la flor

en torbellino utilizado por Juan Lorenzo en la vallisoletana iglesia de la Magdalena. Por ello, creemos que fueron azulejeros vallisoletanos los encargados de surtir con sus labores al cenobio ribereño.

En cuanto a los azulejos planos pintados expuestos en una de las vitrinas, a pesar de lo limitado de la muestra, tenemos que volver a recordar cómo el maestro talaverano Hernando de Loaysa fabricó labores idénticas a estas durante la década de 1580, con las que decoró un buen número de iglesias en la provincia de Valladolid.



Detalle de los azulejos planos pintados expuestos en una de las vitrinas

# Peñafiel

## Iglesia de San Miguel de Reoyo

Cronología de la obra de azulejería: siglo XVI

Autoría de la obra de azulejería: desconocida



Iglesia de San Miguel de Reoyo, Peñafiel. Valladolid

La villa de Peñafiel se asienta en la confluencia del río Duero con su afluente el Duratón a la sombra del imponente castillo de los Manuel, estratégicamente colocado sobre *la Peña más fiel de Castilla*, tal y como reza en la leyenda de su escudo.

En el antiguo barrio de Reoyo se encuentra la iglesia parroquial de San Miguel, gran edificio renacentista de sillería levantado a finales del siglo XVI sobre otro anterior de finales del siglo XII. Presenta tres naves que marcan cuatro tramos incluido el crucero, separados por arcos de medio punto que descansan sobre pilares, que soportan bóvedas de arista de yesería excepto en el crucero, cerrado con una cúpula. La capilla mayor, de cierre semicircular con contrafuertes al exterior y bóveda de horno, se une al crucero una vez traspasado un arco triunfal de medio punto. Adosada a la cabecera por el lado del Evangelio se sitúa una gran sacristía dividida en dos tramos, cubiertos ambos con bóveda de arista. A los pies de la nave principal se sitúa el coro con una tribuna levantada a comienzos del siglo XVIII. También a los pies y en el lado del Evangelio, se conserva la cabecera de una iglesia románica cubierta con una bóveda de cascarón y decorada con pinturas de finales del siglo XIV, convertida en la actualidad en la capilla bautismal. Adosada a ella se levanta una torre de tres cuerpos, el último de ellos reformado con ladrillo durante el segundo cuarto del siglo XVIII. La portada se encuentra en el lado del Evangelio y presenta un arco de medio punto que descansa sobre columnas pareadas, sobre el que se dispone un frontón rematado en sus extremos por dos pares de bolas y en su cúspide por una cruz desnuda (Valdivielso, 1975: 134-136).

### OBRA DE AZULEJERÍA CONSERVADA

Al menos hasta mediados de la década de 1970, su sacristía estuvo decorada con un frontal de azulejería de arista (Martín González, 1970: 228). Tras ser arrancado y guardado durante un tiempo en la casa parroquial, finalmente pasó a engrosar los fondos del Museo Comarcal de Arte Sacro que, con piezas procedentes de iglesias y ermitas de la villas y de localidades pertenecientes a la comarca de la que Peñafiel fue Cabeza de Partido, se inauguró en marzo de 1998 en la desacralizada iglesia de Santa María de Mediavilla (Fernández, 2003: 403).

En la actualidad este frontal se expone en dos paneles separados, por un lado las cintas y por otro los azulejos. El primero de ellos –de 0,55m de anchura y 0,33m de anchura- presenta un total de veinte piezas -13x7cm- con el motivo de las palmetas entrelazadas formando corazones en

azul verde y melado, con el blanco dejado en reserva. Mientras que el segundo –de 0,99m de anchura y 0,50m de altura- lo forman un total de treinta y dos azulejos de repetición-12,5x12,5cm-, que unidos de cuatro en cuatro presentan el llamado diseño *de rueda*, formado por círculos conteniendo motivos vegetales junto a un rombo central, con la misma paleta de colores que el utilizado en las cintas.

Como ya hemos indicado en otros apartados de este trabajo, esta composición geométrica a base de rombos y círculos comienza a atestiguar entre las producciones de los azulejeros vallisoletanos desde los años 20 del mil quinientos, continuando su producción hasta prácticamente el final de la centuria. En esas fechas tan tempranas sabemos que Juan Rodríguez ofertaba azulejos con el diseño *de rueda* a sus clientes, tanto de la villa como de otras localidades castellanas y leonesas. También Juan Lorenzo comenzó a elaborarlas a partir de la mitad del siglo en su taller del Barrio de Santa María. Uno de estos dos, u otros maestros vallisoletanos que desafortunadamente aún permanecen en el anonimato, pudo ser el autor de los azulejos y cintas del frontal proveniente de la sacristía de la iglesia de San Miguel de Reoyo. En todo caso, de lo que estamos seguros es que no se fabricaron en el siglo XVIII como, creemos que por error, se escribió en un primer momento (Valdivielso, 1975: 140), lo que ha propiciado que en la cartela que acompaña a los paneles en exposición se reproduzca la confusión, acrecentada en este caso al indicar como lugar de procedencia la ciudad de Sevilla.



Vista de los dos paneles con los azulejos actualmente expuestos en el Museo Comarcal de Arte Sacro de Peñafiel (Iglesia de Santa María de Mediavilla)

# Manzanillo

## Iglesia de los Santos Justo y Pastor

Cronología de la obra de azulejería: 1586

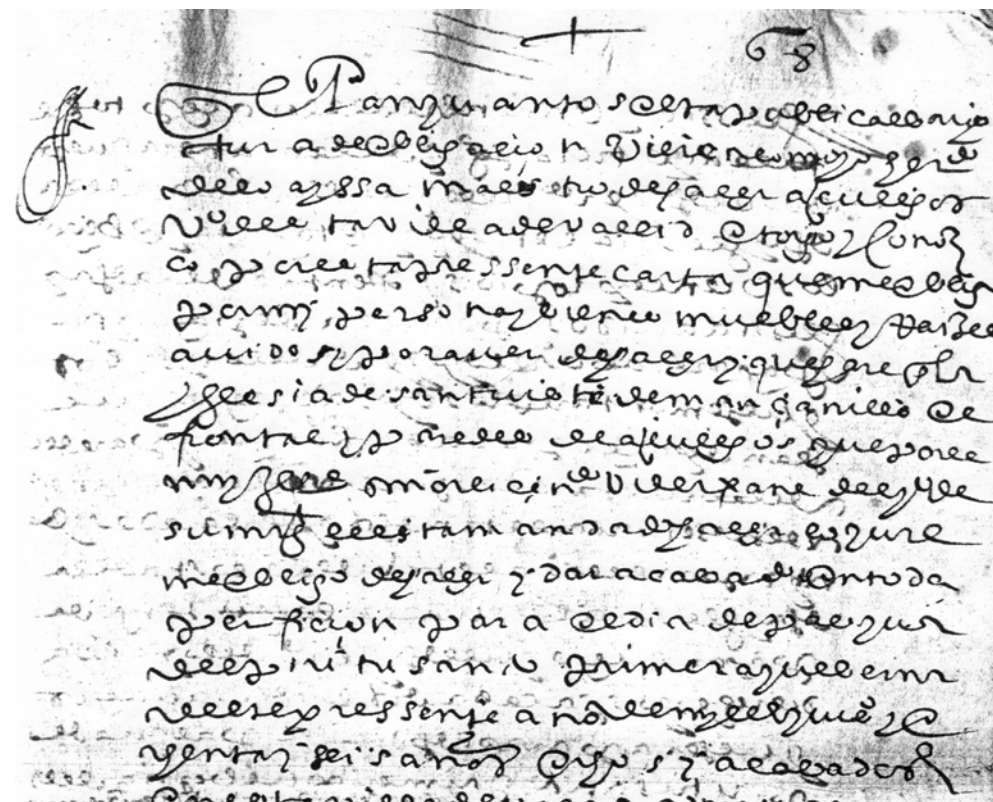
Autoría de la obra de azulejería: Hernando de Loaysa



Iglesia de los Santos Justo y Pastor, Manzanillo. Valladolid

Este templo, consagrado a los santos Justo y Pastor, comenzó a erigirse en el siglo XIII de acuerdo a los cánones románico-cistercienses imperantes en ese momento, a los que se debe el cuerpo principal del mismo. No obstante, se registraron importantes reformas en siglos posteriores, como la sustitución total de las cubiertas de la nave entre finales del siglo XV y principios del XVI, la edificación de la torre y la apertura, en el lado de la Epístola, de dos tramos de un pórtico cubierto con crucería de terceletes para resaltar la entrada al templo a mediados del siglo XVI, además de la construcción de la sacristía en esa misma nave un siglo después (Castán, 1998: 369-371).

La obra definitiva presenta una estructura de cajón de una sola nave dividida en tres tramos y capilla única cuadrada. A sus pies, coincidente con el último tramo, se sitúa el coro alto. La portada de acceso presenta planta casi cuadrada cubierta con bóveda de crucería con terceletes y combados que conforman una estrella de cuatro puntas, siendo su comunicación con el exterior mediante un arco ligeramente apuntado abierto entre dos contrafuertes.



Detalle del primer folio del contrato de obra de azulejería realizado por Hernando de Loaysa (A.H.P.V.)

Por lo que respecta a nuestro particular interés, hacia el centro de la nave del Evangelio se abre un altar que alberga un Cristo gótico de tamaño casi natural de finales del siglo XV (Valdivieso, 1975: 106), cuya base se decora con un frontal de azulejería plana pintada. Gracias a la documentación de protocolos conservada en el Archivo Histórico Provincia de Valladolid, se puede asignar la autoría de dicha obra al *maestro de hacer azulejos* talaverano Hernando de Loaysa<sup>53</sup>.

El día 20 de marzo de 1586, Loaysa se obligó ante el licenciado Villafaña a realizar un frontal y paredes de azulejos para la iglesia vallisoletana de San Justo de Manzanillo. El acuerdo contemplaba la entrega de la labor en su casa de Valladolid antes del día de Pascua del Espíritu Santo, festividad de Pentecostés -ese año, el 22 de mayo-, a donde tendría que acudir el mayordomo de la mencionada iglesia, Pedro Santos, para hacerse cargo de ella. En esta escritura de obligación consta que tanto las condiciones como el precio fijado quedaron anotadas en la postura firmada ante don Álvaro de Mendoza, obispo de Palencia, por lo cual el documento no precisa las características de la obra contratada (Moratinos y Villanueva, 1999: 209).

### OBRA DE AZULEJERÍA CONSERVADA

La obra conservada en esta iglesia -un frontal de altar, en su día catalogado como del siglo XVII (Valdivieso, 1975: 106) -está compuesta por tres labores policromas distintas que juntas forman un rectángulo- de 2,26m de anchura y 0,60m de altura-, en el cual una hilada de coronas primero y una de cintas después enmarcan un diseño floral. Las coronas - 13x13cm- reproducen un friso de glifos o ventanillas, en el que la pieza de ángulo se distingue del resto al sobreponer en el diseño una gran hoja de acanto o florón proyectada en sentido transversal. A continuación, las cintas -13x7cm- presentan un diseño de calabrote o sogueado con una insinuada roseta en el interior de cada uno de los círculos resultantes, dispuesto, todo él, en paralelo al primero. Finalmente, en el interior se desarrolla una composición floral formada por un total de cincuenta y cinco azulejos -también de 13x13cm-, algunos de ellos al presente recolocados o reutilizados que, partiendo de cuatro piezas como articuladoras del diseño, reproducen el “florón arabesco” que Juan Fernández pintara en 1570 para los aposentos privados de Felipe II en El Escorial -aunque en esta ocasión utilizando la policromía-, es decir, grandes florones flanqueados en sus cuatro ángulos por una especie de

53 A.H.P.V. Protocolos, leg. 231, fols. 68r-69r.



Vista general de la capilla del Cristo

ruedecilla rematada en cruceta. Los colores utilizados en las tres labores incorporan una variada gama de azules, verdes, amarillos y naranjas, además de la reserva en blanco.

La de Manzanillo es, junto a la de la iglesia de Santiago de Fuentes de Duero y la de San Pedro de Langayo, la única labor conservada *in situ* con referencias documentales de las muchas que el maestro Loaysa realizó para los edificios religiosos de la provincia durante la década que permaneció vecindado en Valladolid. En ella desarrolla diseños de

su repertorio artístico ya muy conocidos, como es el motivo del florón flanqueado por ruedecillas rematadas en cruceta que, aunque no sea original como ya hemos indicado, el maestro lo personaliza a base de introducir policromía al diseño en blanco y azul primigenio. También reproduce las coronas con el diseño de glifos, que volverá a incluir años más tarde, tras su regreso a Talavera de la Reina, en el remate inferior de uno de los paneles del palacio del Infantado de Guadalajara, al igual que la cinta con el motivo de calabrote, que utilizó en el palacio alentejano de Vila Viçosa y en la ermita toledana de Velada, aunque en esta ocasión introdujera una novedad, al intercalar dos diámetros diferentes en los anillos (Frothingham, 1969: figs. 155 y 156 a 162).



Detalle del frontal de azulejos de la capilla del Cristo



# Langayo

## Iglesia de San Pedro Apóstol

**Cronología de la obra de azulejería:** primer tercio siglo XVI y 1586 para los azulejos planos pintados

**Autoría de la obra de azulejería:** desconocida y Hernando de Loaysa para los azulejos planos pintados



Vista del interior de la iglesia de San Pedro Apóstol, Langayo. Valladolid

La localidad de Langayo se sitúa sobre un cerro dominando uno de los valles trasversales que convergen en el curso del río Duero. En la parte más prominente y destacando sobre el caserío, se levanta la iglesia parroquial de San Pedro Apóstol, iniciada en el siglo XIII aunque fue adquiriendo su fisonomía actual entre los siglos XV y XVI.

Presenta una planta rectangular, dividida en tres naves de tres tramos cada una separadas por arcos apuntados que descansan sobre pilares. La cabecera se comunica con la nave central a través de un arco triunfal apuntado. Adosada a la cabecera por el lado de la Epístola se abre la sacristía, construida en el último tercio del siglo XVI por un maestro cantero de la Trasmiera cántabra. A los pies se dispone el coro con su tribuna elevada. La nave central se cubre, según los tramos, con bóveda de cañón apuntado o de crucería, mientras que la capilla mayor lo hace con una bóveda de crucería estrellada de finales del siglo XV o comienzos del XVI.

Al exterior, destaca su portada abierta en el lado de la Epístola, único resto conservado de la fábrica primitiva. Está formada por un arco de medio punto que descarga sobre jambas, sobre el que se desarrollan dos arquivoltas apuntadas de roscas lisas y con la arista de la inferior ornada por una baqueta, que descansan sobre columnas en codo con capiteles decorados con sencillos motivos vegetales. La puerta de ingreso se encuentra protegida por un pórtico, levantado en el siglo XV, en cuya fachada destaca un gran arco rebajado que contiene un arco de medio punto flanqueado por dos ventanas apuntadas decoradas con un friso de bolas. En el alero del pórtico se disponen una serie de canes figurados, pertenecientes también a la fábrica primigenia, en donde se reproducen caras humanas, figuras de animales y motivos heráldicos. A los pies se levanta una torre de tres cuerpos construida, al igual que el resto de la iglesia, con piedra caliza de la zona (Valdivielso, 1975: 98-99).

### OBRAS DE AZULEJERÍA CONSERVADAS

#### Altar de San Antonio de Padua

En el lado del Evangelio de la nave principal se abre un lucillo sepulcral decorado con yeserías de estilo Cisneros de comienzos del siglo XVI, que contiene un pequeño retablo del siglo XVIII presidido por una imagen de San Antonio de Padua sosteniendo en brazos un Niño Jesús, flanqueado por dos esculturas de escayola de reciente producción (*Ibidem*: 99). La parte inferior del lucillo se remata con una serie de azulejos dispuestos



Detalle de los azulejos colocados en el altar de San Antonio

en un zócalo y en el arranque de la mesa -de 2,04m de anchura, 0,30m de altura y 0,40m de fondo-, en donde se disponen desordenadamente azulejos planos pintados, además de algunos de arista.

Entre los segundos encontramos varios azulejos con el diseño de lacería y una cinta de cadeneta entrelazada en azul, melado, negro y blanco, todos con las marcas de los separadores o atifles visibles en las superficies vidriadas. Parcialmente tapado por el revoco del altar, se distingue un azulejo que presenta una serie de letras o signos de caracteres góticos en manganeso impresos sobre la cubierta blanca.

Entre los primeros, distinguimos con claridad la presencia de varias de las labores que el azulejero Hernando de Loaysa realizó con profusión durante su estancia en Valladolid entre 1580 y 1593. De este modo, encontramos coronas con dos diseños diferentes, el de glifos o ventanillas, y el de anillos vegetales conteniendo pequeñas flores iguales a las colocadas en el friso figurado de la capilla de San Francisco del convento de Santa Isabel de Hungría. Junto a estas, azulejos también con dos diseños diferentes, el de punta de diamante con flor de pétalos

en movimientos y las imitaciones del “florón arabesco” policromado. También cintas con el motivo de calabrote y, además, alízares con los estilizados motivos vegetales.

Es posible que en origen este lucillo estuviera decorado con un frontal de azulejos planos pintados que, tras la colocación de la mesa de altar de madera del siglo XVIII, quedó enmascarado o fue retirado en parte y adaptado tras la colocación del retablo. Aunque, dado lo desorganizado de su disposición y la mezcla de producciones, parece más lógico pensar que tras la colocación del retablo y de la mesa de altar, se decidiera cubrir el hueco dejado en el lucillo con unos azulejos reaprovechados procedentes de otros puntos de la iglesia.

#### **Altar del Carmen**

En la capilla de la nave de la Epístola más cercana a la cabecera se encuentra un altar decorado con un retablo barroco del siglo XVIII, obra del entallador de Peñafiel Gregorio Portilla. En uno de sus laterales se dispone una Virgen con el Niño de comienzos del siglo XVII y en el



Vista del frontal de azulejos del altar del Carmen

otro una escultura de San Bernardo coetánea del retablo (*Ibidem*: 100). Este altar se decora con un frontal de azulejos de labores planas pintadas partido en dos por la mesa y completado con algunas piezas de arista. En origen, el frontal estaría ocupando toda la superficie del altar –más de 3m de anchura y 1,16m de altura-. La colocación de la mesa, acto realizado posiblemente en el siglo XVIII coincidiendo con el momento de la instalación del retablo, significó la destrucción de la parte central del mismo y que terminara dividido. A pesar de ello, se han conservado dos de los tres o cuatro paneles que pudieron componer el diseño original, donde volvemos a toparnos con la mano del maestro talaverano Hernando de Loaysa. De nuevo nos encontramos con azulejos de la punta de diamante, en esta ocasión dispuestos de tal manera que crean una alternancia de cruces blancas con otras azules, enmarcados por coronas con el diseño de anillos vegetales conteniendo pequeñas flores, rematándose los vértices del frontal con alízares de estilizados motivos vegetales. También distinguimos coronas de glifos o ventanillas, azulejos policromos con la imitación del “florón arabesco” escurialense y cintas

de calabrote, todos ellos descolocados, que posiblemente compondrían el diseño del panel o paneles centrales desaparecidos.

Como hemos dicho, la colocación de la mesa de altar obligó a desmontar una parte del frontal, rellenándose posteriormente los espacios dejados con unos pocos azulejos de arista con el diseño de lacería en azul, negro, verde, melado y el blanco en reserva, procedentes, al igual que los colocados en el altar de San Antonio de Padua, de otros frontales desmontados.

Con respecto a estos azulejos de arista, además de constatar la existencia de arrimaderos o frontales de altar con ellos decorados, el hecho de que todos presenten diseños de lacerías de marcada influencia mudéjar nos estaría indicando que desde muy temprano, con toda seguridad antes de finalizar el primer tercio del siglo XVI, están llegando a la iglesia de San Pedro este tipo de labores de procedencia indeterminada, posiblemente de Toledo si atendemos al característico color azul con que aparecen decorados.

En cuanto a la autoría de la obra pintada no tenemos ninguna duda de

atribuirla a Hernando de Loaysa, reforzada además en esta ocasión por las anotaciones dejadas en el Libro de Cuentas de la iglesia. Concretamente, en la entrada del año 1584 podemos leer la obligación que mandó escribir el delegado diocesano tras su visita a la iglesia:

*(...) Que se hagan tres altares de azulejos (...) lo demás contenido en este mandamiento.*

*Otrosí mandó al cura y mayordomo que pidan la licencia a su señoría ilustrísima para hacer de azulejos las frontaleras del altar mayor, grada y peanas y del altar de Sant Gregorio y de San Bartolomé (...)<sup>54</sup>.*

La orden del visitador no fue desatendida, tal y como quedó reflejada en la entrada del año 1586, donde se anotó la libranza dada por el mayordomo al maestro talaverano por los azulejos traídos hasta la iglesia:

*(...) En el lugar de Langayo a diez y nueve días del mes de henero de mil y quinientos ochenta y seis años (...)*

*Más pagó a Hernando de Loaysa, maestro de azulejos, por mandato de su Ilustrísima, veinte y dos mill y setecientos y quarenta y quatro maravedies<sup>55</sup>.*

Gracias a estos documentos podemos relacionar a Loaysa con una nueva obra de azulejería en Valladolid, aunque en esta ocasión su conservación haya sido de manera parcial. En ellos se nos dice que tres altares de la iglesia de San Pedro se decoraron con azulejos elaborados por el talaverano. Desafortunadamente, los colocados en el altar mayor han desaparecido, aunque sí se han conservado los del lado de la Epístola que, por lógica, se corresponderían con uno de los dos altares mencionados en el libro: el de San Gregorio o el de San Bartolomé. Todavía queda la incógnita de poder dilucidar cuál pudo ser el tercero de esos altares, toda vez que prácticamente hayamos descartado que el lucillo sepulcral que contiene el retablo de San Antonio de Padua en origen se decorara con azulejos.



Detalle del lado izquierdo del frontal de azulejos del altar del Carmen

54 A.D.V. Iglesia de San Pedro de Langayo. Libro de Cuentas. 1564-1620. S/f.

55 *Ibidem*.

# Torre de Peñafiel

## Iglesia de San Andrés

Cronología de la obra de azulejería: ca. 1586

Autoría de la obra de azulejería: Hernando de Loaysa



Iglesia de San Andrés, Torre de Peñafiel. Valladolid

La población de Torre de Peñafiel se asienta sobre una ladera en el valle del río Duratón, ubicándose su iglesia en la parte culminante de la misma. Puesta bajo la advocación del Apóstol San Andrés, su construcción debió iniciarse en el siglo XVI, aunque durante las dos siguientes centurias las reformas fueron constantes, si nos atenemos a las anotaciones dejadas en su libro de fábrica.

Construida en mampostería con sillería reforzando las esquinas, su planta es rectangular de una sola nave dividida en cuatro tramos incluida su cabecera, a la que se accede a través de un arco triunfal de medio punto. La sacristía se adosa a la cabecera por el lado de la Epístola, mientras que a los pies se encuentra el coro con su tribuna alta y la capilla bautismal. Los tramos de la nave se cubren con una bóveda de arista, mientras que en la cabecera su bóveda se decora con yeserías barrocas del siglo XVIII. Su acceso se realiza por el lado de la Epístola, atravesando un arco de medio punto con dovelaje es de ladrillo dispuesto entre dos gruesos contrafuertes y cubierto por un sencillo tejazoz. La iglesia primitiva debió contar con torre, aunque en la actualidad únicamente se conserva a los pies una espadaña de dos cuerpos y tres huecos para campanas, construida en ladrillo en el siglo XVIII (Valdivielso, 1975: 281).

### OBRA DE AZULEJERÍA CONSERVADA

El presbiterio se decora con un retablo mayor barroco del primer tercio del siglo XVIII, presidido por una imagen de San Andrés de la misma época comprada por la iglesia en 1745 (*Ibidem*: 282). El retablo se apoya en un zócalo –de 5,70m de anchura y 1,10m de altura– de azulejería plana pintada muy alterado, toda vez que del podio original apenas se han conservado los azulejos dispuestos en sus dos extremos, habiendo sido sustituido el resto por revestimientos cerámicos modernos.

A pesar de todo, la muestra conservada presenta el indiscutible sello del maestro talaverano Hernando de Loaysa. Una vez más volvemos a encontrarnos coronas de dos diseños diferentes, uno representando glifos o ventanillas y otro con el motivo de anillos vegetales conteniendo pequeñas flores. También azulejos de punta de diamante, en esta ocasión colocados de manera que crean una alternancia de cruces blancas con otras azules y, completando el zócalo, cintas de calabrote y alizares con los estilizados motivos vegetales. La paleta empleada también vuelve a presentar los clásicos colores azules, amarillos, naranjas y verdes aplicados en diferentes intensidades, con el blanco dejado en reserva.

Siguiendo el relato anotado en los libros de fábrica de la iglesia, podemos



Vista del retablo y zócalo de azulejos del presbiterio

llegar a entender la desorganización y la falta de los azulejos originales del zócalo. En ellos, además de confirmar el mal estado de conservación del edificio a comienzos del siglo XVII, se constata los pocos recursos financieros con que contaba la parroquia para hacerlos frente. En la visita realizada por el delegado diocesano al templo en 1621 ya dejó constancia de las precarias condiciones en las que se encontraba su presbiterio:

*(...) halló que la capilla mayor se hunde y está muy peligrosa y fue su merced informado que por estar dada hacer la dha capilla a un Pedro Alvarez de Peñafiel y aver de hacer tasación no cumple porque la iglesia no tiene posibilidad ni hacienda para ello (...)*

La reforma, aunque espaciada en el tiempo, debió realizarse finalmente, por lo que casi una década después, en concreto en la visita de 1635, el delegado diocesano en esta ocasión ya no se preocupó por la conservación de su fábrica, sino por restituir algunos de los elementos que formaban parte de la decoración de la capilla mayor, mandando se escribiera lo siguiente:

*(...) Otrosí mandó su merced se adereze la peana del altar mayor, por cuanto está muy mal parada y los azulejos se van partiendo todos, desde aquí al día de San Miguel del presente mes y año (Ibidem: 284).*

Con todos estos datos aportados por los libros de fábrica, unidos a la tipología de los azulejos conservados, no tenemos ninguna duda en volver a atribuirselos a Hernando de Loaysa. Obra, que sin duda tuvo que ser entregada entre 1583 y 1586, años que, como hemos podido comprobar, fueron de una actividad febril por parte de este maestro. En ese tiempo y desde su obrador sito en el vallisoletano Barrio de Santa María, salieron los azulejos con los que se decoraron los arrimaderos y frontales de altar de un elevado número de iglesias de la provincia, todavía dependiente de la diócesis de Palencia, cuyo sillón precisamente fue ocupado hasta 1586 por el obispo don Álvaro de Mendoza.



Detalle del zócalo de azulejos del presbiterio

# 5.3.6

# Itinerario VI Tierras de Pinares y de Medina



Olmedo

Matapozuelos

Medina del Campo

Alaejos



# Olmedo

## Iglesia de San Juan

**Cronología de la obra de azulejería: ca. 1571**  
**Autoría de la obra de azulejería: desconocida**



Vista del presbiterio y el acceso a la capilla funeraria de los Cotes de la iglesia de San Juan, Olmedo. Valladolid

La villa de Olmedo, estratégico y bien defendido enclave castellano a lo largo de toda la Edad Media y comienzos de la Moderna, se ubica en una lengua de terreno entre los ríos Eresma y Adaja, enclavada en la Tierra de Pinares vallisoletana. Situada en la plaza del mismo nombre se levanta la iglesia de San Juan, pequeño edificio gótico-mudéjar construido a caballo de los siglos XIII y XIV, posteriormente reedificado en el siglo XVI gracias a don Hernando de Vega Cotes y Fonseca, hijo de don García de Cotes y Becerra, que fue presidente de los Reales Consejos de Hacienda y de Indias y obispo de Córdoba, quien para ello legó una parte sustancial de su hacienda.

El edificio, construido de ladrillo y encofrado de hormigón de cal y reforzado con zócalo de sillería, presenta una sola nave profusamente decorada al interior con yeserías renacentistas. Destaca su presbiterio poligonal, con su arco triunfal apuntado y las enjutas decoradas con escudos de las armas de los Cotes, con un retablo neoclásico de comienzos del siglo XIX que -hasta no hace muchas fechas- estaba presidido por la Virgen de la Leche, imagen gótica de comienzos del siglo XV actualmente depositada en la iglesia de Santa María, y una mesa de altar procedente del cercano monasterio jerónimo de la Mejorada tal y como lo delata el escudo pintado en su frente. A los pies se sitúa el coro alto que aún conserva una barandilla de madera de barrotes circulares. La nave se cubre con la primigenia bóveda de cañón apuntada, que en la cabecera se ornamenta con casetones de escayola con motivos vegetales y escudos de los patronos. En el lado del Evangelio se dispone la portada, con arco de medio punto entre contrafuertes sobre el que se abre una hornacina conteniendo una escultura en piedra de San Juan Bautista. Sobre la cabecera se levantó un cuerpo de campanas (Brasas, 1977: 155-156).

Desde el presbiterio se accede a la sacristía por una portada de medio punto ricamente engalanada con yeserías que al interior se transforma en conopial, que en origen fue la antigua capilla funeraria de los Cotes, patronos de la iglesia. De planta cuadrada, según los expertos fue construida a comienzos del siglo XVI por algún discípulo de Juan de Guas. Se cubre con una vistosa cúpula sobre trompas, decorada en su arranque con un cordón franciscano y con el escudo de la familia sujetado por un ángel en la clave y cada una de las trompas. En su momento pudo contener los sepulcros de don García de Cotes, regidor de Olmedo y privado de la reina Isabel I y de su esposa doña Catalina Rodríguez Becerra, en la actualidad custodiados en el Museo Nacional de Escultura de Valladolid. Adosadas a sus muros aún se conservan tres



magníficas sepulturas: la de don Gerónimo de Cotes, de marcado estilo Cisneros y con los escudos de los Cotes y los Vega representados dentro del arcosolio; junto a ésta la de don García de Cotes y Becerra, regidor de Olmedo, y su esposa doña Juana de Vega y Fonseca, y en frente de ambas la tercer, del mismo estilo que la anterior y con una inscripción en la que se puede leer: *AQVI IACE GARCIA DE COTES, CAVALLERO DE LA ORDEN DE ALCANTARA, MVRIO A OCHO DE SETIEMBRE AÑO 1561.*

### OBRA DE AZULEJERÍA CONSERVADA

De los enterramientos conservados en la antigua capilla funeraria de los Cotes, nos interesa el segundo de los sepulcros antes citados, dispuesto en el muro de la Epístola. Está construido en yeso a imitación de una portada plateresca renaciente, con un alto pedestal donde descansan dos columnas estriadas rematadas con capiteles jónicos, que soportan un entablamento rematado con sendas bolas con pináculo y el escudo de armas familiar entre labores de “ferronerías” sujetado por dos figuras femeninas. Todo el conjunto se decora siguiendo los cánones italianizantes que desarrollara el artista Jerónimo del Corral de Villalpando, es decir, con máscaras, “puttis”, animales fantásticos, cestas de frutas y vegetales dispuestos a “candelieri”. Dentro del arco se colocó una placa de pizarra donde se puede leer el siguiente epitafio:

*AQI IACEN LOS/  
ILLVSTRES: SEÑORES GARCIA DE/  
COTES. E DOÑA GVANA DE VEGA/  
I DE FONSECA SV MVGER. MVR/  
IO GARCIA DE COTES EL AÑO/  
DE<sup>x</sup> 1542<sup>x</sup> E SV MVGER EL AÑO/  
DE [15]71*

Además de las yeserías, el sepulcro se decoró con un friso intermedio y un pequeño zócalo con azulejos planos pintados, que aportan el contraste y la nota de color al conjunto. El friso se colocó por debajo del epitafio, recorriendo la totalidad del pedestal con una hilada de cintas -de 14,5x7cm- con un motivo vegetal imitando las labores de “ferronerías” en azul, verde claro, amarillo y naranja, con el blanco dejado en reserva. Por lo que respecta al zócalo, éste también se dispuso a lo largo de todo el pedestal, en esta ocasión con una doble hilada: la superior de coronas -14x14cm- con el diseño de glifos o ventanas y estilizados roleos

Vista del sepulcro de don García de Cotes y doña Juana de Vega





Detalle de los azulejos del friso y del zócalo



vegetales, rematadas con flecos, y la inferior de azulejos -14,5x14,5cm- de labores de “ferroneries” imitando puntas de flecha conteniendo motivos vegetales, ambas labores con la misma paleta de colores que la empleada en las cintas.

El pedestal del sepulcro se encuentra muy afectado por la humedad que, además de combar las placas de yeso, ha desprendido parte de sus revocos y, posiblemente, policromía originales. Lógicamente los azulejos del zócalo también se encuentran afectados por la humedad, apreciándose principalmente en la capa de sales que los recubre, originando el craquelado de la mayoría de las superficies vítreas. También se aprecian fisuras en algunas piezas y signos de desprendimiento en las uniones de los azulejos.

Por lo que respecta a la cronología de los azulejos, a todas luces vemos

improbable que la obra se pudiera haber realizado tras la muerte de don García de Cotes, toda vez que la fecha de 1541 es demasiado temprana incluso para la construcción de la propia sepultura. En cambio, tanto técnica como tipológicamente concuerda mejor la segunda de las fechas reseñada en el epitafio: 1571, año de la muerte de doña Juana de Vega, aunque en la documentación consultada es poco lo que se dice a este respecto<sup>56</sup>. La construcción de este monumento funerario se tuvo que realizar en vida de esta señora o inmediatamente después de su muerte por decisión de sus testamentarios.

Una vez finalizada la sepultura, se encargó la obra de azulejería a un maestro talaverano al que, por el momento, no podemos poner nombre. En la paleta utilizada para su decoración encontramos los colores que fueron los que conformaron la policromía de las centurias posteriores: el azul, verde –en esta ocasión en un tomo muy claro-, amarillo, naranja y blanco. Las coronas con el motivo de ventanillas dispuestas en el zócalo presentan una gran semejanza a las que con tanta profusión elaboró Hernando de Loaysa una década después, aunque con un diseño algo más sencillo. En cuanto a las cintas y azulejos que completan el conjunto, solamente podemos indicar los incipientes rasgos metálicos que marcan su ornamentación, adelantándose a lo que unos pocos años después fue ya una moda.

<sup>56</sup> Esta señora redactó un primer testamento en 1552 que, tras la adicción de varios codicilos, modificó por primera vez en 1558 y por segunda y última vez en 1565. El documento se abrió al año siguiente de su muerte ante el escribano de la villa de Olmedo Francisco Gallego el Viejo, especificándose en una de sus primeras cláusulas: *Iten mando que quando la voluntad de mi señor Jesuxpo fuese de me llevar desta presente vida que mi cuerpo sea sepultado en la iglesia de señor San Juan deste villa en la capilla de Garçia de Cotes en la sepultura donde esta sepultado el dho Garía de Cotes mi señor e marido* (A.H.P.V. Protocolos, leg. 10.842, fol. 215r).

# Matapozuelos

## Iglesia de Santa María Magdalena

Cronología de la obra de azulejería: 1584

Autoría de la obra de azulejería: Hernando de Loaysa



Vista del retablo mayor y bóveda del presbiterio de la iglesia de Santa María Magdalena, Matapozuelos. Valladolid

La iglesia de Santa María Magdalena de Matapozuelos es uno de los mejores ejemplos de la arquitectura religiosa del siglo XVI en la provincia de Valladolid, en donde se entremezclan las últimas soluciones arquitectónicas del gótico rural con las innovaciones que, en materia estructural y decorativa, comienza a introducir el Renacimiento en Castilla.

El templo presenta una planta de salón que se divide en tres naves separadas por columnas toscanas, aunque tanto el tramo de los pies como el coro y el cerramiento exterior no se terminaron hasta finales de la centuria, sufriendo una transformación definitiva a mediados del siglo XVIII cuando se alargó el coro y se construyó la capilla bautismal. Con todo, la parte más antigua es su cabecera rectangular, cuyo acceso a la nave principal se realiza a través de un arco triunfal apuntado que aún denota la influencia gótica, comenzada a construir en 1544, aunque una década después aún se estaba cubriendo con una bóveda de crucería estrellada de nervios combados sujeta por trompas con forma de venera, cuyas claves se decoraron con motivos renacentistas. Las naves estuvieron cerradas con una armadura de madera hasta que en 1654 comenzaron a colocarse las bóvedas que hoy se pueden admirar. En un principio la sacristía se levantó junto al presbiterio en el lado de la Epístola, cambiándose al lado contrario a mediados del siglo XVIII. La iglesia contó con una torre, construida en ladrillo antes de 1570, aunque la actual no se terminó hasta 1758. Por esas fechas se está comenzando a construir la portada principal, que fue inaugurada en 1767, momento en el que se puede dar por finalizada la construcción del templo (Urrea, 2000: 245-249).

### OBRAS DE AZULEJERÍA CONSERVADAS

#### Arrimaderos del Presbiterio

La capilla mayor se decoró en 1522 con un retablo de yeso pintado con imágenes de la Magdalena, San Pedro y Santa Brígida que, hacia 1550 fue sustituido por otro dedicado al Crucifijo que, bien por su mal estado de conservación o por sus dimensiones, terminó siendo a su vez sustituido en 1600 por el que en la actualidad se puede contemplar. Realizado en 1592 por el entallador Leonardo de Carrión, vecino de Medina del Campo, por expreso encargo de una vecina del pueblo llamada doña Ana Sanz, en un principio se colocó en un altar colateral en el lado del Evangelio, aunque en la fecha antes citada se decidió su traslado al presbiterio. Con



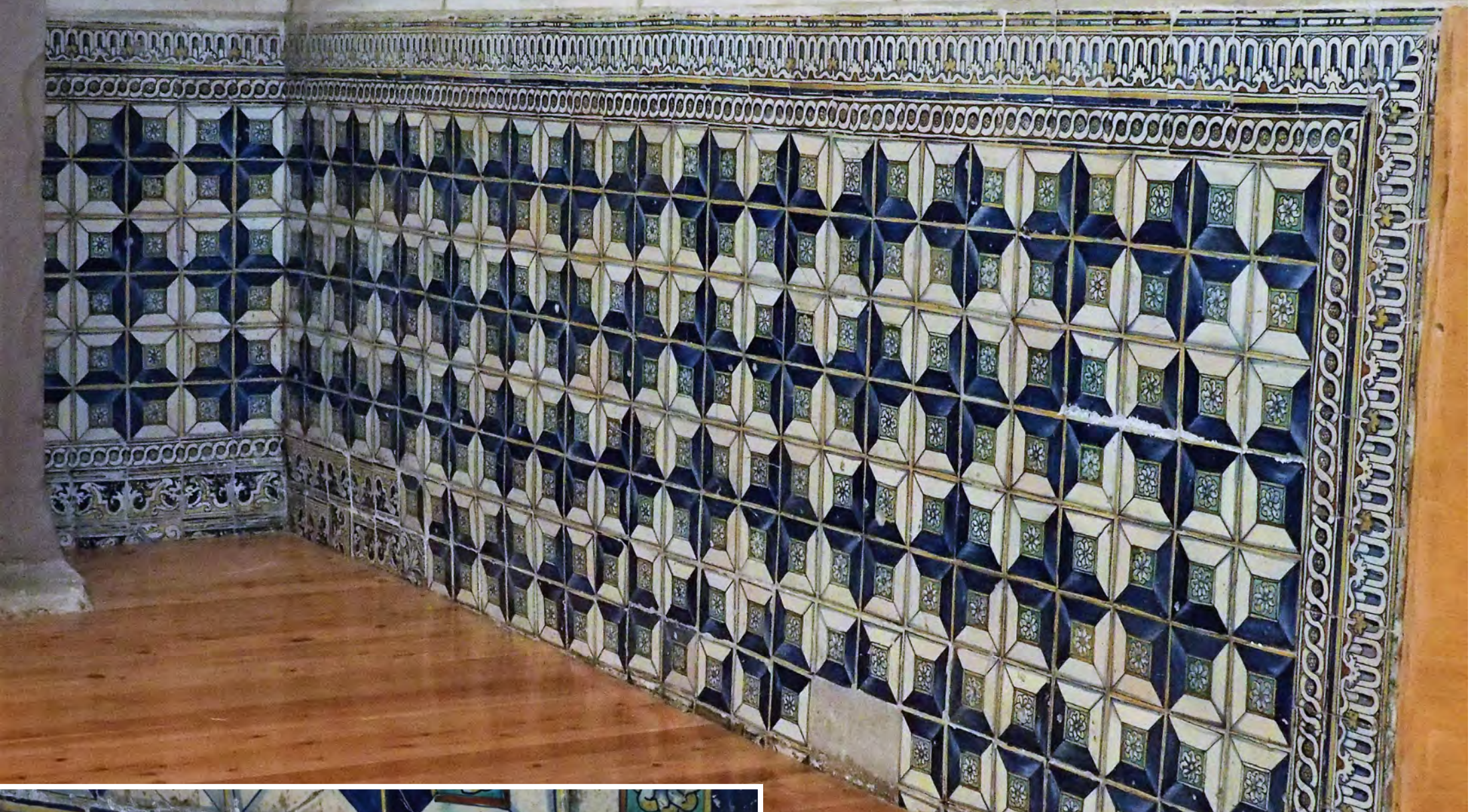
Vista del arrimadero del lado del Evangelio del presbiterio y detalle de las labores descolocadas

que, unas décadas antes, había sido decorado con arrimaderos de azulejería plana pintada<sup>57</sup>. Entre otras tareas fue necesario “quitar los azulejos para asentar el retablo, abrir los cimientos, asentar y hacer el pedestal” (*Ibidem*: 253). A pesar de todo, los revestimientos cerámicos aún se pueden admirar en sus laterales -de 3,83m de longitud y 1,30m de altura- y a ambos lados del retablo -0,72m de longitud y 1,30m de altura-. De nuevo volvemos a encontrarnos unas labores idénticas a las que durante la década de 1580 ornaron muchas de las iglesias de la provincia. Reconocemos los azulejos -13,5x13,5cm- de punta de diamante que dibujan una doble cruz en azul y blanco, enmarcados por una hilada de cintas -13,5x7cm- con el motivo de calabrote y, enmarcando todo ello, coronas -también de 13,5cm de lado- con el diseño de glifos o ventanillas semicirculares. Los colores utilizados para todas estas labores fueron el azul, amarillo, naranja y blanco, además del verde en el recuadro que enmarca la flor que acompaña a las puntas de diamante.

<sup>57</sup> En el libro de cuentas del año 1584 se anotó el siguiente gasto: *más otros dos carros de azulejos que se trajeron de Valladolid en dos ducados.*

el fin de adecuarlo a su nuevo emplazamiento se tuvo que ampliar para poder albergar en su cuerpo principal las esculturas de los Padres de la Iglesia (San Jerónimo, San Gregorio, San Ambrosio y San Agustín) y la Magdalena, realizándose obras en la capilla encaminadas a levantar un basamento acorde a su entidad (*Ibidem*: 252-253).

Como decimos, su colocación propició la reorganización del presbiterio



Vista del arrimadero del lado de la Epístola del presbiterio y detalle de las labores descolocadas

También encontramos otras piezas descolocadas que, con toda probabilidad, formaron parte de los arrimaderos que fueron desmontados con motivo de la colocación del retablo. En el lado del Evangelio, dispuestos en las dos hiladas inferiores, vemos entremezclados azulejos con la imitación del “florón arabesco” escurialense policromado, junto a coronas con motivos vegetales entre labores de “ferrerías” rematadas con flecos; mientras que en el de la Epístola nos encontramos, también en la hilada inferior, varias coronas con representaciones de grutescos. Su estado de conservación en reglas generales es bueno, al no apreciarse signos de humedad. Se observa la ausencia de algunos azulejos cuyos huecos han sido tapados con yeso, además de algunas piezas rajadas y rotas. Desafortunadamente, la tarima colocada en la capilla mayor oculta el remate inferior de los arrimaderos.

### Peana del Altar del Dulce Nombre de Jesús

En la nave de la Epístola se encuentra un retablo, colocado en 1613 a costa del licenciado Villasante, presidido por una escultura de un Niño Jesús con una corona de plata con rallo y sujetando en una de sus manos un mundo. El retablo se decora con una serie de pinturas sobre tabla, un San Cristóbal en el ático, un San José con el niño y un San Juan Bautista en el cuerpo principal flanqueando al Niño Jesús, además de unas pinturas de Santa Lucía, Santa Polonia, Santa Bárbara y Santa Águeda en el banco. Sobre la mesa de altar se colocó un tabernáculo de mediados del siglo XVI (*Ibidem*: 255).

La mesa se dispone sobre una peana recubierta de labores reaprovechadas de azulejería plana pintada, donde volvemos a encontrarnos azulejos de punta de diamante y las imitaciones del “florón arabesco”, también alízares con estilizados diseños vegetales, coronas con los motivos de glifos o ventanillas y vegetales mezclados con labores de “ferronerías” y remate de flecos, además de varias piezas figuradas con representaciones de un paisaje de fondo y un Calvario con el arranque de la Cruz pertenecientes a un frontal de altar desmantelado.

No tenemos ninguna duda a la hora de asignar a Hernando de Loaysa la autoría de los arrimaderos que decoran el presbiterio de la iglesia de la Magdalena, tanto por las labores desarrolladas, producciones idénticas a las salidas de su obrador del Barrio de Santa María, como por la fecha de la llegada de una parte de las mismas: 1584, coincidiendo con los años de mayor actividad de este azulejero trabajando para la diócesis de Palencia.

Lo mismo podemos decir respecto a las piezas que decoran la peana del altar del Dulce Nombre de Jesús, que bien pudieron formar parte de su arrimadero y frontal posteriormente desecho. Aunque también pudieron pertenecer a la decoración de otro altar también desmantelado, por ejemplo uno de los colaterales a la capilla mayor dispuesto en el lado del Evangelio, donde en la visita de 1603 se cita la presencia de “un retablo a pincel antiguo” presidido por una escultura de “Nuestra Señora del Rosario de bulto decentemente vestida y por frontal unos azulejos” (*Ibidem*: 254).



Vista de la peana del altar del Dulce Nombre de Jesús y detalle de alguna de las labores en ella colocadas

# Medina del Campo

## Palacio Real Testamentario

Cronología de la obra de azulejería: entre 1390 y 1412

Autoría de la obra de azulejería: desconocida



Detalle del Palacio Real en la antigua Plaza del Mercado de Medina del Campo, según la Vista de Anton Van der Wyngaerde de 1565. Fotografía Museo de las Ferias

El Palacio Real, también llamado Testamentario debido a que en él la reina Isabel La Católica redactó su testamento y codicilo antes de su muerte, acaecida en 1504, se levantaba en la “acera del Potrillo” situada en el ángulo oeste de la antigua plaza del mercado, actual Plaza Mayor. Antes de la muerte de la reina sus muros habían visto nacer a Alfonso V de Aragón en 1394 y, en 1397, a Juan II de Navarra y Aragón, padre de Fernando el Católico.

Aunque se supone que las primeras edificaciones datan de la época de Fernando III el Santo, no fue hasta mediados del siglo XIV, coincidiendo con el reinado de Pedro I, cuando se tienen las primeras referencias documentales de la existencia de un Palacio Real en Medina del Campo. En las décadas siguientes su fábrica se fue ampliando a medida que se iban adquiriendo nuevos solares por las calle adyacentes, principalmente las del Almirante, la del Rey y la de Cerradilla, disponiéndose las habitaciones nobles hacia la Plaza Mayor y calle del Almirante y el área de servicio y vergel hacia las otras.

Entre 1390 y 1412 Fernando de Antequera<sup>58</sup> se ocupó de su engrandecimiento. Para ello mandó cubrir las estancias palaciegas con magníficos artesonados pintados y decorar sus paredes con vistosas yeserías policromas con motivos de lacerías estrelladas, vegetales y heráldicos, junto a revestimientos cerámicos mudéjares, habilitando de este modo un edificio que fue admirado por los viajeros extranjeros de la época<sup>59</sup>. Todo ello muy del gusto de los gobernantes castellanos, denotando un recio aire militar al exterior, tal y como lo reflejó en 1565 Anton Van der Wyngaerde en su “vista” de Medina del Campo.

A lo largo del siglo XV el palacio fue ocupado intermitentemente por los monarcas trastamaras, necesitando continuas reparaciones debido a lo perecedero de los materiales con que había sido construido, principalmente ladrillo, tapial y madera. Tras la muerte de la reina Isabel el edificio quedó prácticamente abandonado, de tal manera que mediado el siglo XVI ya amenazaba ruina, barajándose varias posibilidades para aprovechar lo que quedaba del edificio, aunque ninguna llegó a materializarse. En 1601 se optó por derribar la segunda planta, cediendo Carlos II en 1673 la balconada de su fachada al cabildo de la iglesia colegial

<sup>58</sup> Nacido en Medina del Campo y posteriormente coronado rey de Aragón con el nombre de Fernando I.

<sup>59</sup> Durante su paso por Medina del Campo en el viaje que realizó el noble bohemio León de Rosmihal de Blatna por la Península Ibérica entre los años 1465 y 1467, esto es lo que dejó escrito al respecto del Palacio Real: “hay una casa amplia y labrada con magnificencia y riqueza, en la que han nacido dos reyes: uno de Aragón y otro de Navarra” (García Mercadal, 1999: 253).

para el disfrute de los actos público en la plaza mayor. Por esas fechas se cedió también otra parte del palacio al concejo para su transformación en cárcel, dependencias que fueron derribadas a finales del siglo XIX dado su avanzado estado de ruina (Arias *et alii*, 2004: 44-47).

### **OBRA DE AZULEJERÍA CONSERVADA**

Entre los años 1997 y 2002 se realizaron una serie de campañas de excavaciones arqueológicas en el solar que ocupara el Palacio Real, que permitieron descubrir algunas de sus estancias originales, posibilitando además la recuperación de una variada muestra de los elementos que las decoraban, todo ello actualmente depositado y expuesto en el Museo de las Ferias de la villa de Medina del Campo.

Entre esos elementos recuperados, nos hacemos eco de los fragmentos de revestimiento cerámico elaborados con la técnica del alicatado que, aunque escasos, nos permiten vislumbrar como estarían decoradas algunas de las estancias palaciegas. En el fragmento que aquí representamos, podemos observar cómo en el esquema decorativo central se disponen una serie de figuras bicóncavas vidriadas en blanco colocadas de forma alterna y dispuestas entre medias lunas también vidriadas en color negro manganeso, todo ello enmarcado por una cenefa donde van entrelazándose cintas de color verde con otras en negro.

Por todo lo descrito, consideramos que estos alicatados fueron utilizados como recubrimiento de los muros de las estancias áureas del Palacio Real de Medina del Campo. Como hemos indicado, su colocación coincidiría con el momento de las reformas emprendidas por el infante don Fernando de Antequera, es decir, entre finales del siglo XIV y la primera década del XV. Al igual que dijimos cuando nos ocupamos de los alicatados del palacio del Almirante de Valladolid, consideramos que los encargados de realizar estas labores tuvieron que ser alarifes venidos de la Granada nazarí o de la ciudad de Sevilla, los únicos lugares de la Península Ibérica donde en esa época existían especialistas capaces de ejecutar una técnica tan laboriosa y especializada como fue la del alicatado.



Fragmento de alicatado recuperado en las excavaciones del Palacio Real. Fotografía Museo de las Ferias



# Medina del Campo

## Iglesia del Convento de Santa María Magdalena

Cronología de la obra de azulejería: a partir de 1558

Autoría de la obra de azulejería: ¿Pedro Vázquez?



Vista de la iglesia del convento de Santa María Magdalena, Medina del Campo, Valladolid

Con el fin de contar con un lugar de enterramiento familiar cercano a las casas de su mayorazgo, en 1551 don Rodrigo de Dueñas y su esposa Catalina Cuadrado decidieron fundar el convento de Santa María Magdalena. Este rico comerciante y consejero de Carlos V encomendó desde su inicio la dirección de la institución a religiosas agustinas, quienes se ocuparon de acoger en su comunidad a jóvenes arrepentidas de su vida disoluta, por lo que el cenobio también fue llamado “de la Penitencia” o “de Arrepentidas”. Al mismo tiempo, regentaron el colegio de la Santa Doctrina para niños pobres, conocido en la villa como “de Doctrinos”, que también fue creado por los fundadores.

Las obras de la iglesia comenzaron de inmediato y su ejecución fue relativamente rápida. Al año siguiente de su fundación se estaban abriendo los cimientos, terminándose la cabecera en 1556 y el crucero en 1558, dándose por concluido el edificio unos pocos años después. Según algunos autores, en su construcción pudo participar Rodrigo Gil de Hontañón, al menos su estilo parece adivinarse en la traza gótica de sus cubiertas. Construida en ladrillo, su planta es de cruz latina con una sola nave de tres tramos más el crucero. Presenta una corta capilla mayor de cierre trilateral, con dos grandes ventanales abocinados de medio punto para su iluminación, cuyas gradas al parecer estuvieron decoradas con azulejos (Malo, 2001: 1.009). El tránsito al crucero se realiza a través de un arco triunfal de medio punto que descansa sobre pilares. A los pies se dispone el coro. Todo el templo se cubre con bóvedas de crucería estrellada, que en cada tramo desarrolla un diseño diferente. En su interior destaca la decoración mural de la cabecera y crucero donde, básicamente, se desarrollan episodios relacionados con la vida de María Magdalena; así como las yeserías, atribuidas a Jerónimo del Corral de Villalpando. Bajo el altar mayor se abre la cripta mausoleo donde, además de sus fundadores, se encuentran enterrados otros familiares del linaje de los Dueñas

Las dependencias conventuales también fueron erigidas con prontitud, gracias a la generosa dotación dejada al convento por sus patronos. Todas las dependencias se articulan alrededor de un claustro regular de dos plantas, presentando la inferior –hoy cegada- una alternancia de arcos de medio punto y rebajados (Arias *et alii*, 2004: 175-178).

### OBRA DE AZULEJERÍA CONSERVADA

Al exterior, el vuelo del tejado de la cabecera y crucero de la iglesia descansa sobre una cornisa corrida de ladrillo al igual que el muro,

decorada con una especie de canecillos fabricados a partir de la superposición sobresaliente de varias hiladas dispuestas a tizón. Estos falsos canes se apoyan sobre una hilada de ladrillos bardos moldurados en forma de cuarto de círculo que vuelan del plano de fachada con aparejo de sardinel horizontal que, a su vez, descansan sobre otra hilada de ladrillos triscados asemejando dientes de sierra.

Rematando la decoración de la cabecera, en los huecos dejados en el alero se colocaron un conjunto de revestimientos cerámicos elaborados con la técnica de arista. En concreto, entre las ménsulas se dispusieron azulejos, dos en cada hueco, representando variados motivos decorativos como el de la flor en reposo dentro de un círculo o el de marcos cuadrilobulados conteniendo a su vez cuatro capullos, además de un curioso diseño en el que se representa una fuente de la que salen chorros formados por zarcillos de vid flanqueada por dos ofidios erguidos sobre su cola, todo ello reposando sobre una greca de ovas. Mientras que en el friso de dientes de sierra se intercalaron cintas dispuestas verticalmente, también con variados diseños vegetales como el de palmetas vegetales unidas por roleos formando corazones y el de hojas de acanto y palmetas. En la paleta de colores utilizada encontramos el verde, azul, negro y melado, todos dispuestos sobre un fondo blanco.

A simple vista se puede observar cómo, debido a la pérdida tanto de azulejos como de cintas, los huecos han sido rellenados por piezas de fabricación modernas, posiblemente de procedencia levantina.

Sabemos por la documentación que la cabecera de la iglesia se terminó de levantar en 1556 y su crucero en 1558, por lo que tuvo que ser a partir de esa fecha cuando se colocaron los azulejos en su exterior. De lo que no estamos seguros es del nombre del responsable de la obra. La investigadora Mónica Malo se lo atribuye, aunque eso sí con muchas reservas, a Pedro Vázquez, azulejero presumiblemente de origen toledano establecido en Salamanca quien, según ella, fue el artífice de la mayor parte de las labores de azulejería realizadas en la provincia y su obispado durante la primera mitad del siglo XVI –recordemos que Medina del Campo hasta 1595 perteneció a la diócesis salmantina-. Para ello se basa en la similitud de una buena parte de las piezas presentes en Santa María Magdalena con las que elaboró durante su larga y fructífera carrera. Este es el caso de los azulejos con la flor en reposo vista de frente y el singular motivo de la fuente y los ofidios –que ella describe como dragones, y las cintas de corazones vegetales (Malo, 2001: 1.009; 2002: 166-170).

A falta de mejores datos por nuestra parte, debemos dar por buena la

adjudicación a Pedro Vázquez de la obra de azulejería de la cabecera de la iglesia del convento de Santa María Magdalena de la villa de Medina del Campo.



Detalle de las labores de azulejería dispuestas en el alero de la cabecera de la iglesia

# Medina del Campo

## Convento de San José

Cronología de la obra de azulejería: último cuarto del siglo XVI y siglo XVII

Autoría de la obra de azulejería: desconocida



Vista del interior de la iglesia del convento de San José, Medina del Campo.  
Valladolid

El de San José de Medina del Campo se considera la segunda de las fundaciones que realizó Santa Teresa de Jesús para albergar a sus carmelitas descalzas, rama de la Orden de Nuestra Señora del Monte Carmelo. La fundación del convento tuvo lugar el 15 de agosto de 1567, ocupando unas casas cedidas por doña María Juárez de Herrera, señora de la cercana villa de Fuente el Sol, quien se convirtió así en su primera bienhechora. A lo largo de las siguientes décadas la comunidad fue ampliándose a medida que va comprando los solares y edificios colindantes, que fueron incorporados al conjunto conventual sin apenas ninguna transformación, poniendo con ello en práctica dos de las premisas que marcaron el espíritu carmelitano: la austeridad y la pobreza. La mayor parte del convento está construido en ladrillo, tapial y adobe, utilizándose la madera para las columnas, pies derechos y zapatas.

La iglesia se construyó entre 1596 y 1603 bajo la dirección de los maestros de obra Francisco y Andrés López, quienes también participaron en la construcción del Hospital de Simón Ruiz. Presenta una sencilla planta conventual de una sola nave de tres tramos, incluido el crucero que no se marca en planta, con capillas nicho abiertas a ambos lados que contienen sobrios retablos del siglo XVII que han conservado su policromía original. El presbiterio es de planta cuadrada, presenta un retablo mayor que se instaló y doró antes de mediado el siglo XVII, presidido por una escultura de San José con el Niño y rematado por un Calvario pintado sobre tela. A la sacristía se accede por el lado de la Epístola. A los pies se dispone una tribuna alta que descansa sobre un arco carpanel. Los tramos de la nave se cierran con bóveda de cañón con lunetos, mientras que el crucero lo hace con una cúpula rebajada sustentada por pechinas, que se decoran con los escudos de armas del linaje de doña Ana de Monroy, patrona de la capilla mayor. El acceso desde la calle se realiza a través de un arco de medio punto de ladrillo abierto en el muro, sobre el que se encuentra una hornacina que contiene una escultura de San José, bajo cuya advocación se consagró la institución, rematándose con una espadaña también de ladrillo con hueco para un esquilón (Arias *et alii*, 2004: 187-188).

Las dependencias conventuales se distribuyen alrededor de dos ámbitos: un antiguo patio, llamado “del corredor”, en el que aún se distinguen los pies derechos y zapatas que sustentan su estructura, y un claustro nuevo de dos plantas, la inferior con arcos de medio punto sustentados por pilastras toscanas que en la actualidad se encuentra cerrado con grandes ventanales, mientras que la superior presenta ventanales rectangulares

con alfeizares. Al interior, protegida por un alto cercado, se dispone la huerta, en la que aún se conservan dos capillas-ermitas, una dedicada al Monte Carmelo y la otra a Santa Teresa.

### **OBRA DE AZULEJERÍA CONSERVADA**

La capilla mayor se comunica con el coro bajo de la clausura por un paso abierto en el lado del Evangelio, el cual se encuentra protegido por una reja y por un portón articulado que puede cerrarse tras la finalización de los oficios litúrgicos. La estancia es de planta rectangular, con un banco de madera adosado que lo recorre en todo su perímetro. Sus muros se decoran con un interesante elenco de esculturas, entre las que destacan un Cristo Crucificado de madera policromada de finales del siglo XVI, una Santa Teresa de Jesús de vestir de madera policromada con corona de ramos plateada y sentada sobre una cátedra elevada del siglo XVIII y dos Niños Jesús también de vestir guardados en lucillos acristalados, además de varios óleos sobre tabla y otros ornamentos litúrgicos.

En una de sus paredes se abre un gran ventanal que permite iluminar la habitación donde, tras una reciente reforma, se ha colocado en su alfeizar una serie de azulejos planos pintados procedentes de otros puntos del convento. Se reconocen azulejos con el motivo de la punta de diamante y el que imita al “florón arabesco” escurialense. Completando el conjunto nos encontramos con varios azulejos que parecen pertenecer todos ellos de un mismo frontal, reproduciendo una composición que imita los ricos brocados que se colocaban en las mesas de altar a base de orlas y medallones, pintados en blanco, amarillo y naranja sobre un fondo donde se desarrolla una trama azul rallado, que, da la impresión, enmarcaban un panel central donde se dibuja una gran corona en azul

rodeada de hojas de acanto y otros motivos vegetales policromos.

Tanto los azulejos de punta de diamante como los del florón son iguales a los que tantas veces reprodujo el azulejero talaverano Hernando de Loaysa durante la década de 1580 para las iglesias y conventos de la provincia. En cuanto al otro grupo de azulejos, además de su procedencia talaverana solamente podemos indicar que, por el motivo decorativo y la disposición de los colores utilizados, su fabricación tuvo que realizarse en el siglo XVII, preferiblemente antes de mediada la centuria.

Completando la decoración del ventanal se colocaron en su arrimadero un total de dieciséis azulejos de repetición representando un diseño de rueda, de procedencia levantina –posiblemente de las fábricas de la provincia de Castellón- y cronología del siglo XIX o comienzos del XX. Azulejos idénticos a estos se localizan en otros puntos del convento como el antecoro y el refectorio, siempre dispuestos en los alfeizares de las ventanas.

Vista y detalle de los azulejos colocados en el alfeizar del ventanal del coro bajo



# Alaejos

## Iglesia de Santa María

**Cronología de la obra de azulejería:** último tercio siglo XVI y primera década siglo XVII

**Autoría de la obra de azulejería:** desconocida



Vista de la iglesia de Santa María en primer plano con la de San Pedro al fondo, Alaejos, Valladolid

Integrada desde el siglo XI en la *Comunidad de Villa y Tierra de Medina*, la villa de Alaejos, llamada *Falafeios* hacia finales del siglo XII, estuvo vinculada al obispado de Salamanca -hasta la creación de la diócesis de Valladolid en 1595- y, por ende, a su catedral, dado que su parroquia fue una más de las que integraban el arciprestazgo de Medina del Campo.

Dispuesto en una estratégica encrucijada de caminos, Alaejos fue entregada por Enrique IV a los Fonseca en 1452, siendo su primer señor don Alonso de Fonseca, obispo de Ávila y arzobispo de Sevilla. A partir de este momento y a lo largo de la siguiente centuria, la villa alcanzó un gran esplendor, fruto de lo cual son las imponentes iglesias de Santa María y San Pedro, cuyas torres se recortan imponentes en los cielos de Castilla.

A diferencia de la de San Pedro, ubicada en la plaza mayor junto a las casas Consistoriales, Santa María se sitúa en el extremo este de la villa. El grueso del edificio que hoy podemos contemplar debió comenzarse a edificar tras la finalización de las revueltas de las Comunidades, sustituyendo a uno antiguo más pequeño, terminándose su cuerpo hacia 1585 y su torre en 1605, mientras que la mayor parte de las cubiertas se fueron colocando a lo largo del siglo XVII. En su construcción se utilizó el ladrillo y el hormigón de cal, reforzándose el zócalo y basamento de la torre con buena sillería caliza.

Su planta es de las llamadas de iglesia-sala, con tres naves de idéntica altura divididas en tres cuerpos por arcos formeros apuntados y fajones de medio punto que se apoyan en pilastras toscanas. La capilla mayor es corta y de cierre trilateral, comunicándose con el crucero por un arco triunfal de medio punto dispuesto sobre pilastras estriadas jónicas. A los pies se levanta la tribuna del coro. Presenta dos sacristías, adosadas a la cabecera y brazo del crucero por el lado de la epístola, además de un camarín. Los primeros tramos del cuerpo de naves y una de las sacristías se cubren con bóvedas de crucerías, mientras que en el resto se colocaron bóvedas de arista y cañón con lunetos. Destacan las dos magníficas armaduras doradas y policromadas mudéjar-renacentistas que cubren el centro del crucero y la capilla mayor, ambas octogonales dispuestas sobre pechinas, así como la que decora el sotacoro.

En el lado de la Epístola se encuentra la fachada principal, formada por una puerta con arco de medio punto moldurado con columnillas de capiteles poligonales, que en el siglo XVII se monumentalizó al construirse un pórtico con hornacinas en sus laterales. A los pies se levanta la torre, de planta cuadrada formada por cuatro cuerpos, abriéndose en el



Vista parcial de la fachada sur de la iglesia y detalle de la greca de azulejos

último los huecos pareados de medio punto para albergar las campanas. Presenta un original remate dividido en tres tramos, el primero de planta cuadrada con dobles arcos de medio punto ciegos y sobre ellos frontones partidos, el segundo octogonal también con dobles arquerías de medio punto entre pilastras y, por último, una cúpula ochavada con nervios de separación de ladrillo sobre la que se dispone una linterna de cierre cónico y veleta con cruz (Castán, 2006: 22-26).

### OBRA DE AZULEJERÍA CONSERVADA

El exterior de la iglesia aparece recorrido por contrafuertes prismáticos, que se transforman en cilíndricos en la cabecera, que al llegar a la cornisa se integran en ella. Dicha cornisa se decora con una moldura muy parecida a la dispuesta en la cabecera y crucero de la iglesia del convento de Santa María Magdalena de Medina del Campo, con la única diferencia que la hilada de ladrillos de cuarto de círculo aquí se sustituye por otra de piezas curvas también dispuestas a sardinel.

Precisamente sobre esta hilada se colocó una greca de azulejos monocromos azules y blancos dispuestos de manera alterna, que consiguen poner la nota de color y romper la monotonía de una fachada, por lo demás, extremadamente sobria. Estos azulejos también se encuentran en la torre, en concreto en la separación de cada uno de los cuatro cuerpos, igualmente dispuestos en bandas aunque colocados en forma de rombo, y en los antepechos de los huecos abiertos para las campanas, aquí en forma de damero.

Si acercáramos el objetivo a alguno de estos azulejos podríamos distinguir en la superficie vidriada la triple marca equidistante dejada por los atifles, lo que nos está informado que fueron cocidos siguiendo el procedimiento tradicional en Castilla, heredado de época mudéjar. Si a esto añadimos la escasa dificultad técnica que acarrearía su elaboración, lo más probable es que el encargo fuera atendido por un alfarero, si no local sí de alguna localidad cercana. Por lógica, los azulejos fueron colocados tras la finalización del cuerpo de la iglesia, es decir, a partir de 1585, mientras que los de la torre se irían añadiendo a medida que ésta iba siendo levantada.

El paso del tiempo y la exposición a las inclemencias meteorológicas ha hecho que algunas piezas, tanto en la iglesia como en la torre, se hayan desprendido, siendo sustituidas en la cornisa por azulejos modernos de procedencia levantina, tal y cómo se observa en la fachada norte, pero no en la torre, dada su dificultad.



Detalle de los azulejos en la torre

En la provincia de Ávila se han conservado obras de azulejería realizadas con técnicas de elaboración medieval y sobre todo moderna, procedentes de alfarerías foráneas, principalmente de las cercanas Toledo y Talavera de la Reina, aunque también de lugares más apartados como Valencia y Sevilla; siendo significativa la ausencia de labores procedentes de las alcañerías de Salamanca y Valladolid, posiblemente relacionada por el fuerte influjo que ejercieron las demarcaciones diocesanas a la hora de llevar a cabo las contrataciones.

Entre las producciones realizadas durante la baja Edad Media, se conserva un escaso pero significativo número labores realizadas con la técnica de la cuerda seca y, posiblemente, de la arista, decoradas con diseños de clara influencia mudéjar, y colores en donde el negro aún no ha sido sustituido por el azul, procedentes de la ciudad de Toledo. Entre esas labores minoritarias y de cronología bajomedieval, también encontramos -en concreto en el castillo de La Adrada- una muestra de azulejos pintados en azul y blanco, representando el motivo vegetal de la “rosa gótica”, realizado en los talleres mudéjares de Paterna y Manises a partir de finales del primer tercio del siglo XV.

Adentrados ya en la Edad Moderna, se conserva en la provincia una obra, fechada en la segunda década del siglo XVI, realizada en parte en arista y en la innovadora técnica de la pintura polícroma, que nos introduce de lleno en un nuevo repertorio decorativo de clara influencia del Renacimiento italiano, con escenas de corte religioso inspiradas por novedosos grabados llegados, principalmente, desde Flandes. Su autor es el maestro italiano Francisco Niculos Pisano quien, desde su alfar del sevillano barrio de Triana, difundió su arte de vanguardia entre una selecta clientela deseosa de novedades.

También entre la segunda década y mediados del siglo XVI, reconocemos varios conjuntos de revestimientos cerámicos, manufacturados con la técnica de la arista aunque conservando reminiscencias medievales como los alízares de cuerda seca, con unos repertorios decorativos donde se aprecia ya el claro influjo del Renacimiento y el paulatino arrinconamiento de la tradición mudéjar. Además, estas obras se



Alízar de cuerda seca procedentes del castillo de La Adrada. Fondo Museo de Ávila caracterizan por aparecer formando vistosos dibujos en las solerías de capillas y coros de iglesias y ermitas, arte con el que los alarifes toledanos alcanzaron gran fama.

Pero, sin duda, las obras más numerosas y mejor conservadas en la provincia de Ávila son aquellas que, ya con la técnica plana pintada, se realizaron entre el último tercio del siglo XVI y en siglo XVIII en la localidad toledana de Talavera de la Reina, considerada el centro de producción cerámica más importante de la Edad Moderna en la Península Ibérica.

Por lo que respecta a la distribución entre estamentos, las manufacturas realizadas por los maestros azulejeros se distribuyeron indistintamente entre una clientela civil y religiosa. A pesar de ello, debido a diversas circunstancias, la mayor parte de las obras conservadas en Ávila se encuentran en edificios religiosos, básicamente iglesia, dependencias de la clausura monástica y ermitas. Mientras que entre los civiles, el paso del tiempo ha borrado la huella de la mayor parte de estas manifestaciones artísticas, siendo el único testimonio conservado el del castillo de La Adrada, cuyos revestimientos cerámicos no fueron localizados *in situ* si



no mediante una excavación arqueológica. Gracias a estas intervenciones, sabemos que la nobleza abulense también procuró decorara con revestimientos cerámicos las estancias de sus casas. Muestra de ello son los restos localizados en el palacio de los Sofraga o en las casas de los Bullón, hoy custodiados en el Museo de Ávila, pero que sin duda se extendería a la mayoría de los palacios que, intramuros de la ciudad, florecieron entre los siglos XV y XVI.

Desafortunadamente, para el caso de la provincia de Ávila no hemos podido consultar la documentación protocolaria, tampoco la de los libros de cuentas y de fábrica de los edificios religiosos. Por el contrario, sí hemos tenido acceso a una bibliografía decimonónica que nos permitido saber que, a pesar del más que notable conjunto de obras de azulejería conservadas, otras muchas han desaparecido en el discurrir del tiempo. Gracias a ella podemos conocer que, en la ciudad de Ávila, la Catedral del Salvador llegó a contar con frontales de “azulejos talaveranos” (Páramo, 1917: 137); que en el Santuario de Nuestra Señora de Sonsoles, en el ático sobre el arco de acceso se encontraba la imagen de la Virgen “en un cuadro de azulejos protegido por sencillo tejazoz e iluminado por pequeños farolillos”, y que su camarín de decoraba con “azulejos del siglo XV y XVI” (Veredas, 1935: 130-131); o que en la fachada de la iglesia de San Juan, sita en el antiguo Mercado Chico hoy la Plaza de la Constitución, existió junto a su portada una “placa de azulejos” que recordaba a los viandantes cómo el 4 de abril de 1515 Santa Teresa había recibido sus primeros sacramentos en su pila bautismal (*Ibidem*: 103-104). Esta consulta bibliográfica también nos ha dado información de obras perdidas en la provincia. Este es el caso de la iglesia de San Juan Bautista en Lanzahíta donde, además de los tres frontales actualmente conservados, hasta 1934 existió uno más (Gómez-Moreno, 2002: 403 y nota 1); de la ermita de los Llanos en Arenas de San Pedro, cuyos muros hoy se integran en una casa rural, que conservó hasta comienzos del siglo XX tres frontales de altar con representaciones de temas marianos (Malo, 2001: T. II, 363-364); del Hospital de San Andrés en Mombeltrán, que conservó hasta comienzos de la pasada centuria una hornacina sobre su portada renacentista con “una pintura de S. Andrés, formada con azulejos policromos de Talavera” que, según Gómez-Moreno, “sería excelente, con firme y vigoroso color y factura, pero no han dejado a pedradas más que un trozo de la parte alta” (2002: 348); el frontal de altar para la iglesia del Rosario –hoy de San Antonio de Padua- del lugar de Piedralaves, junto a La Adrada, que “Alonso de Figueroa Alfarero vzº de



Detalle del lado de la Epístola de la ermita del Cristo, convento de San José. Ávila esta villa de Talavera” se obligó a realizar en 1614 a cambio del pago de 320 reales (Vaca y Ruiz de Luna, 2008: 201-202); o del “retablo” que, en 1727, realizó el azulejero talaverano Manuel Rodríguez para la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción en Candeleda, firmado con su anagrama (Malo, 2001: 139).

A modo de resumen, podemos decir que entre las obras conservadas destacan las colocadas en los edificios religiosos. En un elevado número de capillas de iglesias y ermitas las mesas, frontales y laterales de sus altares fueron revestidos con azulejería, básicamente plana pintada; algunos de sus pavimentos se decoraron con vistosas alfombras con azulejos de arista; encontrándose también en varios coros sus paredes recubiertas con zócalos de variadas labores, principalmente planas pintadas. En cuanto al castillo de La Adrada, único edificio no religioso en el que se ha conservado azulejería aplicada, los muros y suelos de algunas de las estancias más importantes se recubrieron con azulejería de arista, cuerda seca y pintada bajo medieval.

# 6.1. Cronología y evolución tecnológica

Los revestimientos cerámicos más antiguos conservados en Ávila se fechan en el siglo XV, mientras que los más recientes de los que –por razones cronológicas- se pueden incluir en este trabajo, llegan hasta el último tercio del siglo XVIII. Durante este dilatado período de tiempo se han ido sucediendo distintas manifestaciones técnicas, unas realizadas aún con modos de producción bajomedievales y estilos marcadamente mudéjares, otras impregnadas por los aires de modernidad que, desde el siglo XVI, aportó el Renacimiento.

Es en el castillo de La Adrada donde se encuentran los primeros testimonios de azulejería de la provincia. Nos estamos refiriendo a dos olambrillas representando el conocido motivo de la “rosa gótica” pintadas en azul sobre blanco, realizadas en los talleres mudéjares valencianos a partir de finales del primer tercio del siglo XV (Algarra, 2000: 70-71).

También en este castillo, se recuperó un importante conjunto de alízares de cuerda seca y azulejos y olambrillas de arista, en los que se representan lacerías y estrellas de clara tradición mudéjar, que aparecen pintados con los llamados “colores árabes”: verde, negro, melado y blanco. Tanto desde el punto de vista técnico como tipológico, estas labores concuerdan con las manufacturas que se venían realizando en los alfares de Toledo desde, al menos, mediados del siglo XV, e incluso con anterioridad por lo que respecta a los alízares de cuerda seca (Ray, 2002: 12). Para el caso que nos ocupa, consideramos que su elaboración tuvo lugar a finales del siglo XV, tras la conclusión del grueso de las obras de defensa de la citada fortaleza. Además, por el elevado número de piezas defectuosas y desechos de producción recuperados en el lugar, parece ser que los azulejeros construyeron junto al castillo un alfar para la elaboración de las piezas, incluidos los hornos para su cocción. De confirmarse todo ello, nos encontraríamos ante un hecho excepcional, que necesitaría ser estudiado más a fondo.

Realizados aún con la técnica de la arista, tanto en la capital como en provincia, se han conservado varios e interesantes ejemplos de azulejería llegada desde Toledo durante la primera mitad del siglo XVI. La obra más antigua la encontramos en la llamada capilla del Marquesito de la



Azulejo de arista procedente del castillo de La Adrada. Fondo Museo de Ávila

iglesia de la Asunción de Nuestra Señora en Fuente el Sauz, mandada hacer antes de 1520 por el obispo don Alonso Suárez, donde la arista se compagina con la cuerda seca desarrollando diseños con una marcada tradición mudéjar.

Asimismo, en la tribuna del coro de la iglesia del monasterio de San Francisco y en la capilla mayor de la ermita de Nuestra Señora de la Cabeza, ambas en la ciudad de Ávila, se han conservado –una con mejor fortuna que otra- dos “alfombras”, realizadas a imitación de las textiles, decorando sus respectivas solerías con intrincados diseños geométricos, labores en las que los azulejeros de la ciudad de Toledo destacaron sobremanera, alcanzando una más que merecida fama; ambas con una cronología que no tendría por qué sobrepasar la mitad del siglo XVI (Ray, 2002: 13).

A parte de algunos azulejos descontextualizados localizados en el convento de San José en Ávila y en la iglesia de Candeleda, también de procedencia toledana y realizados en arista son los dos frontales de altar conservados en la ermita de San Blas en Candeleda, donde encontramos ya diseños florales de marcada influencia renacentista, y en los que el



Olambrillas de la capilla de San Zoilo, iglesia de Nuestra Señora del Castillo, Flores de Ávila

color azul ha sustituido definitivamente al negro, con una cronología idéntica a la de las “alfombras” anteriormente citadas.

Al mismo tiempo que los alfareros toledanos elaboraban sus productos para la capilla del obispo Suárez, desde la iglesia de la villa moraíega de Flores de Ávila se estaba decorando, hacia 1526, la capilla de San Zoilo con unos azulejos realizados en un estilo novedoso. Para ello se contrató a Francisco Niculoso Pisano quien, tras su llegada a la ciudad de Sevilla, había comenzado a decorar azulejos con una técnica traída desde su Italia natal: la pintura polícroma sobre superficie plana. Además de por la novedad tecnológica, a este maestro se le considera el introductor en la península del repertorio decorativo renacentista, desarrollado a raíz del descubrimiento de la *Domus Aurea* en Roma. En Flores de Ávila, junto a esas decoraciones a base de grutescos y candelieri, introdujo escenas religiosas copiadas de grabados de la época distribuidos por toda Europa vía Flandes. Además, también utilizó azulejos y olambrillas de arista con marcados diseños renacentistas. La paleta de colores se amplía al incorporar el amarillo, anaranjado y rojo al azul, verde, negro y melado, todos ellos dispuestos sobre una superficie blanca de base estannífera.

En relación con este autor, entre los fondos del Museo de Ávila se encontraba almacenado un fragmento de azulejo de arista recuperado durante una excavación arqueológica realizada en el Colegio de Jesús, antiguo monasterio jerónimo en la ciudad de Ávila, idéntico a otros que Pisano elaboró en 1504 para la portada de la iglesia del monasterio de Santa Paula en la ciudad de Sevilla (Frothingham, 1969: 8, fig. 18). Por ello y dada la similitud, es más que probable que nos encontremos ante una nueva obra realizada por este excepcional maestro.

A partir del último tercio del siglo XVI, se observa cómo las obras conservadas en la provincia sufren una transformación, tanto técnica como tipológica, de la mano de azulejeros establecidos en Talavera de la Reina. La presencia en la villa toledana, entre 1562 y 1567, del maestro flamenco Juan Flores para realizar los pavimentos y zócalos de los palacios reales de Felipe II, supuso un drástico cambio en la técnica de elaboración y en el gusto decorativo, imponiéndose definitivamente los azulejos planos pintados de temática renacentista italo-flamenca, en detrimento de la arista y de las decoraciones mudéjares.

Desde ese momento, Talavera de la Reina se convirtió en el centro de producción cerámica más importante de la Edad Moderna del país, acaparando sus azulejeros durante casi dos centurias prácticamente todo el mercado. La cercanía con Ávila, sobre todo el sur de la provincia -como

veremos a continuación, las tierras toledanas alrededor de Talavera formaron parte de la diócesis abulense hasta el siglo XX-, condicionó sobremanera la presencia de obras de azulejería en sus iglesias y ermitas. También el fuerte impulso dado por el obispo don Álvaro de Mendoza (1560-1577) a favor de las artes decorativas. Durante su pontificado los templos sufrieron una drástica transformación, embelleciéndose con cuadros, retablos, esculturas, orfebrería... y, también, labores de azulejería, siempre al servicio del culto litúrgico. El propio obispo se ocupó de supervisar el proceso a través de un decreto, por él firmado en 1574, que obligaba a declarar a los curas y administradores de los edificios, así como a los mismos artistas, las obras adquiridas o en proceso de ejecución (Sobrino, 2005: 76)<sup>1</sup>. Durante su estancia en Palencia (1578-1586) don Álvaro volvió a repetir esta iniciativa, dando como resultado los numerosos contratos firmados con el azulejero talavera Hernando de Loaysa para decorar los templos de la diócesis.

Gracias a la iniciativa del obispo, es muy probable que en la actualidad podamos admirar obras de azulejería tan importantes como el retablo de la Santa Cena de la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción en Candeleda, atribuido al talaverano Juan Fernández; los retablos de San Francisco y Santa Ana de la iglesia de San Juan Bautista en Mombeltrán, realizados entre 1571 y 1573 y también atribuidos a este maestro (Frothingham, 1969: 56-63); los frontales de altar conservados en la iglesia de la Natividad de Nuestra Señora en Higuera de las Dueñas, fechados en 1572; los tres frontales de altar que aún pueden admirarse en la iglesia de San Juan Bautista en Lanzahíta, posiblemente realizado en el mismo taller que la obra anterior que, según algunos autores sería el de Juan Fernández (*Ibidem*: 63); o, ya por último, el pequeño retablo y frontal de altar de la ermita de San Antón en Villarejo del Valle. Obras todas ellas pertenecientes a las llamadas “Talaveras del Renacimiento”, estilo que perduró hasta 1590, y en el que, además de Juan Flores y Juan Fernández, también trabajaron pintores de la valía de José de la Oliva, Hernando de Loaysa, los Gaytán o los Figueroa (Pleguezuelo, 2002: 231-247).

Entre 1590 y 1670 se produjo en Talavera de la Reina un cambio en el gusto decorativo, que se tradujo en un estancamiento de las ideas, con una reiteración de los diseños y, en algunos casos, en un cada vez mayor descuido en el dibujo de las escenas figuradas, entrando en la fase de las “Talaveras del Manierismo. A pesar de ello, en este momento

<sup>1</sup> Desafortunadamente, en los inventarios y publicaciones consultados al respecto, nada se dice de las obras de azulejería realizadas en esos momentos.



Tumba del obispo don Álvaro de Mendoza, iglesia del convento de San José. Ávila

se realizaron algunas de las mejores obras de azulejería tenidas por talaveranas (*Ibidem*: 248-257). En la provincia de Ávila son muchos los conjuntos de azulejería conservados que podemos incluir en este momento. En la capital se puede mencionar el frontal de altar de la capilla del Nacimiento y los zócalos del coro del convento de San José. Ya en la provincia, destaca el frontal de altar con las imágenes de San Sebastián, Santo Domingo y Santo Tomás de la ermita de los Santos Mártires en la Horcajada, posiblemente realizado entre finales del siglo XVI y comienzos del XVII; el frontal de altar de la capilla funeraria de Juan Martínez en la iglesia de Gutierre-Muñoz, realizado hacia 1645; o el también frontal de altar con la escena de la Sagrada Familia de la ermita de San José, técnicamente muy parecido al anterior y con una cronología que rondaría la mitad del siglo XVII.

Durante este período siguieron trabajando azulejeros ya citados anteriormente, como los Gaytán o los Figueroa, ampliándose la nómina con nuevas incorporaciones como Juan Fernández de Oropesa, yerno de Hernando de Loaysa, Antonio Díaz, Juan de la Espada o Francisco Muñoz



Detalle del lado del Evangelio de la ermita del Cristo, convento de San José. Ávila

de la Ballesta, acaso más conocido por sus pretensiones empresariales que por sus producciones. A pesar de conocer documentalmente tantos nombres, como ocurriera para Valladolid, a día de hoy somos incapaces de relacionar los autores con las obras asentadas a lo largo del siglo XVII en la provincia.

Ya por último, entre 1670 y el último tercio del siglo XVIII se produjo en Talavera de la Reina un último período de esplendor, favorecido por la irrupción de un nuevo gusto en cuanto a la decoración, más opulento y recargado, pero al mismo tiempo muy luminoso, nos estamos refiriendo al Barroco. Las “Talaveras del Barroco”, por lo que a la azulejería se refiere, se serían en *polícromas* o en *azules* al igual que las producciones de la vajilla cerámica del momento, es decir entre las que desarrollan una extensa paleta de colores y las bícromas que únicamente emplean el azul sobre blanco. De esta fase también conocemos los nombres de algunos azulejeros importantes, como Diego Rodríguez y los hermanos Mansilla del Pino, aunque tampoco podemos asociarlos con las obras conservadas (*Ibidem*: 258-272).

En la ciudad de Ávila, pertenecen a este momento los azulejos que decoran la ermita del Cristo en el convento de San José. En la provincia destacan los cuatro frontales de altar –sobre todo el de la capilla del Sagrado Corazón- conservados en la iglesia de Nuestra Señora de la Natividad, además del frontal de la ermita de Nuestra Señora de las Angustias, ambas en Cuevas del Valle, todos ellos del último tercio del siglo XVII y posiblemente realizados en un mismo taller; el frontal de altar con el bello panel del Calvario de la ermita del Santísimo Cristo de la Espiración en El Arenal; el frontal de altar de la capilla del Cristo, sito en la iglesia del convento de San Juan de la Cruz en Fontiveros, realizado a partir de 1723; o el altar de San Agustín del coro del convento de Nuestra Señora de Gracia en Madrigal de las Altas Torres.

Ya por último, no podemos olvidarnos de una serie de paneles devocionales, existentes tanto en la ciudad como en la provincia, realizados todos ellos a partir del segundo tercio del siglo XVIII. La presencia de paneles o azulejos hagiográficos en los muros de edificios religiosos fue una constante desde el siglo XVI, aunque su máximo apogeo se produjo a partir del XVIII. En la mayoría de los casos, lo que se representa en ellos es una sola figura, generalmente la del santo fundador de la orden o una imagen de la Virgen, siendo su función principal la de despertar el sentimiento religioso en los fieles. Como decimos, en la provincia de Ávila se conservan interesantes ejemplos de

de esta tradición. En su capital podemos contemplar el retablo con la imagen de la Virgen colocado sobre la portada del antiguo Hospital de Peregrinos de Nuestra Señora de Sonsoles, realizado entre 1743 y 1758 coincidiendo con el mandato del obispo don Pedro González, además del retablo, también con la imagen de la Virgen, dispuesto en la portería del monasterio de San Antonio de Padua. Mientras que en la provincia se conservan los paneles colocados en el muro de la portería y en la portada de la iglesia del santuario de San Pedro de Alcántara en Arenas de San Pedro, algunos firmados y fechados en 1723. Además, en el claustro de este mismo monasterio se encuentra el único Vía Crucis conservado en toda la comunidad de Castilla y León, compuesto por catorce placas en donde se representan las Estaciones por las que transitó Jesús hasta su muerte en la Cruz, realizado hacia el último tercio del siglo XVIII en azul sobre blanco.

Como hemos podido comprobar, a pesar de su cercanía, las diferencias con las obras de azulejería conservadas en la provincia de Valladolid son manifiestas. En primer lugar, debemos mencionar la ausencia de labores de alicatado en Ávila, resumiéndose la presencia de técnicas de elaboración medieval a los alízares de cuerda seca de procedencia toledana. Por lo que respecta a las producciones en arista, además de lo temprano de algunas de las labores, llama la atención la ausencia de azulejería vallisoletana, siendo los alfares toledanos quienes se ocuparon de surtir a los potenciales clientes, al menos hasta mediados del siglo XVI. A diferencia de Valladolid, también hay que destacar la presencia de azulejos realizados por el maestro Francisco Niculoso Pisano. Ya por último, no se puede obviar, tanto por el número como por la calidad en los trabajos realizados, las obras procedentes de la localidad de Talavera de la Reina, hasta el punto de que lograron acaparar por completo el mercado abulense a partir del último tercio del siglo XVI.



Estación XI del Vía Crucis del Santuario de San Pedro de Alcántara, Arenas de San Pedro. Ávila

## 6.2. Territorio: geografía diocesana

La invasión musulmana de 711 supuso el desmantelamiento del entramado político del reino visigodo en la Península Ibérica y de su organización eclesiástica, sobre todo tras la caída de Toledo. El último obispo de Ávila de este período del que se tiene noticia fue Juan I (688-693), y a partir de él un vacío de casi cuatro siglos.

La toma de Toledo en 1085 por Alfonso VI supuso el comienzo de un lento pero constante avance del reino de León y Castilla por tierras de la actual provincia de Ávila, que durante ese largo período de “oscuridad” se habían transformado en la tierra de nadie, la Extremadura al sur del Duero. A pesar de ello, aún habrá que esperar hasta 1103 para ver nuevamente la catedral de Ávila ocupada, aunque sea por un obispo que compartió la sede con la de Salamanca: don Jerónimo de Perigord, a quien don Raimundo de Borgoña, yerno del rey, encargó la reconstrucción de esas dos antiguas diócesis. Durante su mandato ya se tiene noticias de la existencia en la ciudad de las parroquias de San Vicente, San Pedro y San Martín, además del comienzo de las obras de una primitiva catedral (Sobrino, 2005: 6-13).

A partir de la muerte de este monje cluniacense en 1120, las diócesis salmantina y abulense iniciaran una andadura por separado. La mitra de Ávila fue ceñida en la cabeza de Sancho I (1121-1133), quien se ocupó, al igual que sus inmediatos sucesores -Íñigo (1133-1158), Sancho II (1160-1181)...-, en recuperar el territorio diocesano que llegó a tener en la época visigoda, límites que, documentalmente, nunca pudieron ser concretados. Por ello, a lo largo del siglo XII los litigios con obispados vecinos como el ya consolidado de Palencia, los recién restaurados de Salamanca, Toledo y Segovia y el nuevo creado de Plasencia, fueron moneda común.

Por el norte, las relaciones con el obispo de Palencia fueron de directo enfrentamiento desde el principio. La pugna por los territorios de Arévalo y Olmedo comenzó en 1125. Finalmente, en 1140, desde Roma se falló en favor de Sancho I, a pesar de lo cual se vio obligado a ceder a la diócesis del Carrión el territorio septentrional de la estratégica plaza fuerte de Olmedo, en torno a Valdestillas y Matapozuelos (Martínez,



Vista de la Catedral de Ávila

1988: 367-368; Reglero, 2004: 10).

Además de esos dos territorios, Sancho I pretendió también arrebatar de la jurisdicción diocesana palentina la villa de Alcazarén aunque, finalmente, la infanta doña Sancha, hermana del emperador Alfonso VII, se la concedió al obispo Pedro de Segovia (1120-1149) (Martínez, 1988: 370-371).

Por el oeste, a lo largo del siglo XII se habían ido repoblado paulatinamente desde Ávila los territorios de Béjar, valle del Ambroz y Plasencia, siendo incorporados a la diócesis, convirtiéndose Plasencia incluso en un arcedianato junto a los ya existentes en Ávila, Arévalo y Olmedo. A pesar de todos esos privilegios, en 1190 Plasencia se convirtió en una nueva

diócesis con el beneplácito de Alfonso VIII y la aquiescencia de Roma, llevándose con ella el valle del Ambroz y sus cada vez más florecientes aldeas, caso de Hervás, Segura de Toro o Baños (Sobrino, 2005: 17). Mientras tanto, tras la separación en 1120 de los obispados de Salamanca y Ávila, los límites geográficos de ambas diócesis quedaron fijados desde un principio, permaneciendo inalterados durante un largo período de tiempo.

Ya por último, entre finales del siglo XII y comienzos del XIII, los pobladores abulenses vieron la oportunidad de traspasar el valle del Tiétar y llegar hasta el río Alberche, ocupando los alrededores de Talavera de la Reina. Este avance hacia el sur, a partir de 1212 originó numerosos conflictos con el arzobispado de Toledo, que se fueron perpetuando en el tiempo, centrados principalmente por los derechos de posesión del Campo de Arañuelo, incluido Oropesa, ratificados por Alfonso X a la diócesis abulense (*Ibidem*: 18-19).

A lo largo del siglo XIV, una vez confirmados y asentados los límites geográficos, los obispos abulenses pudieron centrarse en conseguir privilegios y concesiones regias para la diócesis, inmiscuyéndose también en la política del reino. Este fue el caso de don Sancho Blázquez Dávila quien, durante su largo mandato (1313-1355), se ocupó de la custodia del futuro Alfonso XI durante su minoría de edad, siendo nombrado posteriormente notario mayor de Castilla y consejero del rey Alfonso y de Pedro I (*Ibidem*: 24).

Ya en el siglo XVI, por lo que en esta publicación nos atañe, debemos mencionar el obispado de don Álvaro de Mendoza (1560-1577). Este personaje, hijo menor de los II Condes de Rivadavia, perteneció a una familia ilustrada y tenida como una de las introductoras del Renacimiento en el reino de Castilla y León, en la persona de su antecesor don Rodrigo de Vivar y Mendoza, marqués de Cenete. Como ya hemos indicado, durante su pontificado se descubrió como un gran mecenas artístico, impulsando la contratación de numerosas obras de arte con las que desarrollar el culto y al mismo tiempo embellecer los edificios religiosos bajo su jurisdicción (*Ibidem*, 2005: 76). Buena prueba de ello, son los retablos y frontales de altar de azulejería conservados en iglesias y ermitas del sur de la provincia como Candeleda, Mombeltrán o Higuera de las Dueñas.

La última y definitiva modificación de la geografía diocesana abulense se produjo en 1953, motivada por la firma del Concordato entre la Santa Sede y el Estado Español, por el que se equiparaban los territorios

eclesiásticos con los límites provinciales. De este modo, entre 1954 y 1958 el obispado de Ávila tuvo que desprenderse de una sustancial parte de su territorio conjuntado desde época medieval. Al arzobispado de Valladolid le devolvió veintitrés parroquias; al de Toledo veintinueve, en concreto todas las que formaban el arciprestazgo de Oropesa y algunas integradas en el de Arenas de San Pedro como Castillo de Bayuela, La Iglesuela, Navamorcuende o Marrupe; el obispado de Salamanca recibió once parroquias, entre ellas Peñaranda, Cespedosa de Tormes, Gallegos de Solmirón o Guijo de Ávila; seis parroquias el obispado de Plasencia, además de otras once el de Segovia, algunas de la importancia de Rapariegos o Martín Muñoz de las Posadas. A cambio solamente recuperó una parroquia de Toledo, tres de Segovia, además de siete de Plasencia (*Ibidem*: 167).

Desde 1851, tras la creación del arzobispado de Valladolid, Ávila se convirtió en una de sus diócesis sufragáneas.



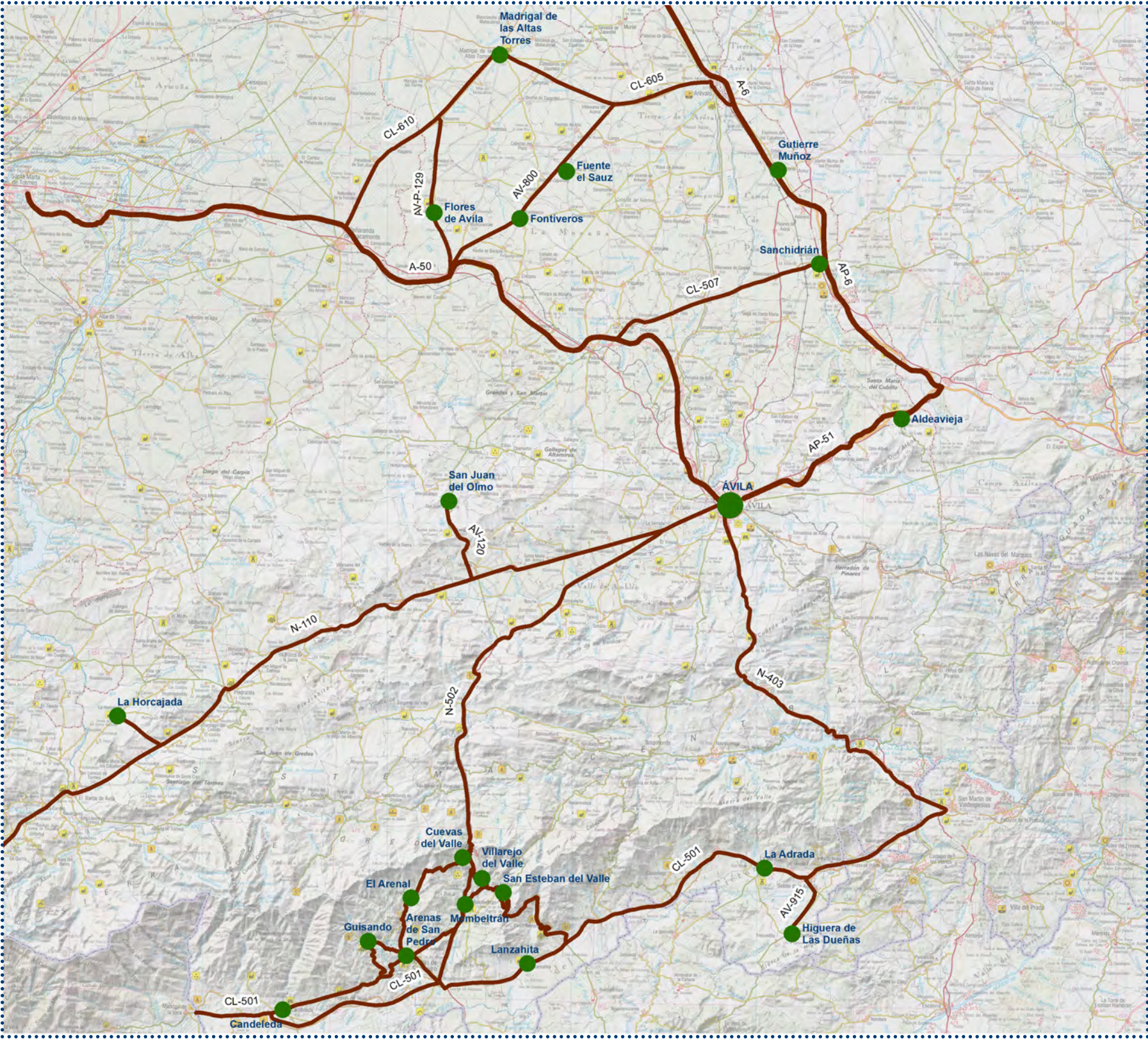
**MAPA**  
**DE LA PROVINCIA DE**  
**AVILA,**  
**DIVIDIDO**  
En sus Territorios y Sexmos.  
Construido sobre las memorias de los naturales  
Por el Geografo D. Tomas Lopez, Pensionista  
de S. M. de la Academia de S. Madrid.  
Año de 1779.

- Los Conventos de Religiosos ò de Religiosas se señalan con una letra, o un numero.
- B. Bernardos.
  - D. Geronimos.
  1. Dominicos.
  2. Franciscos menores observantes.
  4. Franciscos menores Descalzos.
  6. Ermitaños de S. Agustin.
  7. Agustinos Descalzos.
  8. Carmelitas Calzados.
  9. Carmelitas Descalzos.
  10. Trinitarios Calzados.
  12. Mercenarios Calzados.
  16. Ospitalidad de Pobres Enfermos.
  17. Canonicos Regulares de S. Agustin.
  19. Canonicos Regulares Premonstratenses.



Mapa de la provincia de Ávila. Tomás López 1779

# 6.3. Itinerarios





Al igual que hicimos para Valladolid, tras la consulta bibliográfica y el estudio de campo hemos localizado presencia de azulejería en monumentos de veintiuna localidades de la provincia de Ávila. En la provincia, en la mayoría de las localidades las labores se concentran en un sólo edificio que, a excepción del castillo de La Adrada, siempre es religioso, principalmente iglesias y también ermitas, además de un convento de clausura. Únicamente se saltan la norma dos poblaciones del sur de la provincia, en concreto Candeleda, donde se ha documentado cerámica de aplicación arquitectónica en su la iglesia parroquial y dos ermitas y Cuevas del Valle, con su iglesia parroquial y una ermita. Por lo que respecta a la capital de la provincia, se conserva azulejería en cuatro monumentos, dos conventos: San José y San Antonio de Padua, la ermita de la Virgen de la Cabeza y el antiguo Hospital de Peregrinos de Nuestra Señora de Sonsoles.

A diferencia de Valladolid, en la provincia de Ávila nos encontramos con que los lugares donde se ha conservado azulejería se concentran en tres zonas bien diferenciadas. Estas son, la comarca de La Moraña al norte, la parte central de la provincia con localidades situadas en las sierras de Ojos Albos, de Ávila y de la Horcajada, y los pueblos comprendidos entre la Sierra de Gredos y el valle del Tiétar al sur. En la primera de ellas las poblaciones se concentran en la parte central de la comarca, en la

Detalles del frontal de la capilla de San Zoilo de la iglesia de Nuestra Señora del Castillo, Flores de Ávila. Ávila

segunda, por el contrario los lugares se dispersan a lo largo de las sierras, incluida la capital. Mientras que es en la tercera de las zonas donde se encuentra, con diferencia, la mayor concentración de poblaciones, principalmente entre Mombeltrán y Arenas de San Pedro, por lo que hemos decidido dividirlo en dos, uno occidental y otro oriental.

Al igual que en el caso anterior, hemos enlazado todas las localidades estudiadas con vista a un posible recorrido cultural, creando para ello un total de cinco **Itinerarios**, entre ellos uno dedicado exclusivamente a su capital, comenzando por el norte y terminando en el sur. En su formación se ha tenido en cuenta, además de las evidentes concentraciones de lugares, 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 las carreteras de mayor entidad.

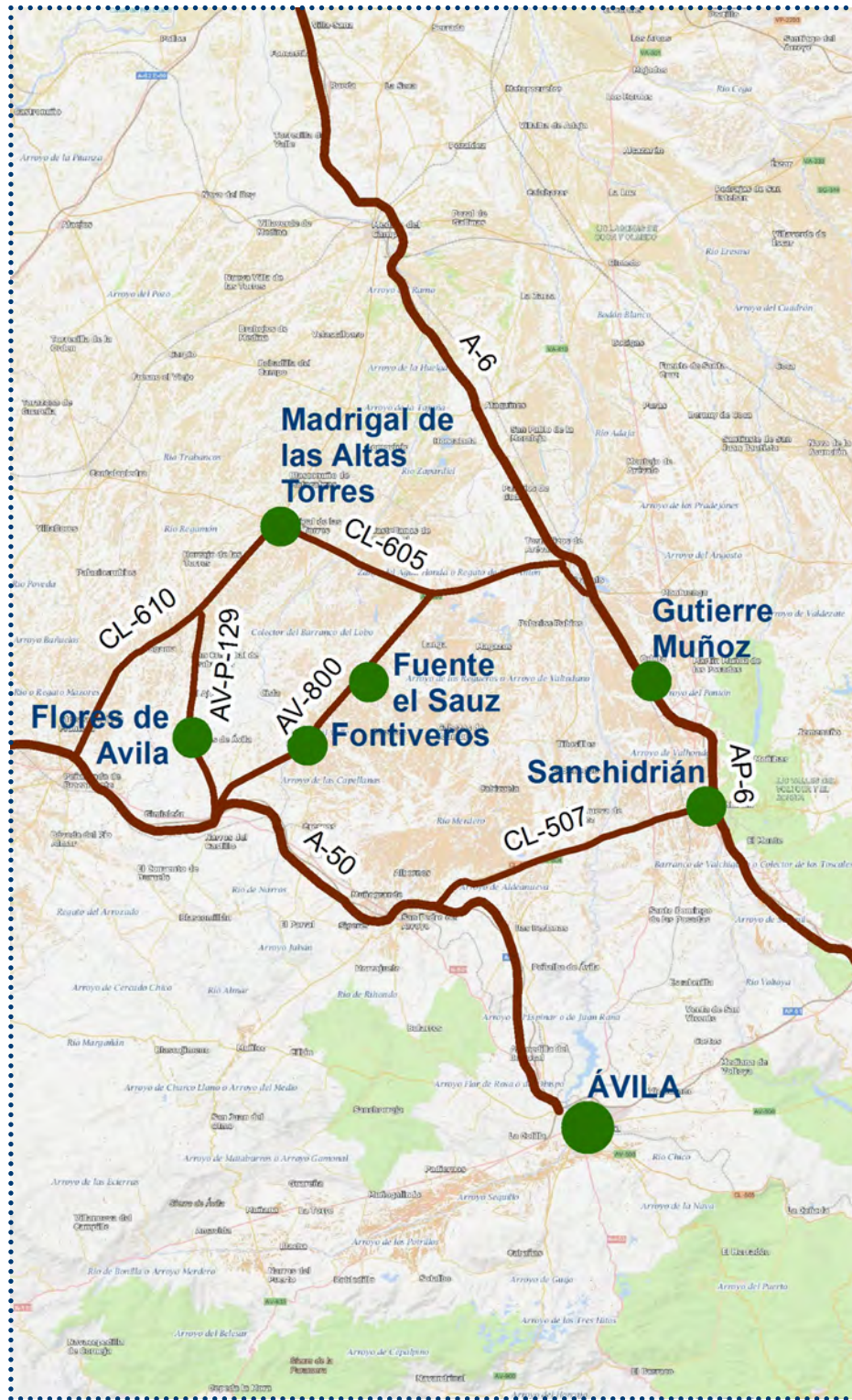
De esta manera, al **Itinerario I** lo hemos denominado **La Moraña**, en el que hemos incluido las localidades de Sanchidrián, Gutierre-Muñoz, Madrigal de las Altas Torres, Flores de Ávila, Fontiveros y Fuente el Saúz. El **Itinerario II** ha sido llamado **La Ciudad de los Caballeros**, rememorando el apelativo con el que hasta no hace mucho tiempo era conocida Ávila, y lo hemos subdividido en dos itinerarios urbanos, uno llamado **Conventos, Ermitas, y Hospitales de la Ciudad de Ávila**, y otro denominado **Museo de Ávila: Restos del Patrimonio Desaparecido**. Al **Itinerario III** se le ha llamado **Serranías Abulenses**, formado por Aldeavieja, San Juan del Olmo y La Horcajada. Al **Itinerario IV** lo hemos denominado **Tiétar Occidental**, formado por las localidades de Candeleda, Guisando, El Arenal, Arenas de San Pedro, Mombeltrán, Cuevas del Valle, Villarejo del Valle, San Esteban del Valle y Lanzahita. Mientras que al **Itinerario V** se le ha llamado **Tiétar Oriental**, comprendiendo La Adrada e Higuera de las Dueñas.



Detalle del Altar de Santa Ana de la iglesia de San Juan Bautista, Mombeltrán.  
Ávila

# 6.3.1

# Itinerario I La Moraña



Sanchidrián

Gutierre-Muñoz

Madrigal de las Altas Torres

Flores de Ávila

Fontiveros

Fuente El Sauz



# Sanchidrián

## Iglesia de San Martín Obispo

Cronología de la obra de azulejería: 1688 y 1689

Autoría de la obra de azulejería: desconocida



Vista de la cabecera de la iglesia de San Martín Obispo, Sanchidrián. Ávila

La localidad de Sanchidrián se encuentra al noreste de la provincia de Ávila, en el límite con la de Segovia, haciendo de frontera el río Voltoya. Debido a su estratégica situación geográfica, en los últimos años se ha convertido en un importante nudo de comunicaciones –tanto por carretera como ferroviario–, entre las dos mesetas. De entre sus hijos más ilustres debemos destacar al célebre polifonista renacentista Tomás Luis de Victoria (1548-1611), cuya familia contó con casa en esta villa (Duque, 2011).

La iglesia parroquial de San Martín Obispo se encuentra al sur de la localidad, al comienzo de la Calle Real. Levantada entre los siglos XVI y XVII, en la construcción de su cabecera se utilizó la mampostería junto a la sillería en los refuerzos en esquina y en los contrafuertes, y el ladrillo con cajeado de mampostería en el resto del templo, con los contrafuertes también de ladrillo. Presenta una sola nave dividida en cinco tramos. Cuenta con un crucero que no se destaca en planta y hace las veces de gran capilla, cubierto con bóveda de crucería del siglo XVI. Su corto presbiterio se cubre con una cúpula gallonada dispuesta sobre trompas con forma de venera. Los cuatro tramos restantes de la nave se cubren con bóvedas de lunetos de yesería de finales del siglo XVII, que descansan sobre columnas adosadas a los muros de la nave. A los pies se dispone el coro con una tribuna elevada que apoya sobre una triple arcada de medio punto, iluminado por un óculo circular abierto en el muro de cierre.

El acceso al templo se realiza por una sencilla puerta adintelada de ladrillo, dispuesta entre dos contrafuertes en el muro del Evangelio. A los pies, por el lado de la Epístola, se adosa una torre de tres pisos construida con los mismos materiales que la nave, abriéndose en el último de ellos cuatro vanos de medio punto para las campanas.

### OBRAS DE AZULEJERÍA CONSERVADAS

El presbiterio se decora con un retablo mayor de comienzos del siglo XVII dividido en tres cuerpos, obra realizada por el ensamblador y escultor abulense Diego González de Montemayor, que preside una escultura de San Martín en madera policromada y se remata con un Calvario también de madera policromada, completándose su decoración con cuatro pinturas sobre tabla. El retablo descansa sobre un alto pedestal decorado con un frontal de azulejería elaborado por la fábrica Artesanía Talaverana S. L., colocado en 2008.

Además, a ambos lados de la capilla mayor se disponen dos pequeños



Vista del frontal de azulejos del altar de la Virgen del Rosario y detalle del panel central



retablos con sus mesas de altar decoradas con sendos frontales de azulejos, dados a conocer por don Manuel Gómez-Moreno en 1901 (2002: 421) y, posteriormente, detalladamente descritos por Sánchez Trujillano (1983: 178-180).

### Altar de la Virgen del Rosario

En el lado del Evangelio nos encontramos con una escultura en madera policromada de la Virgen cubierta con un manto blanco, dentro de un retablo dorado barroco flanqueada por dos columnas salomónicas. La mesa de altar sobre la que se apoya el retablo aparece decorada con un frontal de azulejos planos pintados, oculto en parte por un bastidor de madera.

El frontal –de 1,94m de anchura y 1,03m de altura- presenta la típica distribución, formada por una cenefa y un conjunto de azulejos de repetición dispuestos alrededor de un panel central. La cenefa, formada por una doble hilada de azulejos -13,5x13,5cm-, se dispone en el frente y laterales,



Vista de la inscripción del altar de la Virgen del Rosario

mostrando una decoración que imita los ricos paños de brocados a base de medallones vegetales dispuestos entre marcos con forma de ese, en blanco, amarillo y naranja sobre una trama de fondo azul rallado, de la que cuelgan flecos de imitación textil con alternancia de azul y amarillo. A continuación se disponen los azulejos de repetición, que presentan un diseño geométrico a base de octógonos y rombos conteniendo elementos vegetales, con la misma paleta de colores utilizada en la cenefa.

Por último, el panel central -0,53m de longitud y 0,70m de altura- se encuentra formado por veinte azulejos – también de 13,5cm de lado-, donde se representa a la Virgen del Rosario con el Niño Jesús en brazos, sobre un creciente lunar sujetado por nubes, que apenas se puede distinguir a causa del ya citado bastidor, destacando sobre un rompimiento de gloria y rodeada por un gran rosario cuyos misterios se separan por grandes rosas, que a su vez aparece decorado con guirnaldas

a base de ramas de finas hojas. El dibujo de las imágenes está realizado con un fino y delicado trazo de manganeso muy claro, que también se utiliza para el sombreado de las carnaciones y vestimenta, completando la paleta de colores el azul, amarillo, naranja y verde. Los bordes del altar se protegen con alízares -18x4,5x5cm- que desarrollan una cadeneta de esvásticas con flores en las uniones de las piezas, bícromas en blanco y azul, prácticamente tapados por el bastidor.

El frontal se completa con un panel lateral -0,87m de anchura y 1,09m de altura-, formado por una orla de cintas -13,5x6cm- con decoración de hojas de tres puntas, dispuesta alrededor de una gran cartela ovalada adornada con recortes de “ferroneries” en los que se enroscan carnosas hojas de acanto, en azul, verde, amarillo y manganeso, con el blanco dejado en reserva, dentro de la cual se dispone una inscripción que, con trazo en manganeso, desarrolla la siguiente dedicatoria:

*EN DIEZISEIS DE OTVBRE, AÑO/  
DE 1688, PEDRO, AMO, VEZINO DE ESTE/  
LVGAR, MAESTRO DE OBRAS, SVBI/  
ENDO A VER, VNA Q SE HAZIA EN LA/  
IGLESSIA DE CASTILLO DE BAIVELA<sup>2</sup>, CAIO DE/  
SV TORR<sup>E</sup>, DANDO SOBRE VN QVARTON/  
DE COSTILL<sup>AS</sup>, I ENCOMENDANDOS<sup>E</sup> A ESTA SS<sup>MA</sup>/  
IMAJEN QVEDO SIN LESION ALGVNA/  
I POR DEVOÇION EL I SV MUGER<sup>R</sup> MARIA/  
BERMEJO, DIERON ESTE FRONTAL/  
DE LIMOSMA*

Su estado de conservación es deficiente, con bastantes piezas con su cubierta vítrea saltada a consecuencia de la humedad, encontrándose afectados los azulejos de repetición y los que componen los paneles de la Virgen –su cara y algunas partes del cuerpo han desaparecido- y de la inscripción, mientras que los que forman la cenefa se encuentran en mejores condiciones. Además, el bastidor de madera dificulta la completa visión del frontal.

#### Altar del Cristo de la Vera Cruz

En el lado de la Epístola se dispone un segundo retablo, en esta ocasión del siglo XVII, que contiene un Cristo Crucificado de madera

<sup>2</sup> Castillo de Bayuela, provincia de Toledo.





policromada sobre un fondo pintado de un paisaje arquitectónico figurado, cuya mesa de altar también se decora con un frontal de azulejos planos pintados que, asimismo, aparece enmarcado por un bastidor de madera que entorpece su visión.

Este frontal presenta las mismas medidas y disposición de motivos decorativos que el anterior, diferenciándose únicamente en el tema figurado representado en el panel central, en esta ocasión la Flagelación. En la escena aparece Jesucristo atado a una baja columna abalaustrada,

Vista del frontal del altar del Cristo de la Vera Cruz, con detalle del panel central



coronado con un nimbo crucífero y apenas tapado por un paño de pureza, que es azotado por dos sayones con sus cabezas cubiertas con turbantes, ante un fondo arquitectónico donde se abre un arco de medio punto que permite ver el cielo, donde se recorta la figura del reo. El dibujo de las imágenes y del paisaje también se ha realizado con un fino trazo de color manganeso, utilizado asimismo para los sombreados de las carnaciones y vestimentas, además del azul, verde, naranja y amarillo, con el blanco dejado en reserva.

Al igual que en el caso anterior, junto al frontal se encuentra un panel decorado con una cartela ovalada que también contiene una inscripción:

MANVELA/  
PARADINAS/  
VIVDA DE JVAN/  
SAEZ, VEÇINA DE/  
ESTE LVGAR DIO/  
DE LIMOSNA, ESTE/  
FRONTAL/  
AÑO DE 1689

El estado de conservación de este conjunto es algo mejor que el anterior, aunque también se encuentra afectado por una humedad que ha destruido la cubierta vítrea de varios de los azulejos de repetición y del panel central.

Las fechas que aparecen en las dedicatorias de los paneles laterales nos están indicando claramente el momento de su colocación. A pesar que de continúan elaborándose azulejos que imitan los brocados de paño, diseños que son ya visibles desde comienzos del siglo XVII, el resto de piezas que componen los frontales nos están presentando lo que fue la moda durante el último tercio de la centuria y la primera mitad de la siguiente: el empleo del manganeso sustituyendo al azul en el dibujo de unas figuras de una gran expresividad que, además, se representan en forzadas posiciones, unido a unos exuberantes conjuntos ornamentales. Estilísticamente, nos encontramos ante el período llamado Barroco, que en Talavera de la Reina, lugar de donde proceden estas obras, fue un momento de regeneración tras el estancamiento que había sufrido durante el segundo tercio del seiscientos.



Detalle de la inscripción del altar del Cristo de la Vera Cruz

# Gutierre-Muñoz

## Iglesia de Nuestra Señora de la Asunción

**Cronología de la obra de azulejería:** ca. 1645

**Autoría de la obra de azulejería:** desconocida



Vista de la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción, Gutierre-Muñoz. Ávila

Al igual que Sanchidrián, la localidad de Gutierre-Muñoz se encuentra al noreste de la provincia de Ávila, en La Moraña Oriental, junto a la “Colada de la Dehesa” perteneciente a la Cañada Real Coruñesa, que influyó de manera decisiva en su desarrollo. En parte, su fama le viene dada por la muerte en 1214 del rey Alfonso VIII de Castilla cuando se encontraba en ese lugar reponiéndose de unas fiebres.

La iglesia de Nuestra Señora de la Asunción se ubica al este de la villa, dispuesta sobre un promontorio que la permite destacarse del entorno. Al igual que muchos de los templos existentes en la Moraña, en su fábrica de ladrillo se superponen diversos estilos arquitectónicos, con un inicio románico-mudéjar del siglo XIII que aún se puede observar en el ábside, aunque la mayor parte de lo que hoy se conserva se levantó durante los siglos XVI y XVIII. Su planta es de cruz latina con una nave central, a la que se adosa por el lado del Evangelio otra colateral a través de un gran arco escarzano, mientras que por la Epístola se disponen una capilla funeraria y un baptisterio. Presenta un único ábside de planta semicircular que, como el crucero, se cubre con una bóveda de crucería del siglo XVI. La nave principal se cubre con una vistosa armadura mudéjar de par y nudillo de forma ochavada y decorada con lacería, mientras que la adosada lo hace con otra más sencilla a una sola vertiente. A los pies se dispone un coro alto, construido a comienzos del siglo XVIII en sustitución de otro anterior del siglo XVII.

El acceso al templo se realiza por los pies, a través de un pórtico con arco carpanel de ladrillo del siglo XVI. También a los pies se levanta la gran espadaña construida a mediados del siglo XIX, que sustituyó a una torre anterior que tuvo que ser demolida<sup>3</sup>.

### **OBRA DE AZULEJERÍA CONSERVADA**

En el lado de la Epístola de la nave central se sitúa una pequeña capilla funeraria con acceso a través de un arco carpanel cerrado con reja, de planta rectangular y cubierta por una bóveda tabicada de lunetos. En su interior, en su muro izquierdo se abre un pequeño vano de medio punto que contiene una talla de un Cristo en una urna acristalada, mientras que en el derecho se insertan una inscripción dando fe del nombre y fecha del fundador:

<sup>3</sup> Datos recogidos de la página web: [estampasdelallanura.blogspot.com.es/2012/06/gutierre-munoz.html](http://estampasdelallanura.blogspot.com.es/2012/06/gutierre-munoz.html) (última consulta 23/04/2016).



Vista del frontal de azulejos de la capilla del licenciado Juan Martínez y detalle del panel central

*EL L<sup>o</sup> JUAN MARTINEZ CURA/  
 CAPEL<sup>l</sup>AN MAIOR DE L<sup>a</sup> VIL<sup>a</sup> A DE/  
 MARTIMVNO FVD<sup>o</sup> Y DOYO/  
 ESTA CAPIL<sup>l</sup>A. I VNA CAPEL<sup>l</sup>A/  
 NIA CON TRFS. MISAS CADA/  
 SEMANA. Y OTRAS OBRAS P<sup>l</sup>AS/  
 MVRIO ANO DE 1645*

Completa la decoración de la capilla un pequeño retablo del siglo XVII con tres hornacinas que contienen una talla de San José con el Niño, flanqueada por otra de San Blas Obispo a su izquierda y de San Juan Evangelista a su derecha. El retablo se apoya sobre una mesa de altar decorada con un frontal de azulejos planos pintados, que también fue dado a conocer por Gómez-Moreno (2002: 420) y



posteriormente descrito por Sánchez Trujillano (1983: 175-177).

El frontal –de 2,17m de longitud y 1,02m de altura-, presenta un panel central figurado -0,56m de anchura y 0,70m de altura- con la imagen de San Juan Evangelista dispuesto sobre una roca y con rizadas nubes de fondo, sosteniendo la copa de la que sobresale el áspid. A sus pies, a mano izquierda, se encuentra el águila –atributo iconográfico que, junto al anterior, suelen acompañar al santo- que sujeta en su pico el tintero y la caja con los instrumentos de escritura; mientras que a mano derecha se dibuja el blasón del linaje del patrón, el mismo que aparece en la clave del arco de entrada: escudo partido con doble llave a la izquierda y águila mirando al sol a la derecha, decorado con cimera y lambrequines. La figura de San Juan aparece dibujada con un fino trazo azul, utilizándose para el sombreado de las vestimentas el amarillo y un marrón anaranjado. Para el trazo del águila se ha usado el manganeso en diferentes tonalidades, mientras que para el relleno de las nubes y del escudo el color empleado ha sido el azul. Como detalle, el autor prefirió dibujar la cabeza de San Juan en el centro de un azulejo para así no cortarla, obligándose con ello a colocar dos mitades en los laterales para igualar las proporciones del panel.

A ambos lados del panel se colocaron azulejos –que como el resto presentan unas dimensiones de 14cm de lado- que muestran una decoración que imita los ricos paños de brocados en blanco, amarillo y naranja sobre una trama de fondo azul rallado. Completa el conjunto una cenefa de azulejos dispuesta en el frente y laterales, decorada con una exuberante mezcla de flores, roleos, pámpanos de vid y hojas de acanto en blanco y azul sobre un fondo amarillo-anaranjado, de la que caen flecos textiles en azul y amarillo. Finalmente, los ángulos del altar se protegen con alízares -18x4,5x5cm- que desarrollan una cadeneta de esvásticas con flores en las uniones de las piezas en blanco y azul.

Su estado de conservación es bueno, apreciándose únicamente algunos azulejos y alízares con su cubierta vítrea saltada, además de la ausencia de uno de los azulejos que componían el escudo en el panel central, que ha sido suplido por un repinte. En la década de 1980 las dos últimas filas de azulejos del frontal se encontraban descolocadas, lo que hacía muy difícil entender por completo el tema representado en el panel (*Ibidem*: 177), problema que, como podemos comprobar, felizmente se ha solventado.

Aunque desconocemos el nombre del azulejero que realizó el frontal de la capilla del licenciado Juan Martínez, por la técnica, tipología y la

paleta de colores empleada no dudamos de su procedencia talaverana. La utilización de diseños decorativos como los representados en la cenefa y en los azulejos de relleno los venimos reconociendo desde comienzos del siglo XVII en otras obras de la provincia de Valladolid como, por ejemplo, los frontales de las capillas de los Gallo de Andrade y de los Peralta de la iglesia de Simancas. Alejándonos algo más, en la iglesia de la cacereña villa de Garciaz se conserva un frontal de altar -dedicado a la Virgen del Rosario- idéntico al de Gutierre-Muñoz, aunque fechado por el investigador que lo ha estudiado en el último cuarto del siglo XVI (Llave Muñoz, 2012). Además, en la cercana iglesia de Nuestra Señora de la Asunción de la segoviana villa de Martín Muñoz de las Posadas, se conservan dos frontales de altar también iguales que, por el momento, han sido fechados entre finales del siglo XVI y principios del XVII (Malo, 2001: 60-61).

En principio, debemos pensar que para 1645, fecha de la muerte del licenciado Juan Martínez, la capilla ya tendría que estar dotada y, por lo tanto, el frontal de altar colocado (Sánchez Trujillano, 1983: 176). Podemos apreciar cómo en el trazo de la figura del Evangelista aún se utiliza el azul, aunque para el del águila se ha empleado el manganeso, color que acabó imponiéndose en el perfilado de las imágenes desde el último tercio del siglo XVII.

# Madrigal de las Altas Torres

## Convento de Nuestra Señora de Gracia

**Cronología de la obra de azulejería:** siglo XVII y primer tercio del siglo XVIII

**Autoría de la obra de azulejería:** desconocida



Vista del convento de Nuestra Señora Gracia desde el compás, Madrigal de las Altas Torres. Ávila

Al igual que en Arévalo, Juan II contó en Madrigal con una casa real en la que moró junto a su esposa, Isabel de Portugal, durante largas temporadas. Este edificio, posiblemente fue levantado a finales del siglo XIV por Juan I de Castilla y ampliado, a comienzos del XV, por Catalina de Lancaster durante su regencia tras la muerte de su esposo Enrique III el Doliente, quien, a su vez, se lo cedió a su hijo Juan. Aparte de su importancia arquitectónica, el edificio constituye un referente de la historia de Castilla de la segunda mitad del siglo XV, sobre todo por el hecho de que en esa casa nació la princesa Isabel de Trastámara (22 de abril de 1451), la futura Isabel I de Castilla, vivió los primeros años de su juventud junto a su madre y, en 1476, ya como reina, mandó celebrar Cortes donde, entre otras medidas, se decidió crear la Santa Hermandad (Gutiérrez Robledo, 2011: 69-70).

En 1525 Carlos I cedió la casa a las madres agustinas a petición de su tía doña María de Portugal, hija bastarda del rey Fernando el Católico y priora de un convento de esa orden situado extramuros de la villa, refundándose de este modo el convento de Nuestra Señora de Gracia. A partir de ese momento y a lo largo de las siguientes centurias, se fueron añadiendo a la fábrica primigenia nuevas dependencias, articuladas alrededor de un claustro y una gran escalera. Su iglesia fue completamente restaurada tras el gran incendio que en 1703 la destruyó por completo (Gómez-Moreno, 2002: 272).

### **OBRAS DE AZULEJERÍA CONSERVADAS**

Todas las obras de azulejería conservadas en el convento se encuentran en el coro bajo de la clausura y, según la información aportada por las hermanas, todas ellas han sufrido diversas relocalizaciones e, incluso, una parte de las mismas en origen formaron parte de la decoración de la iglesia.

#### **Arrimadero bajo la Reja de Clausura**

El antepecho de la reja que separa el coro bajo de la iglesia y sus muros laterales se encuentran cubiertos de azulejos planos pintados –de 14cm de lado-. El diseño que presentan es el de las cuatro granadas colocadas en aspa unidas a una flor circular, que aparecen dispuestas entre ruedas que albergan en su interior ocho capullos y estilizadas flores centrales, todo ello en azul y blanco. Completando el conjunto y utilizados como cenefa, se disponen unos azulejos que presentan una variación más compleja de la cadeneta de calabrote, ya que en esta ocasión aparece dispuesta entre



bandas, en azul, amarillo y naranja, con el blanco dejado en reserva. En relación a esta labor de azulejos, las hermanas nos informaron que siempre estuvo en ese lado de la clausura pero dispuesto de otra manera, siendo recolocada tal y como hoy la podemos ver tras la remodelación que del muro de cierre se realizó durante el siglo pasado.

A lo largo de este trabajo hemos presentado otras labores con motivos decorativos muy parecidos a estos, recordemos los arrimaderos de la capilla de la casa de recreo del banquero Fabio Nelli en la Vega de Porras de Boecillo, fechados a comienzos del siglo XVII, pero, sobre todo, los idénticos azulejos del camarín de la ermita de Santa Ana de la vallisoletana villa de Pozuelo de la Orden, que fueron colocados durante la segunda mitad de ese siglo.

Esta segunda fecha perfectamente nos podría estar indicando el momento aproximado de la colocación de los revestimientos del coro del convento de Nuestra Señora de Gracia, realizados en el taller de un maestro talaverano que por el momento permanece anónimo.

#### **Arrimadero junto al altar de San Agustín**

Este arrimadero se dispone a ambos lados del confesionario abierto en el muro que separa el coro bajo de la iglesia, junto a la anterior obra, también formado por azulejos planos pintados –de 14cm de lado-. El diseño principal representado es, una vez más, la copia del “florón principal” que en 1570 realizara el talaverano Juan Fernández para las dependencias privadas de Felipe II en el monasterio de El Escorial, en esta ocasión en su versión polícroma, rematado en las esquinas y en la parte inferior por los azulejos con la cadeneta de calabrote antes descritos. Además, en la parte superior del marco de la puerta del confesionario, se han colocado azulejos que presentan dos tipos decorativos que son una variación del mismo esquema: el primero con la punta de diamante inscrito en un marco con labores de “ferronerías” en azul y amarillo sobre fondo blanco, y el segundo con la misma punta de diamante, aunque en esta ocasión dentro de un marco mixtilíneo relleno con motivos vegetales, con la misma paleta de colores.

Esta zona del coro también sufrió una profunda transformación, tras la decisión de ampliar el confesionario que utilizaba la comunidad y, al mismo tiempo, aislarlo colocando una puerta, obra que también se llevó a cabo durante el siglo pasado. Según se nos informó, los azulejos del florón ya ocupaban con anterioridad esa parte del muro, añadiéndose al

Vista del arrimadero bajo la reja de clausura y detalle de la labor de azulejos



Vista del arrimadero junto al altar de San Agustín

conjunto otras piezas reaprovechadas con el fin de completar el arrimadero.

El diseño escurialense se hizo tan popular que, al poco tiempo de su creación, comenzó a ser reproducido por todos los azulejeros que tras Juan Fernández trabajaron en Talavera de la Reina e, incluso, en otros grandes centros como fue Toledo, manteniéndose en el tiempo hasta finales del siglo XVIII, aunque a partir de la siguiente centuria volvió a producirse llegando hasta la actualidad. En el caso del arrimadero del coro bajo del convento de Nuestra Señora de Gracia, aun sin tener ninguna referencia concreta, consideramos que su cronología podría acercarse a la de la anterior labor descrita.

### Altar de San Agustín

En el muro del lado del Evangelio del coro se abre una capilla nicho aprovechando el pilar que sujeta la bóveda. En ella se encuentra una imagen a tamaño real de San Agustín en madera policromada, que se apoya sobre un pequeño altar a modo de grada decorado, al igual que el zócalo y peana de la capilla, con azulejos planos pintados en azul y blanco –de 14cm de lado-.

Los azulejos reproducen una escena figurada que, a pesar de la evidente descolocación de las piezas, puede seguirse parcialmente. En el frontal del altar aparece el escudo de la orden agustina decorado con labores

de “ferroneries”, borlas y guirnalda vegetales sostenido por dos ángeles, representándose tras ellos un paisaje donde aparece un soldado con lanza, árboles y aves. Este paisaje de fondo tiene su continuidad en los laterales del altar, donde se distinguen otras figuras humanas a caballo y a pie, aves y una exuberante vegetación. En uno de los lados del zócalo se dibuja una gran corona que, posiblemente, estuviera rematando un escudo, mientras que en el otro se representa un tercer ángel apoyado sobre una rama y sujetando lo que parece ser la cartela de un nuevo escudo. Finalmente, en la peana se colocaron algunos azulejos pertenecientes a este frontal, completándose con piezas iguales a las ya descritas en los otros dos arrimaderos.

Al respecto de estos azulejos, las hermanas nos dijeron que en origen se encontraban en el muro de los pies de la iglesia, decorando el zócalo de la reja que separa la clausura, siendo retirados en la década de 1960 tras comprobar que algunos feligreses y visitantes se los iban llevando.

Además del manifiesto desorden y de la falta de un buen número de piezas, se observa cómo la cubierta vítrea en algunos de los azulejos a desaparecido parcialmente, producto de la humedad a la que estuvieron expuestos en su anterior ubicación.

La obra destila un gran barroquismo dieciochesco: los personajes aparecen vestidos con ropajes de la época, mientras que algunos ángeles presentan estereotipados escorzos, además, los paisajes son abigarrados y están marcados por la exuberancia de la fauna y vegetación representadas. Cronológicamente este frontal tuvo que colocarse en la iglesia a partir de 1703, una vez reconstruida tras el incendio que arruinó su fábrica original. Aunque su autor permanece en el anonimato, tipológicamente su estilo es marcadamente talaverano, perteneciente a la llamada serie *azul* que se realizó, al mismo tiempo que las producciones policromas y en los mismos talleres, hasta mediados del siglo XVIII (Pleguezuelo, 2002: 261-263).





Vista y detalles de los azulejos del altar, zócalo y peana de San Agustín

# Flores de Ávila

## Iglesia de Nuestra Señora del Castillo

Cronología de la obra de azulejería: 1526

Autoría de la obra de azulejería: Francisco Niculoso Pisano



Vista del interior de la iglesia de Santa María del Castillo, Flores de Ávila. Ávila

La localidad de Flores de Ávila se enclava en La Moraña Occidental, en la raya con la provincia de Salamanca. Cercano al núcleo urbano discurre del río Trabancos, afluente del Duero, que hasta 1230 hizo de frontera natural entre los reinos de León y Castilla.

La iglesia de Nuestra Señora del Castillo se sitúa al este del caserío, junto a la Vereda de Cantaracillo por la que se llega hasta el pueblo de Cisla. Si nos hacemos eco de su advocación, tendríamos que empezar diciendo que el templo se construyó en el solar donde anteriormente estuvo un emplazamiento defensivo, circunstancia por otro lado nada anómala en esta comarca, como bien se puede comprobar en la cercana localidad de Narros del Castillo. En su construcción se utilizó el ladrillo junto al cajeado de calicanto, además de sillería de granito colocada en las esquinas y en los contrafuertes del muro de los pies. Aunque se conservan algunos elementos pertenecientes a su primitiva fábrica, como la base de la torre o su portada meridional, el templo sufrió una importante remodelación entre finales del siglo XV y las primeras décadas del XVI. Su planta es rectangular de tres naves, la central de doble anchura que las laterales, divididas en cuatro tramos por recios arcos formeros de medio punto de granito que descansan sobre pilares octogonales. La nave central se cierra con una armadura de par y nudillo de tirantes dobles que aún conservan parte de su policromía, mientras que las laterales lo hacen con cubierta a una sola agua. En la nave de Evangelio se abren dos capillas, una funeraria y otra utilizada como baptisterio. A los pies se encuentra la tribuna del coro, con un vistoso artesonado que apea sobre columnas. Al exterior, adosada a la cabecera por el lado de la Epístola se levanta una torre de tres cuerpos, abriéndose en el último de ellos vanos dobles para campanas que van alternando arcos de herradura con otros apuntados. En el muro meridional se dispone una portada con arco de herradura de triple arquivolta dentro de alfiz, cubierta por un pórtico con tejado a una sola agua con zapatas de madera que descansan sobre siete columnas de granito. La portada principal se encuentra a los pies, con un arco de granito de medio punto ajo alfiz y encuadrado por dos gruesos contrafuertes también de granito (López Fernández, 2004: 179-180).

### OBRA DE AZULEJERÍA CONSERVADA

En el lado del Evangelio del testero se abre la capilla funeraria de San Zoilo, también llamada de Reyes. En su muro septentrional se puede ver, dentro de un arcosolio, un sepulcro con la estatua yacente de un guerrero con la cabeza reposando sobre un cojín, una espada sujeta en



Vista de la capilla de San Zoilo con el monumento funerario y el zócalo de azulejos

su mano izquierda y el yelmo colocado entre sus pies, que presenta en su frontal una lápida de mármol blanco con una inscripción en latín con letras góticas. Además, un zócalo de azulejos de arista y planos pintados decora el frontal, extendiéndose al resto del muro –de 4,03m de longitud y 1,10m de altura-.

A pesar de la evidente descolocación de los azulejos, que nos impide saber a ciencia cierta el esquema compositivo original, podemos intuir que el conjunto desarrollaba un completo programa moralizante sobre la temporalidad de la vida terrenal y la preparación para la vida eterna, con alusiones a la muerte e inscripciones en latín reforzando el discurso. En el arcosolio, sobre la estatua del caballero yacente, aparecen dos azulejos -24x13cm- con la imagen incompleta de una cruz –recientemente reconstruida- dispuesta sobre un Calvario donde se ha representado una calavera con dos tibias cruzadas, bajo el cual discurre una hilada de azulejos -1,24m de longitud- con la primera de estas inscripciones, en la que de manera incompleta se puede leer: *QV (...) ESITE (...) A.*

*ET. PLENITUDO. EIVS. VBICVMQVE SEPELIAMUR.CV. DN.O RESV<sup>R</sup>GEMVS.*

Ya en el frontal, a cada lado de la lápida encontramos dos paneles – formados por dieciséis azulejos planos de 13cm de lado-. En el de la izquierda se representa una gran corona de frutas y hojas con cintas enroscadas, que contiene a un niño desnudo mirando a una calavera mientras a su alrededor se desarrolla una filacteria con la siguiente leyenda: *MEMORARE INOVISIMA TVA ET NO [PE]CAVI [IN] ETERNVM.* En el de la derecha, a pesar de encontrarse incompleto, se aprecia un motivo similar, aunque aquí el niño aparenta estar dormido, mientras que en esta ocasión la leyenda dice: *MEME[NTO] MORTIS [ET] NO PECAVIS,* añadiéndose en la parte superior otras piezas descolocadas, donde se lee dentro de una cartela *LAUS DEUS.* Sobre los paneles y la lápida se dispone una tira de azulejos planos, decorados con pequeños geniecillos alados con faldas vegetales tocando largas flautas entre grandes jarrones rematados en flores. Siguiendo con la decoración del frontal, en los extremos y por debajo de los paneles y la lápida, se colocaron una serie de azulejos de arista que desarrollan diseños de rueda con lacería estrellada en su interior y motivos florales vistos de frente dentro de cuadrados, respectivamente. Finalmente, todo el conjunto aparece enmarcando por una cenefa de cintas de arista -13,5x10,5cm- con una cadeneta de cuatro hilos entrelazados, completándose con varias olambrillas también de arista -7cm de lado- con rostros de hombres puestos de perfil y motivos geométricos.

En el resto del zócalo que decora el muro norte de la capilla volvemos a encontrarnos azulejos de arista con diseños de rueda, de octógonos y vegetales, junto a olambrillas con motivos geométricos, junto a otros planos pintados representando grutescos, geniecillos tocando en esta ocasión lo que parecen ser rabeles y nuevas inscripciones dentro de cartelas como, por ejemplo *MEMENTO MO/RTIS ET NON/PECAVIS.*

En el muro este de la capilla, junto al retablo que completa su ornato, se colocó otro panel con azulejos planos en la parte superior y de arista en la inferior. Entre los primeros volvemos a encontrarnos grutescos y geniecillos tocando instrumentos musicales, además de un escudo incompleto con su panoplia dividida en tres cuarteles, representando en su lado izquierdo un aspa rodeada de veneras sobre fondo azur en la parte superior y cinco bandas oblicuas en oro sobre fondo azur en la inferior, mientras que en el derecho aparece una lanza en la que ondea un estandarte con una grafía ilegible sujeta por dos manos sobre un fondo de oro.



Vista de zócalo de azulejos que decora el sepulcro y detalle de sus dos paneles



Mientras que los segundos presentan los antes citados motivos de rueda. Asimismo, las dos pilastras que sujetan el retablo se cubrieron con azulejos de arista con el diseño de rueda y olambrillas representando lacerías, figuras geométricas y animales fantásticos, además tiras alargadas -9x3,5cm- monocromas de color verde que, como los alízares, se colocaron en los ángulos.

Los azulejos de arista presentan una paleta formada por los cuatro colores básicos, es decir, el azul, verde, melado y negro, además del blanco dejado en reserva, mientras que en las olambrillas estos colores varían en consonancia a los motivos representados. En ambas labores se aprecia sobre la superficie vidriada la triple marca dejada por los atifles tras ser arrancados una vez finalizada la cocción.

En los azulejos planos encontramos una paleta formada también por cuatro colores: el azul empleado para perfilar las figuras y como relleno, verde, amarillo y naranja, con el blanco nuevamente dejado en reserva. En esta ocasión, en la superficie vidriada también se distingue la marca dejada por los atifles, por lo que la cocción de ambas labores se realizó con el clásico procedimiento de tradición mudéjar.

Por lo que respecta a la autoría de la obra, son pocas las dudas que se pueden tener. El perfecto trazo de las figuras, el repertorio iconográfico y a la paleta de colores empleados, sobre todo ese verde tan inconfundible, unido a las cartelas que, repartidas por el zócalo, reproducen inscripciones como *NICVLOSO* o *PISANO*, nos están indicando bien a las claras que los azulejos de la iglesia de Flores de Ávila fueron realizados por maestro Francisco Niculoso Pisano, el introductor en la Península Ibérica de la técnica italiana de pintar sobre cubierta cerámica a la manera de un cuadro, utilizando para ello la llamada “gran paleta de fuego”, a la que se tendrían que añadir a los cinco colores antes citados el negro-morado y el rojo-vino. En cuanto a la fecha de ejecución, una nueva inscripción nos saca de cualquier duda: *NICVLOSVS/ ME. FECIT. 1526/ ano de* Sabemos que Pisano realizó en su obrador, sito en el sevillano barrio de Triana, además de azulejos planos polícromos, labores monocromas como las cintas verdes y, sobre todo, azulejos de arista y olambrillas para decorar zócalos poner en los suelos, como los presentes en el zócalo de la capilla de San Zoilo (Pleguezuelo, 1992). Con ellos decoró conjuntos a él atribuidos como, por ejemplo, el retablo de la capilla mayor del monasterio de Tentudía en Calera de León (Badajoz). Además, según los



Detalles del resto del zócalo de azulejos del muro norte de la capilla (arriba) y del frontal colocado en el muro este de la capilla (abajo)



Detalles de las cartelas con las alusiones a Niculoso Pisano y la fecha repartidas por el zócalo

investigadores, la de Flores de Ávila fue la última obra fechada y conocida que este autor realizó antes de 1529, año de su muerte (Morales, 1977: 59-61).

Por otro lado, Gómez-Moreno nos pone sobre la pista que motivó la más que manifiesta desorganización del zócalo. En la visita que realizó a la iglesia en 1901, en relación a la capilla de San Zoilo dejó escrito lo siguiente: “Allado opuesto de la torre, hay una pequeña capilla, que llaman de Reyes, cuya puerta mandó tapiar un párroco, no ha muchos años, para evitar que entrase frío desde ella; así quedó emparedada la estatua yacente del fundador”. Cuando se refiere a los azulejos, nos dice que en ese momento se encontraban “puestos como solería” en “la capilla de la Virgen del Rosario” –posiblemente la que hoy contiene el retablo de la Dolorosa en la nave de la Epístola-, tras ser “arrancados del zócalo de la capilla de Reyes” (Gómez-Moreno, 2002: 292). Posteriormente, volvieron a ser colocados en la capilla para la que habían sido diseñados por el maestro italiano, pero, no sabemos por qué razón, con su esquema compositivo completamente alterado.

Puede que el mayor interrogante que aún acompaña a esta obra sea el de quién fue el personaje que realizó el encargo al maestro Niculoso Pisano. Al parecer, don José Prudencio, canónigo-archivero y arcediano de la catedral de Ávila, informó al investigador granadino de que el fundador de la capilla de Reyes fue el licenciado Diego Flores, natural de esta localidad y canónigo de la Catedral de Sevilla. Al menos así lo acreditaba un testamento que había localizado, firmado por el canónigo por el 9 de agosto de 1527, siendo la persona sepultada en la capilla su padre (*Ibidem*: 293, nota 3). A pesar de ello subsiste la duda, toda vez que en el epitafio esculpido en la lápida dispuesta en el frontal del sepulcro únicamente se citan el nombre del finado *Andreas* y el de su hijo *Jacobus*, quien mandó hacer el monumento funerario, sin el acompañamiento de un apellido.

Además de su descolocación, se puede apreciar a simple vista cómo la humedad, en su ascenso por capilaridad a lo largo del muro, ha hecho mella en los azulejos, encontrándose muchos de ellos recubiertos con sales, originando con ello que cada vez más piezas estén empezando a perder su cubierta vítrea. Este contratiempo podría causar la irremediable pérdida de, dada la entidad de su autor, el conjunto de azulejería más importante de los que existen en la comunidad de Castilla y León.

Detalle de los azulejos colocados en el pilar que sujeta el retablo de la Capilla de San Zoilo



# Fontiveros

## Iglesia del convento de San Juan de la Cruz

Cronología de la obra de azulejería: ca. 1723  
Autoría de la obra de azulejería: desconocida



Vista de la iglesia del convento de San Juan de la Cruz, Fontiveros. Ávila

El 24 de junio de 1542 nació, en el seno de una familia de judíos conversos, Juan de Yepes Álvarez, quien con el transcurrir del tiempo ya como fray Juan de la Cruz, se convirtió en el cofundador junto a Teresa de Jesús de los Carmelitas Descalzos, además de reformador de la Orden de Nuestra Señora del Monte Carmelo y máximo representante de la mística renacentista española.

Prácticamente desde el mismo instante de su muerte, sucedida en diciembre de 1591, dio comienzo una cruzada popular encaminada a conseguir su beatificación y posterior canonización<sup>4</sup>. Conscientes de la posibilidad de que un miembro de la comunidad pudiera alcanzar tal distinción, los Superiores de la orden decidieron fundar un capilla, primero, y posteriormente un monasterio en el solar de la casa familiar, sita en la morañega villa de Fontiveros, al que se llamó de San Juan de la Cruz.

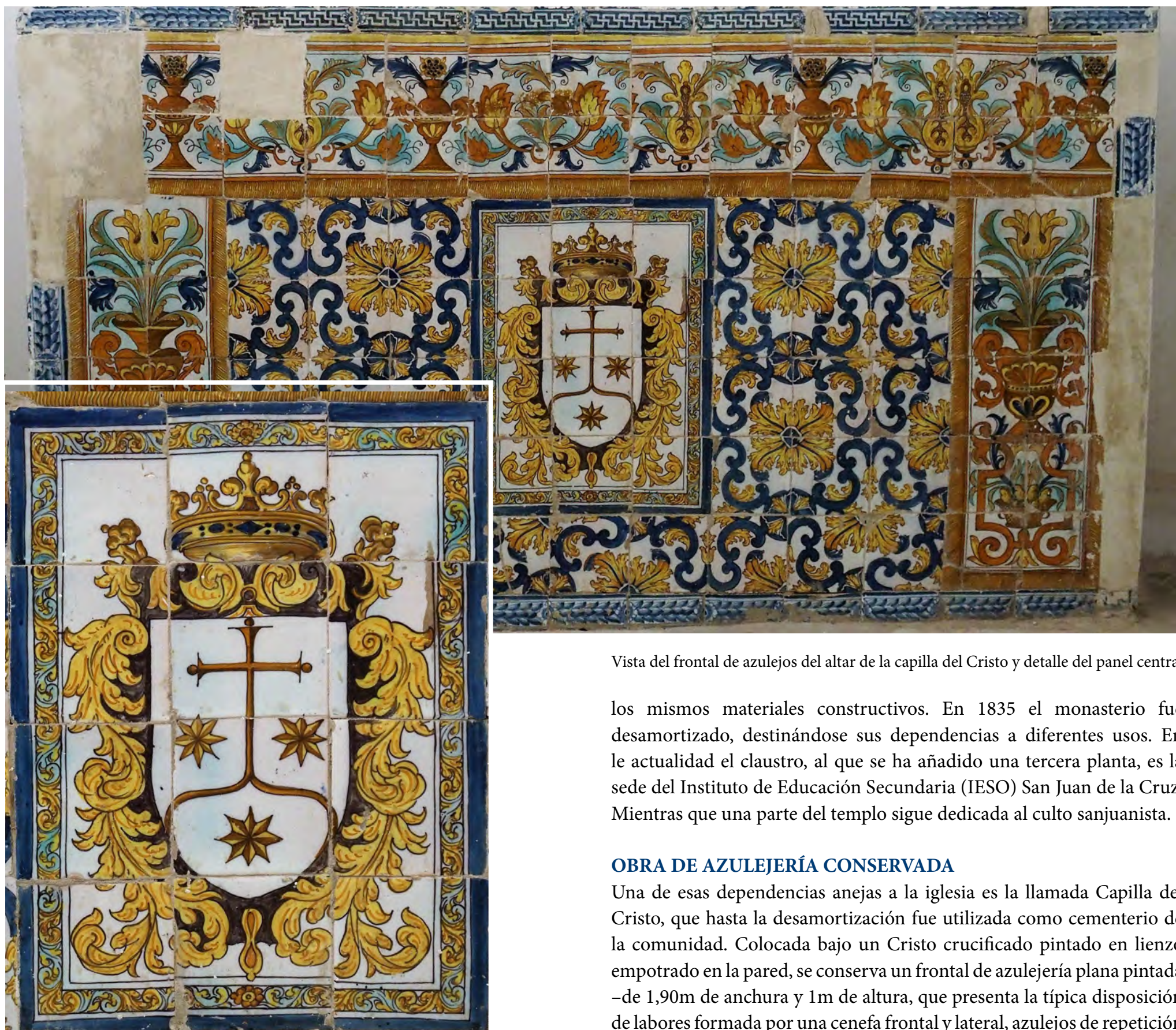
La compra de la casa solariega se realizó en 1663, construyéndose en 1679 la capilla gracias al mecenazgo de doña María de Mendoza, duquesa del Infantado y otros nobles de la Corte, que fue regentada por el monasterio de Duruelo (Blascomillán) –el primero de los fundados por San Juan de la Cruz-. Ya en el siglo XVIII se comenzó a planificar la construcción del monasterio, para lo que fue necesario comprar una serie de casas, una plazuela y varias tierras de labranza que se encontraban junto al edificio religioso. Definitivamente, en 1721 comenzaron las obras, con la traza y dirección de arquitectos de la orden, poniéndose en ellas mucho empeño y medios, gracias a lo cual el nuevo monasterio se pudo inaugurar solemnemente en octubre de 1723. El resultado final es tenido por muchos como uno de los más claros ejemplos de arquitectura carmelitana del siglo XVIII.

La iglesia presenta una fábrica de ladrillo, con refuerzo en su zócalo de sillería granítica. Su planta es de cruz latina, con una sola nave con capillas abiertas en sus laterales y otras dependencias anejas. Para su cabecera se aprovechó la primigenia capilla erigida en 1680 (Sánchez, 2002: 197-213). El crucero se cierra con una cúpula de media naranja rematada por una vistosa linterna. El acceso se realiza por los pies, a través de una sencilla puerta con arco de medio punto de ladrillo flanqueado por dos escudos de la orden, sobre la que se disponen dos ventanas enrejadas y una hornacina que contiene una imagen en piedra del santo, rematándose el hastial con un frontón triangular.

A los pies de la iglesia se levantó un claustro de dos pisos, empleándose

<sup>4</sup> Fue beatificado en 1675 y canonizado en 1726. Finalmente, en 1926 fue proclamado Doctor de la Iglesia.





Vista del frontal de azulejos del altar de la capilla del Cristo y detalle del panel central

los mismos materiales constructivos. En 1835 el monasterio fue desamortizado, destinándose sus dependencias a diferentes usos. En la actualidad el claustro, al que se ha añadido una tercera planta, es la sede del Instituto de Educación Secundaria (IESO) San Juan de la Cruz. Mientras que una parte del templo sigue dedicada al culto sanjuanista.

#### **OBRA DE AZULEJERÍA CONSERVADA**

Una de esas dependencias anejas a la iglesia es la llamada Capilla del Cristo, que hasta la desamortización fue utilizada como cementerio de la comunidad. Colocada bajo un Cristo crucificado pintado en lienzo empotrado en la pared, se conserva un frontal de azulejería plana pintada –de 1,90m de anchura y 1m de altura, que presenta la típica disposición de labores formada por una cenefa frontal y lateral, azulejos de repetición

y, por último, un panel central.

La cenefa frontal desarrolla una decoración en la que se mezclan jarrones y motivos vegetales, en una doble hilada de azulejos -13,5cm de lado- rematados en su extremo inferior por un fleco de imitación textil. Mientras que en las laterales –también formada por una doble hilada de azulejos con las mismas dimensiones- el motivo es un gran jarrón de dos asas del que salen grandes capullos vegetales y apoya sobre un cesto de frutas, también remadas con los mismos flecos. La paleta de colores utilizada es amplia, distinguiéndose el azul, verde pálido, amarillo, naranja-ocre y manganeso, con el blanco dejado en reserva.

Los azulejos de repetición se decoran con un tema vegetal que, según Sánchez Trujillano, es una “variante evolucionada” del “florón principal” escurialense (1983: 180), utilizando para ello el azul y el amarillo sobre fondo blanco. En el centro del frontal se encuentra el panel -0,40m de anchura y 0,54m de altura, formado por doce azulejos-, en el que se ha representado el escudo de los carmelitas descalzos: la cruz sobre el monte Carmelo y las tres estrellas en marrón como el color del hábito, con un fondo blanco haciendo alusión a la capa que portan sus miembros y una corona que simboliza la nobleza de la Orden, decorado al exterior con hojas de acanto en amarillo que asemejan lambrequines. Los ángulos del frontal se protegen con unos alízares -18,5x4,5x5cm- en los que se han dibujado hojas de laurel y flores en los extremos de las piezas en azul y blanco, que en el borde superior se han sustituido por otros de esvásticas encadenadas también en azul y blanco.

Su estado de conservación es deficiente. Faltan numerosos azulejos y alízares, supliéndose en este caso con piezas de una cronología más antigua, quedando únicamente intacto el panel central. Además, la mayor parte de los azulejos de la cenefa superior se encuentran descolocados.

Si nos regimos por la lógica, la obra se tuvo que colocar en la capilla del Cristo en una fecha cercana al momento de la fundación del convento que, como hemos indicado, se produjo en 1723. El barroquismo con el que se desarrollan todos los motivos decorativos y la utilización del manganeso para el trazo del dibujo concuerdan con esa fecha. Por otro lado, la temática y la mezcla de colores son los que en ese momento imperaban en Talavera de la Reina, en donde, también por lógica, en alguno de sus alfares se tuvo que realizar.



Detalle de la cenefa del frontal de altar de la Capilla del Cristo

# Fuente El Sauz

## Iglesia de la Asunción de Nuestra Señora

Cronología de la obra de azulejería: antes de 1520  
Autoría de la obra de azulejería: desconocida



Iglesia de la Asunción de Nuestra Señora, Fuente el Sauz. Ávila

En el corazón de La Moraña, a mitad de camino entre las localidades de Arévalo y Fontiveros, se asienta Fuente el Sauz. En este lugar nació don Alonso Suárez de la Fuente quien, además de obispo de Mondoñedo, Lugo y Jaén, llegó a ser Inquisidor Mayor y Presidente del Consejo de Castilla tras la muerte de Felipe el Hermoso. Un sobrino suyo, don Alonso Suarez de Lugo, fundó mayorazgo en la villa, conservándose aún parte de la casa fuerte que mandara edificar.

La iglesia de la Asunción de Nuestra Señora se levanta en mitad del caserío. Su planta original bajo medieval se conserva muy alterada por los numerosos añadidos y modificaciones de su fábrica, realizados entre los siglos XVI y XVIII. En su construcción se utilizó el ladrillo, con refuerzo de sillería granítica en las esquinas. Presenta una planta rectangular con tres naves, la central de mayores dimensiones, divididas en cuatro tramos por arcos formeros apuntados que descansan en pilares de ladrillo. Su cabecera, de estilo mudéjar, se divide en un tramo recto rematado con un cimborrio octogonal y otro curvo, decorado al exterior por una triple hilada de arcos con doble arquivolta superpuestos. A los pies se encuentra el coro y el baptisterio. En el siglo XVIII se colocó en la nave central una bóveda de yesería, que enmascaró la armadura de par y nudillos del siglo XV (López Fernández, 2004: 191-193).

La puerta de acceso se encuentra en el lado del Evangelio, formada por un arco de medio punto de ladrillo enmarcado por dos contrafuertes, bajo un tejazoz que se apoya en columnas terminadas en vistosos capiteles con modillones. La torre se sitúa a los pies, ligeramente desviada del eje del cuerpo de naves, dando la impresión de ser una construcción levantada en una fase anterior.

### OBRA DE AZULEJERÍA CONSERVADA

Adosada al presbiterio por el lado de la Epístola se encuentra la llamada capilla del Marquesito, fundada hacia el 1500 por el obispo don Alonso Suárez, heredada tras su muerte en 1520 por su sobrino don Alonso Suárez, que fue terminada por los sucesores en 1595, tal y como se puede leer en la inscripción que recorre el friso, donde también se dice que fue reedificada en 1780. Presenta planta cuadrada y bóveda de crucería estrellada decorada con escudos y adornos renacentistas, además, dos hermosas rejas cierran los pasos hacia la cabecera y la nave lateral.

En su interior destaca el magnífico retablo colocado en el muro este, que se apoya en un zócalo dispuesto en un alto graderío, con un marcado aire gótico pero con múltiples adornos renacentistas que, según Gómez-



Vista y detalle de los azulejos de los escalones de la grada de la capilla del Marquesito

Moreno, “se relaciona con el estilo del retablo mayor de Toledo”, viendo en las esculturas la mano de Copin de Holanda y en las tablas pintadas la de Juan de Borgoña (2002: 298). También los azulejos de cuerda seca y de arista que decoran los escalones de la grada y el pavimento.

Las contrahuellas de los tres escalones que salvan el desnivel entre el suelo de la capilla y la grada, se encuentran revestidos por labores de arista que varían en el diseño y en el tamaño. En el escalón superior los azulejos –de 17x15cm- presentan una decoración de estilizadas palmetas en verde, melado y manganeso sobre fondo blanco, disponiéndose sobre una hilada de cintas -7x15cm- decoradas por una cadenetas de hilos entrelazados formando rombos que utilizan los mismos colores. En el central los azulejos -15cm de lado- lucen un motivo de lacería que, por evidentes razones de espacio, no puede ser completada, utilizando también la misma paleta de color. Mientras que en el inferior se decidió rellenarlo con azulejos de los dos diseños, dispuestos por tramos. Las aristas de los tres escalones se protegieron con alízares -23,5x5x7cm- de cuerda seca, decorados en su frente con arquillos y en uno de los lados con una cadeneta de eslabones, siendo los colores empleados en esta ocasión el blanco, negro y melado.

En la entrada a la capilla desde la nave lateral se dispusieron cuatro

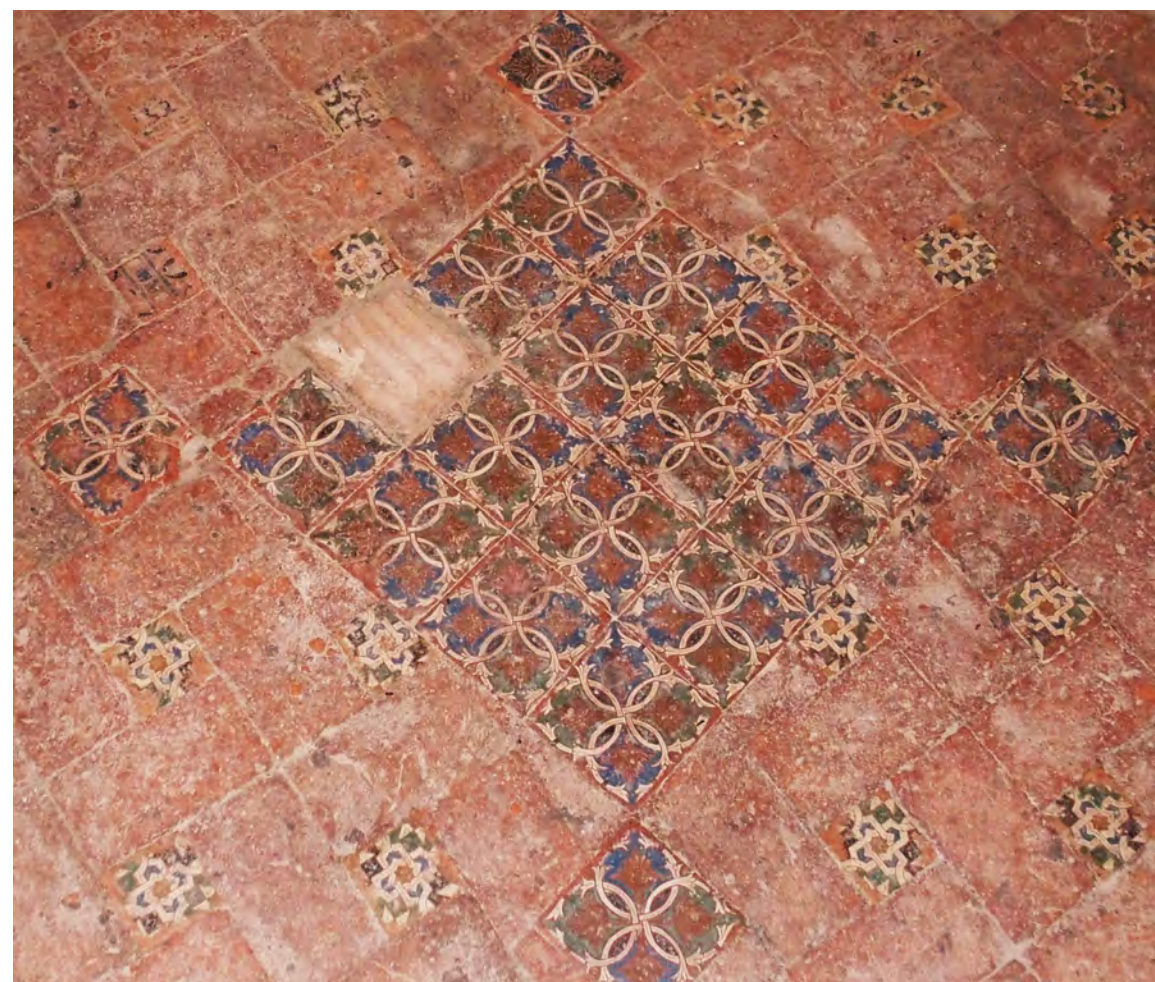
hiladas de azulejos de palmetas enmarcados por alízares como los anteriormente descritos, no sabemos si colocados en origen o en alguna reforma posterior.

En el pavimento de la capilla se colocaron, entre las baldosas de terracota, olambrillas -8cm de lado- con un sencillo diseño de lazo con estrella de ocho puntas en su centro, a cuya paleta de color se incorporó el azul, además de algunos azulejos recortados con el ya mencionado diseño

de palmetas. Completando la decoración del solado, junto al arco que comunica con la capilla mayor, se compuso un gran cuadrado -0,58cm de lado- dispuesto en diagonal, formado por dieciséis azulejos -14,5cm de lado- que desarrollan un original diseño a base de cuatro ramas dobladas hasta formar circunferencias secantes y entrelazadas, con hojas en su interior, pintados en azul, verde, melado y negro, con las circunferencias destacando en blanco.

El estado de conservación del conjunto varía según el lugar de colocación. Las piezas dispuestas por el pavimento y en los vértices de los escalones de la grada muestran diferentes grados de desgaste de su cubierta vítrea, habiendo prácticamente desaparecido en los azulejos colocados en el vano de entrada, mientras que los de las contrahuellas no han sufrido alteraciones. Además, se han perdido algunas piezas, tanto en los escalones como en el suelo de la capilla.

La presencia de azulejos y olambrillas con diseños de lacería de tradición mudéjar y gótica como las palmetas, nos inclina a pensar que los revestimientos cerámicos de la capilla del Marquesillo fueron colocados a comienzos del siglo XVI, posiblemente antes de 1520, año de la muerte del obispo Alonso Suárez. Por otro lado, su procedencia toledana, como ya adelantó en su momento Gómez-Moreno (Ibidem: 299), parece atestiguar, teniendo en cuenta la presencia de alízares de cuerda seca, los motivos decorativos representados y el empleo de los llamados “colores árabes” (blanco, verde, melado y negro) en los azulejos colocados en las contrahuellas, además de la “alfombrilla” dispuesta en su pavimento al estilo de las que tanta fama dieron a los maestros de la ciudad imperial (Ray, 2002: 12-13).



Detalle de los azulejos que decoran el pavimento de la capilla de Marquesito



Convento de San José (Hye Hoys-P. Raoux 1898)

Al igual que en Valladolid, hemos decidido realizar un Itinerario en exclusividad para las obras de azulejería conservadas en la ciudad de Ávila, aunque en esta ocasión dividida únicamente en dos grupos puesto que su número no es tan elevado. El nombre con el que encabezamos el itinerario: Ávila de los Caballeros, es uno de los tres lemas que acompañan el escudo de la ciudad, concedido por Alfonso XI en reconocimiento a su lealtad durante su minoría de edad. A pesar de ello, la documentación nos informa de la existencia de azulejería en un mayor número de monumentos hasta no hace muchas fechas. Este es el caso de la Catedral, donde Platón Páramo llegó a ver frontales que “llevan azulejos talaveranos” (1917: 137); también el de los “azulejos del siglo XV y XVI” que decoraban el camarín de la ermita de Nuestra Señora de Sonsoles<sup>5</sup> (Veredas, 1935: 131), o “la placa de azulejos” que, colocada en la fachada de la iglesia de San Juan, recordaba a los viandantes que el 4 de abril de 1515 Santa Teresa había recibido sus primeros sacramentos en su pila bautismal (*Ibidem*: 103-104). Todas las obras conservadas en la actualidad se encuentran en edificios religiosos o, en su momento, vinculados a la iglesia. De este modo, al primero de los grupos se le ha denominado **Conventos, Ermitas y Hospitales de la Ciudad de Ávila**, y lo forman los conventos de San José y San Antonio de Padua, la ermita de la Virgen de la Cabeza y el antiguo Hospital de Peregrinos de Nuestra Señora de Sonsoles. Al segundo grupo lo hemos llamado **Museo de Ávila: Restos del Patrimonio Desaparecido**, donde, al igual que hicimos para Valladolid, presentamos una muestra selectiva de la azulejería conservada en los fondos del museo perteneciente a edificios desaparecidos o desamortizados, recuperada en excavaciones arqueológicas.

<sup>5</sup> En la actualidad, las paredes del camarín del Santuario de Nuestra Señora de Sonsoles se encuentran recubiertas con una gruesa capa de pintura al temple que oculta lo que parece ser un zócalo de azulejos, mientras que el suelo aparece decorado con baldosas hidráulicas, aunque en uno de los lados aún se conserva una fina tira de azulejos planos pintados. Agradecemos al presidente del Ilustre Patronato de la Ermita y Hospital de Peregrinos de Nuestra Señora de Sonsoles todas las facilidades dadas para poder acceder al camarín y otras dependencias del santuario.

# ÁVILA DE LOS CABALLEROS.

1/10,000

- 1. Catedral del Salvador.
- 2. Parrquia de S. Juan.
- 3. Id. de S.º Domingo.
- 4. Id. de S.º Tomé Apóstol.
- 5. Id. de S. Pedro.
- 6. Id. de S. Vicente.
- 7. Capilla de S. Esteban.
- 8. Id. de N.ª S. de las Nieves.
- 9. Id. de la Concepcion ó la Magdalena.
- 10. Id. de S. Miguel.
- 11. Id. del S.º Cristo del Humilladero.
- 12. Seminario Conciliar de S. Millán.

- 13. Convento de Carmelitas descalzadas de S. José ó las Madres.
- 14. Id. de Agustinas de S.º E.º de Gracia.
- 15. Convento de N.ª S. de la Asuncion y Capilla de N.ª S. de Bracamonte.
- 16. Ex. con.º de Carmelitas descalzadas de S.ª Teresa de Jesús. Lico.
- 17. Ex. colegio de Jesuitas. hoy Palacio Episcopal y Museo.
- 18. Paneras del Cabildo.
- 19. Casa de Ayuntamiento.
- 20. Escuela.
- 21. Plaza de la Co. titucion o Mercado Unico.
- 22. Plaza de la Medio-Colemin.
- 23. Id. y Puerta de! Rastra.
- 24. Puerta del Peso de la Harina.
- 25. Id. de S. Vicente.

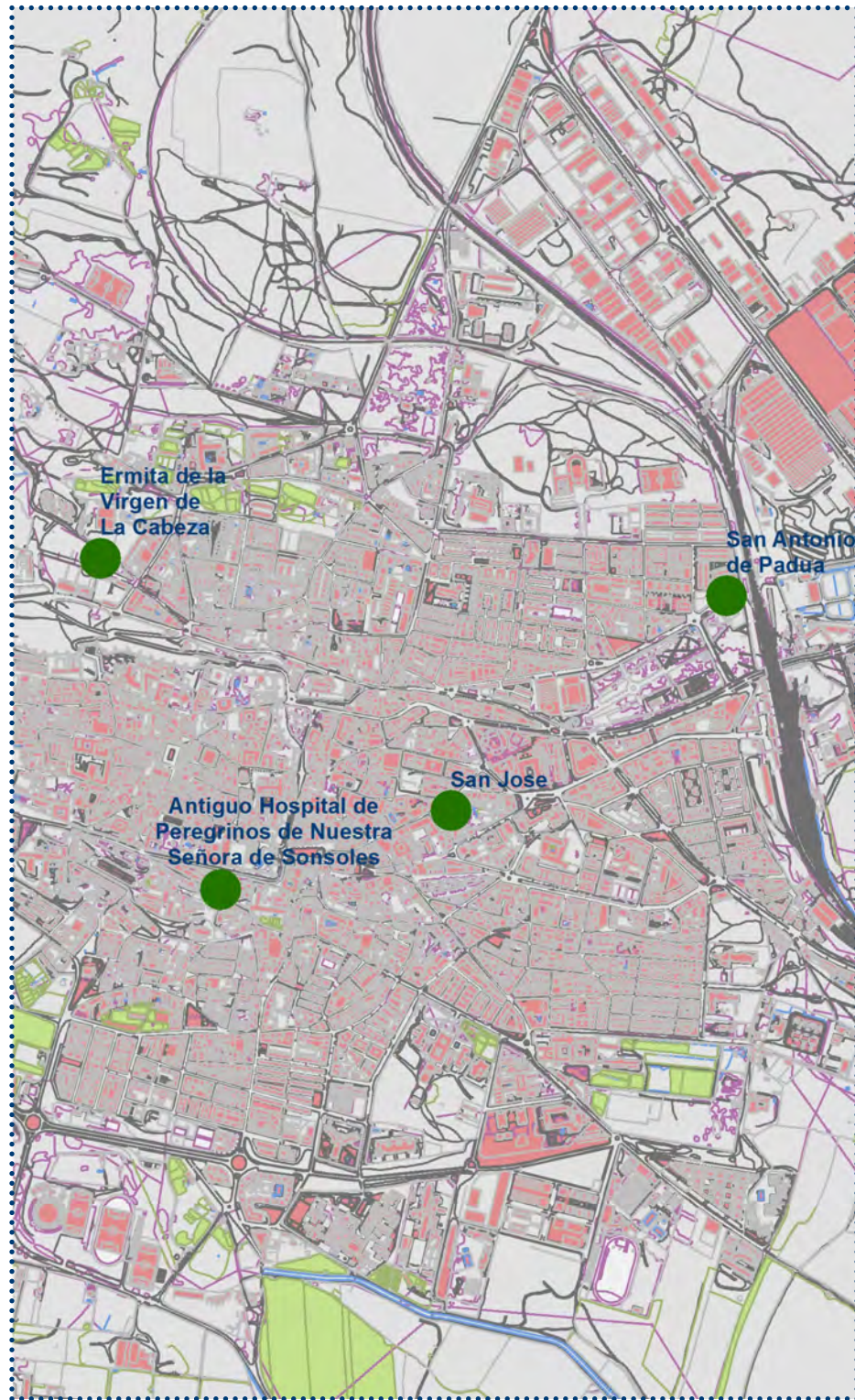


Detalle del Mapa de Ávila de Francisco Coello (1864) en donde aparecen marcados los monumentos que han conservado obras de azulejería

## 6.3.2.1

# Itinerario Ila

## Conventos, ermitas y hospitales de la ciudad de Ávila



Convento de San José

Monasterio de San Antonio de Padua

Ermita de Nuestra Señora de la Cabeza

Antiguo Hospital de Peregrinos de Nuestra  
Señora de Sonsoles





# Convento de San José

Cronología de la obra de azulejería: siglo XVI (azulejos de arista)  
y siglo XVII

Autoría de la obra de azulejería: desconocida



Vista de la iglesia y clausura del convento de San José. Ávila

Aunque en la actualidad del convento de San José o de Las Madres, como también es conocido en Ávila, se encuentra prácticamente en el centro de la ciudad, cuando Teresa de Jesús decidió fundar en 1562 el primero de los cenobios para sus descalzas, eligió para ello uno de los arrabales al este del primitivo núcleo urbano protegido por la muralla, concretamente en el barrio de San Roque.

Como todos los conventos carmelitanos, la forma irregular que presenta su planta se debe a lo humilde que fueron sus inicios, donde las ampliaciones se realizaban a medida que se iba recibiendo en donación o comprando nuevas casas que, en la mayoría de las ocasiones, pasaban a formar parte de la vida de la comunidad sin ningún tipo de modificación. Dan fe de esa humildad el material de construcción empleado en la mayor parte de los edificios que componen la clausura, donde la tónica general es descubrir el ladrillo, el yeso y la madera utilizada en los suelos paredes, puertas, ventanas y pies derechos.

La iglesia no escapó a esos inicios humildes. Hasta 1580 el edificio contó únicamente con dos capillas, ampliándose en 1586 con una capilla mayor gracias a don Álvaro de Mendoza, antiguo obispo de Ávila y gran benefactor de la Santa y de este monasterio en particular, hasta el punto de que fue el lugar elegido por él para su enterramiento. Finalmente, el templo actual se comenzó a levantar en 1608 con las trazas y la supervisión de Francisco de Mora, arquitecto de la Casa Real, siendo terminado hacia 1615, utilizando para ello buena sillería de granito. La planta sigue los cánones escurialenses, un tanto alejados por ello de lo que fue la norma de las iglesias carmelitanas. Cuenta con una sola nave dividida en tres tramos, con capillas dispuestas entre los contrafuertes, respetándose las tres de la primitiva edificación, es decir, la de Nuestra Señora de la Asunción en el Evangelio, y las de San Lorenzo y la Natividad de la Virgen dispuestas en la Epístola; completándose su planta con una amplia cabecera. Tanto la nave como la cabecera se cubren con una bóveda vaída, realizada con una fina piedra arenisca.

El acceso a la iglesia se efectúa a través de un nártex porticado de tres arcos de medio punto sobre columnas, con un nicho en la fachada donde se encuentra las imágenes de San José con el Niño, realizadas en mármol de Génova donado por Felipe III (Moreno, 2014: 120-128).

Como pieza articuladora del espacio dedicado a la clausura, se levantó un pequeño claustro de planta rectangular con dos alturas, la inferior cerrada y la superior abierta con columnas lisas de capiteles toscanos que sostienen la cubierta de madera, con las celdas primitivas colocadas en la



Vista del frontal del altar del Nacimiento y detalles de su mesa y panel central

panda norte.

Al este de la iglesia, hacia la calle de las Madres y protegida por una alta tapia, se dispone un amplio espacio al aire libre aprovechado para huerta, donde se construyeron pequeñas ermitas usadas por las monjas como lugar de retiro y de oración, destacando las cuatro, que unidas, se ubican en el centro del patio.

### **OBRAS DE AZULEJERÍA CONSERVADAS**

En el convento de San José se han conservado obras de azulejería en tres lugares: la capilla del Nacimiento de Nuestro Señor Redentor sita en la iglesia, el coro bajo de la clausura y la ermita dedicada al Santo Cristo.

#### **Capilla del Nacimiento de Nuestro Señor Redentor**

Esta capilla, en un principio fue adquirida para su entierro por el propio Francisco de Mora en 1608, escogiendo para ello “la más cercana al quicial de la puerta, a la parte del convento, que es la del Evangelio”, es decir, la primera según se entra a la iglesia a mano izquierda, poniéndola bajo la advocación de San Andrés. El arquitecto murió en 1610 antes de verla terminada, ocupándose su sobrino Juan Gómez de Mora de su finalización. A pesar de las pretensiones iniciales de Francisco de Mora su cuerpo no fue enterrado en ella, por lo que la capilla con todo su ornato fue vendida en 1617 por su hija, Andrea de Mora, al canónigo de la catedral de Ávila Agustín de Mena, quien cambió la advocación por la del Nacimiento de Nuestro Señor (Cervera Vera, 1950: 37-38 y 41-43).

Los muros de la capilla se decoran con cuadros que Martín González atribuye a Pantoja de la Cruz, presidiendo el espacio un retablo de factura escurialense con un cuadro del Nacimiento, obra también del mismo autor (1979: 367-368). Este retablo descansa sobre un altar cuya mesa, frontal y laterales se encuentran recubiertos con azulejos planos pintados.

El frontal –de 2,35m de anchura y 1,09m de altura-, presenta la típica distribución formada por una cenefa perimetral, y unos azulejos de relleno que enmarcan un panel central con una escena figurada. La cenefa, formada por una doble hilada de azulejos -13,5cm de lado-, se dispone en el frente y en los laterales, representando hojas de acanto entremezcladas con flores, roleos y pámpanos de vid en blanco y azul sobre un fondo amarillo-anaranjado, de la que caen flecos en azul y amarillo. A ambos lados del panel se disponen azulejos –con las mismas dimensiones- que muestran una decoración que imita los ricos paños de

brocados en blanco, amarillo y naranja sobre una trama de fondo azul rallado.

El panel central -0,54m de anchura y 0,67m de altura- en esta ocasión presenta la imagen de San Agustín, con la túnica negra propia de la Orden fundada por él bajo una capa pluvial amarilla, y los atributos propios de su dignidad de obispo y, a la vez, Padre de la Iglesia: báculo, mitra y una maqueta de la Iglesia en su brazo izquierdo, acompañado por un ralo paisaje de rocas y matorrales, destacando de un fondo con nubes azules gracias a un rompimiento de gloria. Para el dibujo se ha utilizado un fino trazo azul, con el que también se da cuerpo al rostro, cabellos y barba.

La mesa -0,45m de fondo- y laterales del altar -0,47m de anchura- se guarnecieron con azulejos representando imitaciones del “florón principal” escurialense en blanco y azul. El diseño original con el que se decoraron sus laterales se ha ido perdiendo, colocándose en su lugar azulejos planos y también de arista -14cm de lado- de marcos mixtilíneos y decoración vegetal, decorados en azul, melado, verde y ocre y blanco, pertenecientes a otros frontales o arrimaderos. Finalmente, los ángulos del altar se protegen con alízares -18x4,5x5cm- que desarrollan una cadeneta de esvásticas con flores en las uniones de las piezas en blanco y azul.

#### **Arrimaderos del Coro Bajo**

El coro bajo de la clausura, amplia estancia de planta cuadrada, se adosa a la capilla mayor por el lado del Evangelio, con la que se comunica a través de dos rejas. Decorando sus paredes se disponen numerosas obras de arte, como una imagen de Santa Teresa de vestir sentada sobre una cátedra, destacando el llamado Cristo del Amor, imagen que representa un Cristo crucificado de factura mexicana que perteneció al obispo don Álvaro de Mendoza (Sobrino, 2000: 182).

Toda la habitación se decora con un arrimadero de azulejos planos pintados –de 0,91m de altura- que, nuevamente, vuelven a representar las imitaciones del “florón principal” escurialense en blanco y azul, completándose el conjunto con una cenefa de cintas -13,5x7cm- de calabrote también bicromas. Además, el antepecho de una de las rejas y las huellas de los escalones y jambas de la puerta que da paso a la clausura se decoran, no sabemos por qué razón, con otro diseño también conocido, el de las cuatro granadas dispuestas en forma de aspa con una cenefa de marcos mixtilíneos conteniendo roleos vegetales, todo ello también en blanco y azul.



Detalle del zócalo y escaleras del coro bajo de la clausura

### Ermita del Cristo

En el centro de la huerta se dispone un bloque formado por cuatro ermitas de recia estructura, que la santa mandó levantar alrededor de un palomar que compró en 1564: las de San Agustín, del Nazaret, de Santa Catalina y del Cristo. De las cuatro, la del Cristo, llamada por las hermanas “ermita del Cristo de los lindos ojos”, es la de mayor relevancia, celebrándose junto a su fachada algunas de las festividades de mayor importancia para la comunidad. Su nombre se debe a una pintura al fresco de *Cristo atado a la columna*, situado en una capillita adjunta a la cabecera, que la propia Santa Teresa mandó pintar a un artista local llamado Jerónimo Dávila (Martín González, 1979: 367-368). Aunque en una inscripción existente en su interior, podemos leer que su construcción comenzó en 1606 gracias las dádivas de don Francisco de Guillanas, quien también fue patrono de las capillas de Nuestra Señora de la Asunción y de la Concepción de Nuestra Señora, ambas dispuestas en el lado del Evangelio de la iglesia. Todo el interior de la ermita se decora con un arrimadero y pavimento de azulejos planos pintados. En el zócalo –de ,080m de altura- se dispuso en

esta ocasión una copia del segundo de los florones con que se decoraron las estancias privadas de Felipe II en el monasterio de El Escorial, el llamado “florón arabesco” en su faceta bícroma, colocándose como friso y rodapié una sucesión de marcos mixtilíneos conteniendo jarrones de doble asa de los que brotan flores, con un de estilo muy barroco en amarillo, naranja, verde y azul, con el blanco dejado en reserva. Por el contrario, en el pavimento se colocaron las réplicas del “florón principal” en blanco y azul, enmarcados por una cenefa donde se alternan marcos cruciformes con otros ovalados conteniendo flores, también con un estilo muy barroco y con la misma paleta de colores que las del arrimadero.

A la entrada de la ermita, en el muro de la Epístola se encuentra una pila de agua bendita de granito sobre la que se colocó un Calvario, con su calavera y tibias cruzadas y la Cruz desnuda -0,40m de anchura y 0,90m de altura- formada por cintas -13,5x6,5cm-, decorado con jaspeados imitando mármoles en, azul, verde, amarillo y naranja. A continuación, sobre el zócalo se colocaron dos escudos de la Orden del Carmelo Descalzo -0,54m de lado, formado por dieciséis azulejos de 13,5cm de lado-, coronados y decorados con unas barrocas hojas de acanto dispuestas a modo de lambrequines, en azul marrón-manganeso y amarillo, con algunos toques verdes, dispuestos sobre un fondo azul rallado.

Por último, en el frontal del altar de la ermita se colocó un panel -0,67m de anchura y 0,54m de altura- cortando el zócalo, en donde se representó la escena que evoca la huída de la niña Teresa de Cepeda junto a su hermano Rodrigo a tierra de moros para intentar su evangelización, siendo interceptados finalmente por su tío, que aparece en el fondo del paisaje montado a caballo. Completándose el paisaje con la representación de una iglesia, colinas, arboles de retorcidos troncos y un cielo con nubes sobre las que vuelan dos ángeles sosteniendo coronas de flores. Para el trazo y sombreado de las figuras se utilizó el marrón-manganeso, acompañado del amarillo, azul, ocre-naranja y verde.

### CONSERVACIÓN Y CRONOLOGÍA DE LAS OBRAS DE AZULEJERÍA

El conjunto de labores de azulejería del convento de San José presenta un más que aceptable estado de conservación, apreciándose únicamente en las piezas colocadas en el solado de la ermita del Cristo el normal desgaste debido al uso.

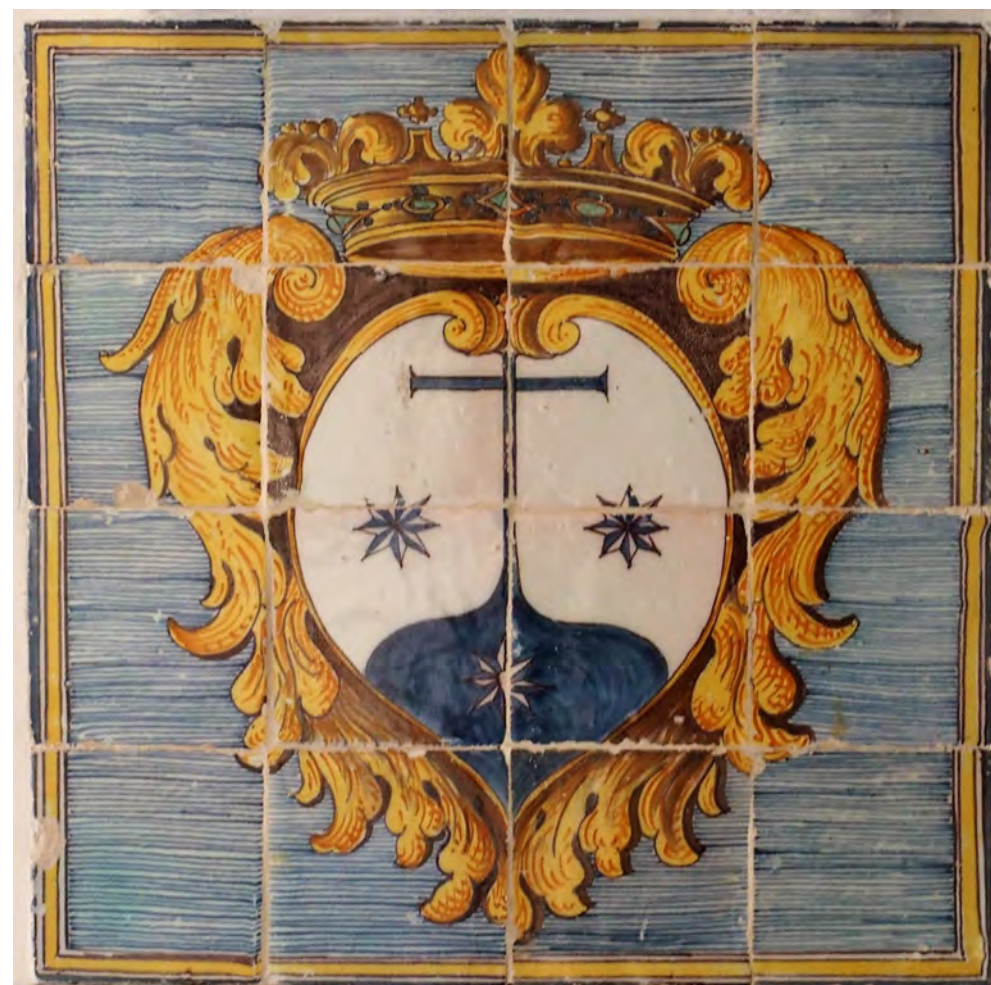
En cuanto a la cronología, primer lugar queremos hacer una breve reseña



de los azulejos de arista dispuestos en los laterales del altar de la capilla del Nacimiento de Nuestro Señor Redentor, catalogados como toledanos de “estilo renacentista pisanello”, aunque también fueron utilizados en Sevilla, como se puede apreciar en la Casa Pilatos (Malo, 2001: 252-254), que nos están indicando la presencia en el convento de labores realizadas en esta técnica del siglo XVI.

Como ya indicamos, en 1617 Andrea de Mora vendió al canónigo Agustín de Mena la capilla del Nacimiento con todo su ornato, en el que pensamos aún no se encontraba el frontal de azulejería del altar. El hecho de que la figura elegida para el panel fuera San Agustín de Hipona, santo del mismo nombre que el del patrono y, además, personaje muy ligado a Santa Teresa y, por ende, a las Carmelitas Descalzas, nos llevan a

Vista de la ermita del Cristo con el zócalo y pavimento de azulejos y detalle de sus labores



Detalle del Calvario y escudo de la Orden en la ermita del Cristo

proponer una cronología a partir de la fecha de adquisición de la capilla. Por otro lado, la similitud de los motivos decorativos representados en el frontal de la capilla del licenciado Juan Martínez sito en la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción de la localidad abulense de Gutierrez-Muñoz, al que dimos una fecha de mediados del siglo XVII, nos hace pensar que ambas obra pudieron ser realizadas por el mismo taller de Talavera de la Reina, quizás la de San José unos años antes.

La iglesia proyectada por Francisco de Mora debió terminarse hacia 1615, adosándose a partir de ese momento el coro bajo de la clausura a su capilla mayor. No contamos con ninguna referencia que nos indique el momento en que fueron colocados los azulejos dispuestos en el zócalo y escalones, aunque destilan un estilo muy luminoso, en el que el empleo del blanco y el azul nos hace recordar esas producciones chinas que tanto fueron imitadas por el manierismo talaverano hasta el último tercio del siglo XVII.



Panel del frontal del altar de la ermita del Cristo

Por lo que respecta a las labores que decoran la ermita del Cristo la dicotomía puede ser la palabra más acertada para explicar la reacción que nos produce su contemplación. Por un lado, los azulejos dispuestos en el zócalo y pavimento vuelven a presentar un estilo manierista, mientras que las cenefas y los escudos se nos presentan marcadamente barrocos, al igual que el panel del frontal del altar. De esta manera, debido a detalles técnicos como el trazo marrón-manganeso que delimita el perfil de las figuras y demás elementos representados, las figuras que por su tamaño tienden a dominar la escena y, además, esos troncos de árbol retorcidos y el color verde y amarillo utilizado para sus hojas, podemos relacionar el panel con las producciones de la serie que los investigadores denominan

*polícroma*, que se desarrolló con gran éxito en Talavera de la Reina entre el último tercio del siglo XVII y el primero del XVIII, periodo en el que destacaron azulejeros de la valía de Diego Rodríguez o los hermanos Mansilla del Pino (Pleguezuelo, 2002: 258-266).

# Monasterio de San Antonio de Padua

Cronología de la obra de azulejería: mediados del XVIII

Autoría de la obra de azulejería: desconocida



Vista del convento de San Antonio de Padua. Ávila

El monasterio de San Antonio se levanta al este del núcleo urbano, en medio de un parque que lleva su nombre y rodeado de grandes álamos. Su construcción se debe a don Rodrigo del Águila, caballero de Santiago, Corregidor de la villa de Madrid y mayordomo de la emperatriz doña Isabel, quien además mandó hacer a sus expensas un paseo alameda jalonado de fuentes desde las muradas hasta el monasterio, destacando la llamada “de la Sierpe” para lo que se aprovechó un gran bolo de gratino allí existente (Ponz, 1783: 319). El noble abulense quiso que fueran los franciscanos descalzos de la reforma de San Pedro de Alcántara quienes se ocuparan de administrar su obra pía, de la que los investigadores no se ponen de acuerdo a la hora de dar la fecha de su fundación. Gómez-Moreno propone el año de 1560 (2002: 211), mientras que Antonio Veredas lo retrasa a 1577 (1935: 163), aunque parece que las obras finalizaron avanzada la década de 1580.

En la actualidad, únicamente la iglesia conserva su antigua fábrica, puesto que el resto de las estancias conventuales han sido reconstruidas en fechas recientes. Siguiendo las trazas del arquitecto Pedro de Tolosa, las obras debieron comenzar en 1579, finalizando en 1583. Presenta una planta de cruz latina, con una sola nave con tramos divididos por arcos fajones que descansan sobre pilastras planas, capilla mayor con tres altares y coro alto a los pies. La nave se cubre con una bóveda vaída, mientras que en el crucero se colocó una cúpula sobre pechinas. En el lado del Evangelio destaca la capilla que alberga la venerable imagen de la Virgen de la Portería, de planta octogonal, comenzada a levantar en 1728 gracias a las aportaciones de los fieles, que fue terminada en 1731 (*Ibidem*: 164; López Fernández, 1982: 367-370)

## OBRA DE AZULEJERÍA CONSERVADA

Gómez-Moreno nos informa de la existencia de un “pequeño azulejo” con la imagen de la Virgen de la Piedad en blanco y azul, que calificó de “precioso” (2002: 211). A su vez, Veredas nos indica que ante la fachada de la iglesia se levantaba un atrio con pretil, encontrándose el citado azulejo sobre la puerta de acceso, junto a otro “notable azulejo de Talavera” con una representación de la Purísima Concepción (1935: 163). Ambas piezas debieron ser arrancadas durante las reformas llevadas a cabo en el siglo XX, encontrándose en la actualidad en paradero desconocido<sup>6</sup>. Este mismo autor nos informa que la comunidad guardaba “un magnífico

<sup>6</sup> En la visita realizada por nosotros al monasterio el padre Timoteo Martínez nos dijo desconocer la existencia de estos dos azulejos, por lo que deducimos que fueron retirados hacia mediados de la centuria pasada.





Vista del retablo de la Virgen de la Portería



Detalle la imagen de la Virgen de la Portería

retablillo de azulejos” con la imagen de la Virgen de la Portería (Veredas, 1935: 166), que afortunadamente aún se conserva, precisamente, en la portería de acceso al convento. El panel –de 0,70m de anchura y 0,96m de altura- se sitúa sobre una pequeña peana, rodeado por un triple cordón franciscano a modo de marco, formado por treinta y cinco azulejos -14cm de lado-. En él aparece la imagen de una Inmaculada Concepción presentada como una Virgen *Tota Pulchra*, sola, sin el Niño, con el creciente lunar bajo sus pies, vestida de sol tras un rompimiento de gloria de las nubes, coronada de doce estrellas, con el Espíritu Santo en forma de paloma sobre ella y rodeada de cabezas de ángeles alados

y ramos que flores que simbolizan su pureza (González Moreno, 2005: 887). Los colores predominantes utilizados son el morado para el trazo del dibujo y el relleno de vestimentas y nubes, el azul para el manto de la Virgen y el amarillo para el fondo del rompimiento, además de naranja y el verde.

En la parte inferior se desarrolla una inscripción donde se relata la historia de esta obra y el año en el que fue inaugurada la capilla de la Virgen de la Portería:

*Dia dos de Abril, Domingo de Ramos de el Año de 1719, entró el/  
Retrato Original de N<sup>ra</sup>, Señora de la Porteria en este Conventto/  
Acabado de pintar por mandato, y devocion de el V<sup>o</sup>. P<sup>o</sup>. Fr. Luis de  
S<sup>n</sup>./*

*Jph Relixioso Laico, su primer inventor, y Camarero = Colocose dho  
Retrato/*

*Dho dia en este mismo sitio en donde estubo 3 años, 7 Messes, y 9  
dias =/*

*Despues se traslado a nra Yglessia en donde estubo con Altar hasta  
el ao./*

*De 1731 que concludida su Capilla, y Retablos se trasladò, y fixò  
donde oy se/*

*Venera con singular devocion.*

A ambos lados del retablo se sitúan dos pequeños paneles, también enmarcados por un triple cordón franciscano, con algunos versos que dedicó a la virgen fray Luís de San José, en donde se aprecia la firma de Juan Ruiz de Luna, realizados por lo tanto en el alfar de Nuestra Señora Del Prado en el que desde 1808 trabajo este insigne azulejero talaverano<sup>7</sup>. A tenor de la inscripción, diremos que la obra representada en el “retablillo” es una copia de un cuadro de la Virgen de la Portería que llegó al convento en 1719, realizado por un azulejero talaverano barroco con un buen estilo pictórico tras la fundación de la capilla, es decir hacia mediados del siglo XVIII.

<sup>7</sup> En el interior del convento se conserva otro pequeño panel, también con versos ensalzando a la Virgen, que tiene la firma del taller de alfarería del Carmen que fue regentado por la familia talaverana Niveiro hasta mediados del siglo XX.

# Ermita de Nuestra Señora de la Cabeza

Cronología de la obra de azulejería: primera mitad siglo XVI

Autoría de la obra de azulejería: desconocida



Vista de la ermita de Nuestra Señora de la Cabeza. Ávila

La ermita de Nuestra Señora de la Cabeza de sitúa al norte, extramuros de la ciudad. Según una inscripción, hoy desaparecida, fue consagrada en 1210 por el Obispo D. Pedro. En la ordenación del Cardenal Gil Torres de 1250 aparece con la categoría de parroquia, bajo la advocación de San Bartolomé. Así permaneció hasta comienzos del siglo XVII cuando se excluyó de la relación de parroquias de Ávila, siendo citada en 1647 ya como ermita.

En su fábrica debemos diferenciar, tanto técnica como cronológicamente, su cabecera del cuerpo de naves. El presbiterio, construido en buena sillería de granito en un románico tardío, presenta tres capillas semicirculares con tramo recto, siendo la central de mayores proporciones, con sus arcos torales apuntados realizados en ladrillo. El cuerpo de la iglesia, levantado en ladrillo y mampostería, data del siglo XVI, formado por tres naves divididas en tres tramos por arcos formeros de ladrillo que apean sobre gruesos pilares. La nave central presenta una mayor anchura y altura, cerrándose con una armadura de par y nudillo realizada en 1657, mientras que las cubiertas a una sola agua dispuestas en las capillas laterales fueron colocadas al año siguiente. La portada se sitúa en el lado de la Epístola, presentado un doble arco de medio punto de ladrillo enmarcado por una moldura con forma de alfiz, con un Crismón de mármol colocado sobre la clave del arco exterior. Hacia occidente se abría otra portada de las mismas características hoy cegada, sobre ella se levanta una espadaña con hueco para tres esquilones (Veredas, 1935: 125-127).

A partir de la orden que prohibía los enterramientos en el interior de las iglesias, en 1834 el cementerio municipal se colocó en la explanada inmediata al templo, haciendo éste las veces de capilla. Cuando, ya en el siglo XX, el Ayuntamiento de Ávila decidió su definitivo traslado a su emplazamiento actual, volvió a recuperar su condición de ermita.

## OBRA DE AZULEJERÍA CONSERVADA

El pavimento del tramo recto de la capilla mayor se encuentra decorado con una sencilla pero efectista “alfombra”, ligeramente rectangular – de 3,80m de anchura y 3,65m de fondo-, formada por azulejos de arista, que llamaron la atención de Antonio Veredas cuando anotó: “la pavimentación del presbiterio, hecha, en parte, con baldosines mudéjares del XVI” (1935: 127).

En este caso el diseño geométrico desarrollado consistió en la combinación de azulejos y cintas formando en la solería cuadrados de



Vista de la solería dispuesta en la capilla mayor y detalle de los motivos utilizados

diferentes tamaños, enmarcados por una greca exterior formada por una sencilla hilada de cintas, creando, de este modo, un efecto de trama ocupando todo el espacio.

Los azulejos utilizados, presentan dos diseños parecidos pero con tamaños diferentes. El de mayores dimensiones -15x15x2cm- luce una flor en reposo vista de frente dentro de un marco cruciforme, que se va uniendo con otros iguales mediante círculos de menor tamaño que, al mismo tiempo, forman otro motivo floral. La segunda variante -14x14x2cm- muestra la misma flor, pero en este caso dentro de un marco circular. Las cintas -14x7x2cm- también presentan un diseño floral, formado por dos palmetas unidas que forman un doble corazón con una florecilla en su interior. La paleta de color empleada en las tres labores es la misma: azul, verde y melado, con el blanco dejado en reserva.

Por la técnica utilizada y el modo de presentación, consideramos que esta obra fue elaborada por azulejeros toledanos. Ya hemos hablado en otros apartados de este trabajo de la fama que alcanzaron los alfares de la ciudad imperial creando solerías cerámicas a imitación de las alfombras textiles mudéjares, combinando para ello azulejos policromos con losetas de barro. En este caso, dado que los diseños geométricos de tradición mudéjar han sido sustituidos por otros figurativos renacentistas, unido a

que en vez del negro aparece ya el color azul, el solado conservado en la ermita de Nuestra Señora de la Cabeza pudo ser colocado en una franja cronológica comprendida entre la segunda década y mediados del siglo XVI (Ray, 2002: 16).

# Antiguo Hospital de Peregrinos de Nuestra Señora de Sonsoles

Cronología de la obra de azulejería: entre 1743 y 1758

Autoría de la obra de azulejería: desconocida



Vista de la portada del antiguo Hospital de Peregrinos de Nuestra Señora de Sonsoles. Ávila

La historia de este antiguo hospital aparece íntimamente ligada a la creación, en 1480, de una cofradía por parte del herrero Andrés Díaz para el mantenimiento de la ermita de Nuestra Señora de Sonsoles, situada al sureste de la ciudad a cosa “de media legua” en el camino hacia Toledo. Gracias a las limosnas recogidas entre los vecinos la cofradía, además de revitalizar el culto a la patrona de Ávila, emprendió la construcción de una serie de edificios, entre ellos un hospital para el amparo y curación de fieles de paso por la ciudad, al que se llamó Hospital de Peregrinos de Nuestra Señora de Sonsoles.

Su fundación tuvo lugar comenzado el siglo XVI, eligiéndose un solar situado inmediatamente al sur del recinto amurallado, cercano a la parroquia de Santiago y tampoco muy alejado del convento de Nuestra Señora de Gracia. En atención a los buenos servicios realizados, el Papa Clemente VII dispuso en 1526 una bula Pontificia en la que concedía a la Cofradía de Nuestra Señora de Sonsoles el derecho y autoridad de Patronato sobre la ermita y el hospital de peregrinos, pasándose a llamar a partir de ese momento Ilustre Patronato de la Ermita y Hospital de Peregrinos de Nuestra Señora de Sonsoles de Ávila<sup>8</sup>.

En la actualidad, en una parte del solar del hospital hoy se levanta la Escuela Municipal de Música de Ávila, mientras que la otra se encuentra ocupada por dependencias pertenecientes al Patronato. De su antigua fábrica se conserva parte de la fachada, en concreto la que da a la actual calle Francisco Gallego, construida con mampostería berroqueña, donde se abren varios huecos para ventanas con marco de ladrillo hoy cegados, además de una puerta con arco de medio punto de ladrillo con jambas de granito, enmarcado por una moldura de ladrillo a modo de alfiz y cubierto por un tejeroz a dos aguas.

## OBRA DE AZULEJERÍA CONSERVADA

En una hornacina perteneciente a la misma moldura se colocó sobre la puerta un pequeño retablo, formado por treinta y cinco azulejos planos pintados, dado a conocer por Antonio Veredas (1935: 220). En el mismo se reproduce la imagen de la Virgen de Sonsoles, cubierta por una capa pluvial ricamente decorada y coronada por dos ángeles, portando en su mano derecha un ramo de flores y en la izquierda al Niño Jesús. La Virgen aparece sobre un pedestal y dentro de una portada con arco de medio punto ricamente decorada con columnas estriadas, guirnaldas, lambrequines, filacterias con leyendas en latín, ángeles portando

<sup>8</sup> Información sacada de la página web del Patronato: [www.patronatodesonsoles-avila.es](http://www.patronatodesonsoles-avila.es) (última entrada 05/05/2016).



Vista del retablo de azulejos con la imagen de la Virgen de Sonsoles

escudos en forma de corazón con su emblema: la cara de un sol, además de cartelas relatando algunos de los milagros a ella atribuidos, destilando todo el conjunto un gran barroquismo.

Bajo el pedestal se desarrolla una inscripción, en la que podemos leer el siguiente relato:

*VERDADERO RETRATO DE LA MILAG<sup>A</sup>, YMAG<sup>N</sup>, DE N<sup>A</sup>, S<sup>A</sup>, DE/  
SON = SOLES Q<sup>E</sup>, SE BENERA EN LA CIUD<sup>D</sup> DE ABILA, EL YLL<sup>MO</sup>, S<sup>R</sup>,  
D<sup>N</sup>, PEDRO/  
GONZ<sup>Z</sup>, OBIS<sup>O</sup>, DE DHA CIUDAD, CONZEDE 40 DIAS DE YNDULG<sup>S</sup>, A  
[TOD]AS LAS PER<sup>S</sup>,/*

*QUE REZAREN UNA SALVE DE/  
LANTE DE ESTA S<sup>TA</sup>. YMAG<sup>N</sup>.*

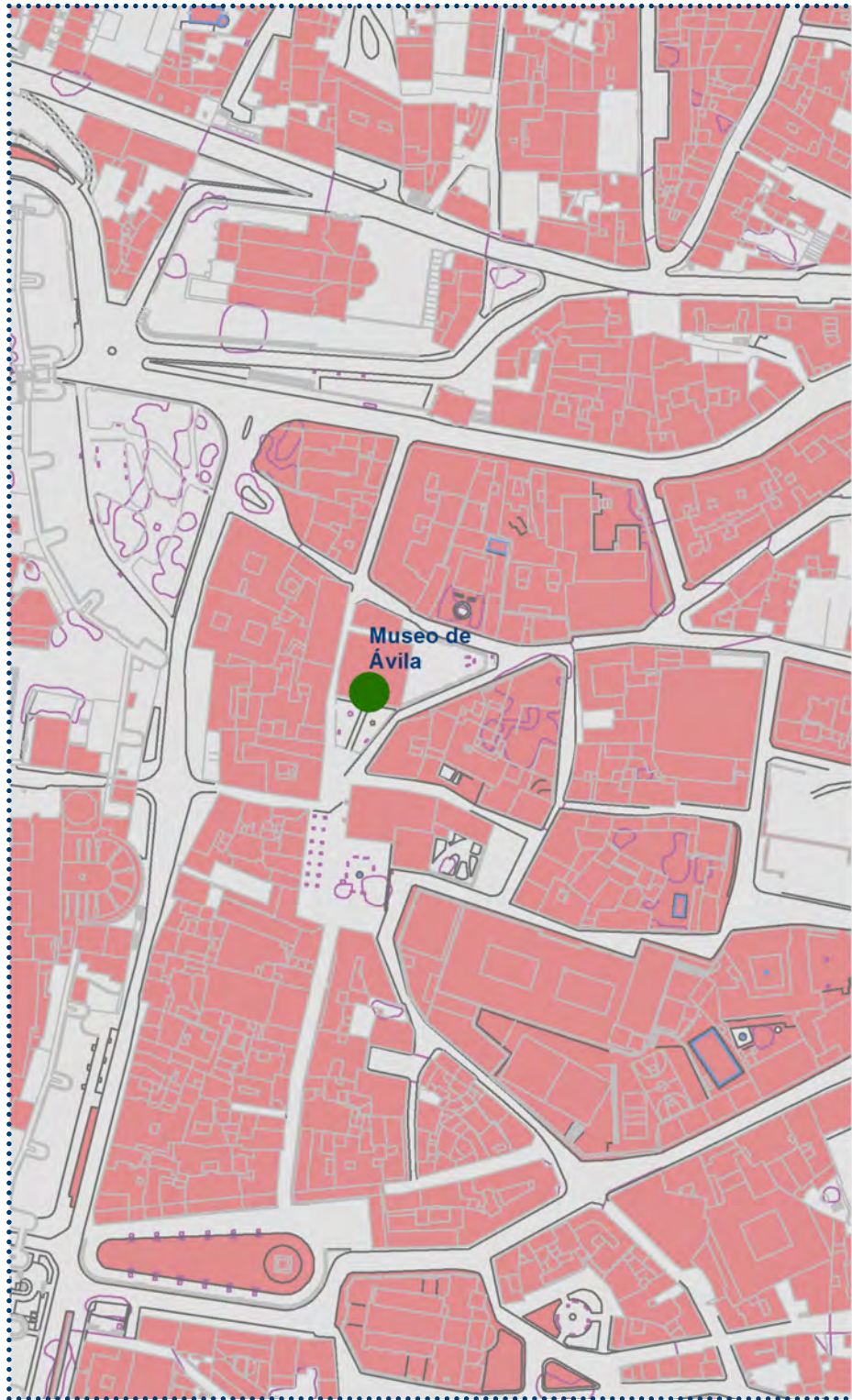
Este tipo de obras hagiográficas representando imágenes de la Virgen o de otros santos, debió ser muy común en los núcleos urbanos castellanos, colocándose en las fachadas de edificios religiosos o en lugares estratégicos como las puertas y portillos de entrada a las ciudades, donde reclamaban a los viandantes una parada y una oración. Sin ir más lejos, en Ávila junto a éste se conserva el de la Virgen de la Portería en el monasterio de San Antonio, mientras que en Valladolid también hemos podido constatar su presencia, al menos hasta comienzos del siglo XX, gracias a las descripciones dejadas en los escritos de la época. El color principal empleado es el amarillo-oro, junto al morado utilizado para el trazo del dibujo y el relleno de cuerpos y sombreados, acompañados del azul, verde, marrón y rojo-vino, con el blanco dejado en reserva.

Para el caso que nos ocupa, el retablo tuvo que ser colocado en la fachada del antiguo hospital entre 1743 y 1758, en tiempos de don Pedro González García que aparece citado en la inscripción, quien ocupó la cátedra abulense tras no poder llegar a su obispado de Puebla de los Ángeles, en Nueva España, a causa de las guerras que el reino de España mantenía contra Inglaterra y Holanda (Orózco, 1856: 444). En cuanto a su procedencia, al igual que el retablo de la Virgen de la Portería su fabricación se realizó en alguno de los alfares barrocos que ejercieron en Talavera de la Reina.

## 6.3.2.2

# Itinerario IIb

## Museo de Ávila: restos del patrimonio desaparecido



Colegio de Jesús

Episcopio

Iglesia del monasterio de San Francisco

Iglesia del monasterio de Santo Tomás





Al igual que en Valladolid, el Museo de Ávila conserva entre sus fondos una importante colección de azulejería recopilada a lo largo del tiempo procedente, básicamente, de la ciudad de Ávila, aunque también de otros puntos de la provincia como, por ejemplo, el castillo de La Adrada. Desde su inauguración en 1911, ocupando una dependencias en el antiguo “Museo Teresiano”, por iniciativa de la Comisión Provincial de Monumentos de Ávila, con el nombre de Museo provincial de Ávila, el objetivo no fue otro que el de preservar y dar a conocer el “fondo antiguo” propio, formado por las numerosas obras de arte recogidas tras la Desamortización de las comunidades religiosas en 1835, de derribos urbanos y de las primeras investigaciones arqueológicas realizadas en yacimientos singulares como el de las Cogotas, además de otras muchas piezas aportadas por instituciones y particulares. Durante las siguientes décadas los traslados y la provisionalidad fueron las notas dominantes: en 1937 los fondos se depositaron en el claustro de la Catedral, donde una parte quedó expuesta y otra embalada; en 1956 la Diputación habilitó un espacio en el Torreón de los Guzmanez en donde se pudo abrir una Sala de Arqueología y, por último, a comienzos de la década de 1960 el Museo se traslada a la que será su sede definitiva, la Casa de los Deanes. Gracias a esta iniciativa, surgida desde el seno de la Diputación y aceptada por el Ministerio de Educación Nacional, se consiguió juntar el “fondo antiguo” propio, que no había dejado de crecer a lo largo de los años, con la colección del Marqués de Benavites adquirida en 1968 por la Corporación abulense (Mariné y Terés, 1998: 11-13).

En este apartado presentaremos un conjunto labores de azulejería, de muy variada tipología, pertenecientes a edificios religiosos<sup>9</sup>. Todos ellos han sido recuperados gracias a intervenciones arqueológicas, encontrándose en la actualidad custodiados en los almacenes del Museo. En esta ocasión no nos detendremos a estudiar los azulejos que pertenecieron a la colección del Marqués de Benavites, dada su heterogeneidad y la dificultad que conlleva asignar una procedencia segura de unas piezas

<sup>9</sup> En el Museo se conserva un importante conjunto de azulejos procedente de las excavaciones arqueológicas realizadas en el castillo de La Adrada que, en vez de en este apartado, estudiaremos conjuntamente con los restos conservados en el edificio.



Azulejo de censo de la catedral de Ávila. Colección Carranza (1995)

que, por otro lado, ya fueron minuciosamente catalogadas en su momento (López Fernández, 19982; 217-234). En ocasiones, algunas obras de azulejería no se encuentran en los fondos de los museos si no que son compradas por particulares, pasando de este modo a engrosar grandes colecciones temáticas. Este es el caso del magnífico azulejo de censo que perteneció a la catedral de Ávila, en la actualidad incorporado a la Colección Carranza, que fue fabricado en Talavera de la Reina en la segunda mitad del siglo XVIII en blanco y azul, a imitación de los numerosos botámenes de farmacia que se elaboraron en sus alfares (Pleguezuelo, 1995: 60). En él se representa el escudo de armas con los símbolos que la institución incorporó a partir de 1520: el león rampante, el castillo, la estrella de ocho puntas, el cuarto lunar invertido y el *agnus dei* que, hasta esa fecha, era el único emblema que figuraba en su blasón (Veredas, 1935: 70).



# Colegio de Jesús

**Cronología de la obra de azulejería: ¿primer tercio siglo XVI?**

**Autoría de la obra de azulejería: ¿Francisco Niculoso Pisano?**

Las ruinas del desamortizado monasterio de San Jerónimo se sitúan al este del recinto amurallado, no muy alejado del convento de San José. En su lugar existió con anterioridad la iglesia de San Gil, una de las dieciocho parroquias abulenses que aparecen en la *Consignación de rentas del cardenal Gil Torres de 1250*. Posteriormente, sobre la fábrica de esta vieja iglesia se fundó en 1553 un colegio de jesuitas, llamado también de San Gil, gracias a la protección del obispo don Diego de Álava (1548-1558). Ya por último, entre 1607 y 1624 se estableció una comunidad de padres jeronímicos, quienes lo rebautizaron con el nombre de Colegio de Jesús, siendo en el orden cronológico la última fundación jeronimiana en la Península Ibérica. En él fijó su residencia el General de la Orden (Veredas, 1935: 187). En 1808 sufrió una primera excomunión a manos de las tropas bonapartistas, siendo definitivamente expulsada la comunidad tras la Desamortización de 1835. En la actualidad, sus ruinas consolidadas se levantan en mitad de la plaza que lleva su nombre.

## OBRA DE AZULEJERÍA CONSERVADA

En 1988, en paralelo al proceso de consolidación de las ruinas conservadas, se efectuó una excavación arqueológica<sup>10</sup> que permitió recuperar un azulejo fragmentado –de 13,5x9x2cm– que a continuación pasamos a describir.

A pesar de estar incompleto, podemos deducir que nos hallamos ante un azulejo de paño de los que reproducen el motivo decorativo en una pieza, sin necesidad por ello de enlazar con otros para completar la composición. En este caso el motivo es una fuente, de la que se aprecia nítidamente su vaso y pie, intuyéndose el surtidor por donde manan

<sup>10</sup> La excavación fue realizada por M<sup>a</sup> José Marcos López. A resultas de esa intervención se entregó un inventario en el Museo con el siguiente título: *Excavación de San Jerónimo -1988. Inventario de vidrios y metales, de cerámica, de monedas*, que es el que nosotros hemos podido consultar.



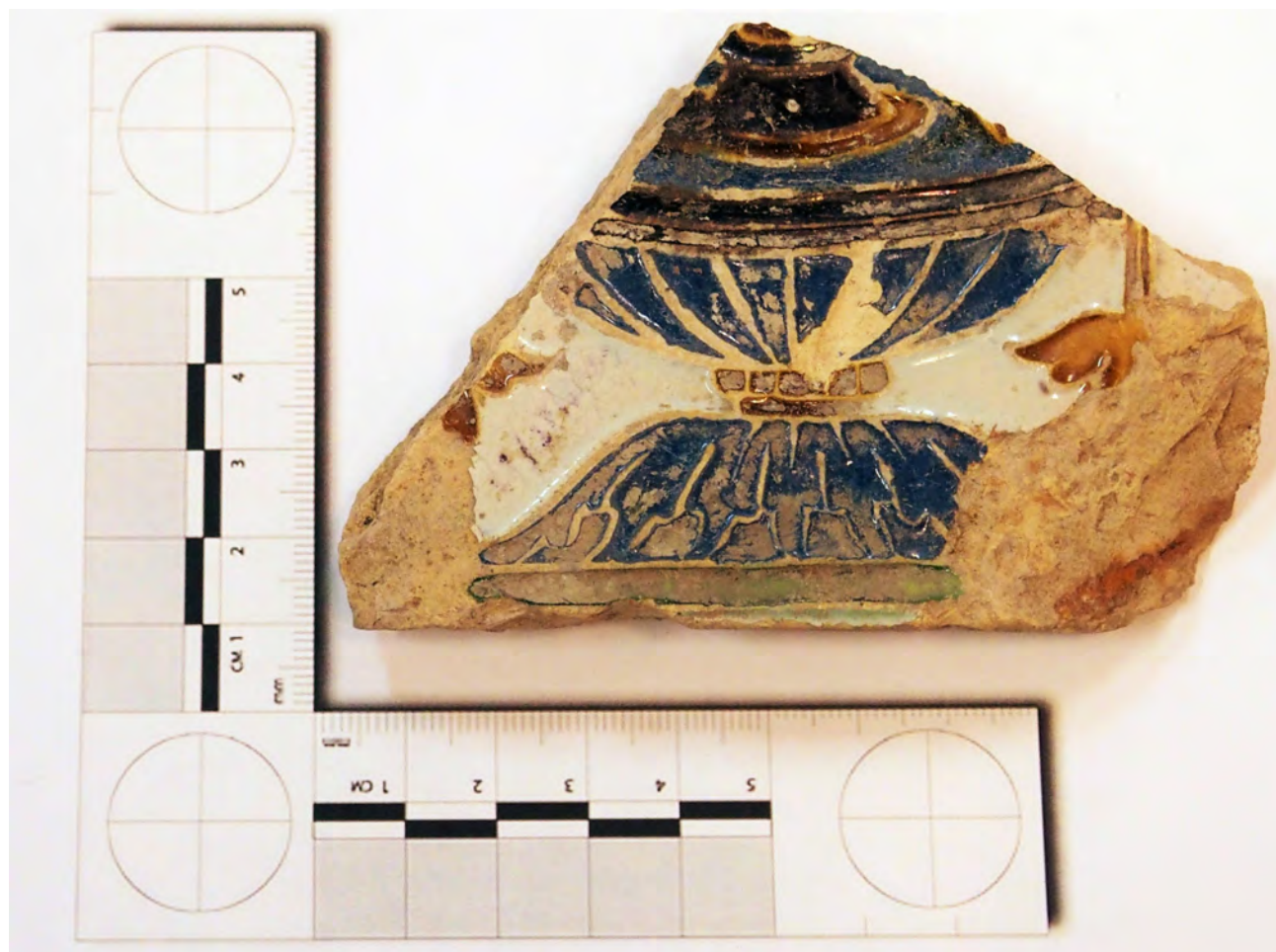
Vista de las ruinas de la iglesia del monasterio jerónimo de Jesús. Ávila

unos chorros de agua que terminan rematados en hojas. Gracias a la fractura podemos apreciar que el barro utilizado para la fabricación de la placa presenta un color ocre claro bastante uniforme, con algunas irisaciones ferruginosas. También se observa en la superficie dos de las tres huellas inconfundibles dejadas por la trébede tras su cocción. Los colores con los que se ha pintado esta pieza son el azul oscuro, el negro de manganeso, el melado y el verde, empleado en el borde inferior, con un blanco con irisaciones verduzcas dejado de fondo.

Después de esta descripción podemos comprobar el gran parecido que presenta esta pieza con las que Francisco Niculoso Pisano elaboró, en 1504, para la decoración de la portada de la iglesia del monasterio de Santa Paula en la ciudad de Sevilla (Frothingham, 1969: 8, fig. 18), en concreto las colocadas para revestir la base de la crestería de terracota esmaltada. A su vez, este motivo también aparece entre los azulejos conservados en el castillo de la localidad Segoviana de Coca, elaborados hacia finales de la década de 1520 y también atribuidos a este autor (Villanueva, 2001: 54).

Aún a sabiendas de que los diseños decorativos en cuanto alcanzaba cierta fama eran copiados de unos talleres a otros, y que incluso en muchas ocasiones los mismos moldes empleados en la azulejería de arista eran vendidos cuando dejaban de interesar a sus creadores o tras su muerte, no deja de ser interesante plantear la posibilidad de que esta pieza fuera elaborada en el sevillano barrio de Triana, en el taller del maestro italiano. De ser cierta esta hipótesis, el encargo se tuvo que realizar antes de 1529, año de la muerte de Pisano, por lo que no pudo provenir del colegio de jesuitas y mucho menos de los jerónimos.

Hasta el momento y por los datos que hemos podido recopilar, podido recopilar, únicamente sabemos que el obispo de Ávila, Don Diego de Álava y Esquivel, fue quien donó en 1553 la pequeña iglesia de San Gil a los jesuitas, además de un hospital anejo para allí fundar el Colegio. Sobre esta donación se desconoce prácticamente todo, excepto la breve descripción que del edificio realizó el Comisario de la Compañía tras la toma de posesión: “El sitio (...) fue una iglesia y un hospitalico que estaban juntos (...) La iglesia es muy bonita y muy capaz” (Sobrino, 2005: 71). Como era de esperar, en esto sucinto relato nada más se dice al respecto de su posible ornamentación, y menos de quien pudo realizar el encargo al maestro italiano.



Vista del azulejo de arista atribuido a Niculoso Pisano

# Episcopio

**Cronología de la obra de azulejería: primera mitad siglo XVI**

**Autoría de la obra de azulejería: desconocida**

El edificio hoy conocido en Ávila como Episcopio en realidad fue la sala de Sínodos del antiguo palacio episcopal, también llamado “Palacio Viejo” o “Palacio del rey niño”, al suponerse que en él se crió el futuro rey Alfonso XI bajo la tutela del obispo don Sancho. Ese palacio, situado junto a la Catedral, fue la sede de los obispos de Ávila hasta 1775, cuando se trasladaron a una nueva morada junto al antiguo Alcázar.

De los escasos restos conservados de ese primer palacio episcopal, el Episcopio es el más antiguo, prácticamente coetáneo de la Catedral. El edificio, adosado a la muralla, se construyó en mampostería con refuerzo de sillares de granito. Presenta planta rectangular y cuenta con dos alturas, la inferior cubierta con bóveda semicilíndrica de sillarejos, mientras que la superior se cubría con armadura. En la fachada que mira al patio aún se conserva la línea de saeteras para la defensa de la posición. En ese mismo lado se encuentra su acceso, dispuesto en altura también por motivos defensivos, con un arco de medio punto doblado y ligeramente peraltado (Gómez-Moreno, 2002: 170-171).

El antiguo palacio episcopal también contó con revestimientos cerámicos decorando sus estancias, como así lo atestigua la muestra de azulejos recuperada en el transcurso de la excavación arqueológica realizada en el lugar.

## **OBRA DE AZULEJERÍA CONSERVADA**

En concreto, presentamos un fragmento de azulejo –de 10,5x7,5x2cm– de arista de los llamados de repetición, de los que necesitan la unión de otras piezas para completar el diseño. En este caso presenta un motivo vegetal, con palmetas u hojas de acanto formado una especie de crátera, que se une con las siguientes mediante roleos. El barro con el que se ha realizado la placa presenta un color rojo pálido. Los colores empleados son el azul, el verde oscuro y el melado, dejando en reserva el blanco. De nuevo se puede apreciar en la superficie la marca dejada por la trébede



Vista del azulejo de arista recuperado durante el proceso de excavación

tras su paso por el horno para su cocción.

Diseños idénticos al que aquí presentamos fueron elaborados tanto en los alfares del barrio sevillano de Triana como en los de Toledo e, incluso, en los del vallisoletano Barrio de Santa María y en la ciudad de Salamanca, por citar algunos. Generalmente se utilizó como remate superior o corona en los zócalos o arrimaderos que recubrían las paredes de habitaciones o capillas, aunque también se colocaron en los rodapiés y haciendo cenefas. En el caso de que pudiéramos atestiguar su segura procedencia toledana, el empleo del azul en sustitución del negro y la elección de un motivo ya claramente renacentista, nos estaría indicando una cronología a partir del primer tercio del siglo XVI. Una fecha muy parecida sería la que podríamos dar en el caso de que la procedencia del azulejo fuera vallisoletana o salmantina.

# Iglesia del Monasterio de San Francisco

**Cronología de la obra de azulejería:** primera mitad siglo XVI y siglo XVIII

**Autoría de la obra de azulejería:** desconocida

El actual Auditorio Municipal de Ávila se ubica al noroeste del recinto amurallado, ocupando el solar y aprovechando parte de los muros de San Francisco, uno de los monasterios más importantes y monumentales de la ciudad de Ávila que la Desamortización de 1835 abocó a la ruina. Fundado a finales del siglo XIII, no fue hasta los siglos XV y XVI cuando alcanzó su mayor esplendor, del que aún da buena muestra su iglesia, de planta de cruz latina, con una sola nave dividida en cuatro tramos y capillas funerarias adosadas por el lado de la Epístola, además de una cabecera poligonal a la que también se adosaron otras capillas.

## OBRA DE AZULEJERÍA CONSERVADA

En la excavación arqueológica, realizada a la par del proyecto de rehabilitación y de construcción del nuevo auditorio, se recuperó un conjunto de azulejos que, en su momento, decoraron la iglesia (Moreda *et alii*, 2009).

A pesar de lo fragmentado de la muestra, reconocemos azulejos de arista con motivos decorativos renacentistas, pintados en azul, verde y melado, con el blanco dejado en reserva, cuya cronología no tendría que superar la primera mitad del siglo XVI.

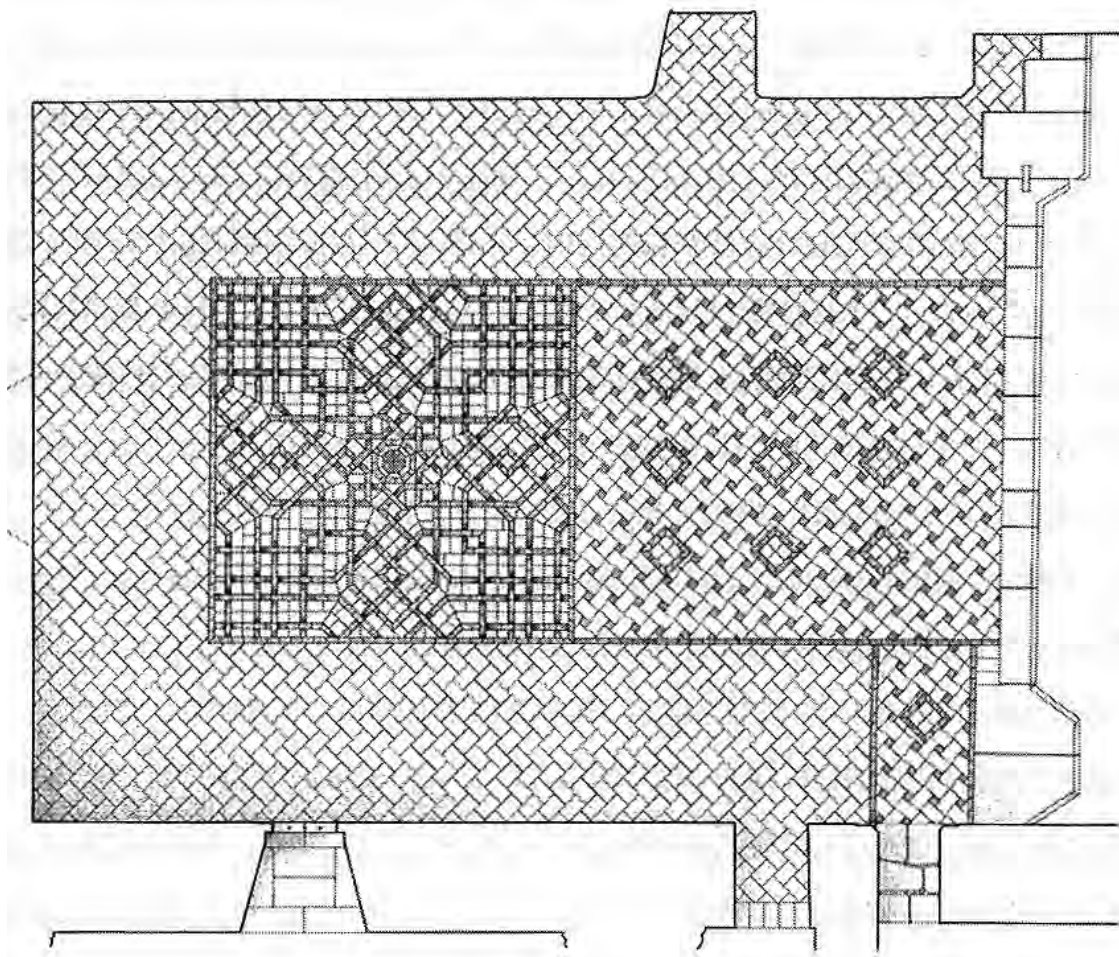
Junto a estos, encontramos otros planos pintados, donde vemos que un manganoso berenjena ha sustituido al azul a la hora de trazar el dibujo, siendo este utilizado para el relleno junto a colores como el amarillo, naranja y verde sucio, todos ellos muy del gusto de los alfares que proliferaron a lo largo del siglo XVIII en Talavera de la Reina. Pero con todo, sin duda la mejor muestra de azulejos se ha conservado en la tribuna del coro dispuesta a los pies de la iglesia. Ocupando el centro del pavimento, se colocó entre las baldosas de barro una “alfombra” de azulejos de arista que desarrollaba un doble diseño: al fondo se dispuso una gran cruz con sus cuatro brazos iguales, mientras que hacia las naves de la iglesia el motivo se aligeró, representando nueve rombos



Azulejos planos pintados, monasterio de San Francisco. Ávila

junto a olambrillas intercaladas con las baldosas de barro. El conjunto se encontraba muy dañado después de tantos años de abandono, por lo que se decidió preservarlo, recreando el pavimento y colocando una reproducción (López Fernández, 2014: 135). Las cintas utilizadas -14x7,7cm- presentan un diseño novedoso compuesto por dos flores vistas de frente enmarcadas por dos grandes C que no llegan a cerrarse, que se unen entre sí y con las de las piezas adyacentes por medio de roleos. Los colores utilizados son el azul, verde y melado, con el blanco dejado en reserva.

Nuevamente tenemos que atribuir este trabajo a azulejeros toledanos, cuya técnica a la hora de realizar este tipo de solerías entre la baja Edad Media y comienzos de la Moderna nadie pudo superar. Baste admirar, por ejemplo, los diseños que realizaron para los monasterios de Santo Domingo el Antiguo y San Clemente en Toledo para comprobar la destreza que llegaron a alcanzar. Además, como ya hemos indicado en otras ocasiones, la utilización del color azul sustituyendo al negro y la elección de motivos renacentistas en detrimento de los geométricos de tradición mudéjar, nos estaría indicando que el solado se tuvo que colocar entre la segunda década y mediados del siglo XVI (Ray, 2002: 12-16).



Proyecto de restauración del pavimento del coro alto de la iglesia del monasterio de San Francisco (José Ramón Duralde, 2014)



Reproducción de una de las cintas del pavimento del coro de la iglesia. Colección particular

# Iglesia del Monasterio de Santo Tomás

**Cronología de la obra de azulejería: Siglo XVII**

**Autoría de la obra de azulejería: desconocida**

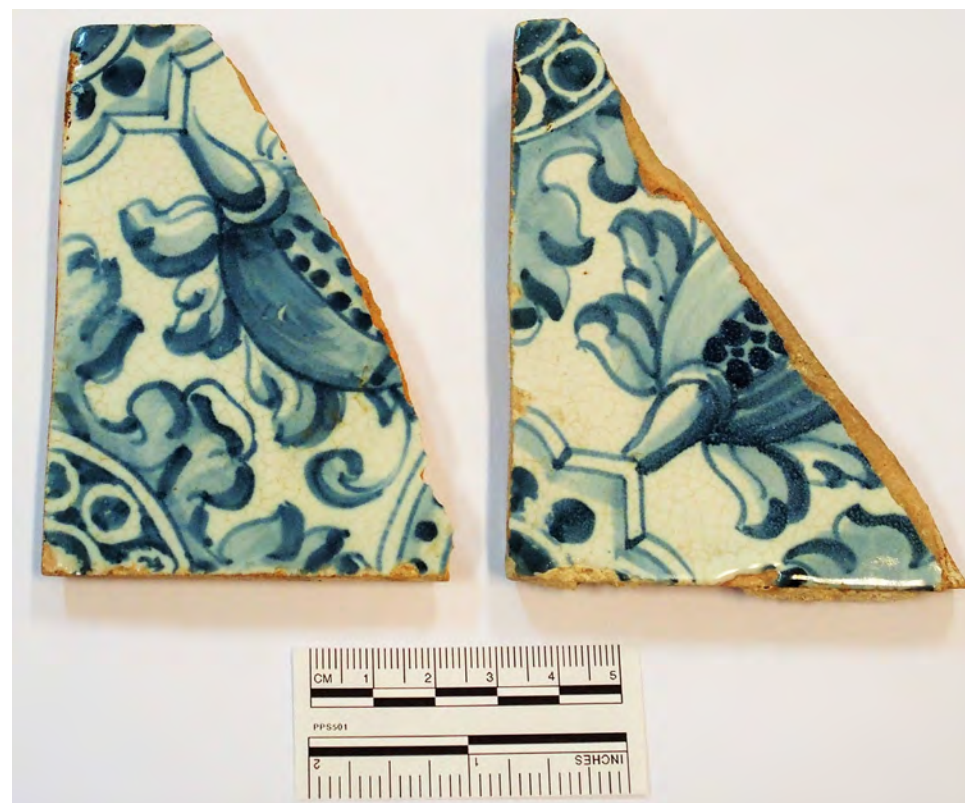
Por expreso deseo del tesorero de los Reyes Católicos don Hernán Núñez de Arnalte, hacia 1480 se fundó el monasterio de Santo Tomás en unos terrenos enajenados al canónigo Fernán González, que fue poblado por monjes de la orden de Santo Domingo de la Observancia. Los Reyes también se implicaron en su construcción, de tal modo que, tras su finalización doce años después, se adjudicaron el patronato de la capilla mayor de la iglesia, colocando en ella el sepulcro del príncipe don Juan, mandando hacer también un palacio en el que residir durante sus visitas a la ciudad. Para su construcción se contrató a canteros de la Trasmiera, participando también carpinteros y albañiles mudéjares, dirigidos en un primer momento por el arquitecto y escultor de origen bretón Juan Guas, artífice de obras tan importantes como el convento de San Juan de los Reyes en Toledo o el Colegio de San Gregorio de Valladolid, y posteriormente por Martín de Solórzano (Campderá, 2006).

La iglesia, levantada con buena sillería de granito, presenta una planta de cruz latina con una sola nave dividida en cinco tramos, a la que se adosan capillas, cuatro por cada lado, presbiterio cuadrado presidido por el retablo mayor realizado por Pedro Berruguete y coro de grandes dimensiones a los pies. En el centro del crucero se sitúa el mausoleo del hijo de los Reyes Católicos, esculpido en 1508 por el florentino Doménico di Alessandro Fancelli.

Las dependencias conventuales se distribuyen alrededor de tres claustros, todos ellos de dos pisos: el del Silencio, el del Noviciado o de la Enfermería y el de los Reyes, que formó parte del palacio de verano mandado construir por los Reyes Católicos.

## OBRA DE AZULEJERÍA CONSERVADA

Los azulejos que aquí presentamos provienen de una intervención arqueológica realizada en la capilla del Santo Cristo de las Angustias o de la Agonía, la más cercana al presbiterio por el lado de la Epístola. En



Azulejos recuperados en la capilla del Santo Cristo de la iglesia del convento de Santo Tomás. Ávila

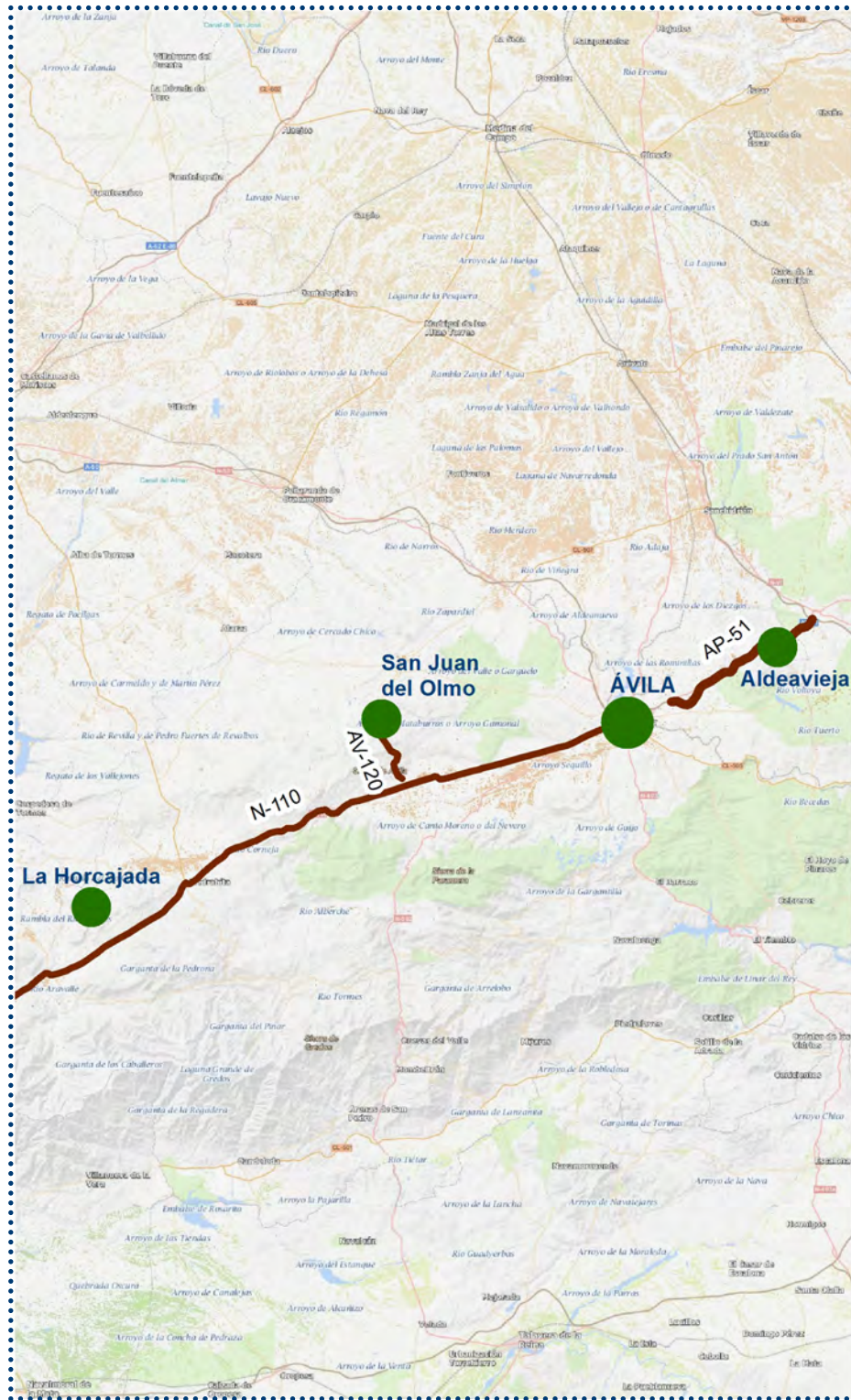
ella se recuperó un pequeño pero significativo número de azulejos –de 13,5x13,5x1,5cm- planos pintados de repetición, de los que se necesitan cuatro piezas para completar el diseño.

En concreto, el motivo que presentan es el ya conocido de las cuatro granadas enseñando sus frutos y colocadas en aspa unidas a una flor circular, pintadas en azul y blanco. Azulejos con este tipo de decoración los hemos encontrado decorando el pavimento del camarín de la ermita de Santa Ana de la vallisoletana localidad de Pozuelo de la Orden, además de los coros bajos de los conventos de Nuestra Señora de Gracia en Madrigal de las Altas Torres y San José de Ávila. Por unas razones u otras se consideró que todos ellos fueron colocados a partir de mediados del siglo XVII.

Por lo que respecta a los de Santo Tomás, no contamos con ninguna otra referencia que nos indique el momento de su elaboración más allá que la de la similitud técnica y tipológica. Por ello, la fecha anteriormente propuesta, en principio también podría ser válida para este caso. Al igual que en los anteriores ejemplos, su fabricación se tuvo que realizar en algún taller de la villa de Talavera de la Reina.

# 6.3.3

# Itinerario III Serranías abulenses



Aldeavieja

San Juan del Olmo

La Horcajada



# Aldeavieja

## Ermita de Nuestra Señora del Cubillo

**Cronología de la obra de azulejería: primera mitad siglo XVI y mediados siglo XVIII**

**Autoría de la obra de azulejería: desconocida**



Vista del santuario de Nuestra Señora del Cubillo, Aldeavieja. Ávila

La localidad de Aldeavieja se sitúa al este de la provincia de Ávila, al pie de la Sierra de Ojos-Albos. Hasta 1833 perteneció a la llamada Tierra de Segovia, estando encuadrada en el sexmo de Posaderas. En la actualidad, junto a Blascoeles forma parte del municipio de Santa María del Cubillo. A unos cuatro kilómetros al este del núcleo urbano, avanzando por un camino de tierra se llega al santuario de Nuestra Señora del Cubillo, erigido en una pradera rodeada por los cerros del Asperón, Cruz de Hierro y el Calvario. Al igual que el resto de edificios religiosos de Aldeavieja, hasta 1566 dependió del monasterio de Santa María de Párreces, pasando a partir de esa fecha a formar parte del monasterio de San Lorenzo de El Escorial.

Según cuenta la tradición, en el paraje donde hoy se levanta la ermita existió una alameda donde, hacia el año 1300, un pastor encontró la imagen de la Virgen dentro de un cubillo. Al poco de tal descubrimiento y al ser tenido por un milagro, el abad de Párreces mandó levantar un modesto templo y una casa para el santero en el lugar de la aparición, que pasó a ser llamado de Nuestra Señora del Cubillo. Este primer edificio fue sustituido por otro de mayores dimensiones con tres naves y tres altares, que comenzó a construirse en 1576 aunque su finalización se demoró hasta 1614.

Finalmente, esta segunda iglesia fue sustituida poco tiempo después por la que en la actualidad se puede contemplar. Las obras comenzaron en 1656, aprovechándose los muros y contrafuerte de sujeción de las naves de la anterior edificación. En 1666 se estaba ampliando la capilla mayor y levantando tras ella un camarín, con lo que se dio por finalizada su fábrica exterior, aunque el acabado y la ornamentación interior se alargaron hasta el último tercio del siglo XVIII debido a las penurias económicas. El edificio se construyó con buena sillería de granito, destacando su gran monumentalidad. Presenta planta de cruz latina con una sola nave dividida en tres tramos, con tribuna a los pies más crucero y presbiterio cuadrado, al que se adosa, como hemos dicho, un camarín. El acceso se realiza por los pies, una vez traspasado un pórtico en el que se abren tres arcos de medio punto que descansan en gruesos pilares. Una torre-campanario formada por tres cuerpos se levanta también a los pies, adosada al lado de la Epístola (Descalzo, 1988: 118-122).

### **OBRA DE AZULEJERÍA CONSERVADA**

Como hemos indicado, hacia 1666 se estaba construyendo un edificio adosado a la cabecera, de planta rectangular y con dos alturas, la inferior





Detalle de los azulejos del zócalo

utilizada como sacristía y la superior para un camarín donde albergar la imagen de la Virgen. A través de dos puertas colocadas a ambos lados del retablo mayor, se accedía a la sacristía y desde esta al camarín propiamente dicho gracias a una doble escalera. En el libro de fábrica consta que en 1720 se amplió el ventanal del camarín, y que dos años después se colocaba una bóveda de media naranja en su parte central y de cañón con lunetos en los laterales, cubriéndose al exterior con un tejado a dos aguas. En 1734 se instaló en el camarín el retablo, que no fue dorado hasta 1759, abriéndose el transparente en 1772 y, finalmente, dorándose dos años después toda la estancia (*Ibidem*: 148-152). Desafortunadamente el libro de fábrica nada dice del momento en que se colocó el piso del camarín. Como tampoco nos informa de las labores de azulejería que decoran la estancia, donde aparecen entremezcladas las técnicas de arista y plana pintada presentando una marcada dicotomía. Alrededor de la estancia se colocó un zócalo, formado por una doble hilada de azulejos de arista –de 13,5x13,5x2cm- de los llamados de

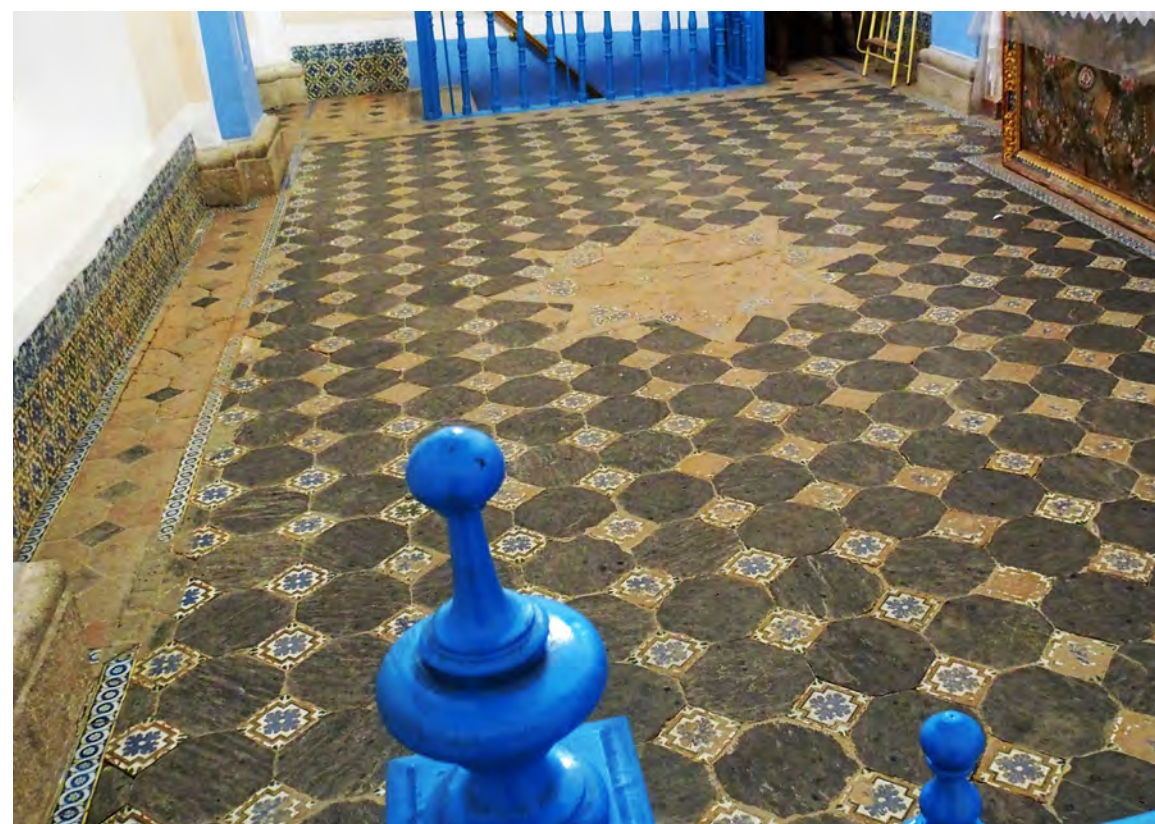
repetición, con un diseño representando dos flores vistas de frente de diferente tamaño y color –azul la grande y verde la pequeña- dentro de marcos cruciformes, formados por un doble cordón verde y melado, unidos entre sí por pequeños círculos, todo ello sobre un fondo de color blanco. Rematando el zócalo se dispuso una tercera hilada de azulejos planos pintados -14cm de lado-, dibujándose en cada uno de ellos grandes y carnosas flores en azul y blanco marcadamente barrocas. A su vez, el pavimento del camarín se cubrió con baldosas de pizarra octogonales –de 26,5x26,5cm-, entre las que se colocaron azulejos y medios azulejos de arista con el mismo diseños que los dispuestos en el zócalo. Además, en el centro, bajo la media naranja, se dibujó una gran estrella de ocho puntas conteniendo otra igual aunque más pequeña, formada por azulejos recortados de arista con flores vistas de frente, en esta ocasión dentro de marcos circulares, y cintas planas pintadas -13,5x6,5cm- presentando un calabrote encadenado con flores en su interior, en azul, amarillo y blanco. Finalmente, una doble greca formada

por estas mismas cintas se dispuso enmarcando todo el solado.

Los azulejos colocados en los arrimaderos presentan un buen estado de conservación, a excepción de los del muro este, visiblemente afectados por la humedad, hasta tal punto que afloran las sales en sus cubiertas vítreas. Los azulejos colocados en el pavimento muestran el consiguiente desgaste superficial a consecuencia del roce, siendo más evidente entre los que conforma la estrella central, donde la práctica totalidad de las piezas han perdido –en parte o totalmente– la cubierta vítrea.

Atendiendo a las fases constructivas y, sobre todo, decorativas del camarín que nos describe el libro de fábrica, podemos comprobar que los azulejos de arista cronológicamente se encuentran totalmente desfasados. El libro de fábrica nos informa que en 1724 se estaba abovedando la estancia, comenzando a decorar una década después con la colocación del retablo, y que en 1777 se terminaba de pintar la cubierta y paredes. Por ello, en algún momento entre 1737 y 1777 se tuvieron que colocar el zócalo y el solado con los azulejos.

De este modo, las piezas planas pintadas, con una tipología marcadamente barroca como hemos dicho, se acomodan a la perfección con unas fechas que rondarían la mitad del siglo XVIII. No podemos decir lo mismo de los azulejos de arista. Estos dos diseños que encontramos en el camarín son iguales a los que se emplearon en el solado del presbiterio de la ermita de Nuestra Señora de la Cabeza en Ávila, fechados entre la segunda década y mediados del siglo XVI, además de considerar que fueron elaborados en Toledo. Todo nos hace pensar que los de Nuestra Señora del Cubillo son de la misma época y procedencia. La única explicación que podemos dar para justificar su presencia en una estancia y junto a unas labores de azulejería posteriores en más de un siglo, es que nos encontramos ante una pervivencia. Consideramos que los azulejos de arista fueron traídos desde la ciudad imperial para la decoración de la solería de la capilla mayor del primer templo o, acaso, del que le sustituyó en 1576, siendo definitivamente recolocados en el camarín en el siglo XVIII, una parte en el zócalo y otras nuevamente en su pavimento, entremezclados con piezas planas pintadas encargadas en el momento.



Vista del pavimento del camarín y detalle de la estrella de azulejos colocada en el centro

# San Juan del Olmo

## Santuario de Nuestra Señora de las Fuentes

Cronología de la obra de azulejería: último tercio siglo XVII y 1759

Autoría de la obra de azulejería: desconocida



Vista del santuario de Nuestra Señora de las Fuentes, San Juan del Olmo. Ávila

La villa de San Juan del Olmo –llamada hasta 1954 *Graxos*- se ubica en la comarca del Valle del Amblés, en plena Sierra de Ávila. A cosa de cinco kilómetros al sur, en las praderas del puerto de las Fuentes y junto al nacimiento del río Almar, se levanta el santuario de la “Milagrosa Imagen de Ntra. Sra. La Virgen María, de las Fuentes nombrada”.

El paraje circundante, salpicado de manantiales, evoca y nos remonta al culto prehistórico indígena de adoración a los dioses de las aguas, del que la propia ermita no es ajena. Simplemente tenemos que atender al adjetivo que acompaña al nombre de la Virgen, y la hecho cierto de que la capilla mayor se levantó sobre el nacimiento de uno de esos manantiales que, tras discurrir canalizado por la nave, ya en el exterior se ramifica en dos fuentes.

Tal y como aparece en la placa conmemorativa sita en la fachada oriental, la construcción del templo actual comenzó en la primer mitad del siglo XVII sustituyendo a otro anterior, quizás contemporáneo de la imagen de la Virgen que custodiaba, talla de madera policromada de finales del siglo XII o inicios del XIII. Las trazas del edificio fueron realizadas por el carmelita descalzo fray Juan de San José, utilizándose como material de construcción mampostería con refuerzos de sillería de granito y madera de los pinares del cercano paraje de Hoyo Quesero. Según la documentación conservada, en 1669 se terminó su fábrica exterior gracias a “las limosnas de los lugares circunvecinos”, mientras que la pintura y ornato interior se demoró un año más.

Presenta planta rectangular con una sola nave en la que se abren capillas-nicho, con tribuna a los pies y presbiterio separado de la nave por una reja, al que se adosa por su testero un camarín levantado años más tarde, además de una sacristía por el lado de la Epístola. El único acceso al templo se encuentra en el lado del Evangelio, tras tapiarse un segundo abierto en el lado sur. A los pies se levanta una espadaña construida, al igual que el acceso principal, con sillares de granito. Las dos fuentes que le dan nombre, dispuestas a los pies de la ermita dentro de la tapia que circunda el complejo, se construyeron entre 1661 y 1663.

Debido a una serie de fallos estructurales en la colocación de las bóvedas, en 1712 se tuvo que rehacer el edificio casi por completo, encargándose de la reforma el arquitecto dominico fray Francisco Coviño, quien decidió colocar unos contrafuertes de recia sillería de granito al exterior de los muros de la nave para evitar futuros contratiempos (Carpintero, 2002:13-72).

## OBRAS DE AZULEJERÍA CONSERVADAS

### Restos del frontal del Altar Mayor

La documentación conservada nos informa que entre 1668 y 1669 se colocó un suelo de ladrillos en el presbiterio, enlosándose a su vez la nave (*Ibidem*: 33-34). Posiblemente también en esas fechas, o pocos años después, se puso la reja de separación, las vidrieras y se revistió el altar con un frontal de azulejos planos pintados (*Ibidem*: 78).

Del mismo, únicamente se ha conservado su panel central figurado –de 0,54m de anchura y 0,93m de altura-, colocado como si fuera un cuadro en el muro de la Epístola del presbiterio, entre el retablo mayor y el acceso a la sacristía. Formado por veinticuatro azulejos -13,5x13,5x1cm- y una doble greca de cintas -13,5x6,5x1cm-, representa a San Pedro de Alcántara rezando ante un Crucifijo, arrodillado y sostenido por una nube, mientras al fondo, en un rompimiento de gloria, aparecen las cabezas de tres ángeles, completándose la escena con un bello paisaje de montañas y una casa rodeada de árboles junto a un río. Para el dibujo de las figuras se ha empleado un fino trazo de marrón-manganeso, color que domina la escena al utilizarse también para rellenar el hábito del santo -aplicando una trama que imita la bastedad del tejido- y otras partes, completándose la paleta con el amarillo, anaranjado, azul y verde, todos presentados en diferentes intensidades según las necesidades de la escena, consiguiendo de este modo una rica policromía.

El panel se remata por ambos extremos con cintas en las que se han dibujado hojas de laurel y flores en los extremos de las piezas, en azul y blanco, iguales a los alízares colocados en el frontal de la capilla del Cristo de la iglesia del convento de San Juan de la Cruz de Fontiveros.

El empleo del manganeso para el dibujo de las figuras y la variada paleta de colores con la que se rellena la escena, hacen de esta obra un claro exponente de la llamada por los investigadores serie policromía, que con tanto éxito se produjo en Talavera de la Reina a partir del último tercio del siglo XVII hasta la cuarta década del XVIII. Por los incompletos datos cronológicos que nos aporta la documentación, el frontal de azulejos se pudo colocar en el altar a partir de 1670 y, en todo caso, antes de finalizado el siglo XVII.

### Pavimento de Camarín

Tras el presbiterio, se adosa un camarín con acceso a través de dos puertas colocadas a ambos lados del retablo mayor. La documentación nos



Vista del panel de azulejos del altar mayor



Vista parcial del pavimento del camarín y detalle de los azulejos



indica que fue una de las últimas obras en ejecutarse, terminándose los últimos años del siglo XVII, aunque no fue hasta 1746 cuando comenzó su acondicionamiento interior con la colocación de la pasamanería de la escalera. Construido con buena sillería de granito, presenta una planta rectangular en dos alturas, siendo la inferior utilizada como vestidor. El camarín propiamente dicho se cerró con una cúpula y se revistió con placas de mármol y jaspe, además de yeserías policromadas. En 1759 se pavimentó el suelo del camarín con “azulejos de Talavera” que costaron “642 reales”. A finales del siglo XVIII, concretamente en 1796, vuelve a mencionarse en un inventario “el piso de azulejos finos de Talavera” de su camarín, indicándose también la existencia de “catorce azulejos de barro fino de Talavera” en el cuarto bajo o vestidor (*Ibidem*: 89-93). Al día el hoy las piezas del vestidor han desaparecido, pero sí se conserva

el pavimento del camarín, formado por azulejos planos pintados, que recubren la totalidad de la estancia -5,07x 3,52m- y la hornacina donde se coloca la imagen de la Virgen -1,28x0,42m-. El motivo representado es, nuevamente, una imitación del “florón principal” escurialense bícromo en azul y blanco. Además, junto al transparente del retablo se colocaron, en un rectángulo -0,83x0,70m- incrustado en el pavimento, unos azulejos polícromos en el que, a pesar de la pérdida de buena parte de su cubierta vítrea a causa del roce de las pisadas de los feligreses, se puede apreciar un vistoso jarrón conteniendo un ramo de flores rodeado de unas rocallas muy barrocas.

Gracias a la fecha facilitada por la documentación, podemos comprobar el éxito que alcanzó el diseño del florón y su perduración en el tiempo. Recordemos que el primero en elaborarlo fue Juan Fernández en 1570 para el monasterio de San Lorenzo de El Escorial, posiblemente copiado un diseño renacentista creado por Juan Floris. Casi doscientos años después, los alfares de Talavera de la Reina seguían reproduciendo este motivo con ligeras variaciones. Podemos comparar, por ejemplo, los azulejos del convento de San José de Ávila con estos de Nuestra Señora de las Fuentes, para comprobar las sutiles diferencias, pero diferencias al fin y al cabo, introducidas en unas labores realizadas con cerca de ochenta años de diferencia.



Detalle de los azulejos colocados junto al transparente del retablo

# La Horcajada

## Ermita de los Santos Mártires

**Cronología de la obra de azulejería:** último tercio siglo XVI y comienzos del XVII

**Autoría de la obra de azulejería:** desconocida



Vista de la fachada de la ermita de los Santo Mártires, La Horcajada. Ávila

La villa de La Horcajada se ubica al suroeste de la provincia de Ávila, en las estribaciones de la Sierra de Gredos, cercano a la confluencia del río Corneja en el Tormes. Junto a Piedrahita El Mirón y El Barco de Ávila, como localidades más importantes, desde el siglo XI, reinando Alfonso VI, formó parte del señorío de Valdecorneja. A finales del siglo XV La Horcajada se constituyó en un señorío propio, siendo su primer poseedor don García Álvarez de Toledo, hijo del primer duque de Alba, conservándose dentro del mayorazgo familiar hasta comienzos del siglo XIX.

Al suroeste del núcleo urbano, en la salida hacia el Barco de Ávila, se levanta la llamada por los documentos *Ermita de los Santos Mártires*, que dio nombre a uno de los doce barrios en que se dividió la villa. En ese lugar existió con anterioridad humilladero que, según la tradición, honraba la memoria de los cristianos martirizados en La Horcajada a comienzos del siglo IV.

Según sus Constituciones, en 1564 se fundó la cofradía de los Santos Mártires, siendo posiblemente esa la fecha aproximada de su transformación en ermita. Nos encontramos ante un sencillo edificio de planta rectangular, apreciándose en su fábrica diferentes modos y momentos constructivos. Hasta no hace mucho tiempo se cubría con un rico artesonado, sustituido por otro también de madera. La fachada se dispone al este y está hecha de sillería de granito, a diferencia del resto, construido de mampostería. En ella se encuentra la única puerta de acceso, toda vez que la existente en el muro norte se encuentra cegada, además de un campanil de piedra sobre la cornisa (López Hernández, 2004: 7-12).

### OBRA DE AZULEJERÍA CONSERVADA

El interior de la ermita se ilumina con una ventana abocinada situada en el muro sur. Un sencillo retablo construido a comienzos del siglo XIX decora el muro oeste, conteniendo las imágenes de San Fabián, San Sebastián y San Roque, realizadas en 1790 por el escultor salmantino Antonio Hernández (*Ibidem*: 50). El retablo apoya sobre un altar decorado con un frontal de azulejos planos policromos –de 2,40m de anchura y 1,10m de altura–.

El mismo presenta una cenefa en su frontal y laterales formada por dos hiladas de azulejos -13,5cm de lado- representando roleos y cartelas de “ferroneries”, con escudos de los dominicos colocados en las esquinas, rematándose las piezas con tiras de flecos imitando textiles. Los colores

utilizados son el azul, amarillo y blanco, además del negro para el sombreado de los escudos.

A diferencia de otros frontales, en esta ocasión se prescindió de los azulejos de repetición, colocándose en su lugar un gran panel central. En el centro del mismo se dispuso la imagen de San Sebastián atado a un árbol con su cuerpo asaeteado. Flanqueando al santo mártir a su izquierda se representó a Santo Domingo de Guzmán con el perro a sus pies, mientras que a su derecha se colocó a Santo Tomás de Aquino con el sol radiante sobre su pecho y sujetando en su mano izquierda una maqueta de la iglesia en la que penetra un estigma surgido de su mano derecha. Como fondo se desarrolló un variado paisaje formado por árboles y vegetación rastrera, además de varias poblaciones de arquitectura figurada. Volvemos a encontrarnos el color azul utilizado para el dibujo de las figuras y las arquitecturas fingidas, además de para rellenar los hábitos y las nubes del cielo, acompañado por el negro de las capas de los dominicos, el amarillo, un verde claro y el naranja, todos ellos sobre un fondo blanco. Finalmente, las esquinas del frontal se protegen

Vista del frontal de azulejos y detalle de la figura de San Sebastián







Detalle de las figuras de Santo Domingo de Guzmán (izquierda) y Santo Tomás de Aquino (derecha)

con alízares -18,4,5x5cm- que dibujan estilizados roleos vegetales en azul, amarillo y naranja, también con el blanco dejado de fondo.

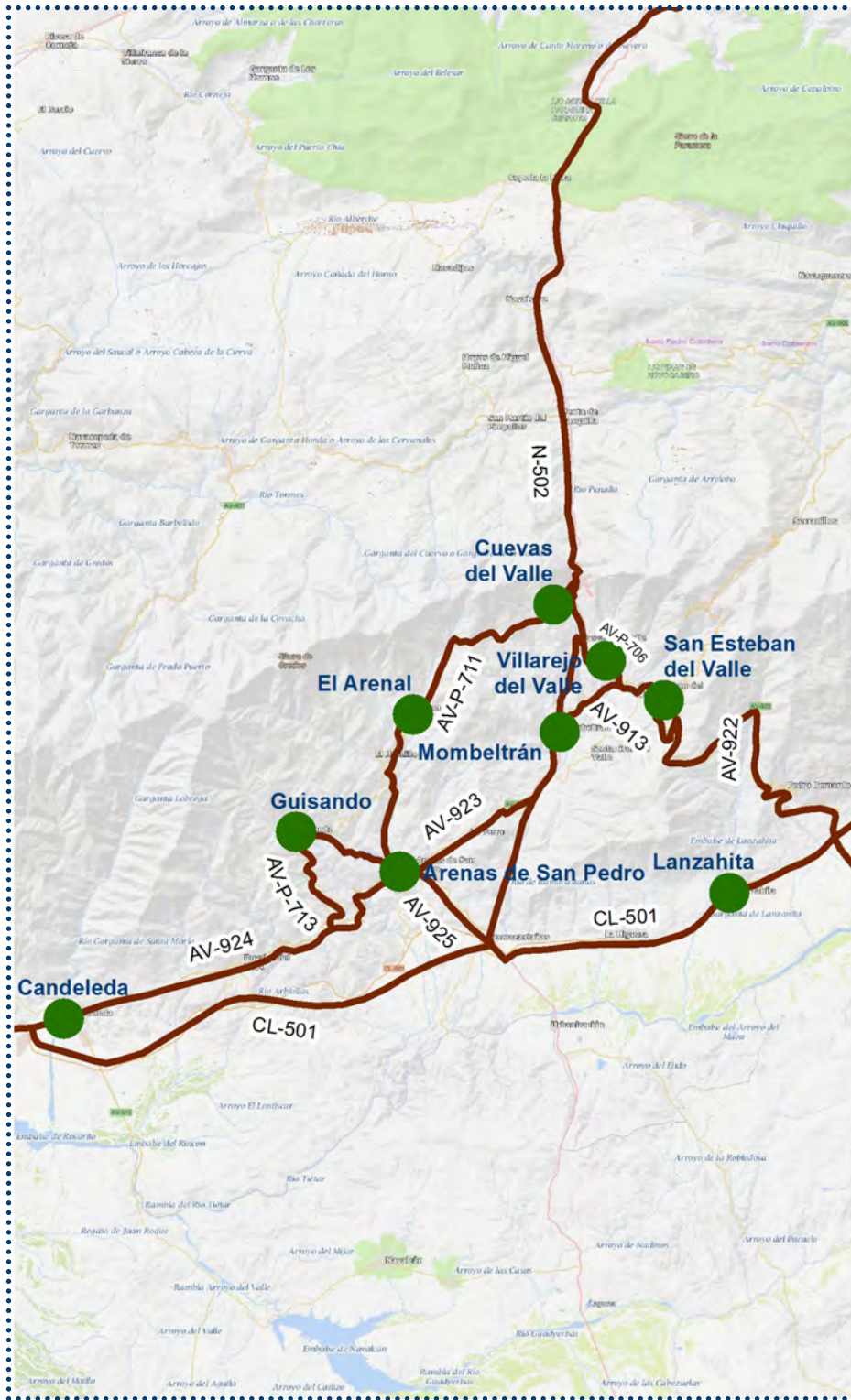
El hecho de que sea la figura de San Sebastián la que centre la escena, nos podría estar indicando que la primitiva advocación de la ermita fue la suya, llamándose posteriormente de los Santos Mártires tras la inclusión de San Facundo, toda vez que San Roque no llegó a sufrir tales penalidades. Además, la presencia de los escudos y de los dos santos predicadores, podría estar indicándonos la influencia que el convento de Santo Domingo de Piedrahita llegó a tener en la zona.

La conservación del frontal es buena, aunque presenta la pérdida de varios azulejos, en parte sustituidos por repintes, y de otros tantos alízares. Además, la parte inferior queda oculta por la tarima de un escalón colocada para diferenciar ambientes dentro de la ermita.

Por la técnica utilizada, cronológicamente nos encontramos ante una obra de finales del XVI o de las primeras décadas del XVII, realizada en Talavera de la Reina ¿acaso en el taller de Juan Fernández, o de alguno de los integrantes de la familia Figueroa?

# 6.3.4

# Itinerario IV Tietar occidental



Candeleda

Guisando

El Arenal

Arenas de San Pedro

Mombeltrán

Cuevas del Valle

Villarejo del Valle

San Esteban del Valle

Lanzahíta



# Candeleda

## Iglesia de Nuestra Señora de la Asunción

**Cronología de la obra de azulejería:** primera mitad siglo XVI (azulejos de arista) y último tercio siglo XVI (azulejos planos pintados)

**Autoría de la obra de azulejería:** desconocida y Juan Fernández (Retablo de la Santa Cena)



Iglesia de Nuestra Señora de la Asunción, Candeleda. Ávila

Candeleda se sitúa al suroeste de Ávila, en la ladera sur de la Sierra de Gredos, limitando con la provincia de Toledo y la cacereña comarca de la Vera, haciendo de frontera el mismo valle del Tiétar. Las primeras referencias que de ella se tienen son de finales del siglo XII cuando, con el nombre de *Candevera*, aparece vinculada al Campo de Arañuelo, aunque la reconquista de Talavera por los almohades tras la derrota de Alarcos (1195) supuso su desaparición temporal. En 1393 Enrique III le concedió el título de villa, llamándose en esos momentos *La Candeleda de las Ferrerías de Ávila*. De inmediato el rey la entregó en señorío a don Ruy López Dávalos, pasando ya en el siglo XV a los Estúñiga, señores de Béjar (Luis López, 2009: 239-256).

La iglesia de Nuestra Señora de la Asunción se sitúa en el extremo sureste del primitivo núcleo urbano, sobre un promontorio dominando la antigua judería. En su construcción se utilizó la mampostería, con refuerzo de sillería de granito en las esquinas y en su torre. Según Gómez-Moreno, el edificio presenta dos momentos constructivos bien diferenciados. El más antiguo, de los siglos XIII-XIV, se aprecia en la cabecera, con arcos perpiaños apuntados y bóveda de cañón, que remata en una capilla mayor semicircular y bóveda de nervios dispuestos en abanico. El resto de la iglesia es del siglo XV, formada por tres amplias naves separadas por arcos formeros que apoyan sobre pilares de planta ovalada, cubiertas con armaduras de par y nudillo. Un pequeño baptisterio se dispone a los pies de la nave de la Epístola, abriéndose en el mismo lado la capilla de San Antonio o de las Confesiones (2002: 349).

La portada se sitúa a los pies, presenta un arco carpanel decorado con bolas y culminado por otro conopial de estilo Isabelino. Una torre de tres cuerpos se levanta sobre la cabecera por su lado del Evangelio.

### OBRAS DE AZULEJERÍA CONSERVADAS

En el interior de la iglesia se conserva la que, sin duda, podemos considerar como una de las mejores obras de azulejería del siglo XVI salida de los talleres de Talavera de la Reina, conocida con el nombre del Retablo de la Santa Cena. También un panel con la imagen de la Virgen, que tiene que ser el mismo que Gómez-Moreno encontró en la sacristía junto a otros azulejos todavía hoy conservados (*Ibidem*: 351).

### Retablo de la Santa Cena

En el muro de la nave de la Epístola se encuentran un gran frontal de azulejos planos pintados –de 2,85m de anchura y 4,35m de altura, con



Vista del retablo de la Última Cena

azulejos de 13,5cm de lado-. En realidad está imitando a un retablo clásico con su banco o predela, sus cuerpos o pisos divididos en calles, su ático e, incluso, su guardapolvo que, en esta ocasión, es un marco de madera. Llama poderosamente la atención que no se encuentre asociado a ninguna mesa de altar, como si el lugar que hoy ocupa no hubiera sido el originalmente elegido.

Haciendo una descripción por cuerpos, podemos decir que el primero se divide en tres calles, la central de mayores dimensiones, donde se reproduce una estructura arquitectónica formada por tres arcos, carpante el central y conopiales los laterales, que apoyan en columnas de fuste estriado en la base y abalaustrado en la parte superior con decoración vegetal, que rematan en unos capiteles de volutas vegetales. Tanto los riñones de los arcos como el arquitrabe aparecen decorados con figuras de ángeles, puntos, temas vegetales y largas tiras de tela. En la calle central encontramos la imagen de San Zacarías con su hijo San Juan Bautista Niño, en la izquierda a San Juan Evangelista y en la derecha a San Lucas, apareciendo las figuras rodeadas de árboles y entre rocas, con una vegetación rastrera y un amenazador cielo de fondo.

El segundo cuerpo se dispone en una calle única, que descansa sobre el arquitrabe del inferior, desarrollándose la escena principal que da nombre a la obra: La Última Cena. En ella encontramos a Jesús, sentado en un gran sillón con dosel en medio de una larga mesa y rodeado de sus discípulos, apreciándose en la superficie los restos del banquete. Entre las figuras de los Apóstoles destaca la de San Juan, postrado sobre la mesa junto a su Maestro y la de Judas, sentado en una silla de tijeras con su nombre escrito en el respaldo dando la espalda al espectador. El espacio representado es una habitación decorada con grandes cortinones, en la que se abre una puerta con arco de medio punto en un lateral. Un suelo de baldosas bícromas colocadas en rombo dan perspectiva a la escena, que se refuerza con la jarra de hechura metálica de amplia asa colocada en un primer plano.

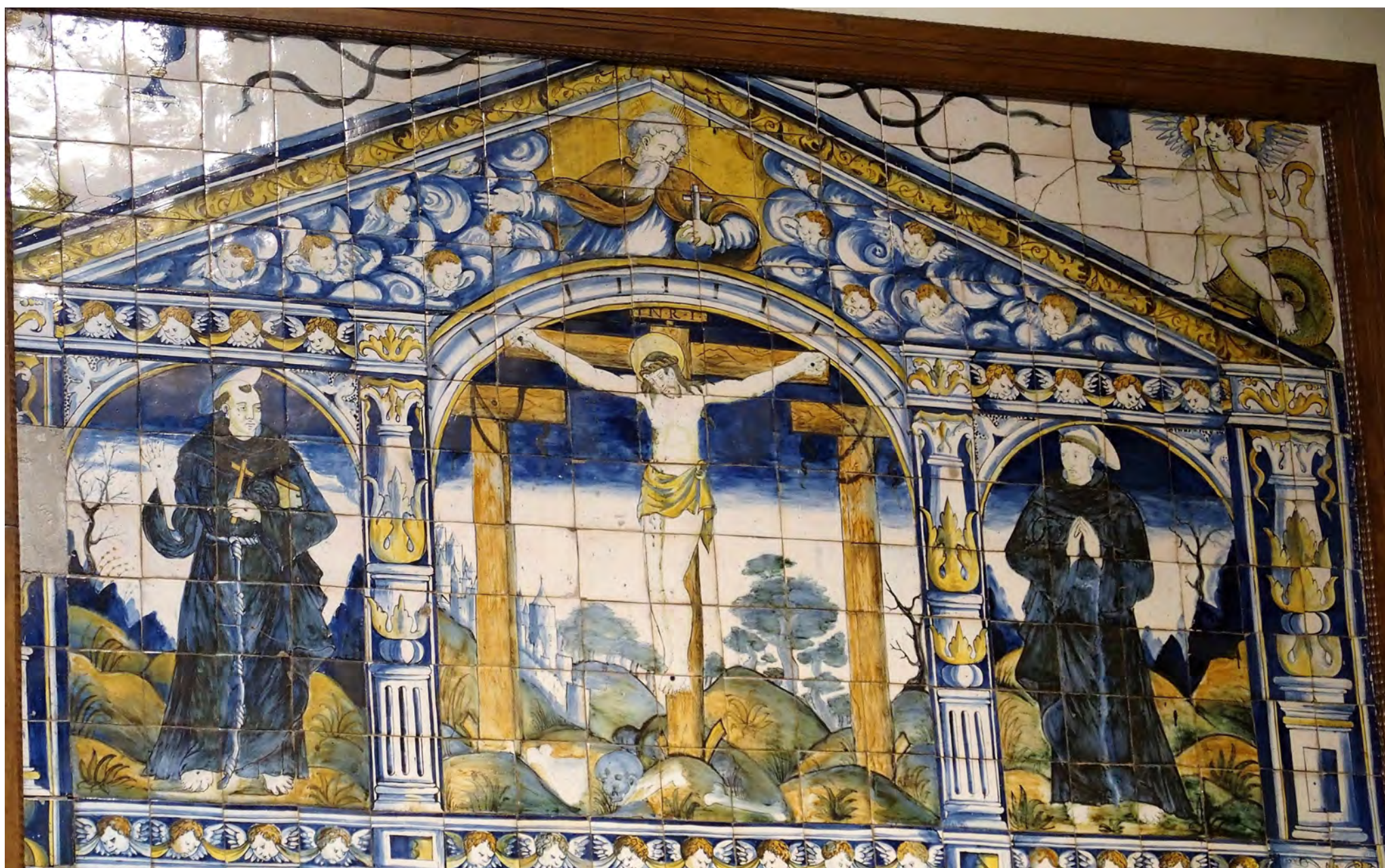
El tercer cuerpo se dispone también sobre el arquitrabe del anterior, y, como el primero, se divide en tres calles de idénticas dimensiones y decoración, aunque en este caso los arcos son todos carpanteles. En la central se representa a Cristo crucificado junto a dos cruces vacías, flanqueado por San Francisco de Asís a su izquierda y San Antonio de Padua a su derecha. Todas las figuras se rodean de un paisaje con una vegetación menos luminosa que la anterior, más acorde con la escena que se está representando y con los adustos hábitos que portan los santos.



Vista del primer piso y la predela del retablo de la Última Cena



Vista de la escena del segundo piso del retablo de la Última Cena y comparación con el cuadro de Juan de Juanes (Museo del Prado)



Vista del tercer piso y del ático del retablo de la Última Cena

Por último, el retablo cierra en un ático con forma de frontón, que se apoya en las pequeñas columnas de las calles de los cuerpos y en otras más grandes dispuestas en los extremos, que presenta un fuste liso y se decoran con máscaras, colgaduras y hojas de acanto. En esta ocasión la imagen representada es la de Dios Padre surgiendo de un rompimiento de gloria, rodeado de cabezas de ángeles. Sobre el tejado del frontón, culminando el conjunto, se dibujaron dos ángeles sosteniendo grandes copas y sentados sobre los caparzones de, también, dos grandes caracoles, mientras que en la cúspide se desenrollan unos largos y finos

tentáculos, cuyo significado no llegamos a descifrar al encontrarse la escena parcialmente tapada por el marco.

En la predela, que también se encuentra tapada parcialmente por el marco, encontramos a tres parejas de ángeles dispuestos entre roleos. Los de los extremos sujetan sendos escudos hechos de labores de “ferrerías”, en los que se representan una cruz potenziada tipo Santo Sepulcro, mientras que los del centro portan una cartela, hecha con las mismas labores, donde se reproduce el anagrama: *JV<sup>o</sup> FRS*.

Todas las escenas presentan un gran dinamismo, aunque destaca la



Detalle de la cartela con el anagrama *JVº FRS* dispuesto en el centro de la predela

central, con una lograda disposición de los personajes y el mobiliario de acompañamiento. Los elementos decorativos –columnas, roleos, “ferronerías”, jarrón, silla de tijeras, colgaduras...- presentan un marcado estilo renacentista, al igual que los paisajes. Se aprecia que el pintor se ha inspirado en grabados flamencos o alemanes de la época representando esa temática, que cada vez con más asiduidad van llegando a la Península Ibérica.

En la Santa Cena dispuesta en la calle central también se ve el influjo de obras a pincel. Por ejemplo, en la que realizó hacia 1562 el valenciano Vicente Juan Macip, también llamado Juan de Juanes, seguidor de los maestros italianos Leonardo y Rafael. Son muchas las similitudes que se pueden apreciar entre ambas obras: la misma disposición de los cortinones del fondo, la serena figura de Jesucristo en el momento de consagrar la sagrada hostia, el cáliz que aparece frente a él, la gran bandeja metálica y los cubiertos distribuidos sobre la mesa, la jarra colocada en primer término, haciendo alusión al lavatorio de los pies anterior a la Cena y, por último, el nombre de Judas escrito en la silla. Ambos trabajos parecen haber tenido una misma fuente de inspiración.

En el dibujo de las escenas se utilizó el color negro de manganeso, incluidas las figuras, aunque algunas manos de los Apóstoles se han trazado en azul. En la paleta de colores encontramos el azul y un amarillo-anaranjado, presentados con muy diversas intensidades, rellenando ropas, troncos de árboles y rocas; un verde poco intenso dispuesto en las copas de los árboles y la vegetación; también el negro que, además de para el trazo del

dibujo, se empleó para rellenar los troncos de los árboles muertos y los hábitos franciscanos, en este caso con una tonalidad azulada; todos ellos sobre un blanco dejado como fondo.

El estado de conservación de esta obra es bueno. A pesar de ello, se puede apreciar a simple vista la pérdida de vidrio, roturas y fisuras en algunos azulejos. También la pérdida de varias piezas en el tercer piso, en concreto en la calle donde se encuentra la imagen de San Francisco de Asís. Por último, el marco colocado a modo de guardapolvo, dificulta la completa visión de los extremos y el remate del ático del retablo.

Por lo que respecta a la autoría, la mayoría de los investigadores que han estudiado la obra están de acuerdo en relacionar el anagrama *JVº FRS* con el azulejero Juan Fernández (Vaca y Ruiz de Luna, 2008: 293-294; Frothingham, 1969: 55-57). De este modo nos encontraríamos ante la primera obra firmada por un azulejero procedente de la localidad de Talavera de la Reina, lo que también nos estaría indicando la importancia que para el autor tuvo la obra. En cuanto a la fecha de su fabricación, únicamente Frothingham se aventuró en su momento a proponer la década de 1570. Esta autora se guiaba por afinidades tipológicas con obras como los retablos de San Francisco y Santa de la iglesia de San Juan Bautista de Mombeltrán, fechadas entre 1571 y 1573 respectivamente como más adelante veremos, y con el retablo de San Antonio Abad, conservado en la ermita de la Virgen del Prado de Talavera, aunque procedente de la iglesia de los Hospitalarios de esa misma localidad (1969: 56-57). En todo caso, la fecha de 1540 que dio



Gómez-Moreno es a todas luces imposible de acomodar a esta obra por demasiado temprana (2002: 350).

La presencia de las figuras de los santos franciscanos en el retablo, puede estar en relación con el gran influjo que desarrolló en la parte sur de la provincia y norte de Toledo San Pedro de Alcántara y el monasterio por él fundado en la cercana localidad de Arenas de San Pedro.

### Panel de la Virgen

También en el muro de la nave de la Epístola, aunque en este caso hacia los pies junto a la capilla baptisterio, se encuentra un pequeño panel –de 0,54m de anchura y 0,68m de altura-, formado por veinte azulejos -13,5cm de lado- planos pintados, revestido con un marco de madera como si fuera un cuadro.

En el mismo se representa la imagen de la Virgen, rodeada de cuatro ángeles saliendo de un rompimiento de gloria. Da la impresión de que nos encontramos ante la inmaculada concepción de María, es decir, una *Tota Pulchra* coronada, sobre el creciente lunar pisando la serpiente y sostenida por los ángeles. Pero, si nos fijamos en los azulejos de la hilada inferior, vemos que son obra de una reciente restauración actual incluida la serpiente, lo que entorpece la correcta interpretación de la escena, puesto que, en vez de una Inmaculada, nos encontramos ante la Asunción y Coronación de la Virgen (González Moreno, 2005: nota 18). El dibujo de las figuras se ha realizado con un trazo fino de color azul, destacando la mano firme y precisa del artista, aunque se aprecia una gran diferencia técnica con las que aparecen en el retablo de la Última Cena que acabamos de describir. El azul también se ha utilizado para marcar las carnaciones y dar cuerpo a las vestimentas, acompañado por el amarillo, anaranjado y un verde un tanto pálido.

Además de las piezas “modernas” colocadas en la parte inferior del panel, el resto de azulejos presentan claros signos de rotura y recomposición. Como antes hemos indicado, Gómez-Moreno encontró este panel de la Virgen en la sacristía, colocado “en una hornacina” junto a otros azulejos, que él interpretó como pertenecientes a un “frontal de Talavera” (2002: 351).

Cronológicamente consideramos que es una obra realizada a lo largo del último tercio del siglo XVI y, como bien anticipó el investigador granadino, procedente de un alfar de Talavera de la Reina.



Vista del panel de la Virgen

### Azulejos del lavabo de la Sacristía

Ya por último, en una reciente restauración se colocaron en el frontal y encimera del lavabo de la sacristía esos azulejos talaveranos que Gómez-Moreno vio dentro de una hornacina y relacionó con un frontal de altar desmantelado, mezclados con otros de arista.

Entre los segundos, volvemos a encontrar las flores vistas de frente dentro de marcos cruciformes, idénticas a las que decoran los solados de la ermita de Nuestra Señora de la Cabeza en Ávila y del santuario de Nuestra Señora del Cubillo en Aldeavieja, junto a otros que presentan marcos de tendencia circular conteniendo también pequeños motivos florales. Todos ellos presentan las mismas medidas -14cm de lado- y aparecen pintados en azul, verde y melado, con el blanco dejado en reserva. Su mera existencia, nos está indicando que la iglesia ya estuvo decorada con revestimientos cerámicos de procedencia toledana con anterioridad a la primera mitad del siglo XVI.

Entre los azulejos pintados, encontramos restos de cenefas rematadas con

flecos imitando textiles, coronas con esvásticas encadenadas, alízares con el mismo diseño, además de azulejos de repetición, de los que completan un frontal de altar rodeando al panel central, representando motivos de cruces griegas y aspas vegetales, junto a otros con grandes margaritas centrales de las que nacen cintas mixtilíneas que albergan “florones arabescos” y otros motivos vegetales. Todos los azulejos presentan idénticas medidas -13,5cm de lado, mientras que los colores utilizados son el azul, amarillo, anaranjado y verde, con el blanco nuevamente dejado en reserva.

Vista de los azulejos del frontal del lavabo de la sacristía



# Candeleda

## Ermita de San Blas

**Cronología de la obra de azulejería:** primera mitad siglo XVI (azulejos de arista) y último tercio siglo XVI (azulejos planos pintados)

**Autoría de la obra de azulejería:** desconocida



Ermita de San Blas, Candeleda. Ávila

La ermita de San Blas, también llamada del Cristo de la Cañada, se encuentra al oeste del primitivo núcleo de población de Candeleda en el parque de la Mesta, junto al royo de jurisdicción de la villa, llamado *Rollo de la Cañada*. Aunque está considerada como uno de los edificios más antiguos de la localidad, se desconoce su fecha de construcción. Sí se tiene noticia de que anteriormente fue un humilladero al que los ganaderos encomendaban sus personas y sus rebaños antes de continuar la ruta de la trashumancia hacia la sierra.

En la actualidad se conserva un primitivo edificio de planta rectangular, construido con mampostería y refuerzo de sillares de granito en sus esquinas, tejado a dos aguas y acceso situado a los pies, con un arco de medio punto de grandes dovelas con escudo en su clave, además de una pequeña espadaña para un esquilón. En el siglo XVIII sufrió una remodelación y en los siglos XIX y XX sendas ampliaciones. Desde finales del siglo XIX conserva los restos del monje San Bernardo de Candeleda, quien vivió en el cercano monasterio cisterciense de Nuestra Señora del Rosario, y cuyos restos fueron primeramente depositados en la ermita de San Bernardo, también llamada de San Juan *ante portam latinam* (Luis López, 2009: 239-240).

### OBRAS DE AZULEJERÍA CONSERVADAS

#### Frontal del Altar de San Isidro

En el muro del Evangelio, junto a la cabecera, se encuentra un altar cuyo frontal –de 1,94m de anchura y 0,94m de altura- aparece recubierto por azulejos de arista, y con un panel central con la imagen de San Isidro Labrador contemporáneo de procedencia talaverana rompiendo el conjunto.

Los azulejos de arista -14cm de lado- presentan un diseño que intercala motivos florales: gran flor central y palmetas contenidas en marcos de múltiples lóbulos formados por cintas, en azul, verde y melado, con el blanco dejado en reserva. En la parte superior del frontal se encuentran varias coronas de arista descolocadas que, en origen, pudieron haber formado parte de este conjunto o pertenecer a otra obra desaparecida. Estos azulejos son iguales a los colocados en el frente del lavabo de la sacristía de la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción. Por lo tanto, volvemos a indicar que su fecha de fabricación tendría lugar hacia mediados del siglo XVI en algún alfar anónimo de la ciudad de Toledo. Su estado de conservación es bueno. Únicamente indicar que, para

colocar el ya citado panel con la imagen de San Isidro, previamente se tuvieron que arrancar varios azulejos del frontal original.

### Frontal del Altar de San José

En el muro del lado de la Epístola se dispone un segundo altar, también junto a la cabecera, igualmente decorado con un frontal –de 1,95m de anchura y 0,99m de altura- de azulejos de arista que, como en el caso anterior, también aparece roto por un panel con la imagen de San José y el Niño contemporáneo y de procedencia talaverana.

En este frontal se aprecia una mayor descolocación y mezcolanza de diseños. De forma mayoritaria volvemos a encontrarnos el mismo diseño que decoraba el anterior altar, acompañado por azulejos con la flor vista de frente dentro de un marco cruciforme, iguales a los existentes en el lavabo de la sacristía de la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción, además de varias coronas representado temas vegetales. Desde el punto de vista cronológico como de procedencia, nada difiere de lo dicho anteriormente.

### Frontal del Altar de San Blas

Ya por último, el altar mayor de la ermita también aparece decorado con un frontal –de 1,80m de anchura y 1,05m de altura- de azulejos, en esta ocasión planos pintados, con un habitáculo dispuesto en el centro y cerrado con reja, donde se guarda la urna que contiene los restos de San Bernardo de Candeleda.

Además, la mesa del altar aparece revestida con azulejos de arista idénticos a los que decoran los altares colaterales. Azulejos que volvemos a encontrarnos en la base del habitáculo que contiene la urna con los restos del santo.

El frontal presenta una cenefa -parcialmente tapada por un bastidor de madera- formada por dos hiladas de azulejos, en los que se dibujan estilizados motivos vegetales dentro de marcos ovalados, dispuestos entre hiladas de perlas y sogueados de calabrote, rematados con los consabidos flecos imitando textiles y pintados en azul, amarillo y naranja, dejando el blanco en reserva. A continuación, colocados alrededor del habitáculo central, aparece un conjunto de azulejos de repetición, en los que se dibuja en cada pieza cuatro pequeños “florones arabescos” dispuestos alrededor de un marco cuadrilobulado que contiene una pequeñas flores vistas de frente, pintados con un llamativo color azul turquesa. El marco del habitáculo se decora con cintas de marcos en forma de lágrima y



Vista del frontal de azulejos del altar de San Isidro (arriba) y del altar de San José (abajo)

motivos florales, protegiéndose el ángulo interior con alízares pintados con el mismo diseño e igual paleta de colores que los de la cenefa. Por último, debajo del habitáculo se dispone una cartela, realizada con labores de “ferronerías”, donde se puede leer la siguiente inscripción pintada en azul:



Detalle del frontal de azulejos del altar de San Blas

\*AQVIESTAN \* LOS DVESOS \* D<sup>E</sup>L \* BIEN/  
 AVENTVRADO \* SAN \* BERNARD<sup>O</sup>

La presencia en el altar mayor de la ermita de azulejos de arista junto a los planos pintados, nos plantea ciertas dudas. Teniendo en cuenta el tipo de labores colocadas en los altares colaterales, consideramos que el altar de San Blas estuvo en origen decorado con labores de arista de procedencia toledana. Posteriormente, en el frontal se colocaron los azulejos planos pintados que hoy se pueden admirar, los cuales, posiblemente vinieron, junto con los restos de San Bernardo de Candeleda, de la ermita de San Juan antes de su transformación en secadero de plantas de tabaco en el siglo XIX. De esta manera podemos justificar la presencia de la cartela con la inscripción, que da la impresión de ser contemporánea al resto de

azulejos.

Por lo que respecta a la fecha y el lugar de fabricación de los azulejos pintados, debemos indicar que en el Museo Ruiz de Luna de Talavera de la Reina se conservan piezas idénticas a las aquí descritas, incluidas las monocromos azules, que han sido fechadas por algunos especialistas hacia la década de 1580, y se tienen como labores realizadas en los alfares de la villa<sup>11</sup>. Por lo tanto, ante el gran parecido entre unos y otros azulejos, damos la misma cronología y procedencia a los azulejos conservados en el frontal del altar mayor de la ermita de San Blas de Candeleda.

<sup>11</sup> Damos las gracias por esta información al profesor Alfonso Pleguezuelo.

# Candeleda

## Santuario de Nuestra Señora de Chilla

**Cronología de la obra de azulejería:** último tercio siglo XVI y comienzos del XVII

**Autoría de la obra de azulejería:** desconocida



Santuario de Nuestra Señora de Chilla, Candeleda. Ávila

Al comienzo de la garganta de Chilla, en plena Sierra de Gredos y rodeada de un frondoso bosque, se levanta el santuario de la Nuestra Señora de Chilla, patrona de Candeleda y de buena parte del valle del Tiétar y del campo de Talavera. Al parecer, la tradición cristiana en este lugar se remonta hasta el siglo VIII, aunque el actual culto mariano comenzó a desarrollarse en la época de la “re población” de los valles del Tiétar y Tajo durante el siglo XII.

El templo actual se levantó en el siglo XVII, con numerosas reformas realizadas durante la siguiente centuria. En su construcción se utilizó mampostería entre hiladas de ladrillo, que también se colocaron en las esquinas, además de sillares de granito en los contrafuertes y en el muro exterior del camarín de la Virgen. Presenta planta de cruz latina con una sola nave que cierra con bóveda de cañón. En los brazos del crucero se disponen capillas, cubriéndose la parte central con una media naranja sobre pechinas. La corta capilla mayor se cubre con una bóveda con lunetos, adosándose a su testero un camarín con bóveda octogonal con linterna. Cuenta también con sacristía independiente (González, 2002: 81-83).

Junto a la ermita se encuentra la casa de la santera, construida en 1927 tal y como reza en la inscripción del azulejo colocado sobre la puerta, pintado por el talaverano Fernando Broncano.

### **OBRA DE AZULEJERÍA CONSERVADA**

En un pequeño armario empotrado en una de las paredes de la sacristía, utilizado en la actualidad para guardar los objetos y el vino consagrados para la liturgia, se encuentra un pequeño panel figurado de azulejos planos pintados –de 0,28m de anchura y 0,41m de altura-.

El mismo está formado por seis azulejos -13,5cm de lado- que representan a la Virgen María vestida de sol –rodeada de ráfagas- sobre el creciente lunar, como si fuera una *Virgen Apocalíptica*, aunque en esta ocasión aparece portando en brazos al Niño Jesús. La decoración del panel se completa con la colocación en los ángulos de cuatro medios “florones arabescos”.

La escena, aunque sencilla, está muy bien ejecutada demostrando la pericia del autor, quien utilizó un fino trazo de color azul para el dibujo. Las caras de la Virgen y el Niño muestran una gran serenidad, con unos cuerpos bien proporcionados. Los pliegues de la túnica y capa de la Virgen están pintados de tal manera, que aportan la profundidad de campo que niega un fondo desprovisto de cualquier motivo decorativo.

Los colores empleados, además del azul, son el amarillo y el anaranjado, dispuestos sobre un blanco crema.

Por su factura y la temática representada, consideramos que esta obra fue elaborada en un taller de Talavera de la Reina entre el último tercio del siglo XVI y comienzos del XVII.

Su estado de conservación es bueno. La imagen representada en el panel, al igual que la Virgen de Chilla, aparece con el Niño Jesús y sobre el creciente lunar, por lo que pudo formar parte del frontal de antiguo altar mayor. Aunque, por sus dimensiones, también pudo ser utilizada como placa hagiográfica de las que se colocaban junto a la puerta de acceso al templo, siendo trasladada al lugar que hoy ocupa tras alguna reforma.



Vista del panel de azulejos colocado en la sacristía

# Guisando

## Ermita de San José

**Cronología de la obra de azulejería: primera mitad siglo XVII**

**Autoría de la obra de azulejería: desconocida**



Ermita de San José, Guisando. Ávila

La localidad de Guisando se ubica en la cara sur de la Sierra de Gredos, junto a la garganta del río Pelayos, rodeada de cumbres como la Cabeza de Covacho, Cabeza del Cervudal o las agujas del Galayar y de inmensos pinares. Se encuentra también al noroeste de Arenas de San Pedro, a cuyo señorío perteneció como una aldea más hasta que, en tiempos de Carlos III, alcanzó el título de villa y con ello su independencia. En tiempos de Fernando VI pasó a formar parte, al igual que otros muchos pueblos de la zona incluida Arenas, al partido judicial de Talavera de la Reina, reincorporándose a la provincia de Ávila en 1833.

La ermita de San José se sitúa a la entrada del pueblo, junto a la carretera que comunica con Arenas de San Pedro. Como la mayoría de las ermitas de la zona, arquitectónicamente nos encontramos ante un pequeño edificio de planta rectangular, posiblemente del siglo XVII, construido con mampostería reforzada con sillería de granito en las esquinas. En la fachada también se dispone un zócalo de granito, en ella encontramos con un arco de acceso, tendente a conopial, con dovelaje de ladrillo, que se cierra con una bonita y recia puerta de cuarterones. El interior de la ermita ha sido restaurado recientemente.

### **OBRA DE AZULEJERÍA CONSERVADA**

El altar, dispuesto bajo el único retablo que decora la ermita, se encuentra recubierto por un frontal de azulejos planos pintados –de 2,60m de anchura y 1,06m de altura- que, como otros muchos que ya hemos descrito, presenta una distribución formada por un panel central con una escena figurada, unos azulejos de relleno y una cenefa rodeando el conjunto, faltando en esta ocasión los alízares que protegen las esquinas, que han sido sustituidos por una segunda cenefa de azulejos contemporáneos.

La cenefa dispuesta en el frente y los laterales de la obra original, está formada por dos hiladas de azulejos –todas las piezas del frontal tiene 13,5cm de lado- en los que se desarrollan roleos de hojas de acanto, pámpanos de vid y flores, pintados en blanco y azul sobre un fondo amarillo-anaranjado. La cenefa se remata con los consabidos flecos imitando textiles, que van alternando el color azul con el amarillo. A continuación, los azulejos colocados a ambos lados del panel muestran una decoración que imita los ricos paños de brocados en blanco, amarillo y naranja sobre una trama de fondo azul rallado.

Ya por último, en el centro del frontal se dispuso un panel -0,55m de anchura y 0,70m de altura- formado por veinte azulejos donde, en esta





Vista del frontal de azulejos del altar de San José y detalle de su panel central



ocasión, se representa una Sagrada Familia, con el Niño Jesús, al que un rompimiento de gloria ilumina la cabeza, llevado de la mano por José, que porta una gran flor, y María con un libro abierto, caminando entre árboles y rocas. En la parte superior de la escena, surgiendo de un doble rompimiento de gloria, aparece Dios Padre haciendo descender al Espíritu Santo, transformado en paloma, sobre ellos. A pesar de su ingenuidad y falta de perspectiva, la escena consigue transmitir el mensaje místico que buscaba, fundamentalmente dirigido al sector más popular de la sociedad. Todas las figuras aparecen dibujadas con un fino trazo azul, que también se utiliza para las carnaciones y el sombreado de las vestimentas, nubes y rocas, acompañado por el amarillo, anaranjado y verde, además de un manganeso berenjena utilizado para rellenar la túnica de Jesús, todos ellos sobre un fondo blanco. Como ya hemos visto en otras ocasiones, por ejemplo en el frontal de la capilla del licenciado Juan Martínez de la iglesia de Gutierre-Muñoz, el autor prefirió dibujar la cabeza de Dios Padre en el centro de un azulejo, evitando así que quedara cortada, colocando dos medios azulejos en los lados de la hilada correspondiente para, de este modo, igualar las dimensiones del panel. Además de la ausencia de los alízares que, como ya hemos indicado, han sido sustituidos por azulejos contemporáneos, en el frontal se puede

observar la falta de varios azulejos en uno de los laterales, además de la pérdida de la cubierta vítrea en algunas piezas situadas en lugares estratégicos, como la cabeza de la Virgen y los cuerpos de Jesús y San José.

La similitud decorativa de este frontal con el anteriormente citado y el del altar del Nacimiento de la iglesia del convento de San José de Ávila, es manifiesta. Atendiendo a diversas circunstancias constructivas, esas dos obras se fecharon entre la segunda década y mediados del siglo XVII. Desafortunadamente, en la ermita de San José carecemos de más información que la arriba presentada, por lo que únicamente podemos dar una fecha aproximada, que estaría sobre la mitad del siglo XVII. Además, si atendemos a esa similitud decorativa, tanto en los azulejos de la cenefa, como en los de repetición y, principalmente, en los paneles centrales en detalles como las nubes, la falta de perspectiva o la utilización de unos paisajes de fondo poco desarrollados, que dejan ver una gran proporción del blanco de reserva, podríamos estar ante unas obras realizadas en un mismo alfar de Talavera de la Reina.

# El Arenal

## Ermita del Santísimo Cristo de la Expiración

Cronología de la obra de azulejería: último tercio del siglo XVII  
Autoría de la obra de azulejería: desconocida



Ermita del Santísimo Cristo de la Expiración, El Arenal. Ávila

La villa de El Arenal se encuentra dentro del Parque Regional de la Sierra de Gredos, en concreto enclavado en su ladera sur, junto a la garganta del río Arenal y el río Zarzoso. En su fundación, de la que no se conoce una fecha precisa, tuvo mucho que ver la actividad pastoril, gracias al paso de los rebaños por la antigua calzada romana que discurre por el cercano Puerto del Pico, utilizada como ruta trashumante en busca de pastos. Al igual que la mayoría de los pueblos de la zona, en 1393 El Arenal quedó integrado como una aldea más en el señorío de Arenas de San Pedro, que Enrique IV concedió a su camarero mayor y, posteriormente, Condestable de Castilla don Ruy López Dávalos. Tiempo después, pasó a depender de la casa del Infantado hasta que, en 1732, consiguió del Felipe V carta de villazgo, siendo testigo de tal acontecimiento el Rollo levantado en la Plazoleta (Troitiño, 2001: 17-21).

La ermita del Santísimo Cristo de la Expiración se ubica al suroeste del núcleo urbano, junto a la carretera que, tras pasar por El Hornillo, lleva a Arenas de San Pedro. En origen, esta ermita se encontraba en el Camino del Cristo, en un paraje un tanto alejada de la localidad que dificultaba la llegada de los fieles. Por ello, en 1930 se decidió construir un nuevo edificio en un lugar más accesible, facilitando las procesiones del Cristo, figura muy venerada por los vecinos. En la fachada se colocó un bello panel de azulejos reproduciendo la imagen del Cristo y debajo un letrero, también de azulejos, con el nombre de la advocación de la ermita, realizados ambos en la fábrica de Nuestra Señora del Prado, propiedad de la familia Ruiz de Luna de Talavera de la Reina, hacia mediados del siglo pasado.

Además de su iglesia parroquial, bajo la advocación de Nuestra Señora de la Asunción, la localidad cuenta con otras tres ermitas más, las de la Virgen de las Angustias, Virgen de los Remedios y Las Majadas.

### OBRA DE AZULEJERÍA CONSERVADA

El Cristo de la Expiración, imagen de madera policromada del siglo XVII de un Jesucristo clavado a la Cruz, preside el espacio interior de la ermita, colocado en un retablo del siglo XIX que descansa sobre un altar decorado con un frontal de azulejos planos pintados –de 2,35m de anchura y 0,92m de altura-.

A diferencia de otros, en esta ocasión el frontal presenta una cenefa dispuesta solamente en sus extremos, formada por una doble hilada de azulejos –13,5cm de lado- que desarrolla una decoración que imita los ricos paños de brocados, pintados en blanco, amarillo y naranja sobre



Vista del frontal de azulejos del altar del Santísimo Cristo de la Expiración y detalle de su panel central



una trama de fondo azul rallado, de la que caen flecos imitando textiles que van alternando el azul y amarillo. Flecos que también cuelgan en la parte superior, inmediatamente después de unos alízares -18x4,5x5cm- que también aparecen en los laterales del frontal, con un diseño de roleos de zarcillos y flores en blanco, amarillo y naranja, sobre un fondo azul. También a diferencia de otros frontales, los azulejos que rodean al panel central vuelven a presentar el mismo motivo decorativo que el de la cenefa.

El panel central -0,54m de anchura y 0,69m de altura- formado, como en la mayoría de las ocasiones, por veinte azulejos, en esta ocasión reproduce un Calvario, con Jesucristo clavado en la Cruz enmarcado por un rompimiento de gloria, acompañado por la Virgen a su izquierda y San Juan a su derecha. A diferencia de otros, el paisaje que acompaña a la escena presenta una gran exuberancia, con árboles de finos y retorcidos troncos de copas triangulares, matorrales y la calavera con las dos tibias cruzadas colocada bajo la Cruz. Las figuras, de una gran belleza, muestran el dramatismo propio de la escena, presentando unos marcados escorzos. El trazo empleado para el dibujo es un manganeso berenjena, con el que también se marcan las carnaciones. La policromía está presente en todos los rincones del panel. La túnica de María es de color naranja y su capa azul, la capa de San Juan es también naranja mientras que la túnica se rellena con verde, el rompimiento de gloria mezcla el amarillo y el

naranja, las nubes se pintan en un amenazador color azul, el fondo del panel se completa con un rallado amarillo y naranja y, por último, en las copas de los árboles se entremezclan todos los colores antes citados, incluido el manganeso.

Técnicamente, el autor de esta obra utilizó un estilo pictórico que los investigadores de la cerámica talaverana denominan serie *policroma*, que se desarrolló entre 1670 y 1740, por lo que ha este período algunos autores también lo llaman el estilo de las “Talaveras del Barroco” (Pleguezuelo, 2002: 258-266), a lo largo del cual la villa toledana consiguió despertar del letargo creativo en el que se había sumida durante buena parte del siglo XVII. En concreto, pensamos que el frontal del Cristo de la Expiración se elaboró durante la primera fase, es decir, antes de la finalización del siglo XVII.

El estado de conservación del frontal en estos momentos es bueno, tras haberse corregido el problema de humedades de la pared del testero de la ermita que lo estaba afectando, sobre todo al panel central, que aún muestra un amenazante abombamiento. En esta zona se aprecian también algunas piezas con pérdida de cubierta vítrea, que también se extiende al resto del frontal, principalmente por las hiladas inferiores.

# Arenas de San Pedro

## Santuario de San Pedro de Alcántara

**Cronología de la obra de azulejería:** siglo XVIII (1723 paneles muro de la portería)

**Autoría de la obra de azulejería:** desconocida ¿R. Yáñez paneles muro de la portería?



Vista de la iglesia y de la Capilla Real del santuario de San Pedro de Alcántara, Arenas de San Pedro. Ávila

Arenas de San Pedro se ubica al sur de Gredos, en el valle del Tiétar. La tradición remonta su fundación al siglo XI, cuando comenzó a constituirse en la margen izquierda del río Arenas la aldea de Arenas de las Ferrerías de Ávila, perteneciente al concejo de los Caballeros de Ávila. En 1393 este lugar fue elevado a la categoría de villa, siendo entregada, junto a la Puebla de Nacianos, Castillo de Bayuela, La Adrada, Mombeltrán y Candeleda a don Ruy López Dávalos por Enrique III. A partir de ese momento y bajo su jurisdicción, quedaron sometidas las aldeas de Guisando, El Hornillo, El Arenal, Hontanas, La Parra, Poyales del Hoyo y Ramacastañas. En 1423 fue cedida al conde de Benavente, posteriormente a don Álvaro de Luna por vía matrimonial, pasando finalmente a formar parte del mayorazgo de los duques del Infantado hasta la disolución de los señoríos en el siglo XIX (Luis López, 2009: 214-235).

En la villa de Arenas de San Pedro se levanta la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción, edificio de planta de salón del siglo XVI, que decora su presbiterio y muros de las naves laterales con bellos arrimaderos de azulejería talaverana realizada, antes de mediados del siglo XX, por los Ruiz de Luna en su taller de Nuestra Señora de Prado.

A unos tres kilómetros al norte de Arenas se encuentra el santuario de San Pedro de Alcántara, fundado por el santo extremeño en 1561 para sus franciscanos descalzos, que resultó ser el último, puesto que al año siguiente moría en esa localidad abulense, siendo enterrado en la iglesia del convento. Este hecho condicionó sobremanera su futuro, convirtiéndose a partir de ese momento en un centro de peregrinación, no sólo para los habitantes del valle del Tiétar sino también para devotos venidos de todos los rincones de la Península Ibérica.

De los edificios mandados levantar por el santo, nada se conserva en la actualidad tras la profunda remodelación llevada a cabo durante el siglo XVIII. Carlos III, influido por su confesor, el Padre Eleta, se implicó personalmente en un ambicioso proyecto encaminado a crear un nuevo santuario. De este modo, a finales de la década de 1750 se estaba reconstruyendo la iglesia y, adosada a ella, se levantaba de nueva planta la Real Capilla de San Pedro de Alcántara, siguiendo las trazas del arquitecto real Ventura Rodríguez, lugar al que se trasladaron definitivamente los restos del santo. Por motivos económicos, la decoración de los edificios se alargó en el tiempo, principalmente en la Capilla Real, donde continuaron hasta finales de siglo (Montes, 2003).

## OBRAS DE AZULEJERÍA CONSERVADAS

Cuando Gómez-Moreno visitó el santuario, aún pudo contemplar los restos de la primitiva laude sepulcral de azulejos colocada sobre la tumba del santo, en concreto “la cabeza y los hombros” de una obra que calificó como “no desprovista de mérito”. Posteriormente, en 1945, J. Ruiz de Luna, la rehízo por completo, localizándose en la actualidad en el pasillo de acceso a la sacristía (2002: 375 y nota 4).

Además de esta obra, en el santuario se ha conservado azulejería contemporánea a la gran remodelación del siglo XVIII junto a la portada de acceso a la iglesia, en la portería y en el claustro regular.

### Panel de la Portada de la Iglesia

Sobre la puerta de acceso a la iglesia, cubierto por el pórtico, se conserva un panel de azulejos planos pintados –de 0,62m de anchura y 0,75m de altura-, formado por veinte azulejos -13cm de lado- y con unas cintas -13x5cm- colocadas a modo de marco.

La escena representa a San Francisco de Asís ayudando a descender a Cristo de la Cruz. Ambas figuras aparecen rodeadas de nubes entre las que revolotean cabezas de ángeles, con un paisaje de altos árboles de finos troncos y desarrolladas copas y vegetación rastrera de fondo. En la parte inferior se desarrolla la siguiente inscripción:

*DVLCE IH†S. DE MI BIDA. QVE. EN LA CRVZ EST/  
AS POR MI, EN LA B'DA † EN LA MVERTE./  
ACORDAOS. SEÑOR DE MI. AMÉN.*

Las cintas que rodean el panel, por la parte inferior aparecen decoradas con una cenefa de roleos de acanto, mientras que por los laterales desarrollan una segunda inscripción, con un texto ligeramente descolocado, en la que leemos: *S<sup>N</sup>. F<sup>CO</sup>. PVTAN QUE ASSO[TO] [ZEUN] B<sup>R</sup>. V<sup>O</sup>. AE DE ALMA ALMAS RE.B<sup>DE</sup>, VN FR[NZ<sup>S</sup>. CO].*

El panel es bícromo, con un azul pintado con diferentes intensidades sobre un fondo blanco. El tema desarrollado está copiando pasajes de la vida de San Francisco que, al menos en España, se están reproduciendo en cuadros desde comienzo del siglo XVII. Este es el caso de la obra, titulada *Abrazo de San Francisco de Asís al Crucificado*, que Francisco Ribalta realizó, hacia 1620, para el monasterio de capuchinos de la Sangre de Cristo de Alboraya, actualmente en el Museo de Bellas Artes de Valencia, o el *San Francisco abrazando a Cristo en la Cruz* pintado



Vista del panel de la portada de la iglesia

por Murillo entre 1668 y 1669, conservado en el Museo de Bellas Artes de Sevilla.

Aunque desconocemos el nombre del autor, el estilo que presenta es marcadamente talaverano, en concreto perteneciente a la llamada por los investigadores serie *azul*, que se realizó al mismo tiempo que las producciones policromas barrocas y en los mismos talleres, hasta mediados del siglo XVIII (Pleguezuelo, 2002: 261-263).

### Paneles del Muro de la Portería

A ambos lados de la puerta de acceso al monasterio desde la portería, se disponen dos paneles -de 0,47m de anchura y 0,60m de altura- formados por doce azulejos planos pintados -13cm de lado-, enmarcados por largas cintas colocadas a modo de cenefa.

En el panel de la izquierda se representa la figura de San Andrés, con su cabeza nimbanda y sosteniendo la cruz en aspa, símbolo de su martirio, surgiendo de un rompimiento de gloria. En el paisaje de fondo que completa la escena, aparece un árbol de fino y retorcido tronco con una



Vista de los paneles del muro de la portería

copa muy desarrollada, además de arbustos diseminados por el suelo. En el suelo, a ambos lado de la figura, aparece escrito en una doble cartela *AÑO D<sup>E</sup> 1723* acompañada de dos letras, donde algunos investigadores leen una *R* y una *Y* con un signo sobre ella. Como hemos indicado, el panel se enmarca por una cenefa de cintas que dibujan flores dispuestas entre una banda en zigzag.

En el panel de la derecha, se representa a San Pedro de Alcántara arrodillado con los brazos abiertos y mirando a una cruz, ante un rompimiento de gloria y con su cabeza coronada por un nimbo del que salen rayos blanquecinos. La cruz surge de otro rompimiento de gloria,

y se encuentra colocada sobre tres árboles de troncos retorcidos y copas redondeadas. El paisaje que completa la escena es algo más escueto que el de la obra anterior, dibujándose unas lejanas montañas nevadas -que el profesor Pleguezuelo relaciona con paisajes de la Sierra de Gredos- y unas nubes redondeadas en el cielo, resultado del los rompimientos de gloria. Un cordón franciscano rodea la escena por el exterior, completándose el conjunto con la misma cenefa de cintas que en el panel anterior.

En el dibujo de las figuras de ambos paneles se ha empleado un fino trazo de manganeso, con el que también se ha rellenado la túnica de San Pedro. La paleta de colores, la misma en las dos obras, se completa con

el azul, verde, amarillo y naranja, lo que no impide que el panel de San Andrés luzca con mayor intensidad, acaso por la composición elegida en el relleno de sus vestimentas y de las nubes. A pesar de esas diferencias, consideramos que la fecha de 1723 pintada en el panel de San Andrés es válida también para el de San Pedro de Alcántara. Nos encontramos por ello antes dos obras pertenecientes a la llamada serie *polícroma* talaverana, encuadrada por ello en el período también conocido como de las “Talaveras del Barroco” que, como ya hemos indicado, discurrió entre 1670 y 1740 (Pleguezuelo, 2002: 258-266). En cuanto a la autoría de las obras, las letras que acompañan a la fecha en el panel de San Andrés son tenidas por algunos investigadores como las iniciales de un azulejero posiblemente apellidado Yáñez (Malo, 2001: T. II, 353).

### Vía Crucis del Claustro

En uno de los muros del claustro del santuario se conserva un Vía Crucis, formado por catorce azulejos planos y pintados con una bicromía azul y blanca. En ellos se describen, de manera individual, las Estaciones por las que discurrió Jesús en los momentos previos a su muerte, comenzando por su condena ante Pilatos y terminando en el momento que José de Arimatea, Nicodemo y San Juan, acompañados por la Virgen, trasportan el cuerpo de Cristo al sepulcro. Trece de ellos presentan las mismas dimensiones –de 20x20cm- y uno más, concretamente la Estación XII donde se describe la Crucifixión de Cristo, con unas medidas diferentes -20x30cm-.

Aunque en la actualidad se encuentran todos juntos y enmarcados con unos bastidores como si fueran cuadros, en origen se distribuían por las cuatro pandas del claustro. Con el fin de evitar distracciones por parte del espectador, las escenas aparecen completamente desvestidas de cualquier acompañamiento decorativo superfluo, a excepción de la primera escena donde se permite representar a Pilatos sentado en un trono con doseles y cortinajes, sin paisajes de fondo. El espacio se llena únicamente con las figuras y la ampulosidad de sus vestimentas, además de un símbolo que se repite continuamente, una cesta de mimbre con unas tenazas, un martillo y unos clavos, es decir, con las herramientas del martirio de Cristo.

La representación del Vía Crucis organizada como una sucesión de estaciones numeradas, idea por cierto surgida de los conventos franciscanos, únicamente se reconoce en azulejos de procedencia Española, siendo en Andalucía, Aragón y Levante donde más se ha



Estaciones I y VIII del Vía Crucis del claustro

difundido esta tradición. En Andalucía se conservan varios e importantes ejemplos, generalmente polícromos, en la provincia de Sevilla, como el del convento de la Encarnación en Osuna, el convento de Capuchinas de Santa Rosalía en Sevilla (1769), o en la de Cádiz, donde sobresalen el del Hospital de Mujeres en su capital y el de la iglesia de San Francisco de Arcos de la Frontera. Además, la localidad sevillana de Umbrete luce por sus calles un Vía Crucis de finales del siglo XVIII, también bícromo y con las mismas dimensiones de las placas que el de San Pedro de Alcántara, aunque, en esta ocasión, las escenas presentan una mayor riqueza ornamental (Pleguezuelo, 1979: 177-179). En Aragón también se conocen ejemplos de Vía Crucis, salidos de los alfares de la localidad zaragozana de Villafeliche entre los siglos XVIII y XIX, presentando tanto escenas figuradas como únicamente la cruz y la numeración de la estación (Álvaro Zamora, 2002: V. III, 207). En la zona levantina también son numerosas las obras conservadas, destacando en la provincia de Valencia la del patio del convento de la Mare de Déu del Miracle en Cocentaina –fechado en la segunda mitad del siglo XVIII-, o los Vía Crucis colocados en el *Camí del Calvari* en Bocairent y el Camino del Calvario en Cullera, y en la de Castellón el Vía Crucis hasta la ermita de San Antonio de Padua en Sot de Ferrer (Segura, 1990).

Por las evidencias conservadas, en Castilla y León este tipo de obras parece que no son tan numerosas. Además del de San Pedro de Alcántara, únicamente se tiene noticia de la existencia de un Vía Cruz en la iglesia del monasterio burgalés de Santo Domingo de Silos (Malo, 2001: T. II, 362). Ya en el siglo XX, la iglesia de Nuestra Señora de la Ascensión de Arenas de San Pedro, se decora con un Vía Crucis realizado por Juan Ruiz de Luna en su alfar de Nuestra Señora de Prado de Talavera de La Reina.

A pesar de ser una obra que tipológicamente se puede incluir, al igual que la del panel de la portada de la iglesia, en la llamada serie *azul* talaverana, la diferencia de estilos de ambas obras es notable. Si al abrazo místico de San Francisco lo hemos considerado un trabajo plenamente barroco, realizado hacia la mitad del siglo XVIII, en el Vía Crucis en cambio se utilizó una técnica menos depurada, pudiéndose haber realizado el encargo en las últimas décadas del siglo, una vez terminada la reforma del claustro.



Estaciones XII y XIV del Vía Crucis del claustro



# Mombeltrán

## Iglesia de San Juan Bautista

Cronología de la obra de azulejería: 1571, 1573 y 1663

Autoría de la obra de azulejería: ¿Juan Fernández? y desconocido



Vista de la iglesia de San Juan Bautista desde la plaza de la Viña Vieja, Mombeltrán.  
Ávila

La villa de Mombeltrán se sitúa en la ladera sur de la Sierra de Gredos, en el centro del llamado Barranco de las Cinco Villas. Su estratégica situación, controlando la vieja calzada romana que, ascendiendo por el puerto del Pico, comunicaba las dos mesetas, posibilitó el rápido crecimiento de su caserío desde época muy temprana. Hasta finales del siglo XIV se le conocía con el nombre de El Colmenar de las Ferrerías de Ávila, perteneciente al alfoz de Ávila. En 1393 Enrique III le concedió el título de villazgo, pasando a depender de su jurisdicción nueve aldeas, entre ellas San Esteban del Valle, Cuevas del Valle, Villarejo del Valle y Lanzahíta. Una vez convertida en señorío y tras pasar por varias manos, en 1461 fue entregada a don Beltrán de la Cueva, privado de Enrique IV, pasando a llamarse con el mismo nombre que su señor. Desde ese momento y hasta la supresión de los señoríos en el siglo XIX, la villa de Mombeltrán y sus aldeas pasaron a engrosar el mayorazgo de los duques de Alburquerque (Luis López, 2009: 158-200).

La iglesia de San Juan Bautista se ubica al este del antiguo núcleo de población. Construida con buena sillería de granito, según Gómez-Moreno su capilla mayor se levantó en el siglo XIV, cerrada con bóveda de cañón apuntada, sobre la que se erigió el campanario (2002: 346), mientras que el resto de su fábrica se terminó a lo largo de los siglos XV y XVI. Su cuerpo presenta tres naves de igual tamaño, con la central de mayor altura, divididas en cuatro tramos separados por arcos formeros y fajones apuntados que descansan en pilares múltiples. Todas las cubiertas son de bóveda de crucería. A los pies de la nave central, se construyó sobre arcos rebajados un coro alto (Martín García, 1997: 261-262). El acceso principal se sitúa en el lado de la Epístola, formado por un arco carpanel doblado sobre el que se dispone otro conopial de múltiples molduras, todo ello dispuesto entre remates de pináculos bajo un tejazoz.

### OBRAS DE AZULEJERÍA CONSERVADAS

En el primer tramo de la nave del Evangelio se abre una capilla funeraria, fundada en 1530 por don Fernando Ochoa Salazar, regidor que fue de la villa, dedicada a la Concepción de Nuestra Señora (*Ibidem*: 266). Desde comienzos del siglo XIX en ella se custodia la imagen de la Virgen de la Puebla, patrona de Mombeltrán. En la década de 1940 la capilla se decoró con un zócalo de azulejería polícroma, con escenas de la aparición de la Virgen y de la Visitación, realizado por Juan Ruiz de Luna.

Ya dentro de los parámetros cronológicos en los que se mueve esta publicación, en la iglesia de San Juan Bautista se han conservado obras



Vista del frontal de la capilla del Cristo de la Cruz y detalle de su panel central



de azulejería en otras tres capillas: las del Cristo de la Cruz, Santa Ana y San Francisco, todas ellas situadas en la nave de la Epístola.

### Frontal de la Capilla del Cristo de la Cruz

Esta capilla, la segunda del lado de la Epístola comenzando por la cabecera, fue fundada en 1663 por don Pedro Jacinto de la Vega y Loaysa, caballero de la Orden de Santiago. En el siglo XVIII sufrió una profunda remodelación (Tejero, 1973: 87), conservándose únicamente de su primigenio ornato el frontal de azulejos planos pintados que decora su altar –de 3,75m de anchura y 0,80m de altura, con azulejos de 13,5x13,5cm–.

La obra hoy conservada, es –presumiblemente- la consecuencia de la remodelación de la capilla antes mencionada, en la que se decidió adjuntar los azulejos de un zócalo al frontal de altar, alargando en más de un metro su anchura original. De este modo, los azulejos del zócalo se colocaron en los extremos, presentando un motivo de puntas de diamante con una flor central en azul, blanco, verde, amarillo y naranja, que son una copia algo menos lograda de los motivos que casi una centuria antes realizaran maestros talaveranos de la talla de Hernando de Loaysa.

A continuación se dispone el frontal propiamente dicho, aunque con sus labores bastante descolocadas. La cenefa, a pesar de encontrarse fuera de sitio, presenta el típico motivo realizado a base de roleos de acantos

y zarcillos, rematada con flecos de imitación textil, todo ello en azul, amarillo y blanco. Los azulejos que rodean el panel central vuelven a presentar las imitaciones de los ricos paños de brocados en blanco, amarillo y naranja, sobre una trama de fondo azul rallado. En esta ocasión, además de mal colocado, se adjuntaron piezas pertenecientes al zócalo, como las antes mencionadas puntas de diamante, dos tipos de coronas con diferentes diseños, uno con hojas de laurel y flores en los extremos de las piezas entre cintas de calabrote en azul y blanco, otro con cartelas ovaladas entre labores de “ferronerías” en azul, amarillo y blanco. Además, a ambos lados del panel central se colocaron dos escudos, uno con el lema *AVE MARIA* rodeando una torre, y otros con doce roleos,

decorados con lambrequines vegetales góticos, roleos de acantos y flecos textiles idénticos a los de la cenefa, lo que nos hace pensar que formaron parte de la decoración original del zócalo de la capilla, perteneciendo esos escudos, por lo tanto, al linaje del fundador de la capilla.

Ya por último, en el panel -0,41m de anchura y 0,68m de altura- colocado en el centro del frontal se dibujó a Cristo crucificado, ante un rompimiento de gloria del que aparecen el sol y la luna. La figura de Jesús se representa en una postura con un escorzo muy barroco. Completando la escena, encontramos de nuevo una torre en primer plano, posiblemente haciendo alusión al donante, y una ciudad imaginaria al fondo. La obra presenta una gran calidad, la figura de Jesús, la cruz, el rompimiento de gloria y la torre se han perfilado con manganeso, también utilizado en los rellenos, mientras que para la ciudad se utilizó el color azul, completándose la paleta de colores con el marrón y ciertos toques de verde.

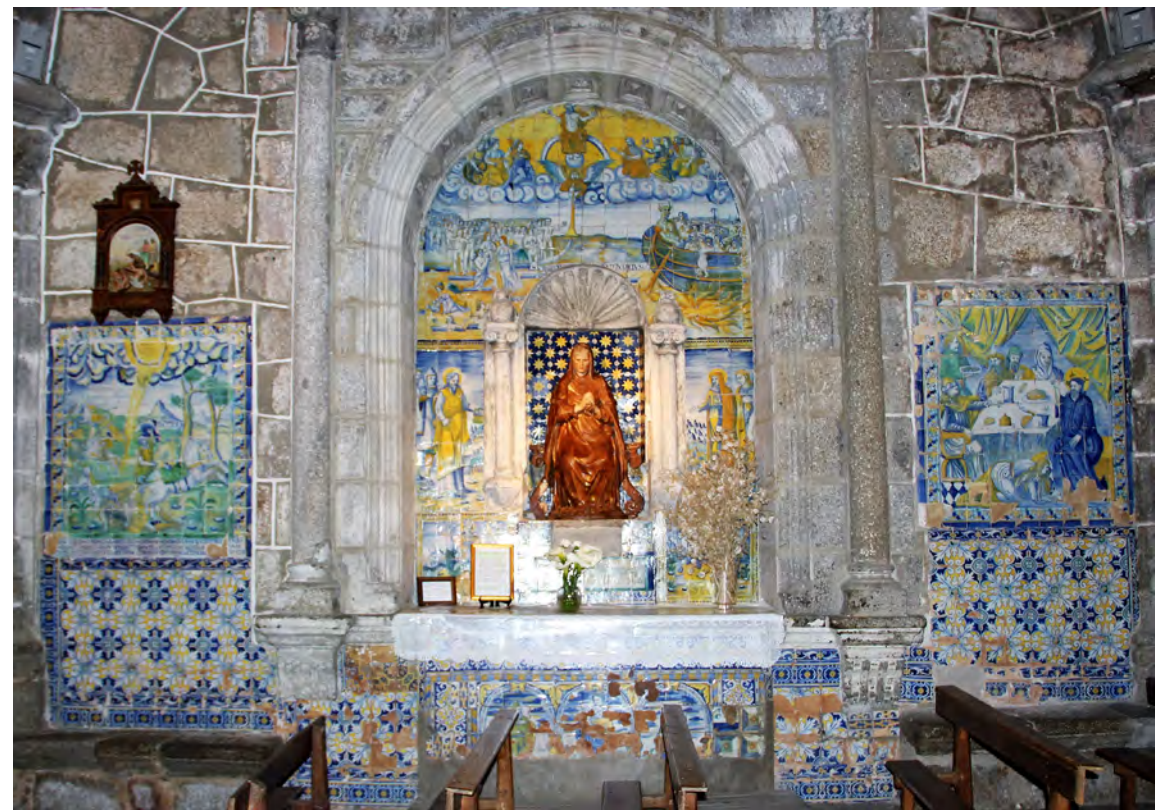
Además de la reestructuración ya mencionada, la parte inferior del frontal aparece parcialmente tapada por una tarima. La obra también se encuentra afectada por la humedad, con algunas partes abombadas por su causa.

Por las fechas en que la capilla fue dotada, nos encontramos ante una obra realizada a finales del periodo conocido como de las “Talaveras del Manierismo”, desarrollado entre 1590 y 1670. En ese momento, a pesar de la crisis económica que afectó al país, los pintores talaveranos alcanzaron un alto nivel de calidad técnica y artística, de la que es buena muestra el panel del frontal de altar del Cristo de la Luz. Aunque el autor de esta obra permanece anónimo, no está de más recordar que a lo largo de este periodo trabajaron maestros de la valía de Alonso de Figueroa, Luis de Loaysa o Juan de la Espada, alcanzando alguno de ellos codiciado título de *alfarero de su magestad el Rey* (Pleguezuelo, 2002: 251).

### Retablo de la Capilla de Santa Ana

En el tercer tramo de la nave de la Epístola, se dispone una capilla dentro de un arco-hornacina de medio punto entre altas columnas de capiteles jónicos que, a su vez, aloja una hornacina con forma de venera entre columnillas con capiteles también jónicos, que contiene la imagen de la Virgen de los Dolores. La capilla se decora con un retablo -de 2,05m de anchura por 3m de altura-, frontal de altar -1,85m de anchura por 1m de altura- y dos paneles laterales -1,25m de anchura por 2,33m de altura- de azulejos planos pintados -todos ellos de 13,5x13,5cm-.

En la predela del retablo se representan las figuras sentadas de San



Vista del retablo, altar y paneles de la capilla de Santa Ana

Ildefonso y San Pedro, además de dos ángeles tocando el laúd que enmarcan la inscripción donde aparecen los nombres de los donantes y la fecha de la dotación de la capilla:

*ESTA CAPILLA FVNDARON DOTARON IV<sup>O</sup> DE TORREIO<sup>N</sup>/  
I FRANCISC<sup>A</sup> MARTINEZ SV MVG<sup>E</sup>R I AL<sup>O</sup> I PEDRO TO/  
RREIO<sup>N</sup> SVS ERMANOS I MARTA L<sup>O</sup>PEZ MUG<sup>E</sup>R DE/  
DICHO PEDRO TORREION ANO D<sup>E</sup> 1573 ANOS*

En el centro del primer y único cuerpo de retablo se encuentra la hornacina avenerada con la imagen de Santa Ana, con un fondo donde se dibujan estrellas de ocho puntas imitando un cielo nocturno. A los lados se representan las figuras de los padres de la Virgen, San Joaquín (izquierda) volviendo del retiro entre los pastores y Santa Ana (derecha). Se trata de una escena alusiva a la *Parentela de María*, refiriéndose a la sobrenatural concepción de María, que, por cierto, no es muy común de encontrar en la azulejería peninsular (González Moreno, 2005: 874). En el ático se representa el Juicio Final, donde Jesús, acompañado de su Corte Celestial, tras mandar tocar la trompeta al ángel, observa a los resucitados por los ángeles elegidos para acompañarle en la eternidad,



Vista del retablo de la capilla de Santa Ana y detalle de sus cuadros laterales



Detalle del tímpano del retablo de Santa Ana

mientras que los condenados son llevados en una barca patroneada por el diablo hacia los fuegos del infierno. Una frase, cortada por la parte superior de la hornacina avenerada, donde se puede leer *SVRGITEM (...) JVDICIUM*, separa ambas escenas.

El frontal del altar de la capilla se decora con tres tondos, el central con la imagen de la Virgen y el Niño, y a su lado nuevamente San Joaquín y Santa Ana. Completa la decoración del frontal una cenefa, donde se desarrollan motivos vegetales dentro de marcos mixtilíneos que imitan labores de “ferronerías”, rematada con flecos que imitan textiles. Los ángulos se rematan con alízares -18x4,5x5cm- en los que aparecen estilizados roleos vegetales.

A ambos lados del retablo y del altar de Santa Ana se disponen dos paneles, formados por un cuadro y un zócalo. En el cuadro de la derecha se desarrolla la escena donde María Magdalena lava los pies de Jesús durante su visita a la casa de Simón el Leproso. Mientras que el de la izquierda versa sobre la Conversión de Saulo camino de Damasco, en el momento en que unos ángeles surgidos del cielo le hacen caer del caballo. Una inscripción colocada bajo la escena explica la misma:

*(...)VL SAVL QVID ME PERSEQVERIS DIXIT AVT<sup>E</sup>M QVIS EST MINE D<sup>O</sup>MINUS AVT<sup>E</sup>M DIXIT EGO (...) UM IES/ [V]S QVEM TV PERCEQV<sup>E</sup>RIS DVRVM EST T<sup>I</sup>BI C<sup>O</sup>TRA STIMVLOS*



Detalle del frontal de altar de la capilla de Santa Ana

*CALEIT<sup>R</sup>AR(...) NS AC (...)/ (...)PVPES DIXIT DOMINE QVIT  
ME VIS FAC<sup>E</sup> ET D<sup>O</sup>MINVS AD EVM SV<sup>R</sup>G<sup>E</sup> ET INGR<sup>E</sup>(...) TEN  
ET D<sup>I</sup>/CETVR TIBI QVID TE OPORTEAT FACERE (hechos de los  
Apóstoles, capítulo 9)*

Ambos paneles se colocaron sobre zócalos decorados con “florones arabescos” escurialenses, enmarcados por cintas con el mismo motivo que los alízares del frontal de altar y una cenefa de marcos circulares encerrando flores.

El estado de conservación de este conjunto es bastante delicado. La parte inferior de los zócalos y frontal de altar se encuentran muy afectados por la humedad que repasa el muro, principalmente el frontal que, además de haber perdido sus dos últimas hiladas de azulejos –las faltas han sido tapado con cemento-, en muchas de las piezas conservadas se aprecia la pérdida, total o parcial, de su cubierta vítrea.

Nos encontramos ante una obra de gran calidad. El dibujo de las figuras es muy seguro, utilizándose para ello un fino trazo azul. Destacan las figuras de San Joaquín y Santa Ana del retablo. Pero, sobre todo, la de la Virgen con el Niño dispuesta en el tondo central del frontal de altar. En relación a esta imagen, tanto Martínez Caviro como Sánchez Pacheco, ven similitudes en el motivo iconográfico con una Virgen que el maestro toledano Jusepe de la Oliva pintó para el antiguo palacio de la Generalidad de Valencia, además de otras que, con ligeros variantes, se encuentran en la capilla del Ayuntamiento de Trujillo (Cáceres), la iglesia del Casar de Talavera (Toledo) y el Museo Diocesano de Valladolid (1971: 286; 1997: 300). La paleta de colores utilizada se completa, con el verde, amarillo y naranja, además del azul, dispuestos en diferentes intensidades, con el blanco dejado en reserva.



Detalle de los paneles laterales de la capilla de Santa Ana

### Retablo de la Capilla de San Francisco

En el último tramo de la nave del Evangelio, cerca del baptisterio, se abre una segunda capilla-hornacina, arquitectónicamente idéntica a la de Santa Ana, que se decora con un nuevo retablo de azulejería plana pintada con las mismas dimensiones que el anteriormente descrito. En el frontal del altar se puede leer la siguiente inscripción grabada en la piedra: *AQVI ESTA SEPULTADO EL M.I.S<sup>R</sup>.D. FRANCISCO DE AVILES DESCENDIENTE DE LA CASA DE ALONSO DE AVILES. ANO DE 1571.*

El banco del retablo se decora con tableros jaspeados imitando mármoles, separados por pilastras donde se representan pequeñas figuras de “salvajes” cuyas extremidades son roleos que imitan labores de “ferronerías”. En el centro del cuerpo se sitúa la hornacina avenerada con la escultura de San Francisco de Asís, con su fondo cubierto en esta ocasión con azulejos con flores vistas de frente entre marcos circulares y más labores de “ferronerías”. A ambos lados de la hornacina encontramos las figuras de San Antonio de Padua (izquierda) portando la palma de mártir y un libro con el Niño Jesús encima, y San Bernardino de Siena

(derecha) con una cruz, un libro y el monograma *IHS* sobre su cabeza. Dos cartelas con sus nombres, colocadas en el arquitrabe superior, confirman su identidad. En los fondos que acompañan las imágenes de los santos franciscanos se aprecia la presencia de árboles, montículos y ciudades dispuestas en el horizonte. En el ático, que como el anterior remata en semicírculo, se representa a San Francisco de rodillas recibiendo los estigmas de Cristo crucificado, con alas de serafín en vez de brazos y piernas, que surge de un rompimiento de gloria. En el paisaje que completa la escena, volvemos a encontrarnos montículos, un árbol desnudo y edificios de ciudades imaginarias, además del hermano León en un segundo plano, dormido completamente ajeno al acontecimiento que está sucediendo (González Moreno, 2006: 688).

Su estado de conservación es bueno dado que, al no contar con frontal y zócalos como sí es el caso de la anterior obra, la humedad del muro no ha llegado hasta la altura del retablo.

A pesar de ser una obra menos ambiciosa que la anterior, y reconociendo algunos errores técnicos, como los excesivamente grandes pies dibujados a San Antonio y San Bernardino, el estilo empleado denota buen gusto

y calidad. Al igual que en el retablo anterior las figuras se perfilan con un fino pincel azul, color que adquiere un gran protagonismo en toda la composición, utilizándose incluso a la hora de rellenar las túnicas de los franciscanos. La paleta de colores se completa con el amarillo, marrón, naranja y un verde pálido, con el blanco nuevamente dejado en reserva. Teniendo en cuenta el estilo y técnica desplegados y, gracias a las inscripciones conservadas, no cabe ninguna duda al respecto de la procedencia y del momento de la creación de las obras de azulejería de las capillas de San Francisco y Santa Ana. Ambas se realizaron en Talavera de la Reina, coincidiendo con la fase más fructífera y creativa en cuanto a producción cerámica de su historia, desarrollada entre 1550 y 1590 durante su apertura a los influjos estilísticos renacentistas italianos que, vía Flandes, llegaron al país; por ello a esta etapa también se la denomina de las “Talaveras del Renacimiento” (Pleguezuelo, 2002: 231-247). En cuanto a la autoría, Alice Wilson Frothingham observó un gran paralelismo entre el retablo de Candeleda, atribuido al maestro Juan Fernández, y los de Mombeltrán, basándose en detalles comunes y en el desarrollo de un estilo plenamente ítalo-flamenco. Similitudes, que esta investigadora norteamericana apreció también en otras obras que, con una cronología similar, se distribuyen por las provincias de Toledo, Madrid y Ciudad Real e, incluso, la de Ávila, en concreto en la iglesia de Lanzahíta, como en su momento tendremos ocasión de comprobar (1969: 56-63). Otros investigadores apoyan este supuesto, hablando abiertamente de una “órbita” o “círculo” de obras relacionadas con este azulejero talaverano (Sánchez Pacheco, 1997: 334-338). El caso es, que a Juan Fernández tan sólo se le puede atribuir con seguridad -gracias a los contratos de obra conservados- los azulejos que, entre 1570 y 1578, suministró para el monasterio de El Escorial, como proveedor de los palacios reales que fue; además, del ya referido retablo de Candeleda, sí interpretamos el anagrama *JV<sup>o</sup> FRS* con la firma de su nombre y apellido. Por ello, asignarle la autoría de otras obras, entre ellas las de la iglesia de Mombeltrán, a partir de la única obra figurada a él atribuida puede inducir a más de una lamentable confusión.



Vista del retablo de San Francisco y detalle de la escena del tímpano



# Cuevas del Valle

## Iglesia de Nuestra Señora de la Natividad

**Cronología de la obra de azulejería: último tercio siglo XVII**  
**Autoría de la obra de azulejería: desconocida**



Vista de la cabecera de la iglesia de Nuestra Señora de la Natividad, Cuevas del Valle.  
Ávila

La localidad de Cuevas del Valle se encuentra en el Barranco de las Cinco Villas, a los pies del puerto de Pico. Su origen y riqueza estuvo ligado a las rutas de la trashumancia que, desde el siglo XIII, discurrían por la antigua calzada romana que atraviesa el puerto. A pesar de ello, la primera vez que su topónimo aparece en los documentos no fue hasta 1457, siendo conocida como Las Cuevas. Desde la formación del señorío de Mombeltrán en 1393, Cuevas del Valle fue una de las nueve aldeas que pasaron a formar parte de su jurisdicción. En 1693 el concejo pudo comprar el derecho de villazgo a Carlos II, desprendiéndose de la tutela de Mombeltrán, aunque hasta el siglo XIX siguió ligada a la Casa de Alburquerque (Luis López, 2009: 169). Como reconocimiento de la prosperidad que generaba a la ya nueva villa, el rollo de justicia que simbolizaba su autonomía jurisdiccional, se levantó sobre la antigua calzada romana.

La iglesia de Nuestra Señora de la Natividad se ubica al noreste del caserío de Cuevas, dispuesto alrededor de la Calle Real. Según Gómez-Moreno, su fábrica originaria es de finales del siglo XV (2002: 404), con ampliaciones y reformas llevadas a cabo al menos hasta el siglo XVII. Presenta una sola y espaciosa nave, cubierta con bóveda de crucería de marcados terceletes. La capilla mayor se comunica con la nave a través de un arco triunfal apuntado, también cubierta con una bóveda de crucería con terceletes. A los pies, bajo la tribuna, se encuentra el baptisterio. La portada se abre al final del lado de la Epístola, presentando un arco de medio punto de grandes dovelas, con una pequeña hornacina avenerada dispuesta sobre la clave, que contiene una imagen de la Virgen con el Niño, todo ello enmarcado por un alfiz y cubierto por un amplio tejado sostenido por una estilizada columna. La torre, construida a partir del siglo XVII, se adosa a los pies.

### **OBRA DE AZULEJERÍA CONSERVADA**

La iglesia de Nuestra Señora de la Natividad se decora en su interior con cuatro frontales de altar, dos de ellos colocados en el lado del Evangelio y los otros dos en el de la Epístola.

### **Altar de la Dolorosa**

En la mitad del muro del Evangelio se encuentra la capilla dedicada a la Dolorosa, con un sencillo retablo del siglo XVII de columnas dobles de fuste estriado y capitel compuesto, con una imagen de la Virgen de vestir, que descansa sobre un altar decorado con un frontal –de 2,42m



Vista del frontal del altar de la Dolorosa y detalle del panel de azulejos



de anchura y 1,10m de altura- y laterales -0,94m de anchura y 1,10m de altura- de azulejos planos pintados -13,5x13,5cm-.

El frontal presenta la típica distribución formada por una cenefa, colocada en el frente y lados, un fondo formado por azulejos de repetición y un panel figurado central, con alízares protegiendo sus ángulos. La cenefa, formada por dos hiladas de azulejos, se decora con roleos de hojas de acanto y zarcillos de vid, rematada con flecos imitando textiles, todo ello en azul, amarillo y blanco. Los azulejos de repetición presentan un diseño bicromo azul y blanco, a partir de la unión de cuatro piezas, formado por cuatro pequeñas granadas dispuestas en aspa que salen de una flor central, rodeadas de marcos redondeados de labores de “ferronerías” conteniendo hojas, y de estrellas de ocho puntas también metálicas. Los alízares -18x4x5,5cm- presentan una cadena de esvásticas unidas por pequeñas flores, también en azul y blanco.

Por último, en el panel -0,68m de lado- se representa a Santiago Matamoros, montado en su corcel y blandiendo una espada con la que acaba de derribar a un enemigo. La escena aparece enmarcada por dos árboles de troncos retorcidos y copas redondeadas ascendentes, con un fondo en el que sólo se destacan unas nubes redondeadas. Las figuras han sido dibujadas con un trazo de color manganeso berenjena que, mezclado con el azul, sirve para rellenar el cuerpo del caballo y las vestimentas del santo. Tanto el suelo como las copas de los árboles presentan unas logradas

tonalidades otoñales conseguidas a base de mezclar azules, verdes, amarillos y naranjas, con los troncos nuevamente rellenos con el tomo berenjena, mientras unas rizadas nubes de color azul se dibujan en el fondo blanco.

Por su parte, los dos laterales del altar también han conservado su revestimiento cerámico, formado por azulejos de repetición con el mismo diseño que se representa en el frontal.

Su estado de conservación es bastante delicado, encontrándose muy afectado por la humedad. La mayor parte de los alízares están sueltos y a



Vista de la decoración frontal y mesa del altar del Sagrado Corazón y detalle del panel de azulejos

punto de caerse, un elevado número de azulejos del frontal han perdido la totalidad de su cubierta vítrea, y otros muchos parcialmente, al igual que varios de los alízares. Además, un rodapié de madera oculta la parte inferior del frontal.

A pesar de que el panel carece de una correcta perspectiva, es innegable el movimiento que el pintor ha querido dar a la escena, con el caballo encabritado y sus crines y cola mecidos por el viento, al igual que la capa del santo, además del acompañamiento de la decoración vegetal. Nos encontramos ante una obra perteneciente a la serie *polícroma* talaverana. Además, la utilización del manganeso para el dibujo y para el relleno de las vestimentas del santo que, por cierto, aparece con bigote y no con barba, además del tratamiento y color dado a los árboles, nos están indicando ya un marcado barroquismo. Por el tipo de diseño de las piezas que completan el conjunto, pensamos que esta obra se realizó a partir del último tercio del siglo XVII, en un desconocido taller de Talavera de la Reina.



### Altar del Sagrado Corazón

También en el lado del Evangelio, colateral a la capilla mayor, se dispone un retablo de idénticas características y cronología al anteriormente descrito. Como él, descansa sobre un altar decorado en su frontal –de 2,45m de anchura y 1m de altura-, lateral derecho -1,15m de anchura y 1,03m de altura- y, en esta ocasión, también mesa -0,55m de fondo- con azulejos planos pintados.

Tanto el frontal como su lateral presentan el mismo esquema y motivos decorativos en sus azulejos que los del altar de la Dolorosa, diferenciándose únicamente en el panel -0,53m de anchura y 0,65m de altura- dispuesto en su centro. En esta ocasión se representa a San Andrés, con un nimbo destacando en su cabeza, sujetando la cruz en aspa en la que fue martirizado y un libro abierto. La figura también se ha perfilado con un trazo manganeso, pero la diferencia con la representación anterior es manifiesta. La composición de la escena está muy bien conseguida, la perspectiva se logra gracias a la postura del santo y la colocación de la cruz, ayudando también la disposición de unos árboles de largos troncos y copas redondeadas, donde las hojas se representan combinando el azul con el verde y amarillo. Las vestimentas que cubren a San Andrés son ampulosas y muy destacadas gracias, de nuevo, a la combinación de colores como el azul, amarillo y naranja, mientras que sus carnaciones se rellenan con un manganeso muy tenue.

Como novedad, en esta ocasión también se ha conservado la decoración cerámica de la mesa de altar, que en origen presentaba azulejos de la punta de diamante con flor central, dispuestos de manera alterna con baldosas de barro en forma de damero.

Al igual que el frontal anterior, su estado de conservación también es delicado a causa de la humedad. En esta ocasión, también se puede observar cómo varias piezas han perdido por completo su cubierta vítrea, mientras que la de otros tantos ha comenzado a desprenderse. Además, la cenefa de alízares inferior ha perdido varias de sus piezas.

Tanto por la técnica como por el estilo, esta obra también pertenece a la serie polícroma talaverana y, por ello, con una cronología idéntica a la anterior. Los azulejos que completan ambos frontales parecen salidos de un mismo taller, posiblemente también los paneles, aunque elaborados por dos pintores con una sensibilidad muy diferente.

### Altar de San José

Colateral a la capilla mayor, aunque ya dispuesto en el lado de la Epístola,

encontramos un nuevo retablo de idénticas característica a los anteriores que, asimismo, descansa sobre un altar decorado en su frontal –de 2,60m de anchura por 1m de altura-, mesa -0,56m de fondo- y lateral izquierdo -0,76m de anchura por 1m de altura- con azulejos planos pintados.

De nuevo el frontal y su lateral se decoran con los mismos diseños que en los dos casos anteriores, mientras que en la mesa del altar, por cierto muy deteriorada, los azulejos colocados presentan el motivo de las cuatro granadas en aspa entre marcos metálicos

Por ello, la única diferencia la encontramos, una vez más, en el panel colocado en el centro del frontal -0,53m de anchura por 0,65m de altura-. La imagen representada es la de la Virgen del Rosario con el Niño Jesús en brazos, sobre un creciente lunar sujetado por nubes, “vestida y coronada de sol” gracias a un rompimiento de gloria, rodeada de ráfagas y de un gran rosario cuyos misterios se separan por siete rosas. El dibujo de las figuras está realizado con un fino trazo de manganeso muy claro, que también se utiliza para marcar las facciones de la Virgen y del Niño. En la túnica se mezclan el azul y el anaranjado, la capa pluvial es totalmente azul, al igual que las nubes, mientras que para el rompimiento de gloria, el rosario y las ráfagas se ha mezclado el amarillo con el naranja. Como en otras ocasiones, para evitar cortar el rostro de la Virgen el pintor optó por colocar dos medios azulejos en los empieces de la hilada superior del panel, dejando de esta manera un azulejo entero en el medio donde poder dibujar su cara.

El estado de conservación de este frontal es mucho mejor que el de los dos anteriores, al no encontrarse afectado por la humedad. A parte de la desaparición de buena parte de los azulejos que decoraban la mesa del altar, únicamente se aprecian algunas piezas fracturadas y la pérdida de dos alízares de la cenefa inferior.

La imagen de la Virgen del Rosario colocada en este panel presenta un gran parecido con otra que decora uno de los altares de la iglesia de San Martín Obispo en Sanchidrián, datado, gracias a una inscripción, en 1688. En ambos se la representa con los atributos de una Virgen Apocalíptica, como si fuera una Inmaculada, pero acompañada del Niño Jesús.

Debido a la gran similitud con las dos obras anteriores, tenemos que volver a incidir en la procedencia de un mismo taller de los tres frontales. Acaso este panel pudo ser elaborado por un pintor diferente a los dos anteriores. En todo caso, cronológicamente nos estaríamos moviendo alrededor del último tercio del siglo XVII.



Vista del frontal del altar de San José y detalle del panel de azulejos

### Altar de la Purísima

Inmediatamente a continuación del altar de San José se dispone un cuarto retablo idéntico a los anteriores salvo, que en este acompañan a la figura de la Virgen en las calles laterales dos tablas pintadas, una con la Imposición de la Casulla a San Ildefonso y otra con una escena de la Vida de Jesús. En esta ocasión el altar sobre el que descansa el retablo únicamente presenta decorado su frontal –de 2,70m de anchura por 1,09m de altura- con azulejos planos pintados.

Como en los anteriores, exceptuando el panel central, el frontal presenta el mismo diseño y decoración en los azulejos de relleno que los tres precedentes. La única diferencia se encuentra en la pérdida de la hilada superior de la cenefa del frente, que ha sido sustituida por azulejos de las granadas en aspa, posiblemente provenientes de la mesa de altar o de los laterales.

En esta ocasión, en el panel -0,54m de anchura por 0,68m de altura- se representa al Niño Jesús acompañado de la Cruz, ante un rompimiento de gloria que se abre entre las nubes. Toda la escena está ocupada por la figura de Jesús y la Cruz, presentándose con unas dimensiones un tanto manera desproporcionadas, con la única licencia de un suelo donde se adivina una incipiente vegetación, conseguida a base de mezclar colores. Como en el panel anterior, se ha utilizado el recurso de los dos medios





Vista del frontal del altar de la Purísima y detalle del panel de azulejos



azulejos en los extremos de la hilada para así evitar cortar la cara del Niño. El dibujo de los contornos se ha realizado nuevamente con un manganeso berenjena, utilizado también en las carnaciones de la figura, completándose la paleta de colores con el azul, amarillo, naranja y verde, con el blanco dejado en reserva.

Además de la recolocación de azulejos en la cenefa, y de haber desaparecido los de la mesa, laterales y varios alízares, también se aprecia los efectos de la humedad en las piezas de las hiladas inferiores del panel, donde ha comenzado a saltarse su cubierta vítrea.

Al igual que en el panel de la Virgen del Rosario, la composición carece de perspectiva y movimiento. El autor no se ha permitido ninguna licencia a la hora de incorporar otros motivos decorativos, consiguiendo de esta manera centrar la atención del espectador en el significado de la escena. Desde el punto de vista técnico, se encuentra más cerca del panel con la representación de la Virgen del Rosario que en los de Santiago y, sobre todo, de San Andrés.

De esta manera, parece que los administradores de parroquia de Cuevas del Valle llevaron a cabo un ambicioso proyecto para decorar los altares de cuatro capillas con mesa, frontal y penas de azulejos. Altares, que se colocaron para acompañar a unos retablos de unas características técnicas muy parecidas: con una predela sin apenas decoración, un cuerpo dividido en tres calles por columnas estriadas de capiteles

compuestos y un ático con remate de frontón triangular que, en origen, debieron contener las mismas imágenes que las representadas en los paneles de los frontales del altar. El encargo se realizó a un taller de Talavera de la Reina, no sabemos si de una vez o de manera escalonada, que en un corto espacio de tiempo, posiblemente antes de finales de la década de 1680, produjo ese gran número de azulejos de repetición y cuatro paneles figurados, barrocos y polícromos, en los que participaron diferentes pintores -acaso el de San Andrés realizado por el maestro del taller- que, por el momento, permanecen anónimos.

# Villarejo del Valle

## Ermita de San Antón

Cronología de la obra de azulejería: último tercio siglo XVI

Autoría de la obra de azulejería: desconocida



Ermita de San Antón, Villarejo del Valle. Ávila

Al igual que Cuevas, Villarejo del Valle se ubica en el Barranco de las Cinco Villas, a los pies del pico Torozo y de los Riscos de Villarejo y junto a la Garganta del Prado Tablada. Algunos autores la identifican con una de las legendarias aldeas de las Navas-hondas que, a finales del siglo XI, aprovisionaron al cuerpo expedicionario abulense que batalló contra Galafrón Alhamar. Perteneciente también al señorío de Mombeltrán, históricamente debió existir como aldea desde comienzos del siglo XV, siendo conocida como Villarejo. A comienzos del siglo XVI figuraba como una de las aldeas más pobladas del territorio después de San Esteban y Lanzahíta. En 1694 consiguió disgregarse de la tierra de Mombeltrán, alcanzando la categoría de villa (Luis López, 2009: 169 y 177).

La ermita-humilladero de San Antón se sitúa al noreste del antiguo caserío de Villarejo, en el camino que va hacia la Garganta del Prado de Tablada. Construida con sillarejo de granito, presenta una planta rectangular de reducidas dimensiones, que se cubre con bóveda de cañón. Al exterior, el acceso se cubre con un atrio que apoya en dos columnas de fuste octogonal y capiteles toscanos.

### OBRA DE AZULEJERÍA CONSERVADA

En el interior de la ermita se disponen dos interesantes imágenes, una de San Antón y otra de San José en alabastro, colocadas delante de un pequeño retablo –de 1,55m de anchura por 1,50m de altura- de azulejería plana pintada, y sobre un altar cuyo frontal –1,55m de anchura por 0,83 m de altura- también se decora con el mismo tipo de azulejería.

El retablo imita a los de madera. Presenta una estructura arquitectónica formada por un gran arco de medio punto, que se apoya en columnas de fuste estriado y capiteles jónicos, que sujetan el arquivolta, decorado al igual que el intercolumnio, con roleos de acantos y pámpanos de vid. Dentro del arco se representa la Crucifixión de Jesús con los dos ladrones acompañado por la Virgen, con una recreación de la ciudad de Jerusalén dispuesta al fondo. A ambos lados del arco se disponen el sol y un cuarto lunar. Sobre el arco se encuentra un ático semicircular, sustentado por dos columnas decoradas con jaspeados imitando mármoles, con la figura de Dios Padre surgiendo de un rompimiento de gloria dentro de un tondo, decorado en sus extremos nuevamente con roleos de hojas de acanto y pámpanos de vid.

Todas las figuras se dibujan con un fino trazo azul, color que también se utiliza para perfilar las carnaciones de los crucificados, en las vestimentas



Vista del retablo y frontal de azulejos del altar de San Antón



Detalle del retablo de la ermita de San Antón

bandas oblicuas azules y blancas. En el centro del frontal se encuentra un panel -0,41m de anchura por 0,54m de altura- donde se representa a San Antón Abad, fundador del movimiento eremítico, portando la *Tau* o cruz egipcia, con un paisaje de fondo formado por edificios y árboles. La imagen y elementos de fondo también se han dibujado con un trazo azul, al igual que las carnaciones, hábito, el cielo, los árboles y edificios, mientras que el nimbo, la capa pluvial y la cruz del santo se rellenan con un amarillo-anaranjado.

El estado de conservación del conjunto es bueno. No se aprecian alteraciones producidas por la humedad, aunque sí algunas fisuras en los azulejos colocados en el retablo. En otro orden de cosas, El panel del frontal se encuentra incompleto, faltándole al menos una hilada en su parte inferior, además, los azulejos donde se dibujan la cara y torso superior del cuerpo del santo son unas reproducciones contemporáneas realizadas en un taller de la provincia de Salamanca<sup>12</sup>. También es posible que el pavimento original de la ermita se decorara con las olambrillas

<sup>12</sup> Según amablemente nos informaron los feligreses que nos enseñaron la ermita.

y para dar textura a las nubes y edificios, completándose la paleta con el amarillo, anaranjado y marrón, con el blanco dejado una vez más de fondo.

En la parte superior del frontal del altar se disponen varias hiladas, donde se intercalan cintas -13,5x6cm- de labores de “ferrerías” conteniendo cartelas ovaladas en azul y amarillo sobre fondo blanco, con olambrilla -6x6cm- con el motivo de la punta de clavo, con el mismo color. A continuación, aparecen azulejos -13,5x13,5cm- de repetición de puntas de diamante con flor central de pétalos en movimiento, formando





Detalle del frontal de altar de la ermita de San Antón

actualmente colocadas en el frontal.

Desde el punto de vista decorativo, la escena de la Crucifixión presenta una lograda perspectiva, jugando con la colocación de los cuerpos y cruces de los ladrones y el paisaje de fondo. Los dibujos de los cuerpos son proporcionados, al igual que el empleo y conjunción de colores. El retablo presenta una arquitectura muy parecida al de Candeleda. Por todo esto, y por las características de los azulejos, cintas y olambrillas colocados en el frontal del altar, nos encontramos ante una obra perteneciente a las llamadas “Talaveras del Renacimiento”, realizada a partir del último tercio del siglo XVI, posiblemente durante la década de 1570, coincidiendo con el obispado de don Álvaro Hurtado de Mendoza y Sarmiento (1560-1577) quien, durante su mandato, se propuso engalanar

los edificios religiosos de la diócesis con labores artísticas “al servicio del culto litúrgico y de la catequesis popular” (Sobrino, 2005: 75-76). Entre estas obras también estarían las de azulejería que, lógicamente, fueron encargadas en los cercanos alfares de la villa de Talavera de la Reina.

# San Esteban del Valle

## Iglesia de San Esteban Protomártir

Cronología de la obra de azulejería: último tercio siglo XVI y principios siglo XVII

Autoría de la obra de azulejería: desconocida



Vista parcial de los pies y torre de la iglesia de San Esteban Protomártir, San Esteban del Valle. Ávila

Enclavado también en el barranco de las Cinco Villas, San Esteban del Valle, antes llamado del Castañar, fue uno de las primeras fundaciones en la tierra de Mombeltrán. En el siglo XV era la aldea más rica y poblada del señorío, vecindario que paulatinamente fue aumentando durante la siguiente centuria. En 1693 consiguió de Carlos II carta de villazgo a cambio del pago de una significativa cantidad de maravedís (Luis López, 2009: 169-172). En este lugar nació San Pedro Bautista quien, junto a otros veinticuatro misioneros franciscanos, murió en 1597 tras recibir martirio en la ciudad japonesa de Nagasaki.

La iglesia de San Esteban Protomártir se ubica al noreste de la villa, sobre una elevación que domina el caserío. Realizada con mampostería y refuerzo de sillería de granito en zócalos y contrafuertes, comenzó a construirse en el siglo XV, aunque su fábrica no se terminó hasta bien avanzada la siguiente centuria. Presenta una sola nave dividida en dos tramos cuadrados, cubiertos con bóveda de crucería de finos y marcados terceletes, que descansa sobre fajones de medio punto. La capilla mayor, más pequeña que la nave, presenta un cierre poligonal, cubriéndose con el mismo tipo de bóveda, al igual que la sacristía a ella adosada por el lado de la Epístola. La fachada principal también se encuentra en el lado de la Epístola, es renacentista con arco de medio punto entre columnas estriadas de capitel compuesto y con frontispicio, dispuesta bajo una bóveda de crucería. A los pies se levanta la torre, construida en el siglo XVI.

### OBRA DE AZULEJERÍA CONSERVADA

En su *Catálogo Monumental de Ávila*, don Manuel Gómez-Moreno nos informa de que la capilla mayor de la iglesia de San Esteban estaba decorada con un zócalo “de azulejos talaveranos, de principios del siglo XVI”, una parte del cual al parecer aún se conservaba a comienzos de la década de 1980. El maestro granadino también contempló “dos frontales del mismo estilo y fabricación”, que las profesoras Áurea de la Morena y M<sup>a</sup>. Teresa Pérez Higuera, en la revisión que realizaron en 1983 con vistas a la publicación de la obra, indican se trataría “de dos altares” colocados a “los lados del presbiterio, donde se conservan las partes laterales”, habiendo desaparecido para ese momento “los frentes” (2002: 401, notas 1 y 2).

En la visita que realizamos al templo en diciembre de 2015, pudimos comprobar de primera mano que nada de lo anteriormente descrito se ha conservado. Es más, la feligresía que nos abrió la puerta del templo



Vista de los azulejos y sus diseños (derecha) almacenados en la torre

no recordaba la presencia de azulejería en la capilla mayor. Aunque sí de la existencia en el muro del Evangelio de dos altares, dispuestos entre la puerta por la que se accedía al cementerio y el arco triunfal, con sus frontales decorados con azulejos, que un párroco mando retirar “para acondicionar mejor el espacio”. También nos indico que la mayor parte de esos azulejos se encontraban guardados en una habitación en el segundo piso de la torre, como así pudimos comprobar.

Todos los azulejos almacenados –la mayor parte de ellos de 13,5x13,5cm- que vimos estaban realizados con la técnica plana pintada. Por sus características, realizados entre el último tercio del siglo XVI y comienzos del XVII, siendo su procedencia talaverana. Reconocimos motivos como los escurialenses “florones principales” en azul y amarillo sobre fondo blanco y “florones arabescos” en azul y blanco; puntas de diamante con flores de hojas en movimiento en azul, blanco, amarillo y verde; puntas de clavo entre recortes de “ferroneries”; cartelas ovaladas entre las mismas labores metálicas; además de coronas con motivos de ovas y de glifos, las dos en azul y amarillo, con el blanco dejado en reserva.

Aparte del polvo y los restos de palomina sobre ellos almacenados, los azulejos presentan un buen estado de conservación. Por ello, y dado el número de piezas conservadas, no sería muy difícil recomponer nuevamente un zócalo para colocarlo en algún punto de la nave de la iglesia. De esta manera se podría conseguir un doble objetivo, por un lado recuperar, aunque sea parcialmente, una parte de su antigua decoración, evitando al mismo tiempo la desaparición de los azulejos.



Detalle de los azulejos almacenados en la torre

# Lanzahíta

## Iglesia de San Juan Bautista

Cronología de la obra de azulejería: último tercio siglo XVI

Autoría de la obra de azulejería: ¿Juan Fernández?



Vista del interior de la iglesia de San Juan Bautista, Lanzahíta. Ávila

La villa de Lanzahíta se ubica en el piedemonte al sur de la Sierra de Gredos, junto a la Garganta del mismo nombre. Debió de ser una de las fundaciones más tempranas de la tierra de Mombeltrán, apareciendo ya en la *Consignación del cardenal* Gil Torres de 1250. La riqueza de sus campos agrícolas, montes y ganadería, unidos a su estratégica situación junto a las cañadas Leonesa Oriental y Occidental, fueron la causa de su rápido desarrollo, hasta el punto de conseguir a comienzos del siglo XV el privilegio de contar con alcalde y escribano propios. En 1679 alcanzó la categoría de villa, sacudiéndose desde ese momento la tutela de Mombeltrán, aunque hasta comienzos del siglo XIX permaneció dentro de la órbita de la Casa de Alburquerque (Luis López, 2009: 169-175).

La iglesia de San Juan Bautista se sitúa al oeste del caserío, en la actualidad junto a la carretera de Madrid. Gómez-Moreno la relaciona con otras de la zona, como Cuevas y San Esteban del Valle. Realizada toda ella de sillería de granito, entre finales del siglo XV y el XVI, presenta una sola nave dividida en tres tramos separados por arcos fajones apuntados, levantándose en el último de ellos una tribuna, todos cubiertos con bóveda de crucería que descarga sobre pilares adosados de cuatro caras. La capilla mayor es de planta cuadrada, con un arco triunfal apuntado, presentando también bóveda de crucería. La portada se encuentra en el lado de la Epístola, con arco de medio punto abocinado dispuesto entre contrafuertes dentro de un alfiz, con una hornacina ricamente decorada sobre él, que contiene una imagen en alabastro de la Virgen y el Niño del siglo XVI. La torre se levanta, adosada a la cabecera, por el lado de la Epístola (2002: 402).

### OBRAS DE AZULEJERÍA CONSERVADAS

En su interior se conservan tres altares decorados con azulejería plana pintada: el de San Blas situado en el lado del Evangelio junto al presbiterio; el de la capilla mayor bajo la advocación de San Juan Bautista y el de la Inmaculada, colocado igual que el primero pero en el lado de la Epístola. Gómez-Moreno menciona un cuarto frontal de altar idéntico a los otros, con un “santo en medio; frontaleras y caídas”, que fue destruido en 1934 (2002: 403 y nota 1).

### Altar de San Blas

Este altar, además de su frontal –de 2,20m de anchura por 1,07m de altura-, también presenta su mesa –0,67m de fondo- y ambos laterales –0,92m de anchura- decorados con azulejos.



Vista del frontal del altar de San Blas y detalle de su panel central

Circundando el frontal se dispone una cenefa –formada por una doble hilada de azulejos de 13,5cm de lado- con un diseño de marcos mixtilíneos conteniendo dobles palmetas, en azul, amarillo, verde y blanco, de los que cuelgan flecos imitando tejidos textiles con una alternancia de colores azules y amarillos. Los azulejos de repetición que rellenan el fondo del frontal, desarrollan unos motivos geométricos donde se alternan marcos con forma de cruz griega con otros octogonales, conteniendo estilizados diseños florales, entre ellos una variante del “florón arabesco”, en azul, verde, amarillo, naranja y blanco –idénticos a los colocados en la sacristía de la iglesia de Candeleda-. En el panel central -0,56m de anchura por 0,70m de altura- se representa a San Sebastián, atado a un grueso tronco de árbol de copas cortas, siendo asaetado por dos arqueros, ante un paisaje rocoso en el que destacan un conjunto de casas. El dibujo de las figuras se ha realizado con un fino trazo azul, utilizado para rellenar prácticamente toda la escena: para marcar las carnaciones, la túnica de uno de los arqueros, el cielo, las rocas y edificios, además de las hojas del árbol en mezcla con el color verde; completándose la paleta de colores con el amarillo y el naranja, además del blanco dejado en reserva.



La mesa de altar se decoró con baldosas de barro y azulejos presentando motivos de marcos conopiales, colocados formando damero. Mientras que en los frontales se dispusieron dos diseños diferentes: el de la izquierda, prácticamente desaparecido, se decoró con la imitación del “florón principal” en su versión polícroma azul, amarilla y blanca; poniéndose en el de la derecha azulejos iguales a los del relleno del



Vista del frontal del altar de San Juan Bautista y detalle de su panel central

frontal. Los alízares -18x5x4cm-, dispuestos en el frente y lateral derecho, se decoran con roleos de estilizados acantos y flores en azul y amarillo, con el blanco dejado en el fondo, mientras que los del lateral derecho presenta la cadeneta de esvásticas en azul y blanco.

El estado de conservación de esta obra es muy deficiente por culpa de la humedad. La mayor parte de los alízares conservados se encuentran sueltos, al igual que varios azulejos de la cenefa superior, hasta el punto de encontrarse en estos momentos únicamente sujetos con cinta de embalar. Además, la cubierta vítrea de varias piezas ha saltado, como se puede comprobar en el panel central. Por todo ello, si no se realiza una rápida restauración, el conjunto puede llegar a sufrir un deterioro irreparable.

Desde el punto de vista técnico, nos encontramos ante una obra de una gran calidad. Los azulejos de repetición colocados en la cenefa y el frontal presentan un buen acabado, con los colores ocupando sus lugares respectivos sin salirse de su parcela. La escena desarrollada en el panel central ha sido realizada por un pintor con grandes conocimientos del mundo renacentista, las figuras destacan por su gran veracidad, mientras que el paisaje, aunque, escaso, acompaña a la perfección el conjunto. Cronológicamente esta obra se encuadra entre las producciones renacentistas talaveranas realizadas entre las décadas de 1570 y 1580 por maestros de la valía de Juan Fernández. Como nota anecdótica, indicar de

los rostros de los dos arqueros han desaparecido, debido al repiqueteo intencionado de la cubierta vítrea de sus azulejos respectivos con un objeto punzante.

#### Altar de San Juan Bautista

El altar colocado en la capilla mayor también presenta su frontal – de 3,30m de anchura por 1m de altura-, mesa -0,58m de fondo- y laterales -1,06m de anchura- decorados con azulejería.

Por lo que respecta al frontal, la cenefa dispuesta en la parte superior y laterales presenta un original diseño formado por un doble calabrote conteniendo margaritas y hojas, rematada con flecos imitando labores textiles, en azul cobalto, amarillo, naranja, verde y blanco. En el resto del frontal se desarrolla un diseño en retícula, también muy original, con labores de “ferronerías” conteniendo cabezas de clavos y cristales ovalados, que



forman rectángulos que albergan roleos de hojas de acanto y pámpanos de vid. A su vez, esas labores metálicas crean tres grandes marcos donde se alojan el mismo número de figuras: en el central, de forma ovalada -0,34m de anchura por 0,49m de altura-, encontramos a San Juan Bautista con nimbo y sosteniendo al Cordero Místico, dispuesto entre dos árboles; en el lado izquierdo, dentro de un marco rectangular -0,27m de anchura por 0,50m de altura-, se representa a San Lorenzo con nimbo, dalmática y sosteniendo la parrilla, símbolo de su martirio; en el lado derecho, dentro de un marco idéntico al anterior, a San Esteban, también con nimbo, dalmática y palma de mártir.

De las tres figuras, destaca la de San Juan Bautista por su realismo y perspectiva, además del paisaje de acompañamiento y la buena elección de los colores. En cambio, tanto San Lorenzo como San Esteban se representan de forma más hierática, faltos de perspectiva y con unos paisajes de acompañamiento más sencillos. El color utilizado para el dibujo de las escenas es el azul, que también destaca por su intensidad en el fondo del frontal, completándose la paleta de colores con el amarillo, naranja y verde, además del blanco dejado de fondo en los paisajes.

Tanto en la mesa como en los laterales del altar, se colocaron azulejos de repetición formando un diseño con grandes flores dentro de un marco circular, del que a su vez nacen otros cuatro marcos conopiales que terminan encerrando un segundo motivo floral; todo ello en azul, verde, amarillo, naranja y el blanco de fondo. Por último, los alízares presentan una decoración de roleos de estilizados acantos y flores en azul y amarillo, con el blanco también dejado en reserva.

A diferencia de la anterior obra, el estado de conservación de este altar es bueno. Da la impresión de haber sido recientemente restaurado y aislado de posibles humedades, colocándolo sobre un zócalo de granito. Únicamente se aprecia la falta de algunos alízares en sus extremos, además de la presencia de oquedades en las intersecciones entre azulejos en sus laterales producidos por clavos.

El empleo de marcos o medallones conteniendo figuras religiosas o escenas alegóricas, fue muy común en la azulejería talaverana del último tercio del siglo XVI. Sin alejarnos mucho de Lanzahíta, en la iglesia de El Casar de Talavera, pedanía de Talavera de la Reina, se conserva un frontal de altar muy similar, con el Arcángel San Miguel, San Bartolomé y San Pedro dentro de medallones ovalados realizados con recortes metálicos (Frothingham, 1969: 63-64, fig. 140). En otro orden de cosas, el hecho de que los pintores copiaran de los mismos grabados a la hora



Detalle de la mesa y lateral derecho del altar de San Juan Bautista

de representar sus figuras, da como resultado el gran parecido en muchas de ellas. En este sentido, Alice Wilson Frothingham, observó la similitud de San Juan Bautista con el representado en el arrimadero de la capilla de San Francisco del convento de Santa Isabel en Valladolid, atribuido a Hernando de Loaysa (*Ibidem*: 69, fig. 165); también la figura de San Lorenzo con las presentes en el retablo de San Francisco de la ermita de Nuestra Señora del Prado en Talavera de la Reina, atribuido por esta investigadora al círculo de Juan Fernández (*Ibidem*: 57).

Por lo que respecta a la cronología del frontal de San Juan Bautista de la iglesia de Lanzahíta, Gómez-Moreno lo fechó en 1582 aunque sin aportar razón alguna (2002: 403), siendo posteriormente copiado por Frothingham (1969: 63). Platón Páramo, vuelve a mencionar este año en su trabajo *La cerámica antigua de Talavera*, publicado en 1919, pero para datar el frontal desaparecido en 1934, que él vio y que, según dejó escrito, se encontraba fechado<sup>13</sup>. No estamos en condiciones de atribuir esta obra a ningún maestro azulejero talaverano, aunque sí debemos reseñar las similitudes con otros trabajos que han sido relacionados con el taller de Juan Fernández (Sánchez Pacheco, 1997: 336). Es evidente la marcada influencia renacentista y flamenca en la copia de los modelos

13 Al no haber podido consultar esta publicación, nos hacemos eco de lo que, a este respecto, publicó la investigadora Mónica Malo Cerro (2001: T. II, 479).





Vista del frontal del altar de la Asunción o Coronación de la Virgen y detalle de su panel central

y en la utilización de los marcos metálicos, todo ello muy en boga durante las dos últimas décadas del siglo XVI. Posiblemente, la fecha que Páramo vio en uno de los cuatro frontales, podría estar haciendo alusión al momento en el que los administradores de la iglesia de San Juan de Lanzahíta realizaron el encargo a un mismo alfar talaverano.

### Altar de la Asunción de la Virgen

Colateral a la capilla mayor por el lado de la Epístola, se encuentra la capilla de la Inmaculada o de la Coronación de la Virgen. Como en los anteriores casos, su altar también aparece decorado con un frontal -de 2,14m de anchura por 1,04m de altura-, mesa -0,64m de fondo- y laterales -0,87m de anchura- de azulejería plana pintada.

La cenefa que enmarca el frontal presenta un diseño de flores y palmetas en amarillo y naranja, dentro de intrincados marcos dejados en blanco sobre un intenso fondo azul cobalto, desarrollándose por la parte inferior de la cenefa flecos imitando textiles coloreados a intervalos en azul y amarillo. Los azulejos dispuestos en el fondo del frontal, desarrollan una decoración a base de flores dentro de marcos circulares y otros



conopiales enmarcando un segundo motivo floral, igual a la de los laterales del altar de San Juan Bautista. Mientras que en el panel central -0,41m de anchura por 0,68m de altura- se representa la Asunción de la Virgen que, en aptitud orante y sobre un cuarto creciente lunar con una cabeza de ángel, es coronada y llevada a los cielos por cuatro ángeles, todo ello ante un rompimiento de gloria de color amarillo que se abre en un cielo de rizadas nubes azules. Las imágenes se han dibujado con un fino trazo azul, utilizado también para la caracterización de los rostros y en las vestimentas, acompañado por el naranja.

En la mesa del altar encontramos azulejos y baldosas formando damero, decorados los de la parte izquierda con los marcos conopiales presentes en el diseño del fondo del frontal, mientras que los de la parte derecha reproducen “florones arabescos” polícromos iguales a los colocados en el mismo lateral del altar. Mientras, los laterales del altar fueron revestidos con dos labores diferentes, el derecho, como ya hemos adelantado, con “florones arabescos” polícromos, y el izquierdo con marcos con forma de cruces griegas, hexágonos y octógonos conteniendo estilizados motivos vegetales, en azul, verde, amarillo y naranja, sobre fondo blanco. Los alízares colocados protegiendo los ángulos del altar, presentan nuevamente una decoración de roleos de estilizados acantos y flores en azul, amarillo y el blanco dejado en reserva.

Su estado de conservación actual es bueno. A pesar de ello, se puede observar la cubierta vítrea de varias piezas parcialmente saltada a consecuencia de la humedad que, aparentemente parece haber sido erradicada. Además, en los laterales se aprecia la ausencia de varios azulejos y alízares, habiendo sido tapados los huecos con cemento.

La escena de la Virgen ascendiendo a los cielos muestra una gran similitud con otra Ascensión conservada en la iglesia de Candeleda que, recordemos, debido a una restitución de la última hilada de azulejos, aparece como una Inmaculada *Tota Pulchra*. Esta obra, técnicamente presenta una gran calidad, del mismo nivel que la de los anteriores frontales. En cuanto a la cronología y procedencia, tras lo anteriormente comentado durante la descripción del altar de San Juan Bautista, poco más es lo que podemos añadir al respecto.



Detalle del lateral izquierdo del altar de la Asunción de la Virgen



# La Adrada

## Castillo de La Adrada

Cronología de la obra de azulejería: siglo XV

Autoría de la obra de azulejería: desconocida



Vista del patio del Castillo de La Adrada con la "Casa del Alcaide" al fondo, La Adrada. Ávila

La localidad de La Adrada se encuentra al sur de la Sierra del Valle, una de las estribaciones orientales de la Sierra de Gredos en el alto Tiétar, junto a la Garganta de Santa María y surcado por las aguas del arroyo Franquillo. Fue una de las primeras aldeas del antiguo alfoz meridional de Ávila, apareciendo ya en la *Consignación de rentas del cardenal Gil Torres de 1250*. La riqueza forestal, ganadera –por su término pasa la Cañada Leonesa Oriental- y agrícola, con numerosos cursos de agua con los que poder regar huertas y prados, condicionó su rápido desarrollo. En 1393 Enrique III le concedió el privilegio de villazgo, pasando al año siguiente a formar parte del señorío de don Ruy López Dávalos. Tras la caída en desgracia del valido, en 1423 pasó a la propiedad del Condestable don Álvaro de Luna. En 1465 fue dada por Enrique IV a su favorito don Beltrán de la Cueva, pasando de este modo a formar parte de mayorazgo de Alburquerque. Finalmente, en 1570 Felipe II favoreció la creación del marquesado de La Adrada en la persona de don Antonio de la Cueva y Portocarrero, biznieta de don Beltrán (Luis López, 2009: 133-148).

El castillo de La Adrada se sitúa al sureste del núcleo urbano. Su construcción debió comenzar en tiempos de don Ruy López Dávalos, eligiéndose un lugar elevado en el que, además, ya existía una iglesia fortificada del siglo XIII, que terminó siendo incorporada al conjunto. De todos modos, las estructuras que hoy se pueden contemplar comenzaron a levantarse en 1465, tras la llegada de don Beltrán de la Cueva. Las obras de fortificación debieron ir despacio, puesto que en 1501 su hijo don Antonio de la Cueva aún no las daba por terminadas, alargándose aún hasta mediado el siglo XVI (Hernando Garrido *et alii*, 2002: 119-124).

En el siglo XVIII el castillo pasó a la casa de Montijo, y en la siguiente centuria a la de Alba, pasando a continuación a manos privadas. Ya en esos momentos el edificio era una auténtica ruina, siendo utilizado de cantera por los vecinos. En 2002 comenzó su recuperación por iniciativa de la Junta de Castilla y León y la Diputación de Ávila, albergando en la actualidad el Centro de Interpretación del Valle del Tiétar.

### OBRA DE AZULEJERÍA CONSERVADA

Al parecer, don Beltrán de la Cueva encargó la dirección de las obras al arquitecto y escultor Juan Guas (*Ibidem*: 123) quien, además de trabajar en edificios de la entidad de la catedral de Ávila, San Juan de los Reyes en Toledo, San Gregorio en Valladolid, Santo Tomé en Ávila o el Palacio del Infantado en Guadalajara, también tenía la suficiente experiencia en el arte de la poliorcética al haber participado en la construcción de



Alízar y azulejo con defectos de cocción. Fondo Museo de Ávila



Vista de uno de los ámbitos de la "Casa del Alcaide" y detalle de los azulejos del zócalo

situada en panda oeste de la planta baja del patio. Las paredes de esta habitación, se recubrieron con arrimaderos de azulejos de arista –de 15x15x2,5cm- con una representación de las labores recuperadas. De este modo, encontramos lacerías mudéjares en verde, melado y negro, con la reserva en blanco; rematadas en la parte superior con coronas -10x14,5x2,5cm- de palmetas de tracería calada sobre una cadeneta de cintas entrelazadas formando rombos, pintadas en verde, negro y melado, sobre fondo blanco, y en la inferior también

los castillos de Belmonte y Mombeltrán. Por ello no es de extrañar que, a juicio de algunos investigadores, terminara levantando un palacio fortificado rodeado por una barbacana.

Dichas dependencias se distribuían alrededor de un patio de dos alturas, que hacía las funciones de patio de armas, con galerías en tres de sus lados. En la planta baja se abrían arcos carpaneles sustentados por columnas octogonales, mientras que en la superior ese mismo tipo de columnas sustentaba un dintel corrido, con antepechos de tracería calada (Luis López, 2009: 152-153).

La reconstrucción iniciada en 2002, permitió comprobar que ciertas dependencias del palacio habían estado decoradas con revestimientos cerámicos. En concreto, los muros de la planta baja del patio estuvieron revestidos por un zócalo de azulejería de arista, de la que ha quedado una muestra en el muro sur. También en la actual "Sala Multiusos Audiovisuales", dispuesta en el lado sur, se han conservado los azulejos de arista del escalón por el que se adentraba en la estancia.

Durante las excavaciones realizadas a la par que el proyecto de restauración, se recuperó en la parte sur o "segundo patio", lugar transformado durante el siglo XVI en el "vergel" del castillo-palacio, una gran cantidad de revestimientos cerámicos, realizados con las técnicas de la cuerda seca y de arista. Desde un primer momento llamó la atención el elevado número de esas piezas que presentaban defectos de cocción: piezas bizcochadas y con el motivo decorativo impreso en la superficie, piezas deformadas por el excesivo calor, colores pasados de tiempo de cocción, piezas pegadas aún con los atifles, además de numerosos atifles (Hernando Garrido *et alii*, 2002: 126).

Una parte de esos revestimientos fue depositada en el Museo de Ávila, siendo utilizado el resto en la recreación de la "Casa del Alcaide",

con coronas -16x11,5x2,8cm- de palmetas esta vez colocadas sobre una cadeneta de eslabones.

Por otro lado, las contrahuellas de unos escalones colocados en uno de los extremos de la estancia, se recubrieron con azulejos -17,5x17,5x2,8cm- con motivos de grandes flores dentro de ruedas imitando lacerías de veinte, con la misma paleta de colores que los anteriores.

En uno de los ámbitos de la estancia se recreó un solado con baldosas hexagonales de terracota modernas<sup>14</sup> y olambrillas de diferentes dimensiones y diseños. Las más numerosas -11x11x2cm-, representan el motivo de lacería que forma “patas de gallo”, y junto a ellas otras de lazo de ocho -13x13x2cm-, ambas con la misma paleta de color: verde, negro, melado y blanco dejado en reserva. Entre las piezas colocadas destaca la presencia de dos olambrillas -10,5x10,5cm- pintadas con la representación de la “rosa gótica” levantina.

Por último, en un banco de obra realizado aprovechando el grosor del muro, se colocaron unos azulejos con el diseño de rueda, decorados con la misma paleta de colores que venimos describiendo hasta el momento. En el vértice se pusieron varios alízares -22x5x6cm- de cuerda seca, con el motivo de hojas dentro de arcos en su parte frontal y el de cadeneta de eslabones en la superior, con idéntica paleta de colores.

Del conjunto de revestimientos cerámicos que acabamos de describir, lo que primero se percibe son las dimensiones tan dispares que presentan tanto entre los azulejos de paño, como en las coronas de remate o en las olambrillas de “sembrar por el suelo”, lo que nos podría estar indicando la procedencia de diferentes estancias y ámbitos del castillo. La pasta cerámica con la que se elaboraron, presenta un barro de color rojizo no muy intenso. Todas las piezas, excepto los alízares, muestran en la superficie vidriada las tres huellas equidistantes dejadas por las trébedes utilizadas para separar durante el proceso de cocción.

Los diseños presentes en azulejos y olambrillas son mayoritariamente de tradición mudéjar, desarrollando lacerías y estrellas de diferentes puntas, conservándose tan solo un motivo más figurativo y renacentista representando ruedas conteniendo motivos florales. Como hemos indicado, los alízares colocados en la “Casa del Alcaide” se realizaron con la técnica de la cuerda seca y un indiscutible diseño mudéjar, aunque también se conservan ejemplares en el Museo de Ávila sin decorar y únicamente recubiertos con un vidriado monocromo verde. En relación a los esmaltes

<sup>14</sup> Que imitan a piezas iguales recogidas durante el proceso de excavación. Entre la colección depositada en el Museo de Ávila, además de las baldosas hexagonales se encuentran otras octogonales e, incluso, con forma de losange y de flecha.



Vista del pavimento de uno de los ámbitos de la “Casa del Alcaide” y detalle de la “rosa gótica” levantina

utilizados, todas las piezas, incluidos los alízares, se recubrieron con los llamados “colores árabes”, es decir, el verde, negro, melado y blanco. Tanto técnica como tipológicamente, nos encontramos ante unas manufacturas realizadas por azulejeros venidos desde la ciudad de Toledo, quienes desplegaron una extensa gama de diseños muy vinculados con la capital imperial. Desde el punto de vista cronológico,

la presencia de alízares de cuerda seca, junto a la marcada tradición mudéjar de las decoraciones presentadas en los azulejos de arista, unido a la pervivencia del negro acompañando al resto de colores, en contrapartida a la significativa ausencia del azul, nos lleva a proponer los últimos años del siglo XV, tras la finalización de las obras dirigidas por Juan Guas, como el momento en que se concertó la decoración con revestimientos cerámicos del castillo-palacio. En todo caso, la fecha tendría que ser anterior a las primeras décadas del siglo XVI, momento en el que el azul índigo comenzó a sustituir al negro y los diseños florales renacentistas a los geométricos mudéjares (Ray, 2002: 12-16).

Además, como anteriormente indicáramos, todos los indicios apuntan a que los azulejeros realizaron su trabajo a pie de obra, si hacemos caso de los desechos de producción recuperados durante las excavaciones arqueológicas. Posiblemente, el encargo realizado por don Beltrán de la Cueva o su hijo fue de tal importancia, que persuadió a los maestros toledanos el trasladar sus talleres y hornos junto al castillo de La Adrada. Antes de finalizar, no podemos obviar la presencia en el solado de varios ejemplares de la llamada “rosa gótica”, mostrando una flor vista de frente con cuatro pétalos, pintada en azul sobre fondo blanco. Estas piezas fueron realizadas en los alfares levantinos de Manises y Paterna al menos

desde finales del primer tercio del siglo XV, alcanzando una gran difusión por toda la Península Ibérica (Algarra, 2000: 70-71). Con esa cronología, su presencia nos estaría indicando que, con anterioridad a la llegada de las producciones toledanas, los suelos de algunas estancias de la fortaleza mandada levantar por don Ruy López Dávalos se encontraban decoradas con este tipo de revestimientos cerámicos.

Vista de los azulejos de rueda y alízares de cuerda seca colocados en el banco



# Higuera de las Dueñas

## Iglesia de la Natividad de Nuestra Señora

**Cronología de la obra de azulejería:** 1572 y primer tercio del siglo XVII

**Autoría de la obra de azulejería:** desconocida



Vista de la iglesia de la Natividad de Nuestra Señora, Higuera de las Dueñas. Ávila

Higuera de las Dueñas se encuentra al sur de la villa de La Adrada, en el alto Valle del Tiétar, entre la Sierra de Valle al norte y la manchega Sierra de San Vicente al sur. Perteneciente al señorío del monasterio cisterciense de San Clemente de Adaja<sup>15</sup>, históricamente sus relaciones con La Adrada fueron muy conflictivas. En el siglo XV se convirtió en una de las posesiones que pudo conservar la “Triste Condesa” doña Juana de Pimentel, tras la muerte de su marido don Álvaro de Luna. A finales de esa centuria pasó, por vía matrimonial, a don Iñigo López de Mendoza, duque del Infantado, incorporándose, ya como villa y en igualdad de condiciones, al estado de Montesclaros y Castillo de Bayuela, que en 1530 Carlos I distinguió con el título de marquesado (Luis López, 2009: 126-132).

La iglesia de la Natividad de Nuestra Señora se levanta al sureste, sobre una elevación dominando el caserío. En su construcción se utilizó la mampostería, además de sillería de granito para reforzar zócalos, esquinas y la torre. Su fábrica se levantó entre finales del siglo XV y el siglo XVI, presentando tres naves, la central más alta y ancha que las laterales, en las que se abren capillas hornacina. El presbiterio, al que se accede tras subir cuatro escalones, es de planta cuadrada y se cierra con bóveda de crucería. La nave central se cubre con una armadura que descansa sobre estilizadas columnas octogonales de sencillos capiteles. La portada se encuentra en el lado del Evangelio, con arco de medio punto de grandes dovelas dentro de un alfiz, ambos decorados con bolas. Una torre de dos cuerpos se adosa a la cabecera por el lado del Evangelio.

### OBRA DE AZULEJERÍA CONSERVADA

En el interior de la iglesia se han conservado varios fragmentos de frontales de altar de azulejería plana pintada que, tras haber sido arrancados y encontrarse, por ello, totalmente descontextualizados, han sido distribuidos por diferentes puntos, unos colgados de las paredes como si fueran cuadros y otros transformados en tableros de mesa.

### Frontales de la Capilla del Santo Cristo

A los pies de las naves, bajo la tribuna del coro, se encuentra la capilla del Santo Cristo. En su interior aparecen colgados de las paredes los restos de varios frontales, divididos en seis paneles.

Tres de ellos se encuentran en el muro oeste, enmarcados con un bastidor de madera y dos de ellos rodeados de cintas contemporáneas. El panel

<sup>15</sup> Fundado por Alfonso X. A mediados del siglo XIV se trasladó a la actual plaza de Santa Ana, extramuros de la ciudad de Ávila.





Detalle de los paneles colocados en la capilla del Santo Cristo y vista del panel con fragmentos de medallones

de la izquierda está formado por azulejos de repetición, de los que se colocan en el fondo de un frontal de altar, con un diseño geométrico a base de marcos con forma de grandes cruces griegas y otros octogonales que encierran estilizados diseños florales, entre ellos una variante del “florón arabesco”, en azul, verde, amarillo, naranja y blanco, idénticos a los del frontal del altar de San Blas de la iglesia de San Juan Bautista de Lanzahíta. El de la derecha también presenta una decoración a base de marcos con forma de cruces griegas, hexágonos y octógonos, aunque de menores proporciones, que contienen estilizados motivos vegetales, en azul, verde, amarillo y naranja, sobre fondo blanco, igual a la dispuesta en el lateral izquierdo del frontal del altar de la Inmaculada de la iglesia de Lanzahíta. Mientras que en el panel colocado en el centro aparecen azulejos que imitan los paños de brocado en blanco, amarillo y naranja, sobre una trama de fondo rallada en azul, rodeados a su vez de otros policromos pertenecientes a la cenefa de un frontal de altar, con roleos de hojas de acanto y pámpanos de vid.

Los restantes tres “cuadros” se encuentran en la pared medianera con las naves de la iglesia. En dos los azulejos que presentan son iguales a los descritos en el primer panel, apareciendo además uno de ellos enmarcado con alízares de esvásticas unidas en cadeneta en vez de un bastidor. El tercero de ellos contiene una serie de azulejos que, en origen, formaron parte de los paneles centrales de varios frontales de altar, distinguiéndose fragmentos de grandes marcos ovalados, realizados con recortes metálicos decorados con hojas de acanto y racimos de vid, que albergarían figuras de santos o escenas alegóricas, pintados en azul, verde, amarillo, anaranjado y blanco.

Al exterior de la capilla, adosado al muro, se encuentra una mesa baja cuyo tablero lo constituyen azulejos con el diseño de la gran cruz griega, junto a coronas que dibujan cintas formando ruedas a modo de recortes metálicos conteniendo motivos florales.

### Panel de la Virgen

En la nave del Evangelio, colateral a la capilla mayor, se ha colocado otro de esos “cuadros” de azulejos, también enmarcado por alízares con esvásticas unidas en cadeneta. En este se representa la imagen de la Virgen del Rosario con el Niño Jesús en brazos –de 0,49m de anchura por 0,75m de altura, formado por azulejos de 13cm de lado-, dispuesta sobre un creciente lunar sujetado por nubes, “vestida y coronada de sol” gracias a un rompimiento de gloria y rodeada por



Vista del panel con la Virgen del Rosario

un gran rosario cuyos misterios se separan por ocho rosas, la inferior de mayor tamaño y rematada con una cruz griega.

El dibujo de las imágenes está realizado con un fino trazo de color azul, que también se utiliza para marcar las facciones de la Virgen y del Niño, en la capa de la Virgen y para rellenar las rizadas nubes. La paleta de colores se completa con el amarillo, utilizado en el rompimiento de gloria, además del anaranjado, con el que se rellenan las cuentas del rosario y la túnica de la Virgen.



Vista del panel colocado en el muro de la Epístola del presbiterio

### Frontal de la Capilla Mayor

Ya en la capilla mayor, junto al muro del Evangelio se ha colocado una segunda mesa cuyo tablero lo constituyen azulejos con el mismo diseño que en la anterior, rodeados, en este caso, por coronas que dibujan marcos circulares y mixtilíneos conteniendo motivos florales. Asimismo, colocado a media altura del muro de la Epístola como si fuera un gran cuadro –de 2,86m de anchura por 1,06m de altura-, se encuentra una nueva composición formada por azulejos procedentes de varios frontales de altar, si comparamos el diferente tono que presenta el azul de los azulejos de repetición con el de los medallones y el de la inscripción dispuesta en la parte inferior.

Una hilada de coronas, que desarrolla dobles marcos de “ferroneries” con forma de punta de flecha<sup>16</sup> conteniendo motivos florales, en azul, amarillo y blanco, se dispone alrededor del frontal. En su interior, volvemos a encontrarnos azulejos de repetición con diseños geométricos formando octógonos estrellados y grandes cruces de brazos iguales conteniendo diseños florales. Estos azulejos envuelven tres grandes medallones ovales -0,41m de anchura por 0,68m de altura- decorados con labores de “ferroneries” y racimos de uva, iguales a los fragmentos colocados en

<sup>16</sup> Iguales a las dispuestas en el sepulcro de don García de Cotes y doña Juana de Vega de la iglesia de San Juan de la vallisoletana villa de Olmedo

uno de los “cuadros” de la capilla del Santo Cristo.

Dentro de esos medallones encontramos las figuras y sus símbolos de tres de los cuatro evangelistas. A la izquierda aparece San Lucas, con vestiduras de época, sentado escribiendo su Evangelio con el toro a su lado, sobre un suelo que reproduce losanges bícromos y con el muro sillería de una edificación en uno de los lados, mientras que en el otro un conjunto de casas sobre colinas conforman el paisaje de fondo. En el centro se encuentra San Juan con el águila a sus pies, también escribiendo la primera línea de su Evangelio mientras observa un pequeño rompimiento de gloria abierto en el cielo donde, posiblemente, aparece un ángel, del que solamente se parecía un ala, puesto que el azulejo colocado a continuación pertenece a otro panel, acaso el que contenía a San Marcos, el cuarto evangelista. A la derecha se sitúa San Mateo, copiando su Evangelio del ángel que le inspira, sentado en una cátedra sobre un suelo de losas que marcan la perspectiva de la escena y con un edificio dispuesto al fondo.

El trazo utilizado para el dibujo de las figuras es de color azul que. Le acompañan en la paleta el anaranjado, que a veces se mezcla con el marrón, el gris claro, el verde con el que se rellenan las hojas de vid que decoran los medallones, y el blanco dejado, como en otras ocasiones, de fondo.



Detalle de los medallones con los evangelistas



Detalle de la inscripción del panel colocado en el muro de la Epístola del presbiterio

En la parte inferior se desarrolla una inscripción realizada sobre cintas -14x7cm- que, como ya hemos indicado, por la tonalidad del azul que presenta, creemos que originalmente formó parte, junto a los medallones, de un mismo frontal o frontales de altar. En ella podemos leer lo siguiente:

*EN EL ANNO DE MIL E QVINIENTOS I SETENTA I DOS ANOS SE IZO ESTA OBRA SI/ENDO MAIORD<sup>o</sup>MO EL NOBLE SENOR ANDRES MARTIN DIO DIEZ MIL M<sup>A</sup>R PERO DIAZ DE LIMOSNA*

### CONSERVACIÓN Y CRONOLOGÍA DE LAS OBRAS DE AZULEJERÍA

A parte de la desafortunada circunstancia de que la totalidad de azulejos se encuentran descontextualizados tras haber sido arrancados de las paredes, su estado de conservación es inmejorable.

Cuando describimos los frontales de altar que decoran la iglesia de Lanzahíta, ya ensalzamos la buena elaboración de los azulejos de paño, con unos originales diseños rellenos de colores que no sobrepasaban sus márgenes. Con los que la iglesia de la Natividad de Higueras de las Dueñas, que por cierto presenta los mismos motivos, de nuevo apreciamos las mismas virtudes. El pintor que realizó las escenas de los evangelistas demuestra una gran calidad, con una soltura de trazo que no necesita

muchos elementos para llenar el espacio. Las figuras se presentan en unas posturas forzadas por el marco, que están bien resueltas, al igual que las perspectivas. Las decoraciones de los medallones demuestran una clara influencia flamenca.

Si hacemos caso a la fecha que aparece en la inscripción del “cuadro” colocado en la pared del presbiterio, en 1572 se llevó a cabo un ambicioso proyecto decorativo en el que se encargaron azulejos para revestir los frontales de varios altares, entre ellos el del presbiterio. Por las afinidades de estilo observadas, se muestra atractivo considerar que las obras de las iglesias de Higueras de las Dueñas y Lanzahíta fueron realizadas en un mismo taller de Talavera de la Reina.

En cuanto al panel con la imagen de la Virgen del Rosario, técnicamente se aprecia una gran diferencia con las de los evangelistas, con una calidad algo menor. El azul aún es el color utilizado para el trazo de las figuras, por lo que su manufactura pudo realizarse durante las primeras décadas del siglo XVII. Estaría acompañado por los azulejos de paño que imitan brocados, localizados en la capilla del Santo Cristo. Recordemos que en la provincia de Ávila se conservan dos frontales de altar con representaciones de la Virgen del Rosario, uno en la iglesia de San Martín Obispo en Sanchidrián, fechado por una inscripción en 1689, y otro en la iglesia de Nuestra Señora de la Natividad en Cuevas del Valle, al que se le dio una cronología del último tercio siglo XVII.

**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.

**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.

**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 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. Para su elaboración se procede a aplicar sobre un azulejo bizcochado –es decir, ya cocida previamente- y con la ayuda de un pincel, de 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.

**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.

**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.

**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.





**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.

**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.

**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.

**Vedrió o vidriado.** Cubierta vitrificada de la vajilla o azulejos tras la aplicación del polvo de esmalte mezclado con agua resultante de la frita.





**AGAPITO Y REVILLA, J.**, “Heráldica de las calles de Valladolid”. *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*. Número XVIII. 1952, pp. 79-120.

**AGAPITO Y REVILLA, J.**, *Las calles de Valladolid. Nomenclátor histórico* (1937). Edición facsímil. Valladolid. 1982.

**ALGARRA PARDO, V. M.**, “Azulejería bajomedieval y tardomedieval valenciana (siglos XIII-XV)”. *La Ruta de la Cerámica*. Castellón. 2000, pp. 66-73.

**ALONSO A. CORTÉS, N.**, “Visitas y paseos por Valladolid. Colegios de Ingleses y Escoceses é iglesia de San Antonio Abad, vulgo San Antón”. *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*. Año IV, Número 37, Enero. 1906, pp. 261-267.

**ÁLVARO ZAMORA, M<sup>a</sup>. I.**, *Cerámica Aragonesa*. 3 Volúmenes. Zaragoza. 2002.

**ANIZ IRIARTE, C.** *Fray, 500 años de fidelidad. V Centenario de la Fundación del convento de Santa Catalina de Sena, Valladolid, 1488-1988*. Burgos. 1988.

**ANÓNIMO**, “Convento de Comendadoras, en Valladolid”. *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. Número 23, Segundo Semestre. 1966, pp. 76-77.

**ANTOLÍNEZ DE BURGOS, J.**, *Historia de Valladolid, 1887*. Edición facsímil. Valladolid. 1987.

**ANTÓN, F.**, “La iglesia de San Antonio Abad y sus obras de arte”. *Reinaré en España*. Número 62, Septiembre. 1939, pp. 238-243.

**ARA GIL, C. J. y PARRADO DEL OLMO, J.**, *Catálogo Monumental de*

*la provincia de Valladolid. Tomo XI: Antiguo partido judicial de Tordesillas*. Valladolid, 1980.

**ARIAS MARTÍNEZ, M., HERNÁNDEZ REDONDO, J. I. y SÁNCHEZ DEL BARRIO, A.**, *Catálogo Monumental de la provincia de Valladolid. Medina del Campo*. Salamanca, 2004.

**BRAÑAS DE DIEGO, M<sup>a</sup>.**, “La cerámica en El Escorial”. *IV Centenario de la Fundación del Monasterio de San Lorenzo el Real. El Escorial. 1563-1963. Arquitectura. Artes*. Madrid. 1963.

**BRASAS EGIDO, J. C.**, *Catálogo Monumental de la provincia de Valladolid. Tomo X: Antiguo partido judicial de Olmedo*. Reedición de la primera edición de 1977. Valladolid, 2000.

**BUSTAMANTE GARCÍA, A.**, *La arquitectura clasicista del foco vallisoletano (1561-1640)*. Valladolid. 1983.

**CAMPDERÁ GUTIÉRREZ, B. I.**, *Santo Tomás de Ávila: historia de un proceso crono-constructivo*. Ávila. 2006.

**CARPINTERO GARCÍA, P.**, *Ermita de Nuestra Señora de las Fuentes: siglo XVIII, su Siglo de Oro*. Ávila. 2002.

**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.

**CASAMAR, M.**, “La cerámica”. *Historia General del Arte. Summa Artis. Tomo XLV, Vol. I. Las Artes Decorativas en España*. Madrid. 1999, pp. 395-427.

**CASTÁN LANASPA, J.**, *Arquitectura gótica religiosa en Valladolid y su provincia. Siglos XIII -XVI*. Valladolid. 1998.

**CASTÁN LANASPA, J.**, *Catálogo Monumental de la provincia de Valladolid. Tomo XXI. Antiguo partido judicial de Nava del Rey*. Valladolid. 2006

**CERVERA VERA, L.**, “La iglesia del monasterio de San José en Ávila”. *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*. Año LIV. 1950, pp. 5-155.

**COLL CONESA, J.**, “Talleres, técnicas y evolución de la azulejería medieval”. *La Ruta de la Cerámica*. Castellón. 2000, pp. 51-56.

**DESCALZO LORENZO, A.**, *Aldeavieja y su santuario de la Virgen del Cubillo*. Ávila. 1988.

**DUQUE HERRERA, C., REGUERAS GRANDE, F. y SÁNCHEZ DEL BARRIO, A.**, “Hitos del Mudéjar en la provincia de Valladolid”. *Arte Mudéjar en la provincia de Valladolid*. Valladolid, 2007, pp. 133-194.

**DUQUE PINTADO, E.**, “Un estudio sobre el linaje de Luís de Victoria en la Moraña”. *Cuadernos del Tomás*. Número 3. 2011, pp. 125-138.

**FERNÁNDEZ, J. J.**, *Museos y colecciones de Castilla y León*. Valladolid. 2003.

**FERNÁNDEZ DEL HOYO, M<sup>a</sup>. A.**, *Patrimonio perdido. Conventos desaparecidos de Valladolid*. Valladolid. 1998.

**FROTHINGHAM, A. W.**, *Tile panels of Spain 1500-1650*. New York, 1969.

**GARCÍA BLANCO, A.**, “Unos azulejos fechados y firmados en Garrovillas (Cáceres)”. *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*. Número XXXVI. 1970, pp. 173-191.

**GARCÍA CHICO, E.**, “La capilla de los Benavente en Santa María de Rioseco”. *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*. Número

2, Fascículo, III. 1933-34, pp. 319-356.

**GARCÍA CHICO, E.**, *Documentos para el estudio del Arte en Castilla y León. Tomo Primero. Arquitectos*. Valladolid, 1940.

**GARCÍA CHICO, E.**, *Documentos para el estudio del Arte en Castilla y León. Tomo Tercero, II. Pintores*. Valladolid, 1946.

**GARCÍA CHICO, E.**, “Los azulejos del palacio Fabio Nelli”. *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*. Número XIV. 1947-48, p. 239-240.

**GARCÍA CHICO, E.**, *Catálogo Monumental de la provincia de Valladolid. Tomo I. Medina de Rioseco*. Valladolid. 1956.

**GARCÍA CHICO, E.**, *Valladolid. Papeletas de historia y arte*. Valladolid. 1958.

**GARCÍA CHICO, E.**, *Catálogo Monumental de la provincia de Valladolid. Tomo II. Partido Judicial de Medina de Rioseco*. Valladolid. 1959.

**GARCÍA y GARCÍA, M.**, *Nuestra Señora de la Peña. Patrona de la Villa y Tierra de Tordesillas*. Valladolid. 2007.

**GARCÍA MERCADAL, J.**, *Viajes de extranjeros por España y Portugal. Desde los tiempos más remotos hasta comienzos del siglo XX*. Tomo I. Salamanca. 1999.

**GONZÁLEZ y GONZÁLEZ, N.**, *Ávila, ermitas y romerías*. Ávila. 2002.

**GONZÁLEZ MORENO, F.**, “*Tota pulchra es amica mea et macula non est in te: Azulejería talaverana immaculista*”. *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 MORENO, F.**, “La imagen franciscana en la azulejería de Talavera de la Reina: iconografía y devoción del siglo XVI al XX”. En Gonzalo Fernández-Gallardo Jiménez (Ed.), *Los Franciscanos Conventuales en España. Actas del II Congreso Internacional sobre el Franciscanismo en la Península Ibérica. Barcelona, 30 de marzo-1 de abril de 2005*. Madrid. 2006, pp. 683-697.

**GÓMEZ-MORENO, M.**, *Catálogo Monumental de la provincia de Ávila*. Ávila, 2002.

**GUTIÉRREZ ROBLEDO, J. L.**, “Memoria mudéjar en La Moraña: la arquitectura”. En José Luís Gutiérrez Robledo (Dir.), *Memoria mudéjar en la Moraña: Adanero, Albornos, Aldeaseca, Arévalo, Cabizuela, Donvidas, Espinosa de los Caballeros, Horcajo de las Torres, Langa, Madrigal de las Altas Torres, Narros de Saldueña, Pajares de Adaja, Palacios de Goda, San Esteban de Zapardiel y Sinlabajos*. Ávila. 2011, pp.: 7-122.

**HERNANDO GARRIDO, J. L., MARTÍN MONTES, M. Á., MOREDA BLANCO, J. y PÉREZ RODRÍGUEZ-ARAGÓN, M.**, “Una inscripción aedificatoria inédita en el castillo de La Adrada (Ávila)”. *Cuadernos Abulenses*. Número 31. 2002, pp. 117-137.

**JUNQUERA, J. J.**, “Las Descalzas Reales de Valladolid y algunas de sus pinturas y esculturas”. *Archivo Español de Arte*. Tomo XLVI. 1973. pp. 159-179.

**LUIS LÓPEZ, C.**, “Villazgos señoriales en el sector meridional del alfoz a finales del siglo XIV”. En Gregorio Del Ser Quijano (Coord.), *Historia de Ávila. IV Edad Media (Siglos XIV-XV, 2ª parte)*. Madrid. 2009, pp. 111-260.

**LÓPEZ FERNÁNDEZ, M<sup>a</sup>. I.**, *Arquitectura mudéjar en Ávila*. Ávila.

2004.

**LÓPEZ FERNANDEZ, M<sup>a</sup>. T.**, *Museo de Ávila. Catálogo de Cerámica*. Madrid. 1982.

**LÓPEZ FERNANDEZ, M<sup>a</sup>. T.**, “La construcción del convento de San Antonio en Ávila y las fuentes de su alameda”. *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*. Número XLVIII. 1982, p. 367-371.

**LÓPEZ FERNANDEZ, M<sup>a</sup>. T.**, *El convento de San Francisco de Ávila y su restauración*. Ávila, 2014.

**LÓPEZ HERNÁNDEZ, F.**, *La Horcajada. Villa abulense*. Salamanca. 2004

**LLAVE MUÑOZ, S. de la**, “Azulejería Talaverana en la iglesia parroquial de Santiago Apóstol (Garciaz, Cáceres)”. *Asociación Cultural Coloquios Históricos de Extremadura*. 01. Octubre 2012. Publicación digital consultada a través de la página web: <http://www.chdetrujillo.com>

**MADOZ, P.**, *Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico de España y sus posesiones de ultramar*. Tomo VIII. Madrid. 1847.

**MALO CERRO, M.**, *La azulejería en Castilla y León de la Edad Media al Modernismo*. Tesis Doctoral inédita. 5 Tomos. Universidad de Valladolid. Valladolid. 2001.

**MALO CERRO, M.**, “El azulejero Pedro Vázquez”. *Salamanca. Revista de Estudios*. Número 48. 2002, pp. 155-174.

**MARCOS VILLÁN, M. A.**, “Catálogo”. En Jesús Urrea Fernández (Dir.) *Museo Nacional de Escultura. La utilidad y el ornato IV*. Catálogo de la Exposición, 28 de julio al 1º de septiembre de 2006. Valladolid, 2006, pp. 21-61.

**MARINÉ, M. y TERÉS, E.**, *Guía breve. Museo de Ávila*. Ávila. 1998.

**MAROTO GARRIDO, M.**, *Catálogo de la exposición monográfica de azulejería talaverana, siglos XVI-XX*. Madrid, 1989.

**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 1898-1901. Valladolid. 1992.

**MARTÍN GARCÍA, G.**, *Mombeltrán en su historia (siglo XIII- siglo XIX)*. Ávila. 1997.

**MARTÍN GONZÁLEZ, J. J.**, “El Convento de Santa Catalina de Valladolid”. *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*. Número XII. 1945-46, p. 111-125.

**MARTÍN GONZÁLEZ, J. J.**, *Arquitectura doméstica del Renacimiento en Valladolid*. Valladolid, 1948.

**MARTÍN GONZÁLEZ, J. J.**, *Inventario artístico de Valladolid y su provincia*. Valladolid, 1970.

**MARTÍN GONZÁLEZ, J. J.**, *Catálogo Monumental de la provincia de Valladolid. Tomo VI: Antiguo partido judicial de Valladolid*. Valladolid, 1973.

**MARTÍN GONZÁLEZ, J. J.**, *El Museo Nacional de Escultura de Valladolid*. León, 1977.

**MARTÍN GONZÁLEZ, J. J.**, “El convento de San José de Ávila (Patronos

y obras de arte)”. *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*. Número XLV. 1979, p. 349-374.

**MARTÍN GONZÁLEZ, J. J.**, “Actualidad del retablo mayor de Olivares de Duero”. *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*. Número LIII. 1987, p. 372-374.

**MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. y URREA FERNÁNDEZ, J.**, *Catálogo Monumental de la provincia de Valladolid. Monumentos religiosos de la ciudad de Valladolid (Catedral, parroquias, cofradías y santuarios)*. Tomo XIV. Parte Primera. Valladolid. 1985.

**MARTÍN GONZÁLEZ, J. J. y PLAZA SANTIAGO, F. J. de la**, *Catálogo Monumental de la provincia de Valladolid. Monumentos religiosos de la ciudad de Valladolid (Conventos y seminarios)*. Tomo XIV. Parte Segunda. Valladolid. 1987.

**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.

**MARTÍNEZ, G. (O. P.)**, “Restauración y límites de la diócesis palentina”. *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*. Número 58. 1988, pp. 351-386.

**MARTÍNEZ CAVIRÓ, B.**, “Azulejos talaveranos del siglo XVI”. *Archivo Español de Arte*. Tomo XLIV. Número 175. 1971, pp. 283-293.

**MARTÍNEZ DE PISÓN, N.**, *Decoración de azulejería en el solado. Iglesia del Monasterio de Sta. María de Palazuelos. Estudio previo y propuesta de la intervención*. Informe Técnico Inédito depositado en la Dirección General de Patrimonio de la Consejería de Cultura y Turismo, Junta de

Castilla y León. Valladolid. 2015.

**MERINO BEATO, M<sup>a</sup>. D.**, *Urbanismo y arquitectura de Valladolid en los siglos XVII y XVIII. Tomo I: siglo XVII*. Valladolid. 1989.

**MONTES SERRANO, C.**, “Ventura Rodríguez y la capilla de San Pedro de Alcántara”. *EGA. Revista de Expresión Gráfica Arquitectónica*. Número 8. 2003, pp. 11-23.

**MORALES, A. J.**, *Francisco Niculoso Pisano*. Barcelona. 1977.

**MORATINOS GARCÍA, M.**, “El registro arqueológico”. En Eloisa Wattenberg y A. García Simón (Coord.), *El monasterio de Nuestra Señora de Prado*. Salamanca, 1995, pp. 211-229.

**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. 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.**, “Consecuencias del decreto de conversión al cristianismo de 1502 en la aljama mora de Valladolid”. *Sharq Al-Andalus*. Número 16-17. 1999-2002, pp. 121-144.

**MORATINOS GARCÍA, M. y VILLANUEVA ZUBIZARRETA, O.**, *Azulejería en la clausura monástica de Valladolid*. Valladolid. 2005.

**MOREDA BLANCO, J., MARTÍN MONTES, M. A., FERNÁNDEZ NANCLARES, A. y GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, M<sup>a</sup>. L.**, *El monasterio de San Benito el Real y Valladolid*. *Arqueología e Historia*. Valladolid.

1998.

**MOREDA BLANCO, F. J., SERRANO NORIEGA, R. y GUTIÉRREZ SÁNCHEZ, R.**, “Trabajos de excavación arqueológica en el espacio que fue convento de San Francisco. Ávila marzo-abril de 2002”. *Oppidum*. Número 5. 2009, pp. 161-194.

**MORENO BLANCO, R.**, “Evolución arquitectónica de los monasterios femeninos de carmelitas en Ávila: La Encarnación y San José”. *Cuadernos Abulenses*. Número 43. 2014, pp. 93-135.

**ORTEGA RUBIO, J.**, *Los pueblos de la provincia de Valladolid (1895)*. Edición facsímil. Valladolid. 1979.

**ORÓZCO y BERRA, M. (Coord.)**, *Apéndice al Diccionario Universal de Historia y Geografía. Colección de artículos relativos a la República Mexicana. Tomo II*. Imprenta de S. M. Andrade y F. Escalante. México. 1856.

**PÁRAMO, P.**, “La cerámica de Talavera”. *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*. Año XXV. Segundo trimestre. 1917, pp. 137-139.

**PARRADO DEL OLMO, J. M.**, “Pedro de Guadalupe y Alonso de Berruguete en el retablo mayor de Olivares de Duero (Valladolid)”. *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*. Número LIII. 1987, p. 243-258.

**PARRADO DEL OLMO, J. M.**, *Catálogo Monumental de la provincia de Valladolid. Tomo XVI: Antiguo partido judicial de Medina de Rioseco*. Valladolid, 2002.

**PARRADO DEL OLMO, J. M.**, “Pedro de Guadalupe (¿-1530) y la evolución del retablo castellano en el primer cuarto del siglo XVI”.

*Retablos góticos esculpidos en Aragón del gótico al barroco*. 2002, pp. 65-105

**PÉREZ, V.**, *Diario de Valladolid (1885)*. Edición facsímil. Valladolid. 1983.

**PÉREZ GIL, J.**, *El Palacio Real de Valladolid sede de la Corte de Felipe III (1601-1606)*. Valladolid, 2006.

**PÉREZ PASTOR, C.**, *Noticias y documentos relativos a la Historia y literatura españolas*. Tomo II. Madrid. 1914.

**PÉREZ PICÓN, C. (S. J.)**, *Villagarcía de Campos. Estudio Histórico-Artístico*. Valladolid. 1982.

**PESCADOR DEL HOYO, M<sup>a</sup> del C.**, “La loza de Talavera y sus imitaciones del siglo XVII”. *Archivo Español de Arte*. Tomo XXXVIII. Número 151-152. 1965, pp. 245-260.

**PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, A.**, “Azulejos hagiográficos sevillanos en el siglo XVIII”. *Archivo Hispalense*. Tomo 62. Número 191. 1979, pp. 167-190.

**PLEGUEZUELO, A.**, “Francisco Niculoso Pisano: datos arqueológicos”. *Faenza*. Año LXXVIII. Número 3-4. 1992, pp. 171-199.

**PLEGUEZUELO, A.**, “Las lozas y azulejos de Talavera en el Siglo de Oro”. *Cerámica. Arte y Devoción. Colección Carranza*. Sevilla. 1995, pp. 53-84.

**PLEGUEZUELO, A.**, *Cerámicas de Triana. Colección Carranza*. Sevilla. 1996.

**PLEGUEZUELO, A.**, “Cerámica de Sevilla (1248-1841)”. *Historia General del Arte. Summa Artis. Tomo XLII. Cerámica Española*. Madrid.

1997, pp. 343-386.

**PLEGUEZUELO, A.**, “Los azulejos del pavimento de la capilla de los Benavente en Medina de Rioseco. Una posible obra de Juan Floris”. *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*. Número LXIV. 1998, pp. 289-307.

**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.

**PONZ, A.**, *Viage de España, en que se da noticia de las cosas mas apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella*. Tomo Duodécimo. Por D. Joachin Ibarra Impresor de Cámara de S. M. Madrid. 1783

**RAMOS DE CASTRO, G.**, “La ermita de Santa Ana de Pozuelo de la Orden”. *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*. Número LX. 1994, pp. 403-418.

**RAY, A.**, “Sixteenth-century pottery in Castile: a documentary study”. *Burlington Magazine*. Número 1.058, Mayo. 1991, pp. 298-305.

**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.

**REGLERO DE LA FUENTE, C.**, “La iglesia de Palencia. La Edad Media”. En Teófanés Egido (Coord.) *Historia de las Diócesis Españolas. Tomo 19. Iglesias de Palencia, Valladolid y Segovia*. Madrid. 2004, pp. 5-60.

**RESINES, L.**, “La Iglesia de Valladolid”. En Teófanés Egido (Coord.) *Historia de las Diócesis Españolas. Tomo 19. Iglesias de Palencia, Valladolid y Segovia*. Madrid. 2004, pp. 237-378.

**RUCQUOI, A.**, “Valladolid a finales del siglo XV. La ermita de Prado en los siglos XV y XVI”. En Eloisa Wattenberg y A. García Simón (Coords.), *El monasterio de Nuestra Señora de Prado*. Salamanca, 1995, pp.17-65.

**RUIZ ASENCIO, J. M.**, “La provincia de Valladolid en la Alta Edad Media (Siglos VIII-XI)”. *Historia de Valladolid II. Valladolid medieval*. Valladolid. 1980.

**SÁNCHEZ, M. D. (O.C.D.)**, “Historia del Convento de Fontiveros (Ávila): casa natal de San Juan de la Cruz”. *San Juan de la Cruz*. Número 30. 2002, pp. 197-230.

**SÁNCHEZ PACHECO, T.**, “Cerámica de Talavera de la Reina y Puente del Arzobispo”. *Historia General del Arte. Summa Artis. Tomo XLII. Cerámica Española*. Madrid. 1997, pp. 305-342.

**SÁNCHEZ TRUJILLANO, M<sup>a</sup>. T.**, “Frontales talaveranos en la Moraña (Ávila)”. *Homenaje al Prof. Martín Almagro Basch*. Tomo IV. Madrid, 1983, pp. 175-183.

**SEGURA MARTÍ, J. M<sup>a</sup>.**, *Catálogo de paneles cerámicos devocionales de L'Alcoià-El Comtat (Alicante)*. Alicante. 1990.

**SOBRINO CHOMÓN, T.**, “El pontificado abulense de don Álvaro de Mendoza (1560-1577)” *Cuadernos Abulenses*. Número 29. 2000, pp. 173-

190.

**SOBRINO CHOMÓN, T.**, “La Iglesia de Ávila”. En Teófanés Egido (Coord.) *Historia de las Diócesis Españolas. Tomo 18. Iglesias de Ávila, Salamanca y Ciudad Rodrigo*. Madrid. 2005, pp. 5-200.

**TEJERO ROBLEDO, E.**, *Mombeltrán. Historia de una villa señorial*. Madrid. 1973.

**TROITIÑO VINUESA, M. A.**, *Raíces de El Arenal. Testimonio de un pueblo de Gredos*. Ávila. 2001.

**URREA, J.**, *Guía artística de Valladolid*. Valladolid. 1990.

**URREA, J.**, *Arquitectura y Nobleza. Casas y palacios de Valladolid*. Valladolid. 1996.


**URREA, J.** “Matapozuelos”. En Brasas Egido, J. C., *Catálogo Monumental de la provincia de Valladolid. Tomo X: Antiguo partido judicial de Olmedo*. Reedición de la primera edición de 1977. Valladolid, 2000.

**URREA FERNÁNDEZ, J.**, *Catálogo Monumental de la provincia de Valladolid. Tomo VII: Antiguo partido judicial de Valoria la Buena*. Valladolid, 1975.

**URREA FERNÁNDEZ, J.**, *La Catedral de Valladolid y Museo Diocesano*. León, 1978.

**URREA FERNÁNDEZ, J.**, “El Palacio Real de Valladolid”. *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*. Número XL-XLI. 1975, pp. 241-258.

**URREA FERNÁNDEZ, J.**, “El retablo de Amusquillo (Valladolid), obra de Pedro de Guadalupe”. *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*. Número LVII. 1991, pp. 327-330.



**URREA FERNÁNDEZ, J. y BRASA EGIDO, J. C.**, *Catálogo monumental de la provincia de Valladolid. Tomo XII: Antiguo partido judicial de Villalón de Campos*. Valladolid, 1981.

**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.

**VALDIVIESO GONZÁLEZ, E.**, *Catálogo Monumental de la provincia de Valladolid. Tomo IX: Antiguo partido judicial de Peñafiel*. Valladolid, 1975.

**VALLAURI, L. y LEENHARDT, M.**, “Les productions céramiques”. En Henri Marchesi, Jacques Thiriot et Lucy Vallauri (Dir.), *Marseille, les ateliers de potiers du XIII<sup>e</sup> s. et le quartier Sainte-Barbe (V<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> s.)*. 1997. Paris, pp. 165-332.

**VEREDAS RODRÍGUEZ, A.**, *Ávila de los Caballeros. Descripción Artístico-Histórica de la capital y pueblos más interesantes de la provincia*. Ávila. 1935.

**WATTENBERG GARCÍA, E.**, *Museo de Valladolid*. Valladolid, 1997.

**WATTENBERG GARCÍA, E.** (Coord<sup>a</sup>.), *Entre pucheros. Artes del barro en el Valladolid de Santa Teresa. Guía de la Exposición, del 15 de mayo al 13 de diciembre de 2015*. Valladolid. 2015.

**ZAFORTEZA Y MUSOLES, D.**, “La azulejería valenciana en la rotulación de la ciudad de Mallorca”. *Anales del Centro de Cultura Valenciana*. Año XVII, Mayo-Diciembre, Número 38. 1956, pp. 197-206.

**ZOZAYA, J.**, “Azulejos islámicos en oriente y Occidente”. *La Ruta de la Cerámica*. Castellón. 2000, pp. 38-42.





**Junta de  
Castilla y León**

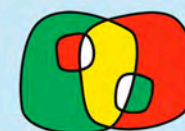


CASTILLA Y LEÓN

Unión Europea  
FEDER



Invertimos en su futuro



PROGRAMA  
COOPERACIÓN TRANSFRONTERIZA  
ESPAÑA - PORTUGAL  
COOPERAÇÃO TRANSFRONTEIRIÇA  
2007 - 2013