BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES

Universidad de Valladolid

Azulejería en Castilla y León. De la Edad Media al Modernismo

Mónica Malo Cerro

Tesis de Doctorado

Facultad: Filosofía y Letras

Directora: Dra. Guadalupe Ramos de Castro

2001

Índice

Azulejería en Castilla y León. De la Edad Media al Modernismo

Introducción.....

Capítulo 1 **Desarrollo histórico**

Parte I. Edad Media.....
Parte II. Siglo XVI.....
Parte III. Siglo XVII.....
Parte IV. Siglo XVIII.....
Parte V. Siglo XIX e inicios del XX.....

Capítulo 2 **Clientes y artistas**

- Clientes.....
- Artistas.....

Capítulo 3 **Azulejeros**

- García Carretón.....
- Juan Diego.....
- Juan Fernández.....
- Marcos Fernández.....
- Juan Fernández Marqués.....
- Alonso de Figueroa Gaytán.....
- Jan Floris.....
- Gustamante.....
- Jiménez.....
- Hernando Loaysa.....
- Juan Lorenzo.....
- Maestro de Alba.....
- Maestro de Benavente.....
- Maestro de la Montaña.....
- Maestro de Mombeltrán.....
- Maestro de Salamanca.....
- Maestro de Santa Catalina.....
- Maestro de Santa Clara.....

- Maestro de Valladolid.....
- José Mansilla del Pino.....
- Francisco Niculoso.....
- Juan Portugués.....
- Ramos.....
- Juan Rodríguez.....
- Manuel Rodríguez.....
- Mensaque Rodríguez.....
- Francisco Santibáñez.....
- Pedro de Tordesillas.....
- Pedro Vázquez.....
- Juan de Vera.....
- R. Yáñez.....
- Daniel Zuloaga.....

Capítulo 4 **Tipologías**.....

Capítulo 5 **Motivos decorativos**

Parte I. Bestiario.....
Parte II. Motivos mudéjares.....
Parte III. Motivos góticos.....
Parte IV. Motivo gótico-mudéjar.....
Parte V. Motivos mudéjares-renacentistas.....
Parte VI. Motivos góticos-renacentistas.....
Parte VII. Motivos renacentistas.....
Parte VIII. Motivos manieristas.....
Parte IX. Motivos barrocos.....

Capítulo 6 **La azulejería en relación con otras manifestaciones artísticas**.....

Capítulo 7 **La azulejería a través de la pintura**.....

Apéndices **Documentación**.....
Bibliografía.....

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

Introducción

La palabra azulejo procede del árabe *az-zulaiŷ* y significa *barro vidriado*. Son piezas cerámicas empleadas como revestimientos arquitectónicos que presentan al menos una de sus caras esmaltada, la cual generalmente posee forma cuadrangular o rectangular, aunque también pueden presentar otras formas menos usuales como la estrella, el rombo y el círculo.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

La azulejería es una técnica de probable origen persa y que se inspiraría en el mosaico, ya que en principio se creaba un revestimiento multicolor a base de yuxtaponer pequeños fragmentos monocromos de cerámica, llamados aliceres[1]. A partir de ahí se extendió hacia el occidente islámico, encontrándola en Egipto, Túnez, Marruecos, etc[2].

El proceso tradicional de la realización de azulejos comenzaba por la elaboración del barro a mediante la trituración y paso por un cedazo de las arcillas. La materia resultante era posteriormente mezclada con agua. La masa se trabajaba entonces con pies y manos. A continuación el barro se dejaba reposar en una segunda balsa para que se decantase y se secase el agua sobrante[3].

---

[1] BUSCAGLIA, Giuseppe: "Criterios de identificación de los azulejos sevillanos y ligures y una producción inédita savonense del siglo XVI". *Laboratorio de Arte*. Universidad de Sevilla. Nº 5. 1993. Pág. 327.

[2] ÁLVARO ZAMORA, María Isabel: "Materiales, técnicas, artífices y sistemas de trabajo: la cerámica mudéjar". *III Simposio Internacional de Mudejarismo (Actas).* Instituto de Estudios Turolenses de la Excma. Diputación Provincial de Teruel. Teruel, 1989. Pág. 637.

[3] ÁLVARO ZAMORA, María Isabel: *La cerámica de Teruel. Cartillas Turolenses. Nº 8.* Instituto de Estudios Turolenses. Excma. Diputación Provincial de Teruel. Teruel, 1995 (2ª ed. ampliada). Pág. 19.

La forma de los azulejos se obtenía mediante un molde de madera o hierro. Una vez modelada la pieza, ésta se introducía en el horno, procediéndose de este modo a su bizcochado. A continuación se pintaba el azulejo con el motivo elegido, lo cual podía hacerse directamente con un pincel, ayudándose con una plantilla, o presionando en el barro con una matriz que modelase hendiduras o aristas para impedir la mezcla de los colores. De este modo se obtenían piezas de superficie plana, de cuerda seca normal y hendida y de cuenca o arista.

Para el vidriado se empleaba el sulfuro de plomo, mientras que el esmalte blanco derivaba del sulfuro de estaño. Respecto a los pigmentos, el azul se obtenía del óxido de cobre, el amarillo del de antimonio, el verde del de cobre, el negro y el morado del de manganeso, y el melado, el marrón y el naranja del de hierro.

Una vez pintado el azulejo se introducía de nuevo en el horno para proceder a la segunda y última cochura. La atmósfera en la cocción era generalmente oxidante, es decir, el combustible quemaba bien, a altas temperaturas, sin falta de aire y sin dejar residuos en las piezas[4].

El horno más utilizado en la Península Ibérica era el horno árabe o vertical. Generalmente era cilíndrico, y estaba hecho a base de ladrillos o adobes. Poseía numerosas chimeneas, las cuales se iban destapando a voluntad para dirigir el fuego dentro de la cámara[5].

El trabajo se organizaba en talleres gremiales, muchas veces familiares, en los barrios de los olleros y los ceramistas. El alfar pasaba de padres a hijos. Debía de contar con agua suficiente en un lugar

[4] GIRAL, María Dolors: "Técnica cerámica". En *Cerámica esmaltada española*. Labor. Barcelona, 1981. Pág. 28.

[5] Ibidem; y SESEÑA, Natacha: *La cerámica popular en Castilla La Nueva*. Ritmo Universitario. Madrid, 1975. Pág. 50.

cercano, necesaria para la elaboración de las piezas. Las localidades en las que existían alfares tenían además que poseer un yacimiento de arcilla no excesivamente alejado y con un mercado al que abastecer que hiciera rentable la instalación del horno[6].

La azulejería era una labor principalmente artesanal, y el de azulejero un oficio de estimación media, e incluso baja, pudiéndose asimilar su prestigio social al de los herreros y tejedores, sin alcanzar la fama de pintores y escultores. Se la consideraba además una ocupación propia de mudéjares y conversos, ya que fueron precisamente ellos los que la introdujeron en Castilla y en Aragón.

Sin embargo, esta consideración social evolucionó a lo largo del tiempo y, a partir de la generalización de la técnica de superficie plana y de la pintura a pincel con paleta de gran fuego, el ceramista pudo plasmar escenas historiadas, con lo que alcanzó una mayor cotización y valoración. Una muestra de este cambio es que incluso los reyes visitaron los alfares, como es el caso de Alonso de Figueroa y Felipe III.

Este cambio se produjo por tanto gracias a la influencia italiana en la técnica y en los temas representados. Fue precisamente en aquel país en donde el pintor cerámico llegó a ser considerado al mismo nivel que los otros grandes artistas del Renacimiento[7].

Los temas decorativos se repetían en los diversos talleres desde la Edad Media, tanto en alicatados como en piezas de cuerda seca o de arista. Antes de la difusión a gran escala de los grabados este fenómeno se produjo gracias a los dibujos, los cuales se agrupaban en los

[6] ÁLVARO ZAMORA: *La cerámica de Teruel*. Op. cit. Pág. 14.

[7] BERENDSEN, Anne: *Tiles, a general history*. Faber and Faber. Londres, 1967 (1ª ed. 1964). Pág. 75.

cuadernos de modelos medievales[8]. Debemos suponer que los azulejeros copiaban obras de otros colegas y de otros lugares, y que estos dibujos quedaban en el alfar como base para múltiples realizaciones, pasando incluso de generación en generación.

Este medio de difusión siguió funcionando en la Edad Moderna y, por tanto, en la azulejería plana, para la extensión de muchos diseños ornamentales. Asimismo, en ocasiones los patronos italianos del Renacimiento encargaban una determinada obra cerámica contrataban también a diseñadores encargados de realizar los modelos de la misma[9].

BIBLIOTECA VIRTUAL

Pero, a partir del Renacimiento, el otro vehículo de divulgación de los temas decorativos e historiados fueron las estampas, que permitían a los azulejeros plasmar en sus obras escenas de pintores y grabadores italianos, holandeses y alemanes, y su acercamiento, por tanto, a los artistas "de lienzo y oleo".

En época del Modernismo se vivió el renacer de la azulejería, dada la importancia que esta corriente adjudica a las artes decorativas. De este modo, arquitectos como Gaudí, Doménech i Montaner, y Puig i Cadafalch realizaron diseños para los revestimientos cerámicos que adornaban su edificios. Fue también en el siglo XIX cuando los talleres artesanales se transformaron en muchos casos en factorías industriales con producción en serie y para amplios mercados.

[8] JESTAD, Bertrand: "Les modèles de la majolique historiée. Bilan d'une euquête". *Gazette des Beaux-Arts*. Abril, 1972. Pág. 217.

[9] Ibidem. Pág. 233.

Capítulo 1: **Desarrollo histórico**

Parte I: EDAD MEDIA

Es muy probable que la presencia musulmana en España sea la causa de la utilización de la azulejería. En el Islam, especialmente a partir del establecimiento de su capitalidad en Bagdad, se empleó cerámica vidriada en la arquitectura, asimilando de este modo la influencia mesopotámica. También en el Norte de África, que se ha movido bajo influjos helenísticos y romanos, y posteriormente bizantinos, el azulejo con fines ornamentales sustituyó a los mármoles y mosaicos.

Por lo tanto, en el periodo histórico que estudiamos los artífices principales de la cerámica eran musulmanes y mudéjares. Fueron ellos los que introdujeron en la península los vidriados plumbífero y estannífero, los alicatados, la cuerda seca y reflejo metálico, técnicas que alcanzaron fama en toda Europa.

Los azulejos se usaron poco en Al-Andalus, en donde se prefería, a deducir de las obras que han llegado hasta nosotros, el alicatado. Sin embargo, su empleo fue abundante en las zonas mudéjares. Se colocaban en zócalos, techos y pavimentos, y sus ventajas son claras. Son un elemento ornamental de gran vistosidad y bajo precio, resistente además al paso del tiempo. Asimismo son fáciles de limpiar, constituyendo un excelente aislante. Por lo tanto, las razones de su éxito no son únicamente estéticas, sino

también prácticas, de ahí que se hayan empleado con profusión hasta nuestros días.

En la Edad Media se fabricaban azulejos o alicatados en Andalucía, Aragón, Valencia, Cataluña y Toledo. En Castilla y León no he podido localizar alfares que desarrollasen esta tipología, por lo que deduzco que probablemente las piezas medievales que hallamos en la región se importaron de algunos de estos focos.

Los tipos de revestimientos cerámicos que encontramos en Castilla y León en el Medievo son los siguientes:

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

- ***Alicatados***

Los alicatados son paneles decorativos compuestos por piezas de barro vidriado y esmaltado, llamados aliceres. Estos últimos son habitualmente monocromos, poseen forma de polígono regular o estrellado, y se unen y encajan unos con otros para constituir grandes paneles con diseños geométricos. Adornan suelos, jambas y alfices, pero sobre todo arrimaderos.

En un primero momento los aliceres se obtenían de losetas esmaltadas y monócromas, las cuales eran cinceladas por los artesanos para darles la forma deseada. Posteriormente la hechura de la pieza se conseguía al aplicar un molde sobre el barro fresco. La técnica del alicatado, dada su dificultad y laboriosidad, será reemplazada paulatinamente a lo largo de los siglos XV y XVI por la de la cuerda seca y por la de arista, debido su mayor sencillez y a su coste más bajo.

Los alicatados presumiblemente se introdujeron en España en el siglo XIII de mano de los almohades. Se emplearon con profusión en la zona

nazarita y en la Sevilla mudéjar, y en mucha menor medida en el Toledo bajomedieval[1].

Los primeros ejemplos de alicatados peninsulares son sevillanos (Giralda y Torres del Oro y de Santo Tomás). Las obras de este tipo conservadas más antiguas datan de mediados del siglo XIV, tras la reconquista de Sevilla por parte de Castilla y el impulso que la Corona y la Iglesia dan al sector de la construcción. Los colores para su realización utilizados son el verde y el blanco, y en ocasiones el azul pálido[2].

Pero será con los alicatados nazaritas cuando asistamos al máximo esplendor de estos revestimientos, complicándose tanto los diseños como los tonos, que se amplían con el melado y el negro morado.

En Toledo, aunque en poca cantidad, se fabricaron también alicatados, como apreciamos en el pavimento de la Sinagoga del Tránsito[3] y en el castillo de Alba de Tormes.

Respecto a Castilla y León, los ejemplos de alicatados son escasos y aislados, obra de artífices sevillanos o toledanos. Se hallan en palacios construidos por un Rey o por nobles que conocían los edificios del sur de la

---

[1] MARTÍNEZ CAVIRÓ, Balbina: "Cerámica toledana". En SÁNCHEZ-PACHECO, Trinidad (coordinadora): *Summa Artis. T. XLII. Cerámica española*. Espasa Calpe. Madrid, 1997. Pág. 296; y MARTÍNEZ CAVIRÓ, Balbina: "La cerámica hispanomusulmana". En ibidem. Pág. 112.

[2] Ibidem. Págs. 112 y 113; y PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ: "Cerámica de Sevilla (1248-1841)". En SÁNCHEZ-PACHECO, Trinidad (coordinadora): *Summa Artis. T. XLII. Cerámica española*. Espasa Calpe. Madrid, 1997. Págs. 347 y 348.

[3] MARTÍNEZ CAVIRÓ: "Cerámica...". Op. cit. Pág. 296.

península y buscaban una vivienda suntuosa en la avanzadilla de la moda de la época. Para ello, desplazaban hasta esta región a cuadrillas de artífices, generalmente mudéjares, entre los que se incluía algún ceramista.

De este modo surgieron obras de gran belleza pero en lo que conocemos sin relación con lo que se estaba haciendo en su entorno en esos momentos, y que no tendrán consecuencias en la cerámica propiamente castellano-leonesa.

Los ejemplos más antiguos de azulejería en Castilla y León datan del siglo XIV y los encontramos en el convento de Santa Clara de Tordesillas. Este edificio, en origen un palacio de Alfonso XI, fue construido entre 1340 y 1344 dentro de un estilo mudéjar con influencias almohades[4]. El patio se hallaba decorado por un zócalo de alicatados, actualmente perdido y sustituido por paneles de azulejos modernos imitando a los revestimientos antiguos. Sin embargo se conservan restos de cerámica ornamental en la fachada y en un aljibe, pero no pasa de ser un reflejo muy pálido de la primitiva ornamentación de este tipo que en su día embelleció el palacio, la cual habría sido llevada a cabo por maestros andaluces.

En la fuente del Salón del Aljibe hallamos alicatados de mediados del siglo XIV que combinan aspas, estrellas de ocho puntas, decoración en damero, rombos y aliceres cruciformes, en verde, melado y negro.

[4] ARA GIL, Julia y PARRADO DEL OLMO, Jesús María: *Catálogo Monumental de la Provincia de Valladolid. Tomo XI. Antiguo partido judicial de Tordesillas.* Diputación Provincial de Valladolid. Valladolid, 1980. Pág. 284.

En la fachada destacan dos llaves cerámicas verdes, símbolos de las llaves del Paraíso islámico. Pero también podemos apreciar restos de aliceres monocromos en las claves de las ventanas, en el entrelazo de un dintel y en la línea de imposta superior.

Los alicatados mejor conservados en Castilla y León son los del palacio de Don Juan Sánchez de Sevilla en Salamanca, actual convento de las Dueñas. Este personaje, que poseía el cargo de Contador Mayor de Castilla, construyó su residencia a fines del siglo XIV o principios del XV, posiblemente con artífices traídos de Andalucía[5]. Se conservan dos puertas con decoración cerámica que Gómez Moreno y Pavón Maldonado consideran de raigambre sevillana, habiéndose perdido, lamentablemente, varías solerías[6].

La puerta más bella por la vistosidad y complejidad de las composiciones que la adornan presenta un arco de herradura enmarcado por un espectacular doble alfiz, que acoge en su interior yeserías y aliceres que dibujan arcos de medio punto entrelazados y combinados con lacerías. La mezcla de los estucos con la cerámica será una constante en el arte islámico y mudéjar. En las jambas encontramos alicatados con lazos de 8 y de 16, así

---

[5] NAVASCUES PALACIO, Pedro: *Monasterios de España*. Tomo I. Espasa Calpe. Madrid, 1988. Págs. 295 y 298; y PAVÓN MALDONADO, Basilio: *Arte mudéjar en Castilla la Vieja y León*. Asociación Española de orientalistas. Burgos, 1975. Pág. 77.

[6] Ibidem; GÓMEZ-MORENO, Manuel: *Catálogo Monumental de la provincia de Salamanca*. (Elaborado en 1901). Ministerio de Educación y Ciencia. Dirección General de Bellas Artes. Madrid, 1967. Pág. 89; y PAVÓN MALDONADO, Basilio: *El arte hispano-musulmán en su decoración geométrica. Una teoría para un estilo*. Instituto Hispano-Árabe de Cultura, Madrid, 1975. Lám. LVII.

como almenillas. Los colores empleados en todo este revestimiento son el verde, melado, blanco y negro.

La otra puerta, también presidida por un arco de herradura apuntado, juega con el contraste entre la cerámica esmaltada y el barro sin vidriar, concretamente azulejos. Las enjutas están decoradas por octógonos trabados y en las jambas se forman lazos de 8 en mordaza.

El resto de los ejemplos de esta tipología conservados en Castilla y León son simplemente aliceres aislados, supervivientes de alicatados en la actualidad perdidos. De ello tenemos buena muestra en las piezas del Museo de Valladolid procedentes del palacio del Almirante de Castilla y en el castillo del Duque de Alba en la localidad que Alba de Tormes.

El palacio del Almirante, actualmente desaparecido, era un edificio vallisoletano de estilo mudéjar construido en la segunda mitad del siglo XV. Según Canesi, estaba decorado en el interior a base de "*mosaicos y azulejería moriscos*"[7], fragmentos de los cuales se conservan en el Museo de Valladolid. Desde sencillas composiciones en damero hasta complicados encintados formando lazos y estrellas, en esquemas paralelos a los de los zócalos de la Alhambra, pasando por lazos de 8 en mordaza. Los restos salvados nos hablan de recubrimientos de gran vistosidad y belleza. Los colores empleados son el blanco, el verde, el negro y el melado. Su calidad y su excepcionalidad indican un origen exógeno, posiblemente sevillano, dada

[7] MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José: *La arquitectura doméstica del Renacimiento en Valladolid*. Excmo. Ayuntamiento de Valladolid. Valladolid, 1948. Pág. 208; y URREA, Jesús: *Arquitectura y nobleza. Casas y palacios de Valladolid*. Ayuntamiento de Valladolid. Valladolid, 1996. Pág. 247.

el tipo de diseños desarrollados y su complejidad. Esta hipótesis se reafirma por sus similitudes con los alicatados del convento de las Dueñas en Salamanca.

Es especialmente lamentable la pérdida de la mayoría de los paneles del palacio del Almirante, ya que la variedad y riqueza de los restos conservados son muestra de que fueron, junto con los del convento de las Dueñas, los alicatados más importantes de Castilla y León.

El castillo de Alba de Tormes fue iniciado en 1430, y de entonces datarían los aliceres encontrados en las recientes excavaciones llevadas a cabo. Las formas de las piezas son variadas: estrellas, polígonos irregulares, cruces, cuadrados, rectángulos, rombos, triángulos y hexágonos apaisados, como lo son también sus colores: verde, blanco, melado, marrón, negro y azul. Desarrollaban en su conjunto composiciones de estilo hispano-musulmán con estrellas y lazos.

El Duque de Alba encargo la construcción de su residencia a artistas toledanos, y es probable por tanto que ese fuera el origen de dichos aliceres. Serían, por tanto, los únicos alicatados castellanos conservados en la región objeto de nuestro estudio.

Existe otro tipo de revestimiento cerámico cercano al alicatado. Me refiero a los pavimentos que combinan losetas de barro sin vidriar con piezas monócromas de formas variadas, las cuales crean dibujos geométricos de inspiración islámica. El color empleado con mayor profusión es el verde.

La obra más representativa de esta tipología la hallamos en el refectorio del monasterio del Sancti Spiritus en Toro. Su solería, que

probablemente data del siglo XV, combina azulejos azules, blancos y verdes para formar una gran estrella. El origen de esta obra habrá quizá que buscarlo en Toledo, dados los espléndidos ejemplos de *alfombrillas* cerámicas que adornan muchos de sus conventos. Pero pavimentos con azulejos verdes y blancos turolenses componiendo estrellas de ocho puntas, aparecen asimismo en Aragón[8].

Sin embargo, no podemos descartar que los azulejos del monasterio de Sancti Spiritus fueran vallisoletanos, ya que en 1519 un ceramista llamado Juan Rodríguez, vecino de Valladolid, llevo a cabo "*ladrillos bañados o azulejos de colores"* para el suelo del coro de la catedral de Palencia. El pavimento no se conserva en la actualidad, puesto que fue renovado en el siglo XVIII[9].

La solería de Toro es la única obra de este tipo completa que se conserva en Castilla y León, siendo el resto simplemente azulejos sueltos, como los pertenecientes al castillo de Benavente y al monasterio de San Benito en Valladolid.

En el siglo XVI, se continúan realizando pavimentos de este tipo, basados en esquemas mudéjares, pero compuestos por azulejos de arista ejecutadas en alfares de la región castellano-leonesa.

---

[8] Solerías aragonesas de este tipo las hallamos, por ejemplo, en el castillo de Albalate del Arzobispo (primera mitad del siglo XIV) y en la iglesia colegial de Daroca, cuyo pavimento fue realizado entre 1357-1359 (ÁLVARO ZAMORA, María Isabel: "Cerámica aragonesa". En SÁNCHEZ-PACHECO, Trinidad: *Summa Artis. Tomo XLII. Cerámica Española*. Espasa Calpe. Madrid, 1997. Pág. 248).

[9] ARCHIVO CATEDRALICIO DE PALENCIA. *Cuentas Generales.* Año 1519. Fol. 140 vº.

Por último, no debemos olvidarnos de las techumbres revestidas al exterior por piezas esmaltadas. Un ejemplo mudéjar, quizá del siglo XV, lo encontramos en la iglesia de San Tirso de Sahagún. Esta cubierta se hundió, y los restos de los elementos cerámicos que la adornaban fueron depositados en el Museo de León.

Pero esta tipología vivió su máximo esplendor en Castilla y León en la transición entre los siglos XVI y XVII, como más adelante expondremos.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

- ***Azulejos valencianos***

Existían tres tipos de cerámica levantina medieval: la verde y morada, la de reflejo dorado y la azul bajo cubierta blanca. La azulejería participaba de cualquiera de las tres decoraciones, aunque predomina la última citada[10].

La cerámica azul, producida principalmente en Manises, empleaba la técnica del óxido de cobalto sobre un vidriado estannífero, la cual aprendieron los árabes en Oriente, introduciéndola posteriormente en los alfares malagueños durante el periodo nazarita. A partir de ellos se extendió el procedimiento, gracias a los mudéjares, por los diferentes centros de producción españoles, popularizándose durante los siglos XIV y XV[11].

---

[10] SOLER, Mª Paz: "Cerámica valenciana". En SÁNCHEZ-PACHECO, Trinidad (coordinadora): *Summa Artis. T. XLII. Cerámica española.* Espasa Calpe. Madrid, 1997. Pág. 137.

[11] RODRÍGUEZ SANTAMARÍA, Antonio y MORALEDA OLIVARES, Alberto: *Cerámicas medievales decoradas de Talavera de la Reina.* Talavera de la Reina, 1984. Pág. 91.

Los diseños se completaban en un solo azulejo. En inicio eran piezas pintadas a mano, para posteriormente y tras el éxito de la azulejería valenciana, se cree el sistema del estarcido con plantillas, que permitía una producción a mayor escala[12].

Alfardones y azulejos cuadrados, generalmente decorados con rosetas en azul sobre blanco, componían los pavimentos junto con losetas de barro sin vidriar. Piezas con estas formas se emplearon asimismo en solerías renacentistas italianas durante el siglo XVI, encontrando ejemplos de ello también en Amberes y Francia. Los alfardones itálicos del siglo XVI presentaban en muchas ocasiones decoración gótica mediante rosetas, palmetas y flores que crecen en zarcillos y tallos curvos[13], inspiradas muy posiblemente en la cerámica valenciana.

En Castilla y León encontramos algunas obras de azulejería azul que podemos considerar maniseas. Esto no es de extrañar, ya que los revestimientos cerámicos valencianos adquirieron en la baja Edad Media gran éxito y difusión, siendo exportados desde principios del siglo XV, y no sólo a buena parte de la Península Ibérica, sino también a Portugal, Francia, Italia y Amberes. Ejemplos de este comercio son las obras realizadas para el convento luso de Jesús en Setúbal, para la casa en Amberes del Duque de Burgundy, para el monasterio de Santa Elena en Venecia y para los edificios reales en Nápoles de Alfonso el Magnánimo[14].

---

[12] SOLER: "Cerámica..." Op. cit. Pág. 192.

[13] BERENDSEN: Op. cit. Pág. 110.

[14] Vid. ibidem. Pág. 101; CONCINA, E.: "Documento ed appunti per la pavimentazione ad azueljos valenciani". *Faenza*. 1975. Nº 4-5. Pág. 80; MIDDIONE, R.: "Importazioni di azulejos valenciani a Napoli negli anni di Alfonso il Magnanimo". *Faenza*. 1977. Nº 3. Pág. 71; y SOLER: "Cerámica..." Op. cit. Pág. 175.

Los clientes de estos productos eran gentes de alcurnia que podían permitirse su trasporte a pesar del gran peso de estos revestimientos y su consecuente encarecimineto[15].

El problema reside en que alguna de los azulejos valencianos conservadas en Castilla y León pertenecen a fondos de museos, siendo imposible en la mayoría de los casos determinar su origen, ya que frecuentemente son donaciones de colecciones particulares. Por lo tanto, no existe ninguna seguridad respecto a su procedencia.

Así, por ejemplo, en el Museo de Ávila encontramos una serie de olambrillas procedentes de Manises decoradas en azul sobre blanco. Se adornan con flores de raigambre gótica realizadas mediante la técnica del estarcido, y se pueden datar en el siglo XV.

Diferente es el caso de las piezas valencianas conservadas en los Museos de León y de Burgos. Las primeras provienen del castillo de Ponferrada. Dos de ellas presentan sendos escudos con las armas de los Osorio y Castro, y fueron realizadas por tanto a mediados del siglo XIV, en los años en que el edificio fue propiedad del Duque de Arjona y su hermana, Doña Beatriz de Castro, que estaba casada con Don Pedro Álvarez Osorio.

Los azulejos heráldicos son una de las tipologías más antiguas, ya que podemos encontrar en el siglo XIII piezas en relieve realizadas en Sevilla.

[15] SOLER: "Cerámica..." Op. cit. Pág. 175.

Se conservan también en el Museo de León varios alfardones de estilo gótico valenciano procedentes del castillo de Ponferrada. Fueron realizados en Manises y datarían del siglo XV. Cuajados de decoración vegetal, formaban parte de un pavimento.

En el Museo de Burgos encontramos varios azulejos provenientes de la casa del Cordón, los cuales componían un panel decorado por lazos de 4 ligados. Fueron realizados entre 1473 y 1492, época en que se levantó el edificio[16]. Posiblemente son de origen valenciano, aunque no debemos descartar la hipótesis de la procedencia aragonesa, dada la cercanía de esta región respecto a Burgos y la producción en su alfares de revestimientos de estilo similar al analizado.

También de origen valenciano parecen ser algunos azulejos blancos y azules conservados en la colegiata de San Cosme y San Damián en Burgos.

El monasterio de Sancti Spiritus el Real de Toro existen piezas de estilo valenciano que pudieron provenir del levante español, pero que más probablemente son obra de un ceramista de Toro llamado García Carretón. Este artista trabajó en los inicios del siglo XVI.

En estos azulejos encontramos un habitual diseño levantino que combina círculos con flores, y otro más extraño, en el que cuatro cintas de anudan para servir de marco a una estrella. Algunas de estas piezas poseen la particularidad de incluir detalles en tono melado derivado del óxido de hierro.

---

[16] DOMÍNGUEZ CASAS, Rafael: *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos.* Editorial Alpuerto. Madrid, 1993. Pág. 302.

En el castillo-palacio de los Condes de Benavente se encontraron varios azulejos sueltos de Manises y presumiblemente del siglo XV. Están decorados por flores iguales a las mencionadas en los revestimientos del Museo de Ávila y alfardones con motivos epigráficos cúficos. Integraban una solería actualmente perdida.

Motivos semejantes decoran otros azulejos valencianos encontrados también en Benavente, concretamente en un lugar conocido por La Montaña, en el que en tiempos debió de formar parte del gran conjunto palaciego de los condes de esta localidad. En consecuencia he denominado al ceramista que llevó a cabo los azulejos maniseos destinados a esta localidad zamorana como el "Maestro de La Montaña".

Las piezas de Ponferrada y de Benavente demuestran la existencia de importaciones a Castilla y León de azulejos valencianos durante el siglo XV, pero, como vimos en los alicatados, son ejemplos aislados, encargos de la Corona o la nobleza, sin relación con los alfares de la región receptora. En el caso de Benavente, no podemos descartar que el artista se trasladara a esta localidad para participar en las obras del palacio.

Una tipología de azulejos propia del levante español son los *socorrats*, piezas rectangulares empleadas para ser colocados en la parte inferior de los aleros y entre las viguerías de madera. Se distinguen de los azulejos en que sólo se cuecen una vez, sin decoración, para luego ser blanqueadas con una capa de cal y pintadas con tonos fuertes, principalmente bermellón, azul plomizo y negro. Son, por tanto, piezas bizcochadas. Se realizaron en los

siglos XV y XVI especialmente en Paterna, pero también en Valencia, Manises, Benaguacil y la Xara[17], así como en los alfares catalanes.

En el Museo de Ávila encontramos un grupo de *socorrat*s muy interesante con representaciones animales, vegetales, e incluso alguna humana, que son un buen muestrario de los temas que en este tipo de piezas se plasmaron. En cuanto a su cronología, datan de la segunda mitad del siglo XV o de inicios del XVI.

Pero en este caso nos volvemos a topar con el problema de las piezas de Manieses: ¿provienen estos *socorrat*s realmente de algún edificio castellano-leonés? Considero más probable una procedencia exógena y la llegada al museo tras la donación de la colección particular a la que pertenecían. Esta opinión se afianza por el hecho de que son los de Ávila los únicos ejemplos de *socorrat*s conservados en la región.

- ***Reflejo dorado***

La loza dorada se produce en la Península Ibérica desde muy temprano, pero su máximo desarrollo hay que situarlo en los siglo XIV y XV, cuando fue exportada a numerosos puntos de Europa, África y Oriente. Esto no es óbice para que piezas de este tipo se ejecuten en la zona mediterránea hasta el siglo XVIII. La técnica del reflejo metálico, de origen islámico, fue introducida en la península por los árabes, sus creadores, y

[17] AINAUD DE LASARTE, Juan: *Ars Hispanie. Vol. X. Cerámica y vidrio*. Plus Ultra. Madrid, 1952. Pág. 31.

empleada de forma importante por estos y por los mudéjares en Andalucía y en Valencia. Se trasmitía de generación en generación con gran secretismo[18].

Dicha técnica consiste en una mezcla de sulfuro de plata y sulfuro de cobre, diluidos en vinagre, que se aplica con pincel sobre el vidriado estannífero. Precisa de tres cochuras[19].

Los primeros azulejos dorados en la península fueron realizados en tiempos de Muhammad II (1273-1302) para su palacio real granadino, del que tan sólo pervive el Cuarto Real de Santo Domingo[20].

En Castilla y León se conserva muy pocos azulejos realizados en reflejo metálico. Dos de ellos pertenecen al castillo de Coca, concretamente una pieza heráldica con el escudo de los Fonseca y un verduguillo. Este último reproduce una tracería gótica y, junto con el dorado, emplea el blanco y el azul. Su origen es sevillano, ya que en la capital andaluza se empleó el dorado del reflejo como un color más, pero no así en Toledo[21]. Por otra parte, también tenemos noticias de la realización y exportación de loza dorada en Aragón desde mediados del siglo XII[22]. En cuanto a su cronología, debemos datarlo en las postrimerías del siglo XV o en los inicios del XVI.

---

[18] GONZÁLEZ MARTÍ, Manuel: *Cerámica española. Biblioteca de iniciación cultural.* Editorial Labor. Barcelona, 1933. Págs. 77-83.

[19] MARTÍNEZ CAVIRÓ: "La cerámica...". Op. cit. Pág. 115.

[20] Ibidem. Págs. 114 y 115.

[21] MARTÍNEZ CAVIRÓ, Balbina: *La loza dorada*. Editora Nacional. Madrid, 1983. Pág. 240.

[22] GALIAY SARAÑANA, José: *Cerámica aragonesa de reflejo metálico.* Institución "Fernando del católico". C.S.I.C. Excma. Diputación Provincial de Zaragoza. Zaragoza, 1947. Págs. 9 y 10.

Del mismo origen y cronología son varios fragmentos de la colección particular de Daniel Zuloaga, conservados actualmente en su museo segoviano, que se decoran con elementos vegetales. Otra de las piezas es igual al verduguillo del castillo de Coca. De nuevo, nos hallamos ante azulejos que debemos suponer no llevados a cabo para ningún edificio castellano-leonés.

- ***Cuerda seca***

En los revestimientos cerámicos toledanos y sevillanos de la Baja Edad Media encontramos también piezas de cuerda seca. Esta técnica, que era ya conocida en la vajilla musulmana desde el periodo califal[23], se impone como sustituta de los alicatados porque es más rápida, más sencilla y más barata. Consiste en realizar el dibujo elegido con una gruesa línea de manganeso y grasa, la cual impide que los pigmentos que rellenan los espacios libres se mezclen.

Existe una variedad más compleja, la cuerda seca hendida, en la que la separación de colorantes se asegura con un surco más o menos profundo realizado por presión de una matriz o un punzón sobre el barro fresco, previa al dibujo. Con ello se conseguía una doble arista[24].

---

[23] PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ: "Cerámica..." Op. cit. Pág. 352.

[24] PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, Alfonso: A*zulejos sevillanos. Catálogo del Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla.* Sevilla, 1989. Pág. 29; y SANCHO CORBACHO, Antonio: *La cerámica andaluza. Azulejos sevillanos del siglo XVI, de cuenca. Casa de Pilatos.* Laboratorio de Arte. Universidad de Sevilla. Sevilla, 1953. Pág. 17.

En Toledo se fabrican azulejos de cuerda seca desde la segunda mitad del siglo XV[25], y son los predominantes hasta inicios del XVI. A partir de entonces tan sólo se seguirán realizando en esta técnica alizares que aparecen integrados en conjuntos realizados en arista, el procedimiento que gradualmente sustituye al de cuerda seca.

En los años finales del siglo XVI la cuerda seca se extingue, siendo tan sólo recuperada en experimentos aislados realizados en época historicista y modernista, a finales del XIX o en los inicios del XX. Ejemplo de ello es una pieza conservada en el Museo de Ávila.

BIBLIOTECA VIRTUAL

Desde Toledo llegan algunos revestimientos de cuerda seca para ornar edificios castellano-leoneses. Tal es el caso de convento de Santa Isabel en Alba de Tormes, fundado por Doña Adolfa Ruiz de Barrientos en 1481. En la iglesia se hallaba el altar de la Fundación, el cual estaba realizado enteramente en esta técnica, tanto en lo que se refiere a los alizares mudéjares como a los azulejos cuadrados decorados por lazos de 16 de cintas blancas. Estas piezas, datables entre 1481-1498, son obra de artífices toledanos, ya que se produjo un gran flujo de materiales y artistas entre esta villa y Alba de Tormes con la realización del castillo del Duque de Alba[26].

En el Museo de León se conservan 18 azulejos realizados en cuerda seca y decorados por lazos de 8 de cintas blancas entrecruzadas. Se basan

[25] MARTÍNEZ CAVIRÓ: "La cerámica...". Op. cit. Pág. 297.

[26] MUÑOZ GARCÍA, Miguel Ángel: *Excavaciones de la iglesia del convento de las Isabeles de Alba de Tormes. Salamanca*. Pág. 86. (Informe existente en el Museo de Salamanca).

claramente en alicatados islámicos y datarían del siglo XV. Probablemente fueron realizados en Sevilla.

La técnica de cuerda seca, a pesar de ser conocida desde época califal, no se aplica a azulejos sevillanos hasta el siglo XV. Su verdadera eclosión tendrá lugar en la época de los Reyes Católicos[27].

Una pieza semejante a las del Museo de León, ya que también sirve de soporte a un lazo de 8, fue hallada en las excavaciones del monasterio de Nuestra Señora de Prado en Valladolid, y se conserva en el Museo de esta ciudad.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

Una obra relevante que quizá estuvo realizada en técnica de cuerda seca, pero que actualmente no se conserva, adornaba la capilla funeraria de Don Sancho Ortiz de Matienzo, canónigo de Sevilla, abad de Jamaica y tesorero de la Casa de Contratación de Sevilla. La lápida sepulcral y un frontal estaban decorados por azulejos sevillanos realizados hacia 1498. Esta capilla se encontraba en la provincia de Burgos, concretamente en el convento de religiosas concepcionistas franciscanas de Santa Ana del pueblo de Villasana de Mena[28].

También sevillanos deben de ser varios azulejos de arista con decoración de entrelazos, cadenetas y almenillas que decoraron la iglesia del

---

[27] PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ: "Cerámica..." Op. cit. Pág. 352.

[28] NUÑO, Ángel: *El valle de Mena y sus pueblos*. En HUIDOBRO, Luciano: "Informe sobre las pérdidas y daños sufridos por el tesoro artístico de la provincia de Burgos". *Boletín de monumentos históricos y artísticos de Burgos*. Nº 70. 1940. Pág. 353-355.

monasterio de San salvador de Oña (Burgos). En la actualidad se conservan en la sacristía del templo varios fragmentos de este revestimiento, el cual probablemente fue realizado hacia 1579 para adornar la capilla mayor.

Pero el conjunto más interesante y original en técnica de cuerda seca es el que existió en el castillo de Benavente, del que sólo se conservan varios fragmentos. Los azulejos se pueden dividir en dos grupos. Por un lado, parte de ellos son convencionales, pertenecientes a zócalos, con lazos de 8, aspillas, cadenetas rectilíneas, marcos mixtilíneos encerrando flores y estrellas de ocho puntas, enmarcamientos polilobulados unidos por anillos y figuras geométricas irregulares. Muchos de estos revestimientos pueden ser atribuidos al que denomino el "Maestro de Benavente".

El resto son piezas en tres dimensiones: a una base se le añade un plano superior de importante grosor y con forma curvilínea, el cual presenta decoración en su frente y en sus caras laterales. Ambas partes se adornan con motivos mudéjares policromos en técnica de cuerda seca (cadenetas rectilíneas, zigzags, puntos entre cintas, lazos de 4 y estrellas de ocho puntas).

No he localizado ejemplos semejantes a estos de Benavente, en los que se conjugan el material y el colorido de la cerámica con la concepción volumétrica de las yeserías, por lo que es difícil determinar su origen.

En el anteriormente citado lugar de Benavente llamado La Montaña se han encontrado piezas de cuerda seca con decoración de lazos que son obra de uno de los ceramistas que participaron en la ornamentación del castillo de la misma localidad, concretamente del citado Maestro de Benavente.

Ya he mencionado la pervivencia de alizares en cuerda seca a lo largo del siglo XVI, realizados en Castilla y León e integrados en conjuntos en técnica de arista. Generalmente presentan un diseño de origen toledano que combina una cadeneta rectilínea en una de las caras con arcos apuntados y decoración vegetal en la otra, aunque en ocasiones uno o los dos motivos sean sustituidos por otro esquema en el mismo estilo.

En Castilla y León se emplearon alizares de este tipo en obras de la segunda mitad del siglo XV (castillo de Alba de Tormes y convento de Santa Isabel de esta última localidad) y en otras ya pertenecientes al XVI y realizadas a base de azulejos de arista (capilla del Marquesito de la iglesia parroquial de Fuente el Sauz, Ávila, y convento de Santa Clara en Valladolid).

No se fabricaron alizares decorados en técnica de cuenca presumiblemente por imposibilidades técnicas. Los alizares son piezas con dos caras unidas en un ángulo de 45°, que se empleaban para cubrir los ángulos de frontales, escalones, etc. Al presionar con una matriz sobre el barro tierno para dejar marcadas las aristas del dibujo, sufriría la propia forma de la pieza, que de este modo no serviría para ser colocada en esquina. Esta sería la razón de que en todas las obras de cuenca se empleen tan sólo alizares de cuerda seca o monocromos verdes.

En conclusión y en lo que respecta al Medievo, Castilla y León no contó con talleres propios dedicados a la fabricación de revestimientos cerámicos de calidad, por lo que se importaron piezas de algunos de los focos más importantes. Estos centros productores eran Valencia, que en el siglo XV vivió el auge de su azulejería azul, Sevilla y Toledo, que contaban

con mudéjares artífices de bellos alicatados y de revestimientos en técnica de cuerda seca.

Se aprecia ya en los revestimientos mudéjares la similitud de estilo entre las piezas sevillanas y toledanas, dados los múltiples intercambios entre ambos focos, intercambios que continuaran en época renacentista, manierista y barroca[29].

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

Parte II: SIGLO XVI

En el siglo XVI y en el primer tercio de la centuria siguiente la azulejería en Castilla y León vive su edad de oro. Por un lado, las importaciones aumentan tanto en cantidad como en calidad. Por otro, se instalan numerosos talleres, algunos de ceramistas de la región y otros de

[29] Pavón Maldonado afirma que obras consideradas sevillanas se deben a artífices mudéjares toledanos, que trabajaron en Castilla y León y Andalucía (Vid. *Arte toledano. Islámico y mudéjar.* Ministerio de asuntos exteriores. Instituto Hispano-Árabe de Cultura. Madrid, 1973. Pág. 145).

artistas foráneos que trabajan durante unos años en la zona, dejando tras su marcha obras, discípulos e influencias[30].

En cuanto a la localización geográfica de la azulejería, son más escasas las obras a medida que nos desplazamos hacia el norte. Por lo tanto, las provincias con mayor número de revestimientos cerámicos son Ávila, especialmente la zona de la Sierra de Gredos, dada su cercanía con Talavera de la Reina, Salamanca y Valladolid, cuyo foco creador alcanzará con sus obras a las provincias de Palencia, León y Zamora.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

- ***Arista***

La técnica de arista o de cuenca consiste en presionar el barro fresco con un molde en el que se ha grabado el motivo deseado, quedando así el dibujo en hueco y los pigmentos separados por las aristas.

El siglo XVI es la época de la azulejería de cuenca. Esta técnica, que como ya ha sido mencionado, nace posiblemente en el último tercio del XV y acaba por sustituir completamente al procedimiento de cuerda seca, ya que permite dibujos más complejos, líneas curvas y un alejamiento de modelos geométricos sin perder su facilidad de fabricación. La rapidez en la ejecución trajo consigo un incremento en la productividad[31]. Será tanto su arraigo que se mantendrá en Castilla y León al menos hasta los inicios del siglo XVII, en convivencia con los revestimientos cerámicos de superficie plana.

---

[30] Esta eclosión de la azulejería es generalizada en buena parte de la Península Ibérica. María Teresa Álvaro Zamora da como posible causa al influjo que ejercieron los alicatados de la Alhambra tras la conquista de Granada en 1492 (Vid. "Cerámica aragonesa". Op. cit. Pág. 250.

[31] PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ: *Azulejos*... Op. cit. Pág. 33.

Los colores utilizados en estas piezas son el verde, el melado, el azul, el blanco y el negro.

Un dilema aun sin resolver es el del origen de la técnica de arista. En Italia las piezas de arista son excepciones, y se la considera de procedencia española. En mi opinión, estamos ante una creación de la Península Ibérica que tendría un primer precedente en los azulejos heráldicos funerarios del siglo XIII y en las piezas de reflejo metálico en relieve[32].

Los motivos que emplea la azulejería de arista son de tres tipos:

1. Esquemas mudéjares, ya desarrollados anteriormente en alicatados y en las piezas de cuerda seca: lazos, estrellas, etc.
2. Diseños renacentistas italianos, que son principalmente elementos vegetales y florales *a candelieri*. Decoración de este estilo la hallamos en múltiples piezas de Faenza. Su introducción y generalización en España se debe principalmente a los grabados, tanto a estampas sueltas que a

[32] Gestoso considera que el iniciador de esta técnica puede ser el azulejero Ferrán Martínez Guijarro, que vivió aproximadamente entre 1423 y 1509 (En PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, Alfonso: "Niculoso Pisano: Datos arqueológicos". *Faenza*. Nº 3 y 4. 1992. Pág. 403). Por su parte, Pleguezuelo Hernández considera que la técnica de cuenca es una creación de Francisco Niculoso Pisano, o que al menos debemos al ceramista italiano la su difusión o la invención de la versión más depurada ("Cerámica..." Op. cit. Pág. 361. Pero, en mi opinión este ceramista se encontró con el procedimiento al llegar a España, y tuvo que adoptarlo en alguna de sus obras para complacer a los clientes. Apoya esta afirmación la citada falta de piezas italianas de arista, y que en Sevilla haya constancia del empleo de este método desde finales del siglo XV. Otros autores que han abordado este tema y que han considerado sevillanos los revestimientos de cuenca existentes en Italia son, por ejemplo, Arthur LANE ("Mattonelle espagnole in Castel S. Angello". *Faenza*. 1953. Nº 1 y 2. Págs. 51 y 52) y Giuseppe BUSCAGLIA (Op. cit. Págs. 325-329).

ilustraciones de libros, ya que este tipo de elementos desde los inicios del siglo XVI son los más frecuentes en la portadas de obras impresas[33].

3. Motivos mudéjares-renacentistas, que combinan la geometrización islámica con detalles florales italianos. En la cerámica del siglo XVI los motivos vegetales sometidos a rígidos esquemas geométricos.

Los dos primeros focos azulejeros castellanos leoneses son el de Toro (Zamora) y el de Salamanca. En esa localidad zamorana García Carretón desarrolló su trabajo a inicios el siglo XVI. En 1518 y 1519 suministró azulejos para el palacio de los Condes de Villanueva de Cañedo en Toro[34]. Por el contrato se deduce que este artista llevaba a cabo tanto piezas en técnica de arista en azul, verde, amarillo, blanco y negro, como otras planas de estilo levantino medieval en azul y blanco[35].

Posiblemente también realizó azulejos para el monasterio de Sancti Spiritus de Toro, tanto de superficie plana medievales como otros de arista y de raigambre mudéjar.

El foco azulejero de Salamanca se desarrolló en la primera mitad del siglo XVI. Sus inicios debemos quizás situarlos en la remodelación del castillo del Duque de Alba en la villa que lleva su nombre situada a orillas

---

[33] Por ejemplo lo vemos en la portada del libro de Juan Mena *Coronación y otras coplas,* publicado en Sevilla por el impresor Jacobo Cronberger (vid. GARCÍA VEGA, Blanca: *El grabado del libro español. Siglos XV-XVI-XVII.* Tomo I. Institución Cultural Simancas. Valladolid, 1984. Fig. 38).

[34] VASALLO TORANZO, Luis: *Arquitectura en Toro (1500-1650).* Instituto de Estudios Zamoranos "Florián de Ocampo". Diputación de Zamora. Zamora, 1994. Pág. 251; y ARCHIVO PROVINCIA DE ZAMORA. Leg. 1019. Fols. 184 vº-486.

[35] ARCHIVO PROVINCIA DE ZAMORA. Leg. 1019. Fols. 184 vº-486.

del Tormes, en el primer tercio de siglo XVI. Para participar en estas obras llegaron al Alba numerosos artífices toledanos, entre los que se incluía más de un azulejero. Uno de los ceramistas que trabajó en Alba de Tormes, tanto en el castillo como en el monasterio de San Leonardo, fue el Maestro de Alba, un artífice de calidad que dentro de un estilo mudéjar incluyó detalles originales de creación propia.

Otro u otros de los azulejeros que dejaron parte de su obra en el castillo de los Duques de Alba nos muestran un repertorio propio de la transición entre los siglos XV y XVI, de los primeros experimentos en la técnica de arista, los cuales se caracterizan por composiciones geométricas muy sencillas junto con lacerías plenamente mudéjares. Ejemplos de todo ello los hallamos asimismo en el convento de Santa Isabel de Alba de Tormes.

Pero el ceramista que más nos interesa entre que trabajaron en el castillo de Alba de Tormes es Pedro Vázquez, puesto que se instaló definitivamente en Castilla y León, concretamente en Salamanca, donde desarrolló una prolija y larga carrera durante la primera mitad del siglo XVI.

En Alba de Tormes Pedro Vázquez trabajó no sólo en el Castillo, sino también el monasterio de San Leonardo y en el convento de Santa Isabel. Su obra es bastante ecléctica, ya que junto con diseños de clara inspiración hispanomusulmana emplea otros claramente renacentistas, imbuidos de la nueva estética italiana de los grutescos. Por otro lado, su formación parece toledana, pero muchos de los motivos por el desarrollados son sevillanos, del grupo de los *pisanellos*. Un rasgo peculiar e identificador de sus trabajos es el gusto por las cenefas de dragones afrontados.

Está documentada la participación de Pedro Vázquez en el desaparecido monasterio de Nuestra Señora de la Victoria en la capital salmantina, para el que llevó a cabo azulejos mudéjares. El contrato se firmó el 18 de julio de 1522, y los pagos se alargaron hasta el 23 de junio de 1523[36]. En este documento Vázquez aparece como vecino de Salamanca[37].

Por otro lado, Gómez Moreno atribuyó a Pedro Vázquez el zócalo, el frontal y el pavimento de la Capilla Dorada de la Catedral Nueva, obras todas ellas realizadas hacia 1525, basándose en un documento que señalaba que este ceramista había llevado a cabo revestimientos cerámicos destinados la Sala Capitular[38]. Entre los azulejos de esta capilla dominan los esquemas de lacerías mudéjares, pero también encontramos ya motivos que se adhieren a las nuevas modas renacientes.

Si comparamos el repertorio de diseños desarrollado en la Capilla Dorada podemos atribuir otra serie de obras a Vázquez. Es el caso de los paneles conservados en el convento de Santa Clara de Salamanca, que constituyen uno de los encargos cuantitativamente más importantes del ceramista. Dominan aquí los motivos florales mudéjares-renacentistas o *pisanellos*, pero sin olvidar otros temas recurrentes en la producción del ceramista.

---

[36] MARTÍNEZ FRÍAS, José María: *El Monasterio de Nuestra Señora de la Victoria. La Orden Jerónima en Salamanca*. Universidad de Salamanca. Salamanca, 1990. Pág. 53.

[37] ARCHIVO HISTÓRICO NACIONAL. Monasterio de Nuestra Señora de la Victoria en Salamanca. *Libro de los maestros y oficiales que hicieron la iglesia, claustro y escaleras de este monasterio de Nuestra Señora de la Victoria*. Libro 10945. Fols. 28-29 vº.

[38] *Catálogo… Salamanca*. Op. cit. Pág. 217.

Tampoco debió de ser desdeñable el trabajo que Vázquez realizó para el convento de la Anunciación o de las Úrsulas en la capital salmantina, del que se conservan en la actualidad numerosas piezas sueltas decoradas por diseños *pisanellos*.

Otro conjunto muy importante entre los atribuidos a Vázquez, tanto por el número de piezas que los componen como por la variedad de las los motivos desarrollados, es el del convento de Nuestra Señora de Loreto en Peñaranda de Bracamonte. Los azulejos, entre los que destacan los de estilo *pisanello*, fueron reaprovechados en este edificio del siglo XVII.

Más construcciones salmantinas para las que Pedro Vázquez también suministró revestimientos son probablemente el convento de las Dueñas, la iglesia de San Polo y para el palacio de los Álvarez Abarca en Salamanca.

Fuera de la provincia salmantina existen algunos edificios que cuentan con realizaciones atribuibles este azulejero, como es el caso del pavimento y de las gradas de la capilla del Marquesito de la iglesia parroquial de Fuente el Sauz, al norte de Ávila. Esta capilla fue fundada con al renta dejada por el Alonso Suárez, arzobispo de Jaén. Aunque este personaje murió en 1520[39], las obras se prolongaron hasta 1595.

Las piezas realizadas por Vázquez para la capilla del Marquesito son en su mayoría de estilo mudéjar, aunque también hallamos composiciones

[39] ALDEA VAQUERO, Agustín; MARÍN MARTÍNEZ, Tomás y VIVES GATELL, José: *Diccionario de Historia Eclesiástica de España*. Instituto Enríquez Flórez. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid, 1972. Tomo II. Pág. 1222.

renacentistas. Forman parte de una solería en la que se combinan con losetas sin vidriar y que se anima por una alfombrilla cerámica, tipología habitual en los conventos de Toledo.

En los Museos de Palencia y de Valladolid (piezas estas últimas procedentes del monasterio de Nuestra Señora de Prado) se conservan algunos azulejos que enlazan con el estilo de Vázquez, y que presumiblemente fueron llevadas a cabo por el salmantino. Lo mismo cabe decir de numerosas piezas que adoran el monasterio de Sancti Spiritus de Toro.

BIBLIOTECA VIRTUAL

La cabecera de la iglesia del convento de la Magdalena en Medina del Campo se halla decorada a base de azulejos realizados entre 1552 y 1558 y que poseen un estilo similar al desarrollado por Vázquez. Parecen estas fechas muy avanzadas para que el ceramista estuviera aún en activo, pero no es imposible. Según Gómez Moreno, Pedro Vázquez vivía en Salamanca en 1546, pero no especificó en que documento basaba tal afirmación[40]. También Gómez Moreno menciona unos azulejos en el pavimento del coro de la iglesia de Sancti Spiritus realizados en el estilo de Vázquez. Este coro se construyó en 1551[41].

En definitiva, Pedro Vázquez, un ceramista de presumible formación toledana, se instaló en Salamanca en los inicios del siglo XVI, ciudad en donde obtuvo numerosos encargos. Su fama sobrepasó los límites de su zona de residencia, llegando hasta las provincias de Ávila, Valladolid, Zamora y

[40] *Catálogo… Salamanca.* Op. cit. Pág. 271.

[41] Ibidem.

Palencia. Fue por tanto el azulejero más destacados entre los castellano-leoneses de la primera mitad de la citada centuria.

El foco salmantino fue sustituido en la segunda mitad del siglo XVI por el vallisoletano, encabezado por Juan Lorenzo. Existen sin embargo noticias de Juan Rodríguez, un ceramista vecino de Valladolid que en 1519 realizó unos azulejos para el pavimento del coro de la catedral de Palencia[42]. Presumiblemente estaba compuesto por piezas monócromas combinadas con losetas de barro sin vidriar.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

Otra obra de Juan Rodríguez son el frontal de altar y las gradas de la desaparecida capilla de la Universidad de Valladolid. Por estos azulejos el ceramista cobró 9.141 maravedíes 1533[43].

Otro ceramista vallisoletano, Pedro de Tordesillas, llevó a cabo azulejos para el altar y las gradas de la capilla universitaria. Recibió parte del pago en el año 1533, al mismo tiempo que Juan Rodríguez[44].

No sabemos que tipo de realizaciones llevaron a cabo Juan Rodríguez y Pedro de Tordesillas, por lo que del primer ceramista que podemos afirmar que desarrolló una azulejería con valores artísticos en Valladolid es Juan

---

[42] ARCHIVO CATEDRALICIO DE PALENCIA. *Cuentas Generales*. 1519. Fol. 140 vº.

[43] ARCHIVO UNIVERSITARIO DE VALLADOLID. *Libro de las cunetas e gastos e otras cosas tocantes al arca del Estudio e Universidad de Valladolid*. Libro 341. Fols. 52 y 53. Debo agradecer a la tutora de mi tesis doctoral, la Prof. Guadalupe Ramos de Castro, el haberme facilitado la documentación referida a los azulejos de la capilla universitaria.

[44] Ibidem. Fol. 51 vº y 52.

Lorenzo. Durante una larga carrera ejecutó gran cantidad de obras no sólo para edificios vallisoletanos, sino también para otros leoneses, zamoranos y palentinos pertenecientes a Tierra de Campos o poblaciones limítrofes. Su fama debió de ser muy importante, ya que tanto patronos eclesiásticos como clientes de la nobleza reclamaron de sus servicios.

La única obra de este artista documentada son tres frontales realizados en 1569 para la iglesia vallisoletana de la Magdalena[45]. Se conserva un altar recubierto con estas piezas en la cripta del templo, y la comparación de los motivos allí presentes con otros revestimientos castellano-leoneses nos permite establecer un amplio grupo de obras atribuibles a este ceramista.

Buena muestra de la predilección que Juan Lorenzo despertaba entre las altas esferas eclesiásticas y seglares son los zócalos y frontales de altar de la catedral de Palencia, que constituyen varias de las obras más antiguas de entre las fechadas de este artista. Los revestimientos de las capillas de San Gregorio, de los Reyes y de San Sebastián fueron llevados a cabo en 1550, entre 1548 y 1568, y entre 1554 y 1561, respectivamente[46]. También existen paramentos cerámicos de este artista en las capillas de San José y

---

[45] GARCÍA CHICO, Esteban: "Los artistas de al capilla de la Magdalena". *Boletín de estudios del Seminario de Arte y Arqueología.* Valladolid, 1948-49. Tomo XV. Pág. 250; y ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL DE VALLADOLID. Protocolos. Leg. 351. Fols. 454 y 455 vº.

[46] PARRADO DEL OLMO, Jesús María: "Evolución artística de la catedral de Palencia a través del gobierno de los obispos del Renacimiento". En *Jornadas sobre la catedral de Palencia. Universidad de Verano "Casado del Alisal".* Diputación Provincial de Palencia. Valladolid, 1989. Págs. 160-163; y PÉREZ VILLANUEVA, Joaquín: "La escultura de yeso en Castilla. La obra de los Hermanos Corral". *Boletín de estudios del Seminario de Arte y Arqueología.* Valladolid. 1933-34. Tomo II. Pág. 364.

San Idelfonso, y en el los altares de Santa Polonia y de la Aparición de Cristo Muerto a su Madre, habiéndose perdido el que guarnecía el altar de San Salvador.

Las piezas que Juan Lorenzo creó para la catedral de Palencia son de estilo renacentista, con esquemas bien tomados de los grutescos o bien inspirados en obras *pisanellas*. Hallamos, sin embargo, algunas concesiones al arte mudéjar, especialmente en la obra más antigua, la de la capilla de San Gregorio. Que tanto patronos particulares como el cabildo de la catedral encargasen a Juan Lorenzo estas obras indica que era un artista prestigioso, reclamado por los personajes más importantes de Valladolid y de Palencia.

Los conventos vallisoletanos son igualmente buenos clientes de Juan Lorenzo. Debemos tener en cuanta que en el siglo XVI se impone con fuerza el uso que ya apareció balbuceante en el siglo XV de decorar con obras cerámicas estos edificios, moda que también alcanza de pleno a los palacios y residencias privadas.

Quizá fue el convento de la Concepción el primero para el que Lorenzo trabajó, concretamente en la década de los 50. Le siguieron los de Santa Isabel, Santa Clara, San Quirce, y Santa Catalina. Para este último edificio el alfar llevó a cabo gran número de azulejos, los cuales debieron de ser suministrados en diferentes partidas, y también en diferentes fechas.

La fama de Juan Lorenzo llegó a comunidades religiosas fuera de la provincia de Valladolid, como apreciamos en los monasterios de Sancti Spiritus de Toro (Zamora) o de San Pedro de las Dueñas (León), o en el convento de Santa Clara en Carrión de los Condes (Palencia). Para el primero de estos edificios el ceramista vallisoletano suministró gran cantidad de piezas destinadas a frontales de altar, zócalos, pavimentos y gradas, en las

cuales se plasma especialmente motivos mudéjares-renacentistas o simplemente renacentistas.

Por su parte, las gradas de la iglesia del convento de San Pedro de las Dueñas (León) se decoraron con azulejos de estilo renacentista, llevados a cabo hacia 1578.

Otros edificios monásticos en los que podemos encontrar piezas sueltas atribuibles a Juan Lorenzo son el convento de Santa Clara de Carrión de los Condes, Palencia, y en el monasterios de San Benito y de Nuestra Señora de Prado de Valladolid y en el de Santa María de Moreruela (Zamora).

Parece que las parroquias en Castilla y León se suman más tímidamente al gusto por los revestimientos cerámicos, aunque la gran incorporación de este tipo de ornamentación tendrá lugar a partir del último cuarto del siglo XVI y ya con azulejos de superficie plana. Sin embargo, presumiblemente, Juan Lorenzo llevó a cabo los desaparecidos zócalos del presbiterio de la iglesia parroquial de Rodilana (Valladolid), cuya decoración se acometió a partir del año 1563[47]. Esta obra sería una más de las realizadas en colaboración con los hermanos yeseros Corral. Azulejos sueltos salidos del alfar de Lorenzo los hallamos también en las iglesias parroquiales de Paredes de Nava (Palencia), y de Langayo y de Peñafiel (Valladolid).

Juan Lorenzo trabajó también en la decoración de edificio civiles, como apreciamos en los zócalos y pavimentos del palacio de los señores de Grajal de Campos (León). Esta construcción, que actualmente amenaza ruina,

[47] PÉREZ VILLANUEVA: Op. cit. Pág. 373

es un ejemplo excelente de la estética renacentista, ya que la arquitectura del siglo XVI se adorna con yeserías y revestimientos cerámicos en plena consonancia con las nuevas formas italianas.

Debemos mencionar igualmente que se encontraron fragmentos de paneles atribuibles a Juan Lorenzo en la restauración llevada a cabo en el castillo de los Condes de Benavente (Zamora) y en la colegiata de Villagarcía de Campos (Valladolid).

Se conservan además numerosos azulejos sueltos procedentes del taller de Juan Lorenzo en los Museos de León, de Palencia y de Valladolid.

En la última etapa del alfar de Juan Lorenzo se produce un cambio fundamental. En los años 80 el maestro vallisoletano debía de ser un hombre entrado en años, y que con la llegada a Valladolid de un azulejero talaverano, Hernando de Loaysa, perdió numerosos encargos. El estilo manierista plasmado en piezas de superficie plana que desarrollaba este último alcanzó rápidamente el éxito. Sin embargo, este hecho no conduce a la ruina al taller de Lorenzo, ya que encontramos piezas por él realizadas hasta al menos los inicios del siglo XVII. El viejo artista supo adaptarse a los nuevos cambios, e integra en su alfar a un ceramista talaverano, quizá un oficial de Loaysa, cuyo nombre es probablemente Juan Fernández Marqués.

De este modo, en varios revestimientos realizados a finales del siglo XVI o a inicios del XVII encontramos la conjunción de piezas de arista típicas del repertorio de Lorenzo con otras de superficie plana de estilo manierista talaverano. Ejemplos de lo dicho se encuentran en varios edificios de Valladolid y su provincia, como son los monasterios de Nuestra Señora de Plazuelos en Corcos de Aguilarejo, de Santa María en Valbuena, y de

Nuestra Señora de Prado y de San Benito, los conventos de Santa Isabel, Santa Catalina y las Descalzas Reales y la casa de campo de Fabio Nelli en la Vega de Porras.

Más adelante las obras realizadas por Juan Fernández Marqués en Valladolid serán analizadas con detenimiento.

Algunos de los revestimientos citados, como es el caso de la casa de campo de Fabio Nelli, están realizados en fechas muy avanzadas, alcanzando incluso los inicios del siglo XVII, por lo que difícilmente pudieron ser ejecutados por Lorenzo, que estaba ya en activo a mediados de la centuria anterior. En consecuencia, su alfar y los motivos en él ejecutados tuvieron continuidad gracias a uno o varios discípulos suyos.

Junto con las producciones originarias de Castilla y León, se emplean azulejos de arista importados. La mayoría son obras toledanas, ciudad por otra parte más cercana a la zona que estudiamos que Sevilla, y de los dos primeros tercios del siglo XVI. En este sentido, ya fue analizado el caso de los conjuntos conservados en varios edificios de Alba de Tormes. Esto mismo ocurre con las piezas renacentistas, de diseños muy originales, que recubren el suelo y los muros de la capilla del Patrocinio del convento de Santa Catalina en Valladolid. Esta es la única obra que he localizado en esta provincia que se escapa del monopolio que ejercieron el siglo XVI los alfares de Pedro Vázquez y de Juan Lorenzo.

En el Museo de Ávila se conservan varios azulejos de cuenca probablemente toledanos, pero, como ocurre en el caso de obras ya mencionadas con anterioridad, nos volvemos a encontrar con incertidumbre respecto al edificio para el que pudieron realizarse.

La provincia castellano-leonesa que más gusto por los revestimientos toledanos de arista es Segovia, los cuales serán demandados por instituciones religiosas, pero especialmente por la nobleza. De la primera mitad del siglo XVI es, por ejemplo, la ornamentación cerámica de una ventana geminada de arcos angrelados existente en la casa de los Marqueses de Moya en Segovia. Esta obra destaca por su belleza y mudejarismo.

En el Torreón de Lozoya en Segovia encontramos azulejos de cuenca importados de Toledo a partir de 1564, y en los que se desarrollan motivos vegetales renacentistas. Pero el segundo encargo de zócalos cerámicos para este edificio, posiblemente aún en el siglo XVI, muestra ya el cambio de las modas, al instalarse piezas planas en su mayoría manieristas.

Parte de los azulejos toledanos del Torreón de Lozoya, en su mayoría de estilo renacentista, fueron recolocados en el Alcázar de Segovia tras el incendio que sufrió en 1862 y durante la posterior restauración. Concretamente, estas piezas se destinaron al Tocador de la Reina[48], y quizá también a la capilla. Igualmente en el monasterio de Santa María del Parral de Segovia estuvo decorado por azulejos de arista toledanos, de los que hoy tan sólo subsisten piezas sueltas.

No debemos olvidar tampoco que en el Museo Zuloaga de Segovia encontramos numerosas piezas de arista toledanas pertenecientes la colección de dicho ceramista. Algunos de estos azulejos presumiblemente provienen de construcciones segovianas.

---

[48] RAY, Anthony: "Sixteenth century pottery in Castilla: a documentary study". *Burlington Magazine*. Mayo de 1991. Pág. 305.

En la provincia de Segovia destaca sobremanera el castillo de Coca, en cuya ornamentación se emplearon revestimientos tanto toledanos como sevillanos. En la actualidad tan sólo se conservan azulejos sueltos, pero su gran número y la espléndida variedad de los motivos en ellos plasmados, los cuales evolucionan desde el mudejarismo hasta las composiciones plenamente renacentistas italianas, nos dan una clara idea del antiguo esplendor de esta decoración. Debemos hacer mención de la importante colección de olambrillas destinadas a pavimentos, y en especial las que sirven de soporte a temas zoomorfos toledanos.

BIBLIOTECA VIRTUAL

Las importaciones toledanas llegan a tierras tan alejadas de su lugar de producción como son, por ejemplo, las sorianas. Es el caso del pavimento de la capilla de San Pedro de la catedral de Burgo de Osma, el cual fue realizado entre los primeros años del siglo XVI y 1541. Los motivos en el plasmados combinan decoración renaciente con elementos aun mudéjares.

Son muy escasos y muy dudosos los ejemplos de azulejos de arista que podemos considerar sevillanos de entre los conservados en Castilla y León, ya que los alfares andaluces, tras las primeras importaciones llevadas a cabo en época medieval, ya no volverán a ser suministradores asiduos de revestimientos cerámicos para los edificios de la zona que estudiamos. No obstante tenemos constancia bibliográfica del desaparecido revestimiento convento de Santa Ana de Villasana de Mena, cuyas piezas sevillanas están fechadas en 1498 y pudieron estar realizadas tanto en cuerda seca como en cuenca, o bien combinarse ambas técnicas.

En la casa de Miranda, actual Museo de Burgos, encontramos azulejos con un motivo rotundamente *pisanello* y sevillano. Es posible que fueran

llevadas a cabo en un taller trianero, pero no podemos descartar también un origen salmantino de manos de Pedro Vázquez.

Sevillanos probablemente son los azulejos de arista conservados en la iglesia del monasterio de San Salvador de Oña (Burgos), en los que se plasman tanto composiciones inspiradas en el arte islámico, como otras basadas en los grutescos renacentistas italianos.

No es el anterior el único ejemplo de piezas de arista sevillanas exportadas al norte de la provincia de Burgos, ya que encontramos revestimientos con este origen y de estilo renacentista en los muros exteriores de la Torre de los Azulejos de la localidad de Espinosa de los Monteros. Este edificio fue llevado a cabo en la segunda mitad del sigo XVI.

También probablemente sevillanos e importados hasta la provincia de Burgos son algunos azulejos de cuenca conservados en la colegiata de San Cosme y San Damián en Covarrubias.

Por último, en el Museo Zuloaga de Segovia hallamos algunas piezas de cuenca sevillanas, pero probablemente fueron ejecutadas para un edificio no perteneciente a Castilla y León.

En conclusión, Castilla y León deja de depender de las importaciones de otras regiones de la Península Ibérica, y desde inicios del siglo XVI desarrolla su propios focos creadores cerámicos en Salamanca y en Valladolid. Pero sus realizaciones no llegaran a todas las provincias, por lo que Soria y especialmente en Segovia continúan recurriendo a Toledo para adornar su edificios con revestimientos cerámicos.

- ***Superficie plana***

La cerámica de superficie plana pintada a pincel y con paleta de gran fuego irrumpió en la Península Ibérica poco después de la creación de la azulejería de arista, en los inicios del siglo XVI, con la llegada del italiano Niculoso Pisano. Se empleaba desde el siglo XV en muchas localidades italianas, especialmente en la mitad norte del país, aunque la mayoría de los ceramistas realizaban piezas bastas de uso diario. Entre las ciudades que producían una loza fina en fechas tempranas debemos destacar a Florencia, Siena y Faenza[49]. En estas tres ciudades en las últimas décadas del Quattrocento se lleva a cabo una cerámica polícroma sobre fondo cobalto o púrpura manganeso[50].

Junto con la cerámica de superficie plana se introdujo el uso de la paleta de gran fuego, conocida en Italia con el nombre de mayólica, y compuesta por el azul, el blanco, el amarillo, el verde, el naranja, el marrón y el manganeso. Estos pigmentos se obtenían de óxidos que toleran las temperaturas elevadas precisas para la vitrificación del estaño[51].

Los citados tonos los encontramos en la cerámica polícroma de Faenza del Renacimiento temprano (1500-1525), cerámica, por otra parte, influenciada por la española[52]. Los colores del pintor de mayólica en Italia se ampliaron en la segunda mitad del siglo XV. Será en Deruta y en estos años

---

[49] En Faenza se fabricaban obras de mayólica desde finales del siglo XIV.

[50] RACKHAM, Bernard: *Guide to italian maiolica. Victoria and Albert Museum.* Londres, 1933. Págs. 25 y 43.

[51] MARTÍNEZ CAVIRÓ: "Cerámica..." Op. cit. Pág. 299.

[52] BERENDSEN: Op. cit. Pág. 102; y RACKHAM: *Guide*... Op. cit. Pág. 17.

cuando se empiece a utilizar la policromía básicamente azul, naranja y verde[53].

Piezas planas pintadas ya se llevaron a cabo en las cerámicas valenciana, aragonesa y catalana, pero la novedad italiana estriba precisamente en asociar este tipo de soporte a la paleta de gran fuego, para de este modo plasmar motivos completamente novedosos, basados en el renacimiento italiano: los grutescos. Parece que se produce, por tanto, un efecto bumerán: la azulejería, desarrollada en la Península Ibérica gracias al arte islámico, llega a Italia mediante las exportaciones valencianas. En la Península Itálica se transformará su estética por la eclosión del Renacimiento y el empleo de nuevos pigmentos, y volverá a España para cambiar por completo el panorama de los revestimientos cerámicos locales. Un dato que apoya esta teoría es que la palabra "maiolica", la cual designa en Italia a la cerámica vidriada, deriva de Mallorca, ya que esta isla era la primera escala en el comercio de productos de este tipo llevados a cabo en la Península Ibérica. La creación de este nombre indica que lo aludido era algo nuevo para los italianos.

Los grutescos son un género decorativo que tiene su origen en el arte romano. En su recuperación durante el Renacimiento influyó marcadamente el descubrimiento de la Domus Aurea de Nerón, a fines del siglo XV. El término grutesco (*grothesche*) es empleado por primera vez en el contrato firmado en 1502 por Pinturicchio para decorar la Librería de la catedral de Siena[54]. En cuanto a la mayólica, aparece ya en *Los tres libros del Arte de la*

---

[53] RACKHAM: *Guide*... Op. cit. Págs. 17 y 43.

[54] MORALES, Alfredo J.: *Francisco Niculoso Pisano*. Excma. Diputación Provincial de Sevilla. Sevilla, 1977. Pág. 24

Cerámica de Piccolpasso, escritos en 1548. Lo define ese autor como la mezcla de figuras humanas y máscaras con ramas con hojas y monstruos fantasiosos[55].

En Italia y desde finales del siglo XIV o inicios del XV, la nueva moda, que dominaba en la arquitectura, la escultura y el bronce llega a la mayólica. Abundan desde entonces las fórmulas basadas en el arte romano y helenístico, como el acanto, y también niños alados o sin alas, máscaras, grifos, delfines, cornucopias, guirnaldas y perlas, todos ellos sobre *berettino*[56]. Según Bernard Rackham este tipo de cerámica emerge hacia 1520 en Faenza[57], pero sus precedentes hay que buscarles a finales del XV, ya que Pisano conocía y practicaba este estilo, y salió de Italia en los últimos años de esta centuria. Nos sólo en Faenza, sino también en Siena, Caffaggiolo, Castel Durante y Deruta se realizarán piezas con este tipo de decoración en el Renacimiento temprano, empleándose además en Padua y Gubbio a partir del periodo de la loza historiada[58]. Además, estos motivos serán recuperados en algunas obras del siglo XVII y XVIII.

Fuera de la Península Itálica, los grutescos también serán un tema escogido por los azulejeros del siglo XVI, como vemos en Amberes y en Francia[59].

---

[55] RACKHAM: *Guide…* Op. cit. Pág. 18.

[56] Ibidem. Pág. 17.

[57] Ibidem.

[58] Vid. RACKHAM, Bernard: *Victoria and Albert Museum. Catalogue of the Italian Maiolica. Vol. II. Plates*. Londres, 1940. Figs. 268, 276, 281-283, 284, 285, 290, 297, 300, 301, 302, 303, 374, 376, 381, 428, 430, 491, 519, 520, 521, 649 y 989.

[59] Como ejemplo baste señalar el panel realizado en 1557 por Masseot Abaquesne para el Château de la Bastie d'Urfé, conservado en el Louvre, o el de la Conversión de

En la extensión por las artes europeas de los grutescos destacan las estampas de Marco Antonio Raimondi y de su escuela. Pero no hay que olvidar la labor de los grabadores alemanes, quienes durante el siglo XVI plasmaron en sus obras múltiples motivos renacentistas italianos semejantes a los aquí analizados[60].

Con la técnica de superficie plana aparecieron también las escenas figuradas. Los azulejos dejaron de servir únicamente para plasmar motivos decorativos y se convirtieron en un soporte más de la pintura. De este modo, encontramos obras de gran mérito representadas en ellos, las cuales debemos atribuírselas a verdaderos artistas y no a meros artesanos. Generalmente se representaban temas religiosos, dado el gran número de patronos eclesiásticos, pero también hallamos escenas profanas (mitología, heráldica, emblemas, paisajes, etc.). Lamentablemente, este tipo de paneles se ha perdido en gran parte como consecuencia de los diferentes avatares sufridos por los palacios que los albergaban.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

San Pablo, salido del taller de Guido Andríes en 1547 y conservado en el Vleeschhuis Museum de Amberes (Vid. BERENDSEN: Op. cit. Figs. en págs. 93 y 112).

[60] Ejemplos de estampas del círculo de Raimondi con estos motivos las encontramos en OBERHUBER, Konrad: *The ilustrated Barstch. 27. Formerly volume 14 (Part 2). The Works of Marcantonio Raimondi and his school.* Abaris Books. Nueva York, 1980. Figs. 561-I (393), 573 (398), 581-II (399). Grabados alemanes de grutescos *a candelieri* y realizados por Erasmus Loy los podemos ver en STRAUSS, Walter L.: *The german single-leaf woodcut. 1550-1600.* Abaris Books. Nueva York, 1975. Págs. 628 y 629, y por Daniel Hopfer y por Beham en VV. AA.: *Grabados alemanes de la Biblioteca Nacional.* Tomo I. Ministerio de Educación y Cultura. Biblioteca Nacional. Electa. Madrid, 1997. Figs. 234, 237, 239 y 696.

En las obras figurativas cerámicas se basan en grabados. En ellas tiene gran importancia el dibujo, dominando a línea sobre el color, aunque encontramos algunas excepción, como en el vello frontal de San Andrés de la iglesia parroquial de Las Cuevas del Valle (Ávila). Esta tendencia se irá modificando en el siglo XVII, con el empleo del abocetamiento y la pérdida de primacía del dibujo que definirá muchas de las obras del barroco pleno.

Los contornos se realizan en azul cobalto en el siglo XVI[61], para cambiar a un tono negro, generalmente parduzco y derivado del óxido de hierro en la centuria siguiente. Los colores empleados en el XVI son el azul, el blanco, el amarillo, el naranja, el verde y el marrón, todos ellos de gran pureza y fuerza. En el XVII los tonos progresivamente aparecen más sucios, más pálidos, y se prefiere la gama cálida. En el siglo XVIII, junto con la corriente policroma, que suele preferir los colores ocres y dorados, se desarrolla con fuerza la pintura con diversos tonos de azul sobre fondo blanco, la cual precisa una gran pericia por parte del pintor.

Ya he mencionado que el primero en emplear en la Península Ibérica la técnica de superficie plana asociada a la paleta de gran fuego y al resto de novedades analizadas es el italiano Francisco Niculoso Pisano. Llegó este artista de su país en los años finales del siglo XV, y se instaló en Sevilla, en Triana, donde permaneció hasta su muerte hacia 1529[62].

Tras una exitosa carera, su última obra fechada la realizó para un pueblo castellano-leonés, Flores de Ávila. En su iglesia parroquial, Diego

---

[61] MARTÍNEZ CAVIRO, Balbina: "Azulejos talaveranos del siglo XVI." *Archivo español de arte*. Tomo 44. 1971. Pág. 288.

[62] PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ: "Cerámica..." Op. cit. Pág. 363.

Flores, canónigo de la catedral de Sevilla, fundó una capilla destinada al enterramiento de su padre Andrés, miembro de la orden de Santiago[63]. Y para su decoración recurre al mejor ceramista del momento, al que conocía por residir también en Sevilla y que había trabajado para la orden de Santiago en el monasterio de la Tentudia (Badajoz).

Francisco Niculoso creó para el sepulcro un frontal y un zócalo en un estilo plenamente italiano y en técnica de superficie plana, a base de grutescos sobre fondo cobalto, es decir, en reserva o *berettino*. Angelillos tocando instrumentos, figuras extrañas con faldas vegetales, máscaras, jarrones, guiranladas y rosarios de perlas, roleos vegetales rematados en espectaculares flores pueblan unos paneles que recrean absolutamnte el estilo del Renacimento temprano de la cerámica del Norte de Italia.

Por lo tanto, junto con el procedimiento de superficie plana y la paleta de gran fuego, Niculoso aporta a la cerámica española los grutescos italianos.

Pero no son sólo grutescos lo que hallamos en la capilla de Reyes del templo de Flores de Ávila. Porque Niculoso, al llegar a la Península Ibérica, introduce en su producción la técnica de arista y los motivos mudéjares. Quizá se vio obligado por las exigencias de la clientela, que como en muchos otros casos, al llegar un artista de Italia, considera sus realizaciones demasiados novedosas y busca los elementos más tradicionales que aún son moda en España. O, tal vez, fue Pisano el que se sintió atraído por los

[63] GÓMEZ MORENO, Manuel: *Catálogo Monumental de la provincia de Ávila.* (Revisado por María Elena Gómez Moreno). Institución Gran Duque de Alba. Dirección General de Bellas Artes y Archivos. Ávila, 1983. Pág. 293.

diseños de origen islámico ante la visión de los excelentes ejemplos de revestimientos cerámicos andaluces, y experimentó con las posibilidades de la técnica de arista, prácticamente desconocida en Italia.

Fuera cual fuese la causa, el resultado es que en Flores de Ávila, como en otras obras de Niculoso, hallamos azulejos de arista de dos estilos. Por un lado, el artista crea el grupo de los motivos *pisanellos*, que se completan cada cuatro piezas y que presentan motivos florales en marcos geométricos, derivados de los casetones de las techumbres italianas. Por otro, en cenefas y olambrillas para pavimentos encontramos bien esquemas geométricos hispano-musulmanes a base de cintas entrecruzadas y estrellas de ocho puntas, o bien animales de raigambre gótica. Existen además algunos casos especiales, como son los perfiles renacentistas en las olambrillas o los diseños mudéjares en composiciones *pisanellas*.

El hecho de que Niculoso emplease la técnica de arista y esquemas mudéjares no esta únicamente refrendado por las pruebas materiales, sino también por la documentación. En un contrato redactado el 13 de Noviembre de 1518 entre el ceramista y el convento de San Pablo de Sevilla se especifica que aquel había de ejecutar *"azulejos de cuatro labores (...) en que la una labor sea de una rueda con un lazo de ocho (...)"*[64].

Por otra parte, Niculoso era un azulejero con conciencia de artista renacentista, orgulloso de su obra. Esto se demuestra en el hecho de que firmara y fechara sus realizaciones, situando su nombre incluso más de una

[64] GESTOSO: *Historia de los barros vidriados sevillanos, desde sus orígenes hasta nuestros días.* Sevilla, 1903. Pág. 177.

vez en el mismo trabajo. Se separa así de los ceramistas de la Edad Media, anónimos, simples artesanos a sus ojos y a los del resto de la sociedad.

Niculoso ubicaba su nombre en una cartela, rasgo por otra parte propio del Renacimiento italiano[65]. Sin embargo, en España, y respecto a la azulejería, este uso no gozó de mucho éxito. Muy pocos eran los que ponían de manifiesto la autoría de sus obras hasta finales del siglo XIX, cuando surge el ceramista culto que estudia los siglos pasados junto con amigos intelectuales y lleva a cabo trabajos con una importante carga historicista. Y los que firmaban en los siglos XVI, XVII y XVIII, como el es el caso de Juan Fernández en el retablo de Candeleda (Ávila), Jiménez en el pavimento del convento de San José de Salamanca, o Yáñez en los paneles del de San Pedro de Alcántara en Arenas de San Pedro (Ávila), lo hacían mediante un anagrama.

La obra de Niculoso acabó prácticamente en si mismo, ya que la técnica de superficie plana y la mayoría de sus motivos se perdieron, a pesar de que su hijo Juan Bautista intentó continuar con el alfar. De este artista únicamente conocemos una obra, en la que se refleja que dominaba correctamente la técnica pero que no iba más allá de una mera imitación de su padre[66]. Pero fueron precisamente los diseños *pisanellos* en azulejos de arista los que se mantuvieron a lo largo de todo el siglo XVI, bien los

[65] Ejemplos semejantes los encontramos, por ejemplo, en unos azulejos de Faenza fechados en 1513 y 1523 (Vid. RACKHAM: *Visctoria*... Op. cit. Fig. 279).

[66] GIL PÉREZ, María Dolores: *Pintura y cerámica como fragmento arquitectónico*. Editorial de la Universidad Complutense de Madrid. Madrid, 1987. Pág. 29. Quizá sean también de Juan Bautista los azulejos conocidos tan sólo por grabados que encontramos en el libro de José Gestoso y Pérez, el cual piensa que serían zócalos de un patio del destruido convento de las Dueñas (*Historia*... Op. cit. Págs. 221 y 222).

originales o bien variantes que se inspiraban en ellos y que dieron lugar a un amplio repertorio, el cual fue empleado en Castilla y León por Pedro Vázquez y por Juan Lorenzo.

A mediados del siglo XVI se instalaron ceramistas flamencos e italianos en España, quienes volvieron a introducir la azulejería de superficie plana de estilo italiano en la península. Los motivos que empleaban eran ya dominantemente manieristas, y podemos agruparlos de la siguientes forma:

1. Composiciones flamencas a base de marcos con decoración floral y cintas mixtilíneas entrelazadas. Estas últimas aparecen en reserva, es decir, en blanco sobre fondo cobalto. Están influenciadas por motivos hispano-musulmanes y mudéjares que llegan a Flandes bien directamente o bien reinterpretados por la cerámica italiana de Faenza.
2. Imitación de bordados y brocados. Esta tipología surge ya en técnica de arista a principios del siglo XVI en relación con un mandato de la catedral de Sevilla, pero será en el manierismo cuando la simulación será más clara y contundente, con la inclusión, por ejemplo, de flecos.
3. Diseños a base de cartelas y cintas de cueros enroscados y metales recortados. Tienen su origen en la escuela de Fontainebleau de Rosso y Primaticcio, y serán ampliamente divulgados por grabados franceses y especialmente alemanes y flamencos.
4. Elementos de la arquitectura clásica tomados de las obras de los tratadistas italianos, especialmente de Serlio. Este autor contará con una gran difusión y las estampas de sus libros servirán de inspiración a muchas de las artes.

Los nuevos diseños y estilos llegan a Castilla y León por tres vías:

1. Importación de piezas.

2. Grabados, especialmente alemanes y flamencos, y en menor medida los italianos de Marco Antonio Raimondi y su círculo y los franceses de la escuela de Fontainebleau.
3. Establecimiento de azulejeros foráneos.

Es asombrosa la eficacia con que se extienden los grabados y los modelos decorativos entre los ceramistas, repitiendo los diferentes talleres los mismos motivos sin variantes y en lugares tan lejanos como Talavera de la Reina, Sevilla o Valladolid. En este sentido, la creatividad de los azulejeros respecto a los fondos ornamentales es mínima, ciñéndose en la mayoría de los casos a diseños muy populares. Lo mismo cabe afirmar de las escenas historiadas, donde las estampas que sirven de inspiración son muy limitadas. Sirva como ejemplo evidente de esto último el caso de una Virgen con el Niño que Balbina Martínez Caviró halló reproducida en la Diputación de Valencia, el Museo Diocesano de Valladolid, la iglesia parroquial de Mombeltrán (Ávila), la capilla del Ayuntamiento de Trujillo (Cáceres), la iglesia de El Casar de Talavera (Toledo)[67], pudiéndose aumentar la cuenta a el convento de Santa Clara y la capilla del Presidente de la Catedral Nueva de Salamanca.

A Sevilla llegan a mediados del siglo XVI numerosos ceramistas flamencos e italianos[68]. Uno de estos artistas llegados desde Amberes es

[67] MARTÍNEZ CAVIRÓ: "Azulejos...". Op. cit. Pág. 287.

[68] Las relaciones artísticas entre la Península Ibérica y los Países Bajos meridionales florecieron bajo el reinado de Carlos V, como señala Claire Dumortier ("Frans Andríes, ceramista de Amberes establecido en Sevilla". *Laboratorio de Arte*. Universidad de Sevilla. Nº 8. 1995. Pág. 51). Por otra parte, la instalación de la Casa de Contratación en Sevilla y la riqueza a ella asociada atrajo a numerosos comerciantes y artistas italianos a la capital andaluza.

posiblemente el autor de un bellísimo y espectacular panel con una Anunciación, proveniente de un pueblo de la zona del Duero de Valladolid, y que combina elegantes figuras de rostros y ropajes flamencos con un escenario arquitectónico clasicista italiano.

Al mismo artista podemos atribuir las gradas de la capilla de los Benavente de la iglesia de Santa María de Medina de Rioseco (Valladolid), en las que elementos decorativos aun influidos por el Renacimiento italiano se combinan con rostros flamencos enmarcados por formas que parecen tomadas del repertorio manierista de Fontainebleau.

BIBLIOTECA VIRTUAL

En Sevilla está documentada la presencia de Francisco Andrea, flamenco, que se supone hijo de Guido Andríes, introductor de la cerámica plana de estilo italiano en Amberes. Andrea firmó un contrato en 1561 con el ollero sevillano Roque Hernández, en el que se comprometía a pintar y a enseñar a este a hacerlo en los "*colores de Pisa*"[69]. El ceramista flamenco posiblemente estaba instalado en la capital andaluza desde 1556.

Otros ceramistas extranjeros llegados a Sevilla, concretamente desde Italia, son el genovés Tomasso da Pesaro, o los albisolenses Antonio y Bartolomé Sambarino[70].

Por otro lado, desde mediados del XVI llegaron artistas talaveranos a la capital andaluza, y desde finales de ese siglo se imitó su loza en Sevilla[71].

---

[69] GESTOSO Y PÉREZ, José: *Historia de los barros vidriados sevillanos*. Sevilla, 1903. Págs. 223-225.

[70] Ibidem. Págs. 241-244; y BUSCAGLIA: Op. cit. Pág. 333.

[71] GESTOSO Y PÉREZ: *Historia*... Op. cit. Pág. 309.

La relación entre estos dos cen6tros cerámicos en la primera mitad del siglo XVII hay que entenderla, según Alfonso Pleguezuelo, en términos de competencia y plagio[72].

Respecto al foco talaverano, Jan Floris o Juan Floris fue posiblemente el primero en emplear en él la azulejería de superficie plana. Nacido en Amberes, se instaló en Plasencia hacia 1551, en donde vivió hasta 1562, año en que se trasladó a Talavera al ser nombrado por Felipe II su criado[73]. En esa población toledana ya existían alfares que producían azulejos de arista, por lo que el artista encontró allí los hornos y materias primas necesarios para lleva a cabo los encargos de la Corona[74].

Jan Floris es considerado el introductor en España de los motivos más característicos de Manierismo flamenco: las *ferroneries*[75], es decir, decoración a base de tiras, placas recortadas y cartelas imitando a cuero y metales. Estos elementos suelen ir acompañados de máscaras con diademas de plumas, personajes alados, sirenas con faldas vegetales, flores, roleos vegetales y pámpanos.

---

[72] "Sevilla y Talavera: entre la colaboración y la competencia" *Laboratorio de Arte*. Universidad de Sevilla. Nº 5. 1992. Pág. 287.

[73] CEÁN BERMÚDEZ, J. A.: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de Bellas Artes de España*. Madrid, 1800. Pág. 128; y DUMORTIER: Op. cit. Pág. 54.

[74] FROTHINGHAM, Alice Wilson: *Tile panels of Spain. 1500-1650.* Hispanic Society of America. Nueva York, 1969. Pág. 48.

[75] MARTÍNEZ CAVIRÓ: "Azulejos..." Op. cit. Pág. 286.

El origen de las cintas, placas y labores de metales y cueros recortados debemos situarlo en Fontainebleau en época de Francisco I[76], y es por tanto una creación de Rosso y de Il Primaticcio. Santiago Alcolea explica que este repertorio decorativo va sustituyendo de manera gradual a los grutescos entre 1540 y 1550. La expansión del tema se produce gracias su empleo en portadas de libros[77], y a los grabadores del núcleo de Fonatainebleau (Jacckes Androuet Ducerceau, Antonio Fantutzi, Jacques Androuet du Cerceau, Jean Mignon y Jean Vaquet) y especialmente a los flamencos. Entre estos últimos destacan Cornelis Bos (m. 1550), Cornelis Floris (m. 1575), Pieter Coecke van Aelst, Hieronymus Cock, Frans Huys, Hans Vredeman de Vries, Pieter Van der Heyden y J. I. Hondius[78]. El estilo estudiado toma precisamente el nombre de los dos primeros dibujantes citados, ya que se

[76] ALCOLEA, Santiago: "Penetración y desarrollo de un repertorio ornamental en nuestro siglo XVI: los temas de placas con roleos". *Academia*. Madrid. Nº 76. Págs. 206-208.

[77] En varias ciudades dominadas por Carlos V y Felipe II, como Lyon o Praga, pero también en focos españoles (Zaragoza y Madrid), se imprimieron los motivos estudiados (Ibidem. Pág. 213.).

[78] Ibidem. Págs. 210 y 211; BERENDSEN: Op. cit. Pág. 102; y MARTÍNEZ CAVIRÓ, Balbina: *Cerámica de Talavera*. Instituto Diego Velázquez. C.S.I.C. Madrid, 1969. Pág. 15. Las estampas del Norte de Europa se realizaban de forma cercana a la industrial, basándose en unas vías de distribución sólidamente establecidas y con el objetivo de su venta a gran escala. Por lo tanto no es extraño que llegasen obras con la ornamentación analizada a la Península Ibérica. Pero también se distribuyeron por España estampas francesas con los motivos del foco de Fontainebleau, como por ejemplo las de Jacckes Androuet Ducerceau conservadas en la colección de El Escorial [GONZÁLEZ DE ZÁRATE, Jesús María (editor): *Real Colección de Estampas de San Lorenzo de El Escorial*. Tomo I. Instituto Municipal de Estudios Iconográficos Ephialte. Patrimonio Nacional. Vitoria, 1992. Figs. 4.3 (110), 4.4 (111) y 4.5 (112)].

denomina "Bos-Floris". Este último artista es además hermano del azulejero que nos ocupa, Jan Floris.

Las obras cerámicas de Floris no se basan únicamente la ornamentación a base de *ferroneries*, sino que están protagonizadas por representaciones humanas monumentales lejos de la delicadeza del Norte de Europa y sí en relación con formas italianas. Lo ropajes son amplios y los pliegues se dibujan marcados.

Como criado de Felipe II, Floris suministró azulejos para varios palacios reales, entre ellos a la desaparecida Casa Real del Bosque de Segovia[79].

El azulejero que siguió los pasos de Floris en la Corona y al que se le supone su discípulo es Juan Fernández, instalado también en Talavera de la Reina. Este artista es reconocido como artífice de los zócalos del monasterio de el Escorial, en los que plasmó los florones que se convirtieron en el motivo más frecuente en la azulejería desde finales del siglo XVI.

Pero su obra más bella y de mejor calidad se encuentra en Castilla y León, concretamente en la iglesia parroquial de Candeleda (Ávila). Se trata de un gran retablo de tres calles y tres cuerpos rematado con un frontón clásico en el que aparece Dios Padre, y que presenta una arquitectura de estilo renacentista, pero con algún elemento aún gótico. Dominan los tonos ocres, secos, y los contornos son azules. En el banco, entre angelitos y roleos de vid, aparece el anagrama *JVº FRS*, que se supone que es la firma del artista. En el premier cuerpo se representa a San Juan Evangelista, San

[79] CEÁN BERMÚDEZ: Op. cit. Pág. 128

Lucas y Zacarías con su hijo San Juan Bautista niño. Las figuras son monumentales y aparecen encuadradas en paisajes abruptos.

La escena principal es una impresionante Última Cena que ocupa todo el espacio correspondiente al cuerpo central. Es una composición equilibrada de figuras dinámicas y variadas, las cuales hablan y se relaciona entre sí y entre las que destaca Jesús en una actitud cercana a un Pantocrátor.

En el cuerpo superior preside Cristo crucificado, flanqueado por San Francisco de Asís y a San Antonio de Padua.

BIBLIOTECA VIRTUAL

El retablo de Candeleda mezcla elementos del Norte de Europa, por ejemplo en los paisajes, con otros renacentistas italianos, como son la arquitectura o las figuras. Pero todas estas formas llegaron a Juan Fernández a través de estampas alemanas y de obras cerámicas de azulejeros de Amberes instalados en España, especialmente Jan Floris.

Uno de los azulejeros que sustituyó a Juan Fernández como encargado de la cerámica de El Escorial y del resto de las residencias reales fue Juan de Vera. Esta artista, vecino de Toledo, suministró para los zócalos del Alcázar de Segovia piezas con florones escurialenses principales y *"coronas de Don Hernando"*, denominación quizá de un tipo greca. Las partidas se llevaron a cabo aproximadamente hacia 1593[80]. Todos estos arrimaderos se perdieron en el incendio de 1862, subsistiendo tan sólo algunos restos que dejan constancia del motivo empleado.

[80] RAY: Op. cit. Págs. 302 y 303.

El que Juan de Vera viva en Toledo nos indica que la azulejería toledana no desaparece con la técnica de arista, sino que se adapta a las nuevas modas manieristas de forma exitosa[81].

En la capilla del Alcázar hallamos actualmente florones escurialenses iguales a los que realizó Vera, los cuales provienen de algún edificio segoviano y fueron instalados durante al restauración llevada a cabo entre 1882 y 1890[82].

No es la de Candeleda la última obra talaverana de la segunda mitad del siglo XVI o de inicios del XVII que encontramos en el sur de la provincia de Ávila, ya que, dada la cercanía a este foco ceramista toledano, las importaciones son frecuentes, siendo sus destinatarios principales las iglesias parroquiales. Los paneles que ocupan el segundo lugar tras el retablo anterior en importancia y calidad son los que decoran la iglesia parroquial de Mombeltrán, los cuales datan de 1571 y 1573.

En Mombeltrán encontramos dos retablos, uno dedicado a los franciscanos y el otro a Santa Ana, San Joaquín y al Juicio Final. Estas obras se completan con un frontal de altar protagonizado por la Virgen y por dos

[81] Las últimas investigaciones arqueológicas y documentales tienden a romper el encasillamiento simplista por el que en Toledo toda la cerámica habría sido mudéjar y en Talavera de superficie plana, para llegar a la conclusión de que esta última tuvo una primera etapa de obras con técnica de arista, y del mismo modo Toledo siguió cultivando la azulejería tras su época de apogeo, empleando el azulejo plano y los modelos renacentistas y barrocos.

[82] Ibidem. Pág. 305; y SARTHOU CARRERES, Carlos: *Castillos de España.* Espasa Calpe. Madrid, 1990. Pág. 192.

cuadros cerámicos con sendos zócalos, en los que se plasman los temas de la Conversión de San Pablo y de Jesús en casa de Simón el Leproso.

Las figuras de los retablos son monumentales y potentes, y se hallan enmarcadas en paisajes plenamente flamencos. Junto con esto, en algunas escenas de estos revestimientos así como en los cuadros cerámicos destaca la intención narrativa y la gestualidad de los personajes. Al autor de estas obras le denomino el "Maestro de Mombeltrán", quien pertenecería al círculo de Juan Fernández.

Continuando con la zona abulense de la sierra de Gredos debemos referirnos a la lápida sepulcral para la tumba de San Pedro de Alcántara en su convento en Arenas de San Pedro, el cual falleció en 1561. Es una de las primeras obras de azulejería plana en Castilla y León de las que tenemos noticia y el único ejemplo con la representación del difunto que hallamos en la región.

Pero la tipología más habitual dentro de las importaciones talaveranas a las iglesias del sur de Ávila son los frontales de altar. Estas obras durante la segunda mitad del siglo XVI y de la primera del XVII están dominadas por influjos manieristas que llegan a través del tamiz de los artistas flamencos. Es frecuente que en el centro aparezca un panel con una escena historiada, generalmente la figura aislada de un santo sobre una paisaje de fondo, y en ocasiones encerrada en una cartela de cueros enroscados.

De este modo, destacan los tres frontales de altar de la iglesia de Lanzahíta, o los cinco repartidos entre la parroquia y la ermita de Nuestra Señora de las Angustias de Las Cuevas del Valle, todas ellas localidades abulenses.

En la iglesia parroquial de Lanzahíta se conservan tres frontales, en la capilla mayor y en los altares colaterales, con las representaciones de San Juan Bautista, San Lorenzo, San Esteban, San Sebastián y la Coronación de la Virgen. Las figuras poseen cuerpos fuertes y con una anatomía marcada, de tipo italiano, y se sitúan entre paisajes inspirados en los grabados del Norte de Europa. Son obras de factura indudablemente buena, con un sentido de las proporciones y de la armonía que nos indican que estamos ante un artista de una calidad incuestionable, el cual perteneció quizá al círculo de Juan Fernández.

BIBLIOTECA VIRTUAL

Existía un frontal más, del que actualmente tan sólo subsisten unas pocas piezas, y que estaba fechado en 1585[83]. Por esos años se llevaría a cabo también los otros revestimientos.

Los frontales del templo de Lanzahíta pueden ser atribuidos al Maestro de Mombeltrán.

En la iglesia parroquial de las Cuevas del Valle se conservan cuatro frontales de altar realizados en Talavera a finales del siglo XVI o más probablemente en los inicios del XVII. En el centro de cada uno de ellos encontramos una escena historiada. Todos son obras del mismo taller, pero no del mismo maestro u oficial, pudiendo distinguir tres manos diferentes.

Los temas representados son la Virgen del Rosario, el Niño Jesús con la cruz, Santiago Matamoros y San Andrés. Este último cuadro merece especial mención, tanto por la calidad de la obra y su fuerza como por lo

[83] PÁRAMO, Platón: *La cerámica antigua de Talavera.* Madrid, 1919. Pág. 14.

avanzado de sus planteamientos, que la convierten en una de las mejores representaciones de Castilla y León. La técnica pictórica del maestro, así como su sentido estético, lo encumbran como uno de los azulejeros más sobresaliente de entre los muchos que realizaron obras para la región. Sería de gran interés el poder identificar otras realizaciones de este ceramista.

En la ermita de Las Cuevas del Valle encontramos un frontal de altar con la representación de una Piedad de muy mala calidad. Debemos datarle a finales de siglo XVI o más probablemente a inicios del XVII, y habría sido realizado por el mismo artista que pintó los ya mencionados Virgen del Rosario y Niño Jesús de la parroquia del mismo pueblo.

La iglesia parroquial abulense de San Esteban del Valle, también el la Sierra de Gredos, estuvo decorada por zócalos y frontales de azulejería de estilo renacentista y manierista talaverano, de los siglos XVI o XVII, subsistiendo actualmente tan sólo piezas sueltas.

En la iglesia parroquial de Candeleda existió un frontal con un representación de la Virgen en el centro[84], del que hoy tan sólo subsisten varios fragmentos. Peor suerte corrió otro de estos revestimientos, posiblemente decorado con brocados y fechado en 1571, el cual decoraba la iglesia parroquial de Piedrahita (Ávila) y del que no se conserva ningún resto.

La decoración a base de brocados también está presente en dos frontales talaveranos de finales del siglo XVI o inicios del XVII, conservados en la iglesia parroquial de Martín Muñoz de las Posadas

[84] GÓMEZ MORENO: *Catálogo... Ávila*. Op. cit. Pág. 351.

(Segovia). Lo más sobresaliente de estos dos revestimientos son las escenas con la representación de las Vírgenes del Rosario y de las Angustias.

En consecuencia, las importaciones talaveranas llegarán hasta Segovia, como apreciamos en azulejos sueltos del monasterio de Santa María del Parral, o en los zócalos del Torreón de Lozoya. Pero en este último edificio se plantea un debate relativamente actual, ya que Anthony Ray defiende que estamos ante piezas toledanas[85]. Sin una documentación que aclaré las dudas asegurar alguno de las dos hipótesis es imposible, ya que conocemos de la existencia de una cerámica toledana en superficie plana realizada en un estilo similar a la de Talavera. En este edificio existe también arrimadero de arista de Toledo. Por lo tanto, los patronos del Torreón de Lozoya, entonces perteneciente a la familia Eraso, pudieron seguir encargando los revestimientos a Toledo, en la que se había producido ya el cambio de moda y estilo, o preferir obras de Talavera, que era la villa que por esos años se había puesto en la cabeza de la producción cerámica española.

El foco salmantino desaparece con Pedro Vázquez, pero no así la azulejería como elemento decorativo en los edificios de la zona. De este modo, encontramos frontales importados de Talavera de la Reina desde el último tercio del siglo XVI.

Un ceramista talaverano que realizó revestimientos para Salamanca es el Maestro de Santa Clara, quien desarrolló su labor a finales del siglo XVI y en los inicios de la siguiente centuria. El suyo es un estilo impetuoso y ágil, de figuras potentes, y donde domina el color sobre la línea. Los tonos sucios nos anuncian el siglo XVII. Prima la expresividad sobre el naturalismo en las

[85] "Sixteenth..." Op. cit. Pág. 305.

proporciones, no siempre correctas. Sus pincelada rápida le relaciona con el estilo de Hernando de Loaysa, como más adelante veremos.

En Castilla y León, encontramos varios frontales de este artista en el convento de Santa Clara en Salamanca, y otro más en la iglesia de Santa Eulalia de Paredes de Nava (Palencia). En ellos se representa a Santa Lucía, a la Virgen con el Niño, tanto de pié como sentada, y a San Nicolás de Tolentino.

También trabajó para edificios de Salamanca el maestro homónimo, que en el último tercio del siglo XVI desarrolló un estilo manierista talaverano con representaciones figuradas de calidad, caracterizadas por su belleza, delicadeza y corrección anatómica. Estaría instalado en Talavera de la Reina, y suministró obras a la capilla del Presidente de la Catedral Nueva y al convento de Santa Clara, ambos sitos en la capital salmantina. Sus estética dominada por la línea y cierta minuciosidad flamenca le acercan, por ejemplo, a Juan Fernández Marqués, azulejero que será analizado posteriormente.

En el mencionado convento de Santa Clara de Salamanca se conserva una gran colección de piezas planas; algunas ya han sido mencionadas, otras, de origen presumiblemente talaverano, fueron realizadas por otros ceramistas.

Entre todas ellas destaca un frontal en el que se representa la Anunciación en una cartela de cueros recortados y sobre un fondo decorativo de grandes flores y roleos de vid. Habría sido llevado a cabo en el último tercio del siglo XVI o a inicios del XVII. Pero también encontramos en el edificio una gran variedad de piezas con distintos motivos manieristas.

Un caso similar lo constituye el convento de las Úrsulas en la capital salmantina, ya que en él encontramos numerosos azulejos planos manieristas, de autor desconocido, pero importados presumiblemente de Talavera de la Reina en el último tercio del siglo XVI o la centuria siguiente. Debemos hacer mención de un frontal renacentista con tres imágenes en marcos metálicos.

Más piezas manieristas talaveranas de un azulejero sin identificar se conservan en el Museo de Salamanca, y proceden de la iglesia de San Polo de esa ciudad.

Vemos por tanto que las importaciones de azulejería talaverana alcanzan a las tres provincias del sur de Castilla y León, es decir, a las más cercanas a la villa toledana. En el resto de la región no encontramos prácticamente revestimientos con ese origen, excepto en Valladolid.

Como caso excepcional debemos mencionar los azulejos de la sacristía de la iglesia de San Andrés de Zamora, los cuales pudieron haber sido realizados en Talavera de la Reina, aunque no existe ninguna prueba que permita afirmarlo convincentemente.

En Valladolid encontramos algún ejemplo de azulejería importada de Talavera, como la placa con la representación de San Pablo proveniente del convento homónimo, que lleva la fecha de 1587.

También en la segunda mitad del siglo XVI figuran varias obras para edificios de Valladolid de un azulejero talaverano al que denominaré el "Maestro de Santa Catalina". Su estilo corresponde a un manierismo inicial,

con rasgos aún renacentistas en las columnas abalaustradas o los geniecillos y máscaras tomadas de los grutescos italianos. Pero sus obras se basan principalmente en las realizaciones flamencas, por ejemplo de Jan Floris, y enlazan también con el círculo de Juan Fernández.

Obra suya son los zócalos de la capilla de la Peña de Francia y los frontales de dos altares, todos ellos revestimientos pertenecientes al convento que le da nombre, el de Santa Catalina de Valladolid, así como un frontal del Museo Diocesano y Catedralicio de la misma ciudad con una excelente representación de la Virgen con el Niño.

BIBLIOTECA VIRTUAL

No debemos tampoco olvidar que en la iglesia de Santiago de Tordesillas existió un frontal de altar talaverano, conservado en el Museo de San Antolín de la misma ciudad, ejecutado a finales del siglo XVI o a inicios del XVII. Destaca en el una excelente representación de Santiago Matamoros.

La gran revolución en el foco vallisoletano se produce con la llegada de Hernando de Loaysa. Este artista se instala en Castilla y León traído por el obispo Don Álvaro Mendoza, prelado de la diócesis de Palencia. Sin embargo, elige para localizar su taller Valladolid, presumiblemente porque en esta ciudad existían ya hornos cerámicos que producían azulejería, con la consiguiente existencia de canteras de arcilla, de un mercado de pigmentos y de artesanos que podrían integrarse en su alfar.

Loaysa realizó numerosos obras cerámicas para parroquias de la Diócesis de Palencia, las cuales les eran encargadas cumpliendo las órdenes de Don Álvaro de Mendoza. En la documentación sobre una visita llevada a cabo a la iglesia parroquial de Tudela de Duero se incluye entre los

mandamientos adornar con frontales y gradas de azulejos los altares del templo, "*conformándose con la orden dada en todo el obispado*"[86]. El mismo tipo de instrucción aparece recogida en los libros del fábrica del templo de Velilla, referida tanto al templo de este pueblo como a la capilla del bachiller Torneo en Berceruelo. Vemos por tanto que el prelado mandó instalar este tipo de revestimientos en todas las iglesia de su diócesis.

Don Álvaro de Mendoza ocupó el sillón episcopal palentino entre 1577 y 1586, y provenía del obispado abulense[87]. Este último es un dato relevante, ya que, dada su vecindad con Toledo, la presencia de la azulejería en la provincia de Ávila es muy marcada, especialmente la talaverana, lo que explicaría la predilección por este tipo de ornamentación del prelado. Debemos también tener en cuenta que Hernando de Loaysa se trasladó a Valladolid hacia 1582, en una época en que Don Álvaro de Mendoza estaba al frente de la diócesis de Palencia, y que la última obra documentada del azulejero en esta zona corresponde al año en que falleció el obispo, 1586. Esto conduce a la hipótesis de que fue el propio Mendoza el que propuso instalarse en la dicha ciudad a Loaysa, prometiéndole numerosos encargos.

Pero, ¿por qué Álvaro de Mendoza hace trasladarse a Loaysa desde Talavera, cuando aun trabajaba en Valladolid el alfar de Juan Lorenzo? Quizá para el Prelado, que conocería ya las realizaciones en el nuevo estilo sobre piezas planas, los azulejos de arista de Lorenzo resultaban demasiado arcaicos.

---

[86] ARCHIVO DIOCESANO DE Valladolid. Iglesia de Nuestra Señora de la Asunción de Tudela de Duero. *Libro de visitas y mandatos. 1558-1665*. Fol. 54 vº.

[87] PARRADO DEL OLMO: Op. cit. Pág. 170.

El Obispo contrata directamente al ceramista talaverano en 1586 para realizar un frontal de altar destinado a la iglesia de San Pedro sita en la villa de Vega[88], y podemos pensar que el Visitador cuando mandaba decorar los altares con azulejos, recomendaba a Loaysa como el artífice más adecuado. Esto explicaría la coincidencia en todas las parroquias en cuanto a la elección de este maestro entre 1583 y 1586, existiendo, como sabemos, otro alfar vallisoletano.

Por la documentación se conoce que Hernando de Loaysa mantuvo un enconado pleito con el mayordomo y el cura de la iglesia de San Miguel en Castil de Vela (Palencia), en 1586, ya que estos no querían hacerse cargo de los tres frontales, las peanas y las gradas encargados en 1585 por el anterior párroco[89]. Estas piezas no se encuentran en la actualidad en el templo, ya sea porque nunca llegaron a él, o bien porque se instalaron pero se perdieron posteriormente.

Pero no fue esta la única parroquia con la que Loaysa tuvo problemas una vez fallecido el Obispo, sino que tuvo también que litigar contra la de Zorita (Palencia). Finalmente, Felipe II falló a favor del talaverano[90]. Sin embargo, los crecientes problemas a la hora de cobrar las obras realizadas y la falta de apoyo por parte del obispado de Palencia provocaron que el ceramista se decidiera a abandonar Valladolid y regresar a Talavera.

---

[88] MARTÍ Y MONSÓ, José: *Estudios histórico-artísticos relativos principalmente a Valladolid*. Valladolid, 1898. Pág. 543.

[89] ARCHIVO DE LA REAL CHANCILLERÍA DE VALLADOLID. Pérez Alonso (fenecidos). Caja 571. Exp. 08. Fols. 4 , 6 y 10.

[90] Ibidem. Fol. 18.

Otros pueblos para los que llevó a cabo obras Loaysa en los años 1584 y 1585 por iniciativa de Álvaro de Mendoza fueron en la provincia de Valladolid Langayo y La Overuela, y en la de Palencia Tamariz de Campos, Ampudia (ermita de Nuestra Señora de Arconada) y Becerril de Campos (iglesias de San Pelayo, San Miguel y Santa Eugenia)[91]. No se conserva ninguno de estos revestimientos, a excepción de algunas piezas en la iglesia parroquial de Langayo y quizá otras del Museo Diocesano de Palencia. Estas últimas puede que provengan del templo San Miguel de Becerril[92].

En 1582 Álvaro de Mendoza decidió colocar en las gradas y en el frontal del altar de la capilla mayor de la catedral de Palencia de azulejos[93], que probablemente fueron encargados a su protegido Hernando de Loaysa. Según los libros de cabildo, estas piezas no fueron instaladas, y finalmente se vendieron en 1584[94]. Sin embargo, en el banco del retablo mayor existe un panel cerámico de gran altura y longitud con las representaciones de las virtudes inscritas en un marco arquitectónico. Está realizado en azul sobre blanco y presenta detalles en verde, marrón y amarillo. Este revestimiento, que actualmente está oculto tras una predela de madera del siglo XVIII, lo

[91] Ibidem; VALDIVIESO, Enrique: *Catálogo monumental de la provincia de Valladolid. Tomo VIII. Antiguo partido judicial de Peñafiel.* Diputación provincial de Valladolid. Valladolid, 1975. Págs. 99 y 102; y ARCHIVO DIOCESANO DE VALLADOLID. Iglesia de San Pedro de Langayo. *Libro de cuentas. 1564-1620*. Visita del año 1584. Año 1585. S/f. Iglesia parroquial de La Overuela. *Libro de cuentas. 1565-1593*. Año 1584. S/f.

[92] REDONDO AGUAYO, Ambrosio: "Monografía histórica de Becerril de Campos". *Publicaciones Tello Téllez de Meneses*. Nº 9. Palencia, 1933.Pág. 187.

[93] PARRADO DEL OLMO: Op. cit. Pág. 148.

[94] Ibidem.

considero realizado por Loaysa, dada la calidad en el tratamiento de los paños y los rostros, y quizá pertenece a la partida encargada en 1582.

Tampoco podemos descartar que los numerosos azulejos de superficie plana y con motivos decorativos manieristas talaveranos conservados en la catedral de Palencia fueran realizadas por Loaysa, así como revestimientos existentes en varios edificios de Valladolid y su provincia, como son las iglesias parroquiales vallisoletanas de Torre de Peñafiel, Olivares de Duero y Manzanillo, la colegiata de Villagarcía de Campos y la capilla de la Marquesa de Viana en la iglesia de San Miguel y San Julián. Pero otro artista pudo haberse encargado de esto revestimientos: Juan Fernández Marqués. Sin datos documentales definitivos, es muy asegurar su atribución.

Loaysa no trabajó únicamente para el obispo Mendoza y para las parroquias vallisoletanas y palentinas, sino que su llegada debió de causar una pequeña revolución, ya que a él recurren patronos eclesiásticos y seglares de importancia. De este modo, en 1586 llevó a cabo piezas cerámicas para el colegio de San Gabriel de Valladolid[95].

Las obras historiadas de Hernando de Loaysa podemos dividirlas en dos grupos en función de los colores y la técnica en ellas empleadas. Por un lado, realizaba obras en bicromía, generalmente azul y blanca, pero también en cobalto y amarillo, como apreciamos en la ya mencionada capilla mayor de la catedral de Palencia o en los arrimaderos del palacio vallisoletano de Fabio Nelli. En este tipo de obras desarrolla una pintura delicada y

[95] GARCÍA CHICO, Esteban: "Los azulejos del palacio Fabio Nelli". *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología.* Valladolid. T. XIV. 1947-48.Págs. 239 y 240; y ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL DE VALLADOLID. Protocolos. Leg. 639. Fols. 84 y ss.

minuciosa, de trazos controlados. Un rasgo que caracteriza sus cuadros de este tipo son las pinceladas blancas sobre azul llevadas a cabo una vez las piezas están cocidas y esmaltadas.

El mejor ejemplo de este grupo son los zócalos del palacio de Fabio Nelli en Valladolid, una de las obras punteras entre las realizadas por Loaysa. Su excepcionalidad estriba en gran medida en el carácter profano de los temas desarrollados, que componen un programa iconográfico de ensalzamiento de la virtud, la inteligencia y el trabajo como modo de superar las dificultades y un origen desfavorecido, y alcanzar de ese modo la fortuna y la inmortalidad. Las escenas están encerradas en marcos manieristas, algunos de ellos con roleos vegetales, cueros enroscados, ángeles y máscaras.

Los arrimaderos del palacio fueron contratados por el hermano del banquero Nelli, un canónigo de nombre Claudio, el 18 de octubre de 1586[96].

De un estilo muy similar al de los zócalos del palacio de Fabio Nelli son dos hermosas representaciones de la Virgen con el Niño conservadas en los conventos salmantinos de Santa Clara y de las Úrsulas, llevados a cabo en bicromía azul y blanca y de una extraordinaria factura. Los paralelismos estilísticos y técnicos con los revestimientos del citado palacio me lleva a atribuir estas obras a Loaysa, quien quizá las llevó a cabo durante sus años de estancia en Valladolid. Estas imágenes dan buena prueba de la maestría del talaverano, que dominaba el dibujo pero también el color, la policromía y la pintura en diferentes tonos de azul.

[96] Ibidem.

El otro tipo de paneles historiados realizados por Loaysa son policromos, de pincelada rápida, larga y temperamental, en los que domina el color sobre la línea y la rapidez en la plasmación de las obras. Un ejemplo documentado lo tenemos en la iglesia de Santiago Apóstol de Fuentes de Duero (Valladolid), cuyos paneles datan de 1586[97].

En esta obra se representa el martirio de San Sebastián y en dos ocasiones a Santiago peregrino, quien aparece en uno de los zócalo inmerso en un gran paisaje que corresponde a un tramo del camino jacobeo.

De un estilo similar y que por tanto me conduce a atribuirlos a Loaysa son dos cuadros que adornaban sendos altares en la iglesia parroquial de Osorno (Palencia). Mediante una policromía de pinceladas rápidas y dibujo armonioso y bello se representan a la Virgen del Rosario y al Cristo de Minerva.

En esta línea debemos situar el retablo de San Jerónimo conservado en el convento de Santa Isabel de Valladolid, que pese a la rapidez de la factura muestra un gran dominio del pincel y del color. Es una obra más de las que Hernando de Loaysa realizaría durante su estancia en la dicha ciudad.

Atribuibles a Loaysa son también varios azulejos que en su día formaron parte de dos frontales de altar provenientes de la zona del Duero de la provincia de Valladolid y otro más conservado en la capilla de San Antonio Abad en la iglesia parroquial de Capillas (Palencia). Esta capilla fue fundada por Francisco Blanco de Salcedo, arzobispo de Santiago de

[97] ARCHIVO DIOCESANO DE VALLADOLID. Iglesia de Santiago Apóstol de Fuentes de Duero. Libro de Fábrica. 1586-1747. Año de 1586.

Compostela, quien murió en 1581. Las obras concluyeron en 1593, por lo que fueron realizadas en la época en que Loaysa vivía en Valladolid.

El frontal del templo de Capillas está organizado en función de tres marcos ovalados metálicos. En el central aparece una Virgen con el Niño que se basa en el mismo grabado que Loaysa empleo para la Virgen del Rosario de Osorno, mientras que los enmarcamientos laterales desarrollan motivos decorativos con máscaras emplumadas semejantes a las de los zócalos del palacio de Fabio Nelli.

En definitiva, durante los pocos años que Hernando de Loaysa permaneció en Valladolid llevó a cabo una gran cantidad de obras y renovó las modas y gustos de la azulejería local.

Pero la cerámica plana manierista no muere en Valladolid con la marcha de Loaysa, ya que probablemente se queda en la ciudad un oficial de su taller, Juan Fernández Marqués[98]. En un principio debió integrarse en el de Juan Lorenzo, ya que piezas de arista del estilo de este ceramista y otras planas manieristas aparecen juntas tanto en revestimientos como entre los restos excavados del alfar. Quizá entre ambos se firmo un contrato de asociación similar al estipulado en Sevilla entre Roque Hernández y Francisco Andrea, por el que este último se comprometía a vivir durante año

[98] El gran número de obras acometidas por Loaysa en los pocos años en que permaneció en Valladolid, así como el escaso margen de días que en el contrato con los Nelli se le da para llevar a cabo los zócalos, indican que el azulejero contó con un numeroso taller en el que habría integrado a aprendices vallisoletanos, pero al que también tuvo que pertenecer algún ceramista talaverano que dominara los nuevos métodos y motivos.

y medio en casa del primero para enseñarle la pintura de azulejos y loza con los colores de Pisa[99].

Posteriormente Fernández Marqués debió independizarse o bien paso a sus manos el alfar, ya que firma con su nombre los contratos para suministrar azulejos, que ya serán únicamente de arista.

La integración de Fernández Marqués en el taller de Juan Lorenzo dio lugar a una serie de obras en las que se combinan azulejos realizados en ambas técnicas y ambos estilos, como ya fue explicado al ocuparnos del ceramista vallisoletano.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

Es precisamente durante su permanencia en el taller de Juan Lorenzo cuando realizó su obra más importante, tanto por su monumentalidad como por su belleza: el zócalo de la capilla de San Francisco en el convento de Santa Isabel. En arcadas decoradas con grutescos renacentistas se nos presentan 39 santos, basados en los grabados y en la azulejería flamenca. El resto del arrimadero, el banco corrido y las gradas de la capilla se hallan revestidos por piezas de arista típicas de Juan Lorenzo.

En cuanto a las escenas historiadas, prevalece en ellas un estilo delicado y hermoso, sin estridencias ni pinceladas temperamentales, en el que domina la línea sobre los colores suaves. Las proporciones correctas y los rostros bellos y dulces muestran la mano de un buen dibujante y de un gran azulejero. Los motivos decorativos que emplea son los propios del manierismo talaverano.

---

[99] GESTOSO Y PÉREZ: *Historia*... Op. cit. Págs. 223-225.

El único documento que se conoce en el que se menciona a este azulejero es el relativo a la realización de numerosas piezas cerámicas para el convento de Portacoeli y para la casa de las Aldabas en Valladolid[100]. Este último edificio en la actualidad no se conserva, pero las piezas cerámicas del citado convento muestran un repertorio y un estilo común al de los azulejos planos combinados con otros de cuenca. Por lo tanto, considero que este ceramista y el integrado en el alfar de Juan Lorenzo son la misma persona.

Similar al zócalo historiado de Santa Isabel debió de ser el de la capilla la capilla funeraria de Fabio Nelli en la iglesia del convento de San Agustín de Valladolid, realizado entre 1591 y 1598 y atribuible a Fernández Marqués.

Junto con los zócalos del convento de Santa Isabel, destacan entre las realizaciones de este azulejero los frontales de altar con una escena central, concretamente de la Anunciación, que lleva a cabo para la iglesia parroquial de Simancas (Valladolid) en los años de transición entre los siglos XVI y XVII, y para el convento de Santa Clara en Salamanca. Ambas escenas se basan en el mismo grabado.

En Simancas se conserva otro frontal del mismo tipo, esta vez sin representación historiada, pero con motivos manieristas como puntas de diamante, perlas ovaladas, cartelas de cueros y metales recortados, y roleos y pámpanos de vid, y que serán recurrentes en toda su obra.

---

[100] URREA, Jesús: *Arquitectura y nobleza. Casas y palacios de Valladolid.* Ayuntamiento de Valladolid. Valladolid, 1996. Pág. 224; y ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL DE VALLADOLID. Protocolos. Leg. 1417. Fols. 356 y ss.

Para el convento de Santa Teresa de Valladolid Fernández Marqués realizó varios frontales, conservándose dos de ellos completos y dos paneles historiados sueltos. El revestimiento que llevó a cabo para la ermita del Cristo está fechado en los meses finales de 1615 o en lo iniciales del 1616, ya que el pago tuvo lugar en febrero de este último año. En esta obra encontramos la representación de la cruz de Jesús, tema presente también en otro de los cuadros mencionados en este edificio.

En otro de los paneles conservados en el convento de Santa Teresa encontramos una hermosa representación de la Virgen con el Niño, y existen asimismo otro frontal y numerosas piezas sueltas atribuibles a Hernando de Loaysa o Juan Fernández Marqués.

Podemos pensar que se debe igualmente a Fernández Marqués en función de la fecha, de los motivos decorativos y de la zona en que se encuentra, en la cual se conservan numerosas obras del foco cerámico vallisoletano, un frontal de altar perteneciente al monasterio de Santa María la Real de Sacramenia (Segovia). Estas piezas habrían sido realizadas en la transición entre los siglos XVI y XVII.

Existe asimismo un grupo de revestimientos que, por hallarse en la órbita de influencia de Valladolid, debemos atribuir a Hernando de Loaysa o a Juan Fernández Marqués, sin poder concretar a cual de los dos pertenece cada obra. Este es el caso de los numerosos azulejos planos manieristas conservados en la catedral de Palencia, en el Museo de Valladolid, y en las iglesias parroquiales vallisoletanas de Torre de Peñafiel, Olivares de Duero y Manzanillo.

Concluyamos pues que Juan Fernández Marqués se instaló en Valladolid en la década de los ochenta del siglo XVI y llevó a cabo revestimientos para toda la zona hasta el segundo cuarto de la siguiente centuria, continuando así la labor iniciada por Hernando de Loaysa.

Posiblemente Fernández Marqués tuvo un discípulo o continuador, quien realizó obras cerámicas en el estilo de su maestro durante el segundo cuarto del siglo XVII, y al que denominaré el "Maestro de Valladolid".

Una de las creaciones de este azulejero es quizá el frontal de altar de la capilla de Nuestra Señora de los Dolores de la catedral de Valladolid, que fue ejecutado en 1629 o 1630. En él destaca un paisaje de estilo flamenco pero con algunos rasgos aún renacentistas, y que sirve de marco a la cruz de Cristo.

El Maestro de Valladolid puede ser asimismo el autor en los años previos a 1639 del frontal del coro del convento de Santa Clara de Valladolid, y a mediados del siglo XVII del zócalo de la capilla-relicario de la iglesia de San Miguel y San Julián en la misma ciudad. En ambos revestimientos se emplean piezas de estilo escurialense y fondos imitando a brocados.

Son también de los años treinta del siglo XVII los azulejos de la iglesia parroquial de Amusquillo, por lo que no debemos descartar su atribución a este mismo artista.

Se diferencian de las obras del Maestro de Valladolid de las de su presumible maestro, Juan Fernández Marqués, en la inclusión en los frontales de cenefas imitando a brocados, así como en el gusto más pictórico,

detallista y volumétrico en el tratamiento de los paisajes del primero. Es, por tanto, un gran pintor.

Algunos de los azulejos con motivos decorativos atribuidos a Fernández Marqués o a Loaysa podrían haber salido del pincel del Maestro de Valladolid.

Parte III: SIGLO XVII

BIBLIOTECA VIRTUAL

En el siglo XVII se continuaron en buena medida las pautas marcadas en el último tercio del XVI, en cuanto a estética y temas representados. La azulejería castellano-leonesa mantuvo su esplendor en los inicios de la centuria, para después caer en una profunda crisis de la que ya no se recuperaría, y que posiblemente estuvo relacionada con la expulsión de los moriscos. Desaparecieron los alfares capaces de realizar piezas de calidad, y las obras que hallamos en la segunda mitad de la centuria son escasas e importadas de Talavera. Los revestimientos cerámicos, que durante el siglo anterior eran un elemento imprescindible en la decoración de iglesias, conventos y palacios, pasaron de moda, se convierten en una tipología en desuso. Es difícil imaginar las causas de este fenómeno si tenemos en cuenta que la cerámica talaverana estaba entonces en pleno apogeo.

La dependencia de las formas y modelos del siglo XVI fue más evidente en Castilla y León, donde el foco vallisoletano, como ya hemos visto, mientras se mantuvo siguió trabajando igual que en la centuria anterior, cerrado a los cambios que se estaban produciendo en Talavera de la Reina.

A diferencia de la viveza del siglo XVI, los colores, aproximadamente desde el segundo tercio del siglo XVII y en el XVIII, aparecen pálidos y desvaídos. Este fenómeno no sólo se experimenta en España, sino también en Italia[101].

Muchas son las obras que muestran la pervivencia de los esquemas manieristas en el XVII, importaciones talaveranas que difícilmente emplean los nuevos motivos que se estaban creando en esa localidad. Ejemplos de ello los encontramos en edificios burgaleses, salmantinos y abulenses.

En la iglesia del monasterio de Santa María la Real de las Huelgas en Burgos, concretamente en el pavimento de la parte del coro correspondiente al sepulcro de Ana de Austria, hallamos florones principales realizados en Talavera de la Reina probablemente entre 1611 y 1640.

En esta misma ciudad, el escudo de la catedral plasmado en un azulejo talaverano conservado en el Museo de Burgos se inscribe en una cartela renacentista decorada por cueros enroscados. Su cronología tan sólo se delata por los contornos negros.

En la capilla de San Lorenzo de la Catedral Nueva de Salamanca encontramos un zócalo de la década de los 30 del siglo XVII en un estilo aun plenamente manierista. Este revestimiento habría sido importado de Talavera de la Reina.

---

[101] En lo que respecta a Italia este fenómeno lo ha registrado Rackham (*Guide*... Op. cit. Pág. 76).

Los mismo cabe señalar del convento de las Comendadoras de Santa Cruz de Valladolid, el cual decoró sus estancias a base de azulejos manieristas talaveranos de la centuria que nos ocupa.

Un claro ejemplo del manierismo del XVII lo tenemos en un frontal de altar conservado en la iglesia parroquial de Gutierre Muñoz (Ávila), obra talaverana que data de mediados del citado siglo. El panel central presenta un San Juan Bautista de tonos cálidos desvaídos, especialmente ocres y amarillentos, con contornos negros o parduzcos. Sin embargo, tanto el fondo decorativo como la cenefa, que desarrollan brocados y roleos de vid, respectivamente, siguen sin fisuras las pautas marcadas en el último cuarto del siglo XVI.

BIBLIOTECA VIRTUAL

Un caso similar lo constituye el frontal de altar de la capilla del Santísimo Cristo de la iglesia parroquial de Mombeltrán (Ávila), en la que a pesar de la fecha (años posteriores a 1663), encontramos aún la imitación de brocados y bordados característica de la etapa manierista. En la representación historiada central, sin embargo, se distinguen rasgos de un claro barroquismo.

No son estos los únicos casos, ya que en la capilla del Nacimiento de la iglesia del convento de San José en Ávila existe un frontal realizado entre 1618 y 1625 que se halla completamente inmersa en el estilo manierista, con decoración de brocados y de roleos de vid, así como la representación de un santo.

Continuó en el siglo XVII la moda de los motivos de influencia escurialenses, realizados en bicromía azul y blanca y que perpetúan el espíritu de los zócalos creados por Juan Fernández para el monasterio

madrileño. La mayoría de las composiciones se tomaban del siglo XVI, pero en la centuria que nos ocupa también se creó algún diseño nuevo.

En otros casos, el motivo manierista se barroquiza con la inclusión de más decoración, como vemos en un original florón escurialenses plasmado en azulejos de los monasterios de Santa María del Parral en Segovia y de San Leonardo en Alba de Tormes.

Una obra muy interesante por su excepcionalidad es el frontal de altar de la capilla de Santa Bárbara de la Catedral Vieja de Salamanca. El fondo decorativo presenta una imitación de brocados y, aunque esté inspirado en obras talaveranas, el diseño, los colores cálidos y el cobalto sobre blanco, y los fondos rayados y punteados le dan un aspecto completamente diferentes. En definitiva, nos encontramos una creación de gran calidad y belleza, muy original y que se relaciona con piezas portuguesas, por lo que le asigno un origen luso.

En oposición al estilo manierista imperante en los inicios del siglo XVII, e imponiéndose paulatinamente al mismo a partir del año 1600, aparecieron obras talaveranas diferentes, en un estilo barroco inicial. Los motivos decorativos son policromos (azul, blanco, amarillo, naranja y verde), de contornos negros o marrones, y combinan marcos geométricos mixtilíneos como motivos vegetales en diseños que se completan en cada azulejo. Ejemplos de ello los hallamos en revestimientos talaveranos del Museo de Ávila, del convento de San José en Ávila y de las iglesias parroquiales de Sanchidrián y San Esteban del Valle (Ávila).

Por lo tanto, un ejemplo claro de este cambio de tendencia lo hallamos en la ermita del Cristo del convento de San José en Ávila, comenzada a

construir en 1606. Sus zócalos y su pavimento se decoran con florones principales en azul y blanco, rompiendo esta monotonía las cenefas policromas con jarrones y flores en marcos mixtilíneos cruciformes.

Posiblemente en 1a primera mitad del siglo XVII un azulejero llamado Jiménez y afincado en Talavera llevó a cabo el impresionante pavimentos procedente del convento de San José de Salamanca y conservado en el Museo de la Universidad de esta ciudad. Esta obra policroma presenta un exuberante follaje poblado de pájaros que sirve de marco a un ciervo, el cual se acerca a una fuete en donde será asaeteado por un cupido.

BIBLIOTECA VIRTUAL

De época más avanzada (1688 y 1689) son dos bellos frontales en los que se representa la Flagelación y la Virgen del Rosario, pertenecientes a la iglesia parroquial de Sanchidrián (Ávila). El abocetamiento en la realización de las figuras son prueba de una evolución dentro del barroquismo, frente a la línea y a los contornos nítidos de las escenas del siglo XVI.

Barrocos son también, pero realizados en bicromía azul y blanca, son los azulejos del pavimento del camarín de la ermita de Santa Ana de Pozuelo de la Orden (Valladolid), los cuales están decorados por granadas dispuestas en aspa. Estas piezas fueron llevadas a cabo en Talavera de la Reina entre 1650 y 1656[102].

Un caso especial lo constituye el talaverano Alonso de Figueroa Gaytán, quien llevó a cabo una obra original basándose en el manierismo

[102] RAMOS DE CASTRO, Guadalupe: "La ermita de Santa Ana de Pozuelo de la Orden". *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología.* Valladolid. 1994. Tomo LX. Pág. 410.

clasicista, inspirado en las estampas del tratado de Serlio, con colores puros y de gran viveza. Muchas veces sus realizaciones tienden a la bicromía azul y blanca, a la que añade toques amarillos para romper la monotonía. Creó su propio repertorio, frente a la copia sistemática de una serie de modelos limitados que practicaban el resto de los azulejeros.

En Valladolid Figueroa dejará importantes obras, e incluso quizá viajó a esta ciudad en torno a los años en que se llevó a cabo la construcción del Palacio Real de Felipe III, para el que suministró azulejos.

Se conservan de los revestimientos realizados por Figueroa para el Palacio Real los bellos zócalos y pavimento del Oratorio de la Reina. Los azulejos que los conforman presentan diseños prácticamente inéditos. Presumiblemente son estas las piezas a los que se refieren los libros de gastos de las reformas del edificio correspondientes a los años 1601 y 1602[103].

Tras su participación en las obras del Palacio Real de Valladolid se le encargaron a Figueroa más obras destinadas a esta ciudad, en la mayoría de los casos por la propia Corona o por algún noble relacionado con ella.

Es el caso de convento de las Descalzas Reales, que se halaba bajo el patronazgo de Felipe III, y en el que encontramos varios azulejos con diseños propios y originales de Figueroa.

[103] MARTÍ Y MONSÓ: *Estudios*... Op. cit. Pág. 608.

En 1610 Alonso de Figueroa realizó numerosos revestimiento cerámicos para el convento de Nuestra Señora de Portacoeli de Valladolid[104], que se hallaba bajo el patronazgo del Marqués de Siete Iglesias, protegido del Duque de Lerma. Destaca entre todos ellos los pertenecientes al refectorio, una obra de gran belleza en la que el fondo ornamental está dividido por una estructura arquitectónica fingida, que sirve además de marco a los escudos de la Orden y del Patrono.

De forma similar, aunque con motivos decorativos diferentes, decoró Figueroa otro refectorio: el del convento vallisoletano de Santa Catalina, que fue ejecutado hacia 1616. Para este edificio realizo el talaverano otros revestimientos, de los que hoy tan sólo se conservan piezas sueltas. Fue precisamente Felipe III el que sufrago la reforma de esta estancia[105], por lo que de nuevo encontramos al ceramista ligado con la Corona.

Portacoeli y Santa Catalina son dos conventos dominicos, y quizá este hecho influyó en que Figueroa también trabajase para el de San Esteban de Salamanca. Algunas piezas de este artista se conservan reutilizadas en un panel existente en una estancia anexa a la biblioteca.

Pero aún podemos constatar la participación de Figueroa en un edificio vallisoletano más: el monasterio de Nuestra Señora de Prado, perteneciente a la orden preferida de la monarquía española, la jerónima. Varias piezas

---

[104] PÉREZ PASTOR, Cristóbal: *Noticias y documentos relativos a la historia y literatura españolas*. En FROTHINGHAM: *Tile…* Op. cit. Pág. 73.

[105] MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José: "El convento de Santa Catalina de Valladolid". *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología.* Valladolid. Tomo XII. 1945-46. Pág. 122.

atribuibles al talaverano se encontraron en las excavaciones efectuadas en el edificio.

Alonso de Figueroa fue contratado en 1614 para hacer un frontal de altar destinado a la iglesia del Rosario del pueblo abulense de La Adrada[106], obra que en la actualidad no se conserva.

En el muro del coro de la iglesia del el convento de Santa Clara de Carrión de los Condes (Palencia) encontramos un monumental panel llevado a cabo entre 1614 y 1619. En él se desarrolla una estructura arquitectónica clasicista de pilastras cajeadas, frontones triangulares y curvos y piñones. Pero también aparecen ya algunos elementos barrocos, como el piñón central y su frontón con volutas, así como la decoración de guirnaldas. Los fondo ornamentales son plenamente manieristas, y están protagonizados por el florón principal. En cuanto al colorido, la bicromía azul y blanca se anima con toques amarillos. Todas estas características, así como la cronología de la obra, hacen pensar en su autoría por parte de Alonso de Figueroa.

Todo el panel es un cántico a la unidad de la orden franciscana, con la representación de los dos santos fundadores y numerosos ángeles. Son las únicas escenas figuradas que de este ceramista conozco, y cierto infantilismo y rigidez en las figuras nos indican que su especialidad eran los motivos decorativos.

Figueroa realizaría también en este convento, por encargo de la abadesa sor Luisa de la Ascensión, el revestimiento de la bóveda y los muros de una pequeña ermita dedicada a San Juan. Asimismo, en el edificio se

[106] FROTHINGHAM: *Tile*... Op. cit. Pág. 73.

conservan varios fragmentos de frontales atribuibles a Figueroa o a Fernández Marqués.

Uno de estos dos azulejeros debió de ser igualmente el autor de un frontal de altar que fue realizado hacia 1614 para la capilla de Antonio San Juan de la Corte en el desaparecido convento de la Santísima Trinidad Calzada de Valladolid[107].

Otro ceramista talaverano suministró azulejos para un edificio vallisoletano. Se trata de Marcos Fernández, quien fue contratado por el Marqués de Siete iglesias para participar en la ornamentación de la casa de las Aldabas en el año 1618[108].

Tras el Maestro de Valladolid la azulejería como forma de expresión artística se extingue en esta ciudad, aunque sí debieron de continuar trabajando artesanos que realizaban piezas de este tipo pero prácticamente sin decoración. Un ejemplo de ello es el pavimento del camarín de la ermita de Nuestra Señora de la Peña de Tordesillas, realizado en 1694[109] y en el que azulejos monocromos y con ornamentación a base de un jaspeado forman figuras geométricas sencillas sobre un enlosado de barro.

En el recorrido por la azulejería castellano-leonesa de los siglos XVI y XVII no debemos olvidarnos de los revestimientos arquitectónicos exteriores

---

[107] MARTÍ y MONSÓ: *Estudios*... Op. cit. Pág. 18.

[108] URREA: *Arquitectura*... Op. cit. Pág. 224; y ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL DE VALLADOLID. Protocolos. Leg. 1417. Fols. 399 y 400.

[109] ARA GIL y PARRADO DEL OLMO: Op. cit. Pág. 312; y ARCHIVO DIOCESANO DE VALLADOLID. Ermita de Nuestra Señora de la Peña. Libro de Cuentas. 1689-1726. Año 1694.

a base de piezas cerámicas. Algunos edificios presentan las líneas de impostas decoradas, como es el caso del ya mencionado convento de la Magdalena de Medina del Campo (Valladolid), del palacio de los Duques de Béjar (Segovia), o de la torre de la iglesia de Santa María de Alaejos (Valladolid), construida en la transición entre las citadas centurias. Esta última emplea azulejos monocromos verdes, azules y blancos, los cuales componen formas geométricas sencillas (damero y zigzag), dentro de un estilo aún mudéjar.

El castillo de Béjar fue trasformado en palacio por los Duques del mismo nombre a mediados del siglo XVI, datando de entonces una cornisa de azulejos monocromos azules y blancos[110], actualmente perdidos. Los paralelismos con los revestimientos de Alaejos nos hacen pensar en un único ceramista, quien estaría establecido en Salamanca.

Una tipología nueva en Castilla y León adquiere un relativo auge en Tierra de Campos desde finales del siglo XVI: los chapiteles y pináculos de las torres de las iglesias guarnecidos de azulejos. Este clase de ornamentación, de origen musulmán, gozó de gran éxito en Andalucía y en Portugal, donde se las denomina composiciones *enxaquetadas* o *de cahihilo*[111]. Y fue precisamente un ceramista del país vecino, Juan Portugués, el que introdujo en la región este tipo de cubiertas, al instalarse en Grajal de Campos.

---

[110] GÓMEZ MORENO: *Catálogo… Salamanca.* Op. cit. Pág. 412; y QUADRADO, José María: *España. Salamanca, Ávila y Segovia*. Barcelona, 1984. Pág. 33.

[111] MECO, José: *Azulejaria portuguesa.* Bertrand Editora. Lisboa, 1985. Pág. 23.

Según la documentación, Juan Portugués en 1590 y 1591 trabajaba para la iglesia parroquial de Grijota[112], y en 1605 lo hacía para la de Santa Eulalia en Paredes de Nava[113]. El capitel de la primera localidad no se conserva, pero el de Santa Eulalia presenta azulejos policromos colocados en escama, organizados en zigzag y dibujando un rombo central. Los colores empleados son el verde, amarillo, azul, negro y rojo.

Tejas semejantes a las de Paredes en cuanto los colores, la disposición y la forma decoran el chapitel de la torre de la iglesia parroquial de Castroverde de Campos (Zamora), por lo que podemos concluir que se trata de otra obra de Juan Portugués. Lo mismo cabe decir de la iglesia de Santa María del Mercado en Mayorga de Campos (Valladolid).

En los años 30 del siglo XVII se adornó la torre de Autilla del Pino con un pináculo de azulejos, que también pudo ser obra de Juan Portugués. Del mismo modo, la iglesia de San Juan Bautista de Portillo poseía una torre decorada con piezas del siglo XVII[114], atribuibles también al mismo ceramista.

Los chapiteles de las iglesias de Santa María en Castromocho (Palencia) y de Santa María de Arbás en Mayorga (Valladolid) se componen

---

[112] AUSÍN ÍÑIGO, Margarita: "Desarrollo artístico de cuatro localidades palentinas. I. Grijota y Mazariegos". *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*. Nº 17. 1987. Págs. 125 y 144; y ARCHIVO DIOCESANO DE PALENCIA. Iglesia de Santa Cruz de Grijota. *Libro de fábrica. 1590-1670*. Sig. 39. Fols. 16 y 23.

[113] ARCHIVO PARROQUIAL DE PAREDES DE NAVA. Libro de Cuentas. 1604-1624. Sig. 52.

[114] NICOLÁS, Antonio de: *Portillo. Recuerdos de una villa castellana*. Valladolid, 1907. Págs. 118, 120 y 121.

a base de azulejos nuevos, colocados tras sendas recientes restauraciones, pero que imitan en colores y diseños a los antiguos revestimientos cerámicos, los cuales debieron de ser obra de Juan Portugués.

En la iglesia de San Tirso de Sahún y en el monasterio de San Benito han aparecido fragmentos de tejas vidriadas verdes. Las cubiertas a las que pertenecían pudieron ser realizadas por Juan Portugués, o bien ser una creación más temprana, incluso del siglo XV, y de otro ceramista.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

Parte IV: SIGLO XVIII

En el siglo XVIII continuó la pobreza en cuanto a las manifestaciones de azulejería en Castilla y León, proceso que tuvo su origen en la centuria precedente, dada la falta de talleres y el desinterés de los clientes por este arte decorativa. Las escasa obras conservadas reflejan un cambio estético con la introducción de temas y motivos de un barroquismo pleno y exaltado, aunque se mantengan algunos diseños manieristas de finales del XVI.

En lo que respecta a las tipologías desarrolladas en Castilla y León, los frontales de altar prácticamente desaparecieron, y en menor medida los zócalos, pero se extendió una clase de obra de la que hasta entonces sólo existían ejemplos aislados: los paneles con representaciones de imágenes religiosas situados en los muros exteriores de los edificios.

En cuanto a los retablos, tan sólo tengo noticia de uno realizado en 1727 por el ceramista talaverano Manuel Rodríguez para la iglesia parroquial de Candeleda[115], retablo actualmente desaparecido.

Se conservan en la región cuatro ejemplos de arrimaderos cerámicos del siglo XVIII, todos ellos originarios de Talavera de la Reina. El primero data de mediados de la centuria, y se encuentra en el coro del convento de San José en la capital abulense. En el se siguen empleando motivos manieristas escurialenses como son los florones escurialenses.

El más impresionante y mejor conservado es el arrimadero del camarín del Santuario de Valdejimena, realizado en 1724. Sobre un fondo de formas

vegetales exuberantes y entre atlantes de reminiscencia renacentista se abren paso cartelas con alabanzas a la Virgen, así como representaciones y leyendas referidas a personajes relacionados con el templo.

El pavimento de este camarín esta decorado por algunos de los azulejos presentes en el zócalo combinados con losas de piedra.

El otro zócalo del siglo XVIII, y concretamente de su primera mitad, decora en la actualidad el coro del monasterio de Nuestra Señora de Gracia en Madrigal de las Altas Torres (Ávila).

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

Junto con este arrimadero encontramos un bello frontal en bicromía azul y blanca formado por piezas trasladadas de otro lugar del edificio, por lo que se hallan descolocadas. En este revestimiento se combinan los azulejos decorativos manieristas y barrocos con un bellísimo panel en el que destaca una escena profana, costumbrista, de gran calidad técnica, y con figuras naturalistas en un paisaje exuberante. En el centro dos angelotes barrocos sostienen una cartela con el escudo agustino.

La capilla mayor, el camarín y la escalera que da acceso a esta última estancia de la iglesia del monasterio de Santa María la Real de Nieva (Segovia) se decoraron en el siglo XVIII a base de zócalos de azulejos. Asimismo presentaban piezas cerámicas dieciochescas las gradas del presbiterio. De todos estos revestimientos únicamente se conservan dos paneles con motivos decorativos realizados en azul, amarillo y blanco, y con los escudos de España y de la orden dominica.

---

[115] PÁRAMO: *La cerámica*... Op. cit. Pág. 17.

Los mismos diseños decorativos empleados en Nieva está presentes en la capilla del Alcázar de Segovia. Son piezas reaprovechadas, provenientes de algún edificio segoviano, e instaladas en la restauración del edificio llevada a cabo tras el incendio[116]. Sin embargo, no podemos asegurar que se llevaran a cabo en el siglo XVIII, ya que este tipo de diseños se emplearon asimismo en la centuria anterior.

Por otro lado, en el monasterio de Santa María del Parral, también en Segovia, encontramos una pieza suelta de origen talaverano, posiblemente procedente de un zócalo, que formaba parte de un exuberante motivo floral barroco policromo.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

Para finalizar con los arrimaderos dieciochescos podemos señalar que José Mansilla del Pino, ceramista talaverano, fabricó azulejos para el palacio de la Granja de San Idelfonso en 1738[117], que quizá compusieron un zócalo en la actualidad no conservado.

Los cuadros y escenas figuradas cerámicas del siglo XVIII se dividen en dos grupos. Por un lado encontramos obras polícromas que continúan la tradición iniciada en el siglo XVI por los artistas manieristas. Por otro, se siguen las corrientes del barroco europeo, especialmente holandés y portugués, con el uso de la bicromía azul y blanca, también denominada estilo *al claroscuro*.

Las obras polícromas que hallamos en Castilla y León son cuadros de temática religiosa y de origen talaverano. En el convento de San Pedro de

---

[116] RAY, Anthony: "Sixteenth…" Op. cit. Pág. 305.

[117] MARTÍNEZ CAVIRÓ, Balbina: *Cerámica de Talavera*. Op. cit. Pág. 8.

Alcántara en Arenas de San Pedro flanquean la portería dos escenas, en las que se representa a San Andrés y la del propio San Pedro de Alcántara. Están fechadas en 1723, y su autor tiene las iniciales R. Y., letra esta última que puede corresponder al apellido Yáñez.

Otro panel devocional policromo, pero en un estilo más barroquizante, fechado a mediados del siglo XVIII, lo hallamos en la portada de una escuela existente en la calle de Francisco Gallego en Ávila. En él se representa la talla de la Virgen de Sonsoles, rodeada de milagros por ella realizados y sus correspondientes explicaciones, a modo de un exvoto devocional.

En la portada de la iglesia parroquial de Osorno (Palencia) existen fragmentos de un cuadro cerámico con la Ascensión de la Virgen, a quien está dedicado el templo. La obra habría sido realizada hacia 1769.

Estos paneles estaban basados en grabados más o menos populares. Pero una excepción la hallamos en el convento de San Antonio en Ávila, en una representación de la Virgen de la Portería. Esta obra se inspira en un óleo, y en ella se plasman los rasgos y características de la pintura barroca española de la segunda mitad del siglo XVII. El panel cerámico fue ejecutado probablemente en el segundo tercio del siglo XVIII, y refleja la mano de un pintor de gran calidad.

En el Museo de Ávila encontramos varios azulejos pertenecientes a un revestimiento de espectacular barroquismo, decorado por angelotes entre rocallas y grandes flores. Sin embargo, de nuevo nos hallamos ante una obra de la que desconocemos su origen, y que no tuvo que ser necesariamente realizada para un edificio castellano-leonés.

El otro grupo de los cuadros cerámicos dieciochescos se caracteriza por la bicromía azul y blanca, la cual deriva de la influencia de la porcelana china de la dinastía Ming, que llega a la Península Ibérica desde el siglo XVI, bien directamente o bien a través de la producción de Delft. En los siglos XVI y XVII, aunque domine en muchas obras de azulejería el azul y el blanco, suelen aparecer pinceladas en otros colores, especialmente en amarillo. Será en el XVIII cuando esta dualidad tonal sea absoluta.

En Castilla y León encontramos escasas obras de este tipo, pero importantes por su calidad estética o por su tipología.

BIBLIOTECA VIRTUAL

En el Museo de Burgos se conserva una placa con el escudo de Castilla y León, el collar de la orden del Toisón de Oro y la corona real, llevada a cabo en cobalto sobre blanco y en un estilo plenamente barroco. Por su parte, en el Museo de Valladolid existen dos placas talaveranas con el escudo del Cabildo de Valladolid, es decir, un jarrón de lirios, que indicaban la propiedad de algún edificio o solar.

Pero destacan especialmente las piezas del convento de San Pedro de Alcántara en Arenas de San Pedro, en donde se conserva un vía crucis cerámico de mediados del siglo XVIII, excepcional por se el único ejemplo de esta tipología que he localizado en Castilla y León.

En este mismo monasterio preside la portada de la iglesia un cuadro con la representación del abrazo místico de San Francisco.

Los motivos decorativos dieciochescos también se dividen entre los realizados bicromía y los que emplean más de dos tonos. El más representativo de los primeros presenta granadas en disposición de aspa, el cual es aun deudor de la azulejería escurialense, e incluso se combina en

muchas ocasiones con florones de ese tipo. Pero se diferencia de las realizaciones manieristas en que los colores se disponen de forma inversa, es decir, en azul sobre blanco.

Otros diseños de este tipo, de estilo más barroco, emplean aletones en marcos mixtilíneos, o angelotes con paños colgantes. Ejemplos de esquemas del siglo XVIII los hallamos en la provincia de Ávila, concretamente en el convento de San José en la capital, en el Museo de Ávila y en el monasterio de Nuestra Señora de Gracia en Madrigal de las Altas Torres.

Si algunos los motivos ornamentales en azul y blanco están más arraigados con la cerámica manierista, los policromos destacan por su barroquismo, plasmado en frondosos roleos vegetales, flores espectaculares y rocallas. De nuevo en el Museo de Ávila encontramos ejemplos de este tipo de composiciones.

Mención aparte merece el caso de Almazán, localidad soriana de la que sabemos que en el siglo XVIII existían numerosos alfares. Junto a vasijas y recipientes, también se llevaron a cabo revestimientos cerámicos. Son las suyas obras de superficie plana o en relieve, y en cobalto sobre blanco, aunque en ocasiones se añadía el amarillo. Están influidas por la loza talaverana de la época y por la azulejería aragonesa. Los temas preferidos son florales y vegetales e imitaciones de encajes de bolillos, pero también se representaron bustos femeninos y figuras animales.

Lamentablemente, se conocen pocas obras de los alfares de esta villa soriana. En la ermita del Santo Cristo de Ontalvilla de Almazán podemos encontrar un bello frontal conservado en su totalidad. Pero suerte corrieron los revestimientos de la iglesia de San Miguel de Almazán, que tras una reciente “restauración” quedaron reducidos a un conjunto de piezas sueltas.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

Parte V: SIGLO XIX E INICIOS DEL XX

La azulejería en gran parte del siglo XIX desapareció en Castilla y León como arte decorativa. La supremacía de Valencia y sus productos no

tendrán eco en nuestra región, ya que no he localizado ninguna obra con este origen.

El panorama cambió desde mediados de la centuria, cuando las corrientes historicista, ecléctica y modernista la condujeron de nuevo a un primer plano. Son la versión española del interés despertado en Europa por las artes aplicadas como consecuencia del movimiento inglés *Arts and Crafts*[118]. Se buscaba, por tanto, la fusión del arte, basado en la tradición, con la industria. Junto con la Revolución Industrial, otros factores que impulsan el nuevo auge de los revestimientos cerámicos son el crecimiento demográfico y urbano, y el nacimiento del concepto de higiene en viviendas y edificios públicos[119].

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

- ***Historicismo y eclecticismo***

A mediados del siglo XIX se generaliza en interés por la arquitectura medieval, por el ladrillo y por la cerámica esmaltada[120]. Surge entonces la corriente historicista, que recupera los modelos de forma fiel, y la eclecticista, que los mezcla y los modifica para crear formas novedosas, precedentes por otra parte del modernismo.

Pioneros en la azulejería historicista son los hornos del barrio sevillano de Triana, que desde la Edad Media se dedicaron con profusión a la producción cerámica. Sevilla recupera esta actividad desde mediados del

[118] MARTÍNEZ CAVIRÓ: "Cerámica..." Op. cit. Pág. 304.

[119] SUBÍAS, María Pía: "La cerámica, un arte industrial, en la época del modernismo". En SÁNCHEZ PACHECO, Trinidad: *Summa Artis. Tomo XLII. Cerámica Española*. Espasa Calpe. Madrid, 1997. Pág. 487.

[120] Ibidem.

siglo XIX, tras un periodo de decadencia durante el dominio de Neoclasicismo y la llegada de modas francesas. Entonces los artistas volverán la vista a los azulejos del pasado, retomando los modelos populares en otras centurias, los correspondientes a los estilos islámico, mudéjar, renacentista y barroco. En este empeño jugó un importante papel José Gestoso, tanto desde el punto teórico, como historiador del arte, asesor y entusiasta de esta producción, como desde el práctico, ejerciendo el mismo de ceramista desde 1878[121].

En la casa-museo de Zorrilla encontramos varias olambrillas historicistas de origen trianero, concretamente salidas de los talleres de Mensaque Rodríguez y de Ramos. En ellas se copian diseños mudéjares y renacentistas del siglo XVI empleando la técnica de cuenca.

Una de las obras de cronología más antigua dentro de la órbita historicista castellano-leonesa es el desaparecido ayuntamiento de Medina de Rioseco, que fue llevado a cabo entre 1867 y 1870 en un estilo neo-nazarí, por lo que sus fachadas estaban adornadas por azulejos[122].

En la iglesia parroquial de Osorno (Palencia) hallamos un frontal de azulejería de arista que emplea también la técnica del reflejo dorado, y en el que se combina piezas de lacería de estilo hispano-musulmán con otras de raigambre renacentista. Posiblemente este panel fue realizado en Sevilla a finales del siglo XIX.

---

[121] QUESADA, María Jesús: *Daniel Zuloaga. 1852-1921.* Excma. Diputación Provincial de Segovia. Segovia, 1985. Págs. 17 y 34.

[122] CHINARRO PÉREZ, José María: *Edificios municipales en la provincia de Valladolid.* Diputación de Valladolid. Valladolid, 1986. Pág. 112.

Pero la mayoría de los azulejos historicistas decimonónicos que hallamos en Castilla y León fueron realizados por la fábrica de La Moncloa, las cual fue fundada en 1817, gracias al patrocinio de María Isabel de Braganza, esposa de Fernando VII. En principio estaba dedicada a la fabricación de porcelana para la corona. Se situó el edificio en la Granjilla de los Jerónimos, en el Real Sitio de la Florida (Madrid)[123].

Sin embargo, tras atravesar una grave situación económica varía la orientación de su producción a partir de 1821, centrándose en la loza de estilo ingles contemporáneo. Se buscaba a partir de entonces vender al público en general, y ya no solo la monarquía. A pesar de los cambios los problemas continúan, y la fábrica se cierra en 1850[124].

En 1877, una ley promulgada el 11 de junio concede a los hermanos Zuloaga, Guillermo, Daniel y Germán, dos hectáreas de terreno en La Moncloa para instalar una escuela de artes cerámicas y una fábrica de "*lozas finas*" bajo auspicio real. La empresa no tiene éxito, y sufre una baja productividad y el desinterés de la clientela, lo que finalmente conduce a se quiebra[125].

La cuarta etapa de la fábrica se inicia el 15 de diciembre de 1881, cuando La Moncloa se transforma en una sociedad encabezada por el Conde Morphy, secretario de Alfonso XII, y el ministro de Instrucción Pública. La producción estaba orientada a la imitación de la cerámica tradicional

[123] AINAUD DE LASARTE: Op. cit. Pág. 328.

[124] Ibidem.

[125] QUESADA: Op. cit. 1985. Págs. 43 y 44.

española. Guillermo Zuloaga sigue al frente de la empresa, pero al carecer de aptitudes como administrador, la factoría acaba de nuevo en la ruina[126].

Será durante esta última fase cuando se lleven a cabo azulejos historicistas, de buena calidad, policromos y realizadas en técnica de arista, inspirados en la cerámica mudéjar y renacentista del siglo XVI.

Uno de los conjuntos de cerámica de La Moncloa más relevantes lo hallamos en la casa del Conde Polentinos en Ávila, actualmente Archivo Histórico Militar. Este edificio experimentó una importante remodelación en 1895, que incluyo numerosos zócalos procedentes de dicha fábrica. Los motivos allí plasmados más frecuentes son de estilo renacentista *pisanello*, y por lo tanto de origen sevillano, aunque también aparecen diseños mudéjares, como los lazos y las patas de gallo. Otros azulejos se inspiran en grutescos vegetales toledanos, o en decoraciones clásicas como las postas. Por último, podemos encontrar también algún esquema de creación propia.

En la capilla de San Pedro de la iglesia parroquial de Mazariegos (Palencia), se conserva un arrimadero cerámico atribuible a la fábrica de la Moncloa, en el que se combina grutescos renacentistas con estrellas de inspiración mudéjar.

Otro amplio repertorio de azulejos procedentes de la fábrica de La Moncloa se conserva en el Museo de Ávila. Desgraciadamente, son piezas sueltas de origen desconocido, por lo que no podemos asegurar que fueran realizadas para un edificio castellano-leonés.

[126] Ibidem. Págs. 45 y 46.

Una temática que surge en el siglo XVII, tanto en loza con en azulejería, es la que se ocupa de los toros y toreros. Existen precedentes ya en la centuria anterior, pero sin incluir aun escenas toreando, como vemos en medallones realizados por Hernando de Loaysa para el palacio de Fabio Nelli en Valladolid. Esta iconografía se hará más popular en los siglos XVIII y XIX. Piezas con este tipo de escenas las realizaron talleres toledanos, sevillanos y catalanes.

La corrida de toros es una forma ritualizada de espectáculos taurinos del Mediterráneo Antiguo. Simboliza la lucha de la inteligencia, del conocimiento y del consciente contra la pasión sexual, la fuerza bruta y el inconsciente[127].

En Castilla y León hallamos azulejos con temática taurina en el Museo de Ávila, datando ya estas piezas de la segunda mitad del XIX.

En conclusión, son pocas las obras historicistas decimonónicas que encontramos en Castilla y León, y poseen éstas un carácter mas bien anecdótico. No encontramos en la región talleres cerámicos o fábricas que se dediquen a este tipo de azulejería, por lo que únicamente se conservan importaciones puntuales y aisladas.

[127] BIEDERMANN, Hans: *Diccionario de símbolos*. Piados. Barcelona, 1993. Pág. 452; y CHEVALIER, Jean y GHEERBRANT, Alain: *Diccionario de los símbolos*. Herder. Barcelona, 1986. Pág. 362.

- ***Modernismo***

La evolución de las corrientes eclécticas y de los romanticismos históricos del siglo XIX y la influencia de el movimiento de las *Arts and Crafts* inglés conducen a un arte moderno. El modernismo, que en España tiene su epicentro en Barcelona, se introduce y expande gracias a dos vías fundamentales:

1. Revistas nacionales e internaciones y publicaciones monográficas, entre las que destaca el libro de Domènech i Montaner *En busca de una arquitectura nacional*.
2. Los congresos de arquitectos[128].

BIBLIOTECA VIRTUAL

El modernismo es un estilo entre simbolista y orgánico, a lo que se une su marcado gusto por la ornamentación[129]. Surge en torno a 1900, y tiene su principal valedor en la burguesía, que quiere expresar su pujanza y su poder con modelos estéticos nuevos. Las artes decorativas serán un elemento fundamental de esta tendencia y un vehículo de expresión privilegiado para las nuevas formas. Los talleres cerámicos permanecieron adscritos a la corriente modernista pasado el 1920[130].

La renovación de la ornamentación cerámica en el Modernismo parte de Doménech i Montaner, de Puig y Cadafalch, de Gaudí y de Gallisà. Desde

---

[128] ANGUIANO DE MIGUEL, Aida: "Publicaciones, revistas viajes y congresos e arquitectura. Caminos de penetración del Modernismo en la arquitectura de La Coruña". *VI Congreso Español de Historia del Arte. C.E.H.A. Los caminos del arte. Tomo II. El arte en los caminos*. Santiago de Compostela, 1989. Págs. 393-404. Pág. 393; y SUBÍAS: Op. cit. Pág. 485.

[129] SIMIO, Trinidad: "Apuntes sobre la cerámica en el País Valenciano durante época modernista". *Arquitectura*. 1969. Nº XI. Pág. 70.

[130] QUESADA: Op. cit. 1985. Pág. 17.

los inicios del siglo XX, el ejemplo de estos maestros cundió entre otros dibujantes y decoradores, quienes llevaran a cabo modelos para la azulejería. Sus proyectos se llevaran a cabo especialmente en fábricas valencianas (en Manises y Valencia) y castellonenses (en Onda, Alcora y Castellón)[131].

La cerámica modernista se inspira tanto en modelos del pasado como en la propia Naturaleza Las formas estilizadas y lineales y, en ocasiones llegan al preciosismo[132]. De azulejos de los siglos anteriores toman no sólo los diseños, sino también las técnicas de arista e, incluso, de cuerda seca.

De la Naturaleza el Modernismo prefiere los motivos florales (el girasol, la petunia, el iris, el cardo, la malva, la adormilera, la violeta...) y los animales exóticos o los que simbolizan la inmortalidad, la riqueza y la pujanza, como es el caso de pavo real[133].

Podemos distinguir dos niveles en cuanto al repertorio ornamental modernista. Por un lado, los grandes arquitectos crearon sus propios diseños, pero estos no alcanzaron gran trascendencia, utilizándose exclusivamente para un edificio. Sí inspiraron, sin embargo, al otro sector, el que abarca los productos cerámicos llevados a cabo por las industrias azulejeras, los cuales alcanzaron gran resonancia en su época. De este modo, en Cataluña y en el País Valenciano era habitual que los portales, zaguanes,

---

[131] PITARCH, Antonio José y DALMASES BALAÑA, Nuria: *Arte e industria en España. 1774-1907.* Ed. Blume. Barcelona, 1982. Págs. 303 y 304.

[132] SIMIO: Op. cit. Pág. 71.

[133] Ibidem. Pág. 72.

salones e incluso portadas de las viviendas se adornasen con este tipo de revestimientos[134].

Si los Zuloaga se convirtieron en unos activos creadores de azulejería historicista en su fábrica de la Moncloa, uno de los hermanos, Daniel, será el protagonista indiscutible de la cerámica modernista castellano-leonesa. Este artista instaló su taller en Segovia, en la iglesia románica de San Juan de los caballeros, y desde esta ciudad exportó sus piezas a múltiples puntos de la península.

Pocas son las realizaciones de Zuloaga netamente modernistas, ya que su carácter ecléctico hizo que mezclase elementos de ese tipo con otros costumbristas e historicistas.

Sin embargo, en el Museo Zuloaga de Segovia hallamos pequeños azulejos modernistas con perfiles masculinos y femeninos, pavos reales y pájaros, y decoración vegetal (adormileras, nenúfares, etc.).

Destaca en el museo de este ceramista una obra de gran formato, conocida por el nombre del "panel de los Pavos Reales", que fue ejecutada hacia 1897. En ella se combinan detalles de *Art Nouveau* con elementos neo-renacentistas.

En 1901 Vicente Lampérez encargó a Zuloaga varios paneles con medallones que encerraban nombres de artistas burgaleses y que se decoraban con formas vegetales plenamente modernistas, destinados a la

[134] PITARCH y DALMASES BALAÑA: Op. cit. Pág. 304.

fachada del colegio de las Hijas del Niño Jesús de Burgos[135]. Finalmente, estas piezas se instalaron en el Círculo Católico de Obreros.

El citado colegio, obra igualmente de Lampérez, es un edificio modernista que presenta la cornisa decorada por una hilera de azulejos historicista de influencia mudéjar, que quizá se deban también a Zuloaga, dadas las relaciones existentes entre los dos artistas.

Entre 1904 y 1905 Zuloaga llevó a cabo presumiblemente los revestimientos para la fachada posterior de la Casa Lis en Salamanca[136], en un estilo inspirado en el Renacimiento.

El arquitecto de este último edificio, Joaquín Vargas, gusto en sus edificios de estética modernista, en los que combinaba el hierro con la azulejería. Este es el caso del mercado de Abastos de Salamanca, en cuyo proyecto, elaborado hacia 1898, incluía la combinación de los dos materiales reseñados. Finalmente y por problemas económicos, la construcción se llevó a cabo sin incluir la decoración cerámica[137].

Uno de los ejemplos más puros de cerámica modernista lo hallamos en León, en un edificio en la calle de la catedral, en el que unos amplios miradores de hierro forjado aparecen decorados por azulejos de fines del siglo XIX o de inicios del XX. Motivos vegetales con curvas y meandros en

---

[135] SIMIO: Op. cit. Pág. 115.

[136] BÉRCHEZ GÓMEZ, Joaquín: "Hierro y modernismo en la arquitectura de Salamanca". *Estudios Pro Arte*. Nº 7-8. 1977. Pág. 34.

[137] Ibidem. Pág. 27.

tonos cálidos protagonizan las piezas. Es difícil de precisar su origen, pero debemos descartar que se deban a Daniel Zuloaga.

La cerámica modernista recuperó el mosaico, como apreciamos en el panel que Zuloaga realizó para la fachada para el Asilo de Institutrices de la vizcondesa de Villandrano en Palencia. Data de 1910, y en se imita a un tapiz medieval[138].

Del mismo estilo y quizá también de Zuloaga son los azulejos con temas florales modernistas que adornan la fachada de la casa número 18 de la calle de López Gómez de Valladolid, y de datan de 1915 o 1916.

En esta misma calle encontramos un portal decorado con un zócalo modernista a base de flores y tallos colgantes, así como de un friso de pájaros, que es igualmente del estilo de Zuloaga. Los zócalos de azulejos seriados o diseñados de ex profeso son una de las notas más características de la vivienda modernista catalana[139].

Pero la obra cerámica modernista más importante de las conservadas en Castilla y León, que fue llevada a cabo por Zuloaga en Segovia en el año 1902, es el portal de la casa del señor Merino, situada en la leonesa calle de Sierra Pambley. Los muros de este vestíbulo se hallan revestidos desde el suelo hasta el techo a base de motivos y sinuosas formas propios todos ellos del Art Nouveau, realizados en técnica de arista, así como por escenas costumbristas pintadas sobre superficie plana.

---

[138] QUESADA: Op. cit. 1985. Pág. 124.

[139] FREIXA, Mircia: *El Modernismo en España.* Cátedra. Madrid, 1986. Pág. 138.

En definitiva, la azulejería modernista castellano-leonesa tuvo un protagonista fundamental: Daniel Zuloaga. De este modo, casi la totalidad de las escasa obras de este tipo existentes en la provincia son atribuibles a este artista.

En el Museo Zuloaga se conserva igualmente una importante colección cerámica perteneciente al ceramista. Existen piezas sevillanas y aragonesas y talaveranas, pero dominan las toledanas, que servirán en muchos casos de modelo para realizaciones de la fábrica de la Moncloa. Esta colección nos sirve por tanto para apreciar los gustos estéticos de Zuloaga y analizar sus fuentes de inspiración. La evolución de su arte le conduce hasta un eclecticismo que mira hacia el pasado, pero dejando atrás copias literales que habían caracterizado la producción de la Moncloa, para dar lugar a revestimientos originales y creativos.

Por otro lado, debemos tener en cuenta que algunas de estas piezas pudieron provenir de edificios segovianos o castellano-leoneses.

Existió también otro productor de cerámica modernista en Castilla y León, concretamente en Valladolid. Diversos azulejos con idénticos motivos geométricos y vegetales en las fachadas o portales de varios edificios vallisoletanos (calles de Macías Picavea, López Gómez, Platerías, la Pasión y Magallanes) y en uno leonés sito la calle de las Carnicerías, me lleva a concluir que en Valladolid se localizó un alfar industrial dedicado a la realización de este tipo de piezas. Por otro lado, dos de estas casas fueron construidas en 1903 y 1904, lo que indica que el taller funcionó al menos en los años finales del siglo XIX y en los iniciales del XX.

Por último, en el Museo de Ávila y en el convento de las Úrsulas en Salamanca se conserva dos piezas que poseen un estilo similar, cercano al modernismo, llevadas a cabo en técnica de cuerda seca y que son una interpretación libre de temas renacentistas.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

Capítulo 2: **Clientes y artistas**

CLIENTES

Los patronos castellano-leoneses que encargaron obras de azulejería fueron numerosos, especialmente en el siglo XVI y primera mitad del XVII. Destacaron los pertenecientes al orden eclesiástico, como por ejemplo los cabildos catedralicios. De este modo, las catedrales de Palencia y Salamanca decidieron adquirir revestimientos cerámicos.

En otras ocasiones, los obispos ordenaban a las parroquias de su diócesis instalar frontales de azulejería. Como ya hemos visto, destaca especialmente el caso de Álvaro de Mendoza, quien protegió a Hernando de Loaysa e incluso promulgó un mandato a favor de este tipo de revestimientos cerámicos.

También fue habitual que fueran las parroquias las que decidiesen de *motu propio* embellecer sus templos con obras cerámicas, ya que la azulejería es barata, vistosa y resistente al tiempo. Frontales y zócalos fueron más frecuentes, en lo que se refiere a Castilla y León, en los templos de la provincia de Valladolid y en el sur de las de Palencia y Ávila.

Los clientes más importantes de los hornos cerámicos fueron, junto con las iglesias parroquiales, los conventos. Estos edificios se decoraron ampliamente a base de azulejería, tanto en suelos como en zócalos y frontales. Muchas veces estas piezas eran suministradas por encargos sucesivos a lo largo del tiempo y de diferentes artistas. Esto es claramente

constatable en el caso de los conventos femeninos, ya que no sufrieron la Guerra de la Independencia ni la Desamortización con la virulencia de los masculinos. Sin embargo, existen pruebas de que estos últimos también emplearon revestimientos cerámicos, como por ejemplo ocurrió en los monasterios del Parral de Segovia, de Santa María de Valbuena, y de Nuestra Señora de Prado, San Benito y San Agustín de Valladolid.

En lo que respecta a los conventos femeninos, encontramos importantes conjuntos cerámicos especialmente en los de las ciudades de Valladolid y Salamanca, pero también en algunos de Palencia, Ávila, Segovia y Burgos.

BIBLIOTECA VIRTUAL

Los patrones laicos también eligieron la azulejería como recurso ornamental, especialmente en el siglo XVI. Quizá el auge que adquieren estas obras se deba a la preferencia que por ellos sintieron los Reyes españoles, cuyos gustos eran siempre seguidos por la nobleza de turno. Los Reyes Católicos decoraron con piezas aragonesas su palacio en la Aljafería de Zaragoza y con un bello retablo de Francisco Niculoso el oratorio de los Reales Alcázares de Sevilla, Carlos V encargó diversos revestimientos sevillanos para este último edificio, Felipe II instaló arrimaderos en todos sus palacios reales de El Escorial, del Bosque en Valsaín y del Alcázar de Segovia, y Felipe III adornó el Palacio Real de Valladolid a base de zócalos y pavimentos cerámicos.

En otras ocasiones, la Corona sufragó los azulejos destinados a conventos por ella protegidos. De este modo, Felipe III pagó los bellos refectorios de los conventos vallisoletanos de Santa Catalina y Portacoeli.

Al igual que la realeza, los nobles y burgueses adinerados decoraron sus residencias con zócalos de azulejería, especialmente en los edificios renacentistas, en los que la escultura, las yeserías y la cerámica forman un todo homogéneo. Destacan los conjuntos pertenecientes a los palacios de

los señores de Grajal de Campos, de Dueñas en Medina del Campo, y de Fabio Nelli, del Almirante y de las Aldabas, propiedad este último del Marqués de Siete Iglesias, en Valladolid.

En otras ocasiones, al igual que la Corona, los nobles y adinerados encargan ornamentación cerámica para conventos de los que son patronos o para sus capillas funerarias. Un ejemplo del primer supuesto lo constituyen el Marqués de Siete Iglesias y el convento de Portacoeli, mientras que el segundo caso se cumple en la capilla de la Anunciación del convento de San Agustín, perteneciente a Fabio Nelli.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

ARTISTAS

Tradicionalmente se consideraba que la mayoría de las obras de azulejería existentes en Castilla y León eran importadas, especialmente de Talavera de la Reina. Pero en la actualidad podemos señalar que, sin negar la existencia de estas importaciones, existieron en la región importantes talleres cerámicos. Existe otra tercera vía intermedia, la de los artistas talaveranos que se instalan por un periodo de tiempo limitado en la zona.

Por otro lado, no debemos pensar en los azulejeros ocupados en realizar únicamente revestimientos, ya que era habitual que los ceramistas llevasen a cabo tanto piezas de loza como azulejos. Ejemplos de ellos son Juan Fernández y Alonso de Figueroa, o el cantarero palentino Gustamante. Es más, Pedro Vázquez suministró una importante partida de ladrillos al monasterio de la Victoria de Salamanca.

En consecuencia, son variadas las denominaciones con que los azulejeros aparecen en la documentación: maestro de azulejos o de hacer azulejos, azulejero, alcaller, cantarero, solador, alfarero, albañil... Una profesión, por lo tanto, que nos siempre fue desarrollada por artífices especializados.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

Capítulo 3: **Azulejeros**

La lista de azulejeros que trabajaron para edificios castellano-leoneses es muy larga. En la siguiente relación se incluyen artífices que trabajaron en la esta región, pero también otros muchos que exportaron sus obras a ella desde talleres instalados en diversos puntos de la Península. Los datos biográficos sobre ellos conocidos son los siguientes:

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

García Carretón

García Carretón es un ceramista de Toro del que sabemos que en 1518 y 1519 suministró azulejos para el palacio de los Condes de Villanueva de Cañedo en dicha localidad (doc. 1)[1]. Posiblemente también realizó azulejos para el monasterio de Sancti Spiritus de Toro, dado su vecindad respecto al edificio.

Juan Diego

Juan Diego era un cantarero, posiblemente palentino, que en 1617 suministró azulejos para el retejo de la torre de la iglesia de Santa Eulalia en Paredes de Nava[2] (doc. 2).

[1] VASALLO TORANZO, Luis: *Arquitectura en Toro (1500-1650)*. Instituto de Estudios Zamoranos "Florián de Ocampo". Diputación de Zamora. Zamora, 1994.

[2] ARCHIVO DIOCESANO DE PAREDES DE NAVA. Libro de Cuentas. 1604-1624. Año 1617.

Juan Fernández

Juan Fernández fue un ceramista de Talavera de la Reina a quien se le supone discípulo del flamenco Jan Floris. En 1565 aparece viviendo la parroquia de San Salvador, la cual esta cerca de la de San Pedro, en donde habitaba precisamente Floris[3]. En 1566 aparece en la documentación como testigo de los experimentos realizados por el alfarero Jerónimo Montero. En 1570 fue elegido por la Corona para llevar a cabo la decoración cerámica del El Escorial[4]. Debía tener ya entonces una importante obra que llamase la atención del monarca, entre la que se incluiría el retablo de la iglesia parroquial de Candeleda.

El 31 de enero de 1570 fray Antonio de Villacastín contrató a Juan Fernández, de Talavera, para realizar 13.800 azulejos a 12 maravedíes cada uno, los cuales iban destinados al monasterio de San Lorenzo de El Escorial. Pagos por piezas de este tipo se constatan en los libros de cuentas del edificio el 31 de julio y el 24 de diciembre de 1571, así como de enero a julio y en diciembre de 1573[5].

El nombre de Juan Fernández aparece por última vez en los documentos de El Escorial en 1578, y ya en ese año se compran azulejos para el edificio al ceramista talaverano Francisco Hernández[6].

En 1588 tomó un aprendiz, y entre 1593 y 1597 otorgó sendos poderes. Por esos años, concretamente en 1596, aparece en el padrón de

[3] SÁNCHEZ-PACHECO: Op. cit. Pág. 334.

[4] VACA GONZÁLEZ, Diodoro y RUIZ DE LUNA ROJAS, Juan: *Historia de la cerámica de Talavera de la Reina y algunos datos acerca de Puente del Arzobispo*. Editorial Nacional. Madrid, 1943. Pág. 176.

[5] BRAÑA DE DIEGO, María: "La cerámica en El Escorial". En VV. AA.: *El Escorial. Tomo II. Arquitectura. Artes*. Patrimonio Nacional. Madrid, 1963. Pág. 583.

[6] RAY: Op. cit. Pág. 301.

Talavera como residente en la colación de San Francisco. En 1603 el ceramista ha fallecido ya, puesto que su mujer en su testamento explicita su deseo de ser enterrada en la sepultura que tiene su marido, existente en el convento talaverano de San Francisco[7].

Alice Wilson Frothingham considera que existen otros retablos y frontales que, aunque no se pueden atribuir con seguridad a Juan Fernández, pertenecen a la misma categoría y periodo que el altar de Candeleda, es decir, al estilo italo-flamenco y a la década de los 70. Un retablo que la autora incluye en este grupo es el de San Juan Bautista procedente de la iglesia parroquial de Marrupe (Toledo)[8].

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

Marcos Fernández

Marcos Fernández fue un ceramista vecino de Talavera de la Reina, quien en 1618 realizó varias partidas de azulejos para el Marqués de Siete Iglesias. Estas piezas estaban destinadas a la casa de las Aldabas en Valladolid[9] (doc. 3).

Juan Fernández Marqués

Juan Fernández Marqués es un ceramista que posiblemente llegó a Valladolid desde Talavera de la Reina formando parte del taller de Hernando de Loaysa. Tras el regreso de su maestro a su localidad de

[7] SÁNCHEZ-PACHECO: Op. cit. Pág. 334; y VACA y RUIZ DE LUNA: Op. cit. Pág. 176.

[8] *Tile*... Pág. 57. Fig. 123.

[9] URREA: *Arquitectura*... Op. cit. Pág. 224; y ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL DE VALLADOLID. Protocolos. Leg. 1417. Fols. 399 y 400.

origen, Fernández Marqués permaneció en Valladolid, quizá integrado en el alfar de Juan Lorenzo.

Durante su permanencia en el taller de este último el azulejero que nos ocupa realizaría el zócalo de la capilla de San Francisco del convento de Santa Isabel en Valladolid, y probablemente otra serie de azulejos para este edificio. De la misma época son los revestimientos del monasterio de Santa María de Valbuena.

Son muchas las obras que podemos atribuir a Fernández Marqués: el zócalo de la capilla funeraria de Fabio Nelli en la iglesia del convento de San Agustín de Valladolid, realizado entre 1591 y 1598, dos frontales de la iglesia parroquial de Simancas, que datan de los años previos a 1603, y dos más en el convento de Santa Clara de Salamanca y en el monasterio de Santa María la Real de Sacramenia, llevado a cabo este último en la transición entre los siglos XVI y XVII, los revestimientos ejecutados a inicios del siglo XVII para la casa de campo de Fabio Nelli en la Vega de Porras y para el convento de las Descalzas Reales en Valladolid, y piezas sueltas de la ermita de Nuestra Señora de Perales en Velliza, del palacio de los condes de Benavente, de los monasterios de Santa María de Palazuelos, de Sancti Spiritus de Toro, y de San Benito y Nuestra Señora de Prado en Valladolid, así como del convento de Santa Catalina en esta última ciudad.

El convento de Santa Teresa de Valladolid pagó en febrero de 1616 un frontal cerámico del que igualmente podemos pensar que fue ejecutado por Juan Fernández Marqués. En 1618 y 1619 el ceramista realizó azulejos para la casa de las Aldabas y para el convento de Portacoeli. Ambas obras fueron sufragadas por el Marqués de Siete Iglesias (doc. 4)[10].

[10] URREA: *Arquitectura*... Op. cit. Pág. 224; y ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL DE VALLADOLID. Protocolos. Leg. 1417. Fols. 356 y ss.

Los numerosos azulejos manieristas conservados en la catedral de Palencia, procedentes de revestimientos desaparecidos, así como azulejos del Museo de Valladolid y de las iglesias parroquiales de Torre de Peñafiel, Olivares de Duero y Manzanillo, pueden ser atribuidos a este ceramista o a Hernando de Loaysa.

En el convento de Santa Clara de Carrión de los Condes se conservan fragmentos de paneles cerámicos del estilo de los realizados por Fernández Marqués, pero que no podemos descartar que se deban a Alonso de Figueroa. Lo mismo cabe decir del frontal de altar que fue realizado hacia 1614 para la capilla de Antonio San Juan de la Corte en el convento de la Santísima Trinidad Calzada de Valladolid[11].

Alonso de Figueroa Gaytán

Alonso Figueroa es un azulejero de Talavera de la Reina perteneciente a una conocida familia de ceramistas. Su nacimiento tuvo que ser anterior al año 1576, ya que el 11 de noviembre de 1616 declaraba ser mayor de cuarenta años[12].

Alonso de Figueroa participó activamente de las obras de a corona en la Palacio Real de Valladolid, ya que los libros de gastos del años 1601 y 1602 recogen que el Duque de Lerma contrató a Alonso de Figueroa para realizar piezas cerámicas destinadas este edificio[13].

Quizá viajó a Valladolid para entregar e instalar las partidas destinadas al Palacio Real, lo que le proporcionaría más clientes, ya que

[11] MARTÍ y MONSÓ: Op. cit. Pág. 18; y ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL DE VALLADOLID. Protocolos. Leg. 1411. Fols. 1302 y 1303.

[12] VACA y RUIZ DE LUNA: Op. cit. Pág. 200.

[13] MARTÍ Y MONSÓ: Op. cit. Pág. 608.

durante las dos primeras décadas del siglo XVII satisfizo encargos para varios edificios de la ciudad. Entre 1600 y 1606 lleva a cabo azulejos para en convento de las Descalzas Reales de Valladolid.

En el Libro de Acuerdos del Ayuntamiento de Talavera, en el día 20 de noviembre de 1602, se recoge que Figueroa denuncia a Pedro Gómez Olmedo, regidor, por haberle encargado unos azulejos para el reloj de la plaza de la villa, piezas que posteriormente se negó a pagar. En ese mismo año el artista aparece como padrino o testigo en un bautizo[14].

En 1604 los Figueroa entablan un pelito con la cofradía de Nuestra Señora de Prado de Talavera, la cual no les admitía en alegando que "*eran de casta de moriscos de los antiguos de dicha villa*", recién convertidos por tanto. Los testigos declararon que Figueroa procedía, por sus abuelos maternos, de la calle de la Sal de Toledo, "*donde se vende vidriado blanco*". Y se señalaba en el juicio que una prueba de su condición de morisco era que se dedicaba a oficio de tales. Finalmente, el pelito fue ganado por Figueroa[15]. Pero lo en él recogido es una muestra más de que la azulejería era una labor prácticamente monopolizada por los moriscos o por sus descendientes convertidos al Catolicismo.

En 1605 tomó un aprendiz, y en 1606, en otro pelito, se recoge que los hermanos alfareros Alonso de Figueroa, Martín Gaytán y Bartolomé Gaytán de Salazar son hijos de Antonio de la Cueva y María de Salazar, esta última procedente de Toledo[16].

[14] VACA y RUIZ DE LUNA: Op. cit. Págs. 200 y 205.

[15] GONZÁLEZ MUÑOZ, María del Carmen: "Algunas notas sobre la cerámica de Talavera". Archivo español de arte. Tomo LIII. 1980. Págs. 357 y 358.

[16] Ibidem. Pág. 352; y VACA y RUIZ DE LUNA: Op. cit. Pág. 200.

Se le atribuye a Figueroa un panel procedente de la finca de los Jerónimos de Talavera llamada "La Alcoba". Esta fechado en 1609 y firmado con las iniciales F. G[17].

El citado Libro de Acuerdos del Ayuntamiento de Talavera recoge en abril de 1607 el siguiente dato: "*Alonso de Figueroa, por sí y en nombre de Bartolomé de Salazar y Martín Gaytán, sus hermanos, pidió que se le entregue de la carta que Don Enrique le dio a esta villa de la preeminencias y libertades que concedió a los caballeros de la honra*"[18].

El ceramista realizó unas piezas heráldicas en 1609 que fueron enviadas a Vitoria, a Andrés Haranaz[19]. Por tanto, Figueroa exportó sus obras a múltiples puntos de la península, algunos tan alejados de Talavera de la Reina como el País Vasco.

En 1610 Figueroa realizó numerosos revestimiento cerámicos para el convento de Nuestra Señora de Portacoeli de Valladolid[20], el cual se hallaba bajo el patronazgo del Marqués de Siete Iglesias.

El azulejero se comprometió en 1614 a pagar unas deudas pendientes, y en ese mismo año en 1614 firmo un contrato para llevar a cabo un frontal de altar destinado a la iglesia abulense del Rosario en La Andrada[21] (doc. 5), obra que en la actualidad no se conserva.

---

[17] MAROTO GARRIDO, Mariano: "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. Pág. 240.

[18] VACA y RUIZ DE LUNA: Op. cit. Pág. 204.

[19] Ibidem. Págs. 200 y 201.

[20] PÉREZ PASTOR, Cristóbal: *Noticias y documentos relativos a la historia y literatura españolas*. En FROTHINGHAM: *Tile…* Op. cit. Pág. 73.

[21] VACA y RUIZ DE LUNA: Op. cit. Págs. 201 y 202.

También en 1614 Diego Pérez, vecino de Salamanca, abonó a Figueroa dos piezas de loza para él realizadas[22]. Por lo tanto, vemos que el ceramista no sólo llevaba a cabo azulejos. Del mismo modo, en ese año Bartolomé Juez, vecino de Calera, le compró al maestro un burro[23].

Entre 1614 y 1619 presumiblemente realiza un monumental revestimiento para el muro que separa la iglesia y el coro del convento de Santa Clara de Carrión de los Condes (Palencia).

Continuando con sus obras en la ciudad de Valladolid, debemos señalar que Figueroa hacía 1616 llevó a cabo el refectorio del convento de Santa Catalina. Piezas de este artista adornaron asimismo el monasterio de Nuestra Señora de Prado en Valladolid y el convento de San Esteban de Salamanca.

En mayo de 1618 Alonso de Figueroa y Francisco Muñoz de la Ballesta entregaron azulejos encargados por el Duque de Uceda, los cuales iban destinados a su palacio madrileño y a la parroquia de Santa María de la misma ciudad[24].

Felipe III con su hijo el futuro Felipe IV y la esposa de este, Doña Isabel de Borbón, visitaron en 1619 el alfar de Figueroa[25], lo que indica que era el azulejero preferido de la Corona, el elegido para obras como el Palacio Real de Valladolid.

A raíz de la visita de Felipe III y de su heredero Alonso de Figueroa coloco en la entrada de su alfar un rótulo que recordaba este

[22] Ibidem. Pág. 202.

[23] Ibidem.

[24] Ibidem. Págs. 202 y 203.

[25] SÁNCHEZ-PACHECO, Trinidad: "Cerámica de Talavera de la Reina y Puente del Arzobispo". En *Summa Artis. Tomo XLII. Cerámica española.* Espasa Calpe. Madrid, 1997. Pág. 313.

hecho junto con las armas reales y las de los de los Gaytán. Pero en 1630 el blasón fue arrancado del lugar que ocupaba por un caballero de la Orden de Santiago, un carpintero y un procurador, lo que provocó la denuncia del azulejero. Finamente, el tribunal correspondiente falló a su favor[26].

Isabel Díaz, esposa de Figueroa, fue enterrada en la iglesia de la Trinidad en 1622[27].

En julio de 1630 Figueroa abona unas arrobas de estaño[28], lo que indica que aun esta en activo. En los años 1637 y 1638 Alonso de Figueroa aparece en tres protocolos, en relación con una venta, un servicio y una carta de pago.

En 1638 el ceramista llevó a cabo dos grandes series de azulejos para la ermita talaverana de la Virgen del Prado[29]. Finalmente, en 1653, a la muerte de Figueroa, pasa su alfar a manos de Juan Echevarría[30].

Jan Floris

Jan Floris o Juan Flores fue un azulejero flamenco hermano del grabador Cornelis Floris. Su nombre de bautismo era Hans de Vriendt, aunque se le llamó usando como apellido el apodo familiar. Nació en Amberes entre 1520 y 1524. Se le supone discípulo del azulejero italiano Guido Andries. Fue el primer ceramista que entró a formar parte de la hermandad de San Lucas de Amberes, y este hecho se tuvo lugar en

[26] Ibidem. Págs. 204 y 205.

[27] VACA y RUIZ DE LUNA: Op. cit. Pág. 205.

[28] Ibidem. Pág. 204.

[29] SÁNCHEZ-PACHECO: Op. cit. Pág. 341.

[30] VACA Y RUIZ DE LUNA: Op. cit. Pág. 206.

1550. Al año siguiente se le cita como ausente por hallarse en el extranjero, por lo que en esa fecha podría habitar ya en España.[31].

Karel van Mander, en su tratado del año 1604, dice de Floris que era el mejor ceramista de los Países Bajos[32].

Floris se instaló en un primer momento en Plasencia, en donde vive hasta 1562[33]. Allí realizó presumiblemente tres retablos para el antiguo convento de Santo Domingo, ahora iglesia de San Vicente Ferrer[34].

En la iglesia parroquial de Garrovillas (Cáceres) se conserva unos azulejos fechados en 1559 y con firmados con las iniciales I.F., que también se consideran de Jan Floris[35]. Se le atribuye asimismo el frontal de la ermita del Cristo en Garganta de la Olla (Cáceres), realizado en el año 1560, así como el panel de San Nuflor conservado en el Museo Arqueológico Nacional[36].

[31] DUMORTIER: Op. cit. Pág. 54; OTTEMA: *De Beginperiode van de Friesche Majolica*. Amberes, 1926. Pág. 24. En SANTOS SIMÕES, J. M. Dos: *Os azulejos do Paço da Vila Viçosa*. Fundação da loza de Bragança. Lisboa, 1945. Pág. 45; y PLEGUEZUELO, Alfonso: "Los azulejos del pavimento de la capilla de los Benavente en Medina de Rioseco. Una posible obra de Juan Flores". *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*. Valladolid. Tomo LXIII. 1998. Pág. 291.

[32] *Het Schielder-Bock*. 1604. Fol. 239. En DUMORTIER: Op. cit. Pág. 54.

[33] CEÁN BERMÚDEZ: Op. cit. Pág. 128.

[34] FROTHINGHAM: *Tile*... Op. cit. Págs. 49 y 50; y MARTÍNEZ CAVIRÓ: "Azulejos..." Op. cit. Pág. 285.

[35] GARCÍA BLANCO, Ángela: "Unos azulejos fechados y firmados en Garrovillas (Cáceres)." *Boletín de estudios del Seminario de Arte y Arqueología. Valladolid*. Nº 36. 1970. Pág. 173.

[36] FROTHINGHAM: *Tile*... Op. cit. Págs. 49 y 50; y MARTÍNEZ CAVIRÓ: "Azulejos..." Op. cit. Pág. 286.

En el Archivo de Cáceres existe un documento de 1561 referido a un Juan Flores pintor y vecino de Plasencia. En ese mismo año, otro documento recoge el compromiso entre Juan Flores y el aprendiz Juan de Flandes, para que le enseñase "*el oficio del pintor*"[37].

Floris se trasladó a Talavera de la Reina en 1563. Este cambio de residencia se debe al descubrimiento del ceramista por parte de Felipe II, con el que firma un concierto el 3 de septiembre de 1563 en el palacio del Bosque de Valsaín, y en el que se obligaba a hacer todos los patrones de azulejos, tanto de las paredes como de los suelos[38]. La documentación le sitúa en Talavera hacia la década de los 60 del siglo XVI[39].

Jan Floris se convirtió en "*criado y maestro de azulejos*" de Felipe II, con un sueldo de 12 placas al día, según consta en una célula de 1563. Realizó para él piezas destinadas al palacio del Bosque y al del Pardo[40].

En el padrón de Talavera de la Reina de 1565 Juan Floris aparece como "*morador*"[41]. En octubre de 1566 figura en la lista de trabajadores del Alcázar[42], según Santos Simões en 1581 colaboraba aún como superintendente en las obras del Pardo[43], aunque Veronique Gerard afirma que falleció el 1 de noviembre de 1567[44].

---

[37] Ibidem. Págs. 183 y 184.

[38] CEÁN BERMÚDEZ: Op. cit. Pág. 128.

[39] GONZÁLEZ MUÑOZ: Op. cit. Pág. 353.

[40] CEÁN BERMÚDEZ: Op. cit. Pág. 128.

[41] GONZÁLEZ MUÑOZ: Op. cit. Pág. 353.

[42] FROTHINGHAM: *Tile*... Op. cit. Pág. 48.

[43] "Frontales de azulejos en la mezquita-catedral de Córdoba". *Archivo Español de Arte*. Tomo XXXII. 1959. Pág. 55.

[44] *De castillo a palacio. El Alcázar de Madrid*. Bilbao, 1989. Pág. 10.

Gustamante

Gustamante aparece en los libros de fábrica de la iglesia parroquial de Grijota como cantarero y vecino de Palencia. Para la obra de disco templo en 1592 suministró azulejos y canalones que se emplearían presumiblemente en la cubierta del chapitel, comenzada por el azulejero Juan Portugués (doc. 6)[45].

Jiménez

Jiménez es un azulejero talaverano del siglo XVII que llevó a cabo un gran pavimento y una alfombrilla para el convento de San José de Salamanca. La solería aparece firmada con las iniciales *Xz*.

Hernando de Loaysa

Hernando de Loaysa fue uno de los azulejeros más importantes de su tiempo. Originario de Talavera de la Reina y yerno del alfarero Antonio Díaz[46], en la década de los ochenta del siglo XVI se instaló en Valladolid, donde llevó a cabo numerosas obras bajo la protección del obispo de Palencia Álvaro de Mendoza.

Para este prelado posiblemente realizó Loaysa en 1582 unos azulejos destinados a las gradas y frontal del altar mayor de la catedral de Palencia. Estas piezas no se llegaron a instalar en el lugar al que

[45] AUSÍN ÍÑIGO: Op. cit. Pág. 144; y ARCHIVO DIOCESANO DE PALENCIA. Iglesia de Santa Cruz de Grijota. *Libro de fábrica. 1590-1670.* Sig. 39. Fol. 32 vº.

[46] SÁNCHEZ-PACHECO: Op. cit. Pág. 338.

estaban destinadas, y fueron vendidas en 1584[47]. A pesar de todo, tras el banco dieciochesco del retablo mayor encontramos aún un monumental panel cerámico atribuible al talaverano.

Por otro lado, se conservan numerosas piezas planas de estilo manierista talaverano en la catedral de Palencia que quizá fueron también realizadas por el azulejero que nos ocupa.

En 1583 o 1584 Loaysa llevó a cabo varios frontales para las iglesias parroquiales de Velilla y de Tudela de Duero, así como para la capilla del bachiller Torneo en Berceruelo. También en 1584 realizó otro frontal, esta vez para el templo de la Overuela (Valladolid)[48] (docs. 7-10) Todas estas obras desgraciadamente se han perdido.

Hernando de Loaysa ejecutó en 1585 tres frontales de altar para la iglesia parroquial de Langayo[49], y un año después llevó a cabo más paneles para el templo de Fuentes de Duero[50] (docs. 11 y 12). Ambos edificios se encuentran en la provincia de Valladolid.

En 1586 este artista aceptó realizar un frontal de altar y una peana para la iglesia de San Pedro en la villa de la Vega[51]. Ese mismo año, concretamente el 18 de octubre, Hernando de Loaysa y Claudio Nelli firmaron un contrato en el que el azulejero se comprometía a realizar

[47] PARRADO DEL OLMO: Op. cit. Pág. 148.

[48] ARCHIVO DIOCESANO DE VALLADOLID. Iglesia parroquial de La Overuela. Libro de cuentas. 1565-1593. Año 1584.

[49] VALDIVIESO: Op. cit. Págs. 99 y 102; y ARCHIVO DIOCESANO DE VALLADOLID. Iglesia de San pedro de Langayo. Libro de cuentas. 1564-1620. Año 1585.

[50] ARCHIVO DIOCESANO DE VALLADOLID. Iglesia de Santiago Apóstol de Fuentes de Duero. Libro de Fábrica. 1586-1747. Año de 1586.

[51] MARTÍ Y MONSÓ: Op. cit. Pág. 543.

varios zócalos para el palacio que Fabio Nelli se estaba construyendo en Valladolid[52].

Loaysa sostuvo en 1586 un enconado pleito con la iglesia parroquial de Castil de Vela, en Palencia, por el pago de tres frontales que para este tempo había llevado a cabo. El mayordomo y el párroco defendían que no necesitaban los azulejos y que no tenían dinero para abonarlos. Señalaban además que fue el anterior cura el que encargó la obra cerámica. En un primer momento los provisores del obispado fallan en defensa de Loaysa, pero posteriormente libran a la iglesia de Castil de sus obligaciones con el talaverano[53] (docs. 13.1-13.15).

BIBLIOTECA VIRTUAL

El conflicto finalmente se solucionó gracias a la intervención real. Loaysa sufrió un problema similar con la iglesia de Zorita, y este litigio devino en un mandamiento de Felipe II que permitía al talaverano continuar litigando, y en el cual se hacía referencia no sólo a este templo, sino a todos a los que hubieran contratado azulejos con este ceramista[54] (doc. 13.16).

En la documentación presentada en el pleito de Castil se incluye la licencia del obispo Mendoza para que Loaysa realizara frontales destinados a las iglesias de Nuestra Señora de Arconada de Ampudia y de San Pelayo, Santa Eugenia y San Miguel de Becerril, así como a los templo parroquial de Tamariz de Campos[55] (doc. 13.6).

Ya de vuelta en Talavera, el 15 de marzo de 1595 Loaysa firma un contrato para suministrar azulejos al Duque del Infantado, los cuales

[52] GARCÍA CHICO, Esteban: "Los azulejos..." Op. cit. Pág. 239; y ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL DE VALLADOLID. Protocolos. Leg. 639.

[53] ARCHIVO DE LA REAL CHANCILLERÍA DE VALLADOLID. Pérez Alonso (fenecidos). Caja 571. Exp. 08.

[54] Ibidem.

[55] Ibidem.

debían ser entregados en Julio de 1596. Estaban destinados a su palacio de Guadalajara[56].

En 1602, Hernando de Loaysa, vecino de Talavera de la Reina, aparece en un documento al otorgarle un poder su yerno, el también ceramista Juan Fernández de Oropesa[57].

El palacio ducal de Vila Viçosa, en Portugal, se halla adornado por bellos zócalos cerámicos atribuibles a Hernando de Loaysa o a su yerno Juan Fernández de Oropesa. Estas piezas habrían sido realizadas en 1603[58].

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

Frothingham atribuye a Loaysa los paneles de la ermita de Nuestra Señora de Gracia en Velada (Toledo), los cuales debieron de ser llevados a cabo con anterioridad a 1616[59].

Existen también varias obras que por su estilo deben de ser obra de Loaysa. Dos de ellas, un frontal y parte de otro, se conservan en Salamanca, concretamente en los conventos de Santa Clara y de las Úrsulas.

En la iglesia parroquial de Osorno encontramos dos paneles historiados que pudieron salir del alfar del ceramista. Los mismo cabe señalar del frontal de la capilla de San Antonio Abad en la iglesia parroquial de Capillas, localidad también palentina.

En Valladolid encontramos igualmente más obras atribuibles a Loaysa, como es el retablo de San Jerónimo del convento de Santa

[56] VACA y RUIZ DE LUNA: Op. cit. Págs. 186 y 187.

[57] Ibidem. Pág. 186.

[58] SANTOS SIMÕES: *Os azulejos*... Op. cit. Pág. 58.

[59] *Tile*... Op cit. Pág. 71.

Isabel, el zócalo de la capilla de la Marquesa de Viana en la iglesia de San Miguel y San Julián, y fragmentos de dos frontales provenientes de la zona del Duero de la provincia vallisoletana. Lo mismo cabe decir del zócalo del crucero de la colegiata de Villagarcía de Campos.

Entre las piezas que pueden ser realizaciones bien de Loaysa o bien de Fernández Marqués debemos señalar varias conservadas en el Museo de Valladolid, en convento de Santa Teresa de la misma ciudad, y en las iglesias parroquiales vallisoletanas de Torre de Peñafiel, Olivares de Duero y Manzanillo.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

Juan Lorenzo

Juan Lorenzo fue un azulejero vallisoletano que llevó a cabo una gran cantidad de obras desde mediados del siglo XVI. En la catedral de Palencia realizó multitud de revestimientos para las capillas de los Reyes, San José, San Sebastián, San Gregorio y San Idelfonso, así como para los altares de Santa Polonia, de la Aparición de Cristo a su Madre y del Salvador. Estas piezas podemos datarlas aproximadamente entre 1540 y 1570.

En los años 50 ejecutó varios revestimientos cerámicos para el convento de la Concepción de Valladolid, y 1563 posiblemente llevó a cabo un zócalo para la iglesia vallisoletana de Rodilana[60].

Juan Lorenzo entre los años 1568 y 1569 llevó a cabo tres frontales de altar para la iglesia de la Magdalena de Valladolid (doc. 14)[61].

[60] PÉREZ VILLANUEVA: Op. cit. Pág. 373.

[61] GARCÍA CHICO, Esteban: "Los artistas...". Op. cit. Pág. 250; y ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL DE VALLADOLID. Protocolos. Leg. 351. Fols. 451 y ss.

En 1570 el azulejero el azulejero se marcha de Valladolid para permanecer un tiempo fuera por asuntos de trabajo, por lo que deja sus posesiones bajo la custodia de Doña María de Vozmediano[62] (doc. 15). Podemos suponer que se traslado para llevar a cabo u gran encargo en otra población.

Una de las obras de la primera etapa del alfar, realizada a mediados del siglo XVI, son los zócalos y los pavimentos del palacio de Grajal de Campos (León). Lo mismo cabe decir de los azulejos pertenecientes al monasterio de San Pedro de las Dueñas, situado en la misma provincia que el edificio anterior.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

De finales del siglo XVI o de inicios del XVII son los fragmentos de este alfar hallados en la colegiata de Villagarcía de Campos.

Numerosas piezas del taller de Juan Lorenzo se conservan o adornaron en los monasterios de Sancti Spiritus de Toro, de Nuestra Señora de Palazuelos en Corcos de Aguilarejo, de Santa María de Moreruela, de Santa María de Valbuena, y de Nuestra Señora de Prado y San Benito en Valladolid, en los Museos de León, de Palencia, de Valladolid y de Zamora, en las iglesias de San Miguel de Peñafiel y de Santa Eulalia de Paredes de Nava, en la ermita de Nuestra Señora de Perales de Velliza, en los conventos de San Quirce, Santa Catalina, Santa Isabel, Santa Clara de Valladolid, y de Santa Clara de Carrión de los Condes, en el castillo de Benavente, y en el templo parroquial de Langayo.

En los inicios del siglo XVII el taller de los sucesores de Lorenzo se encargó de la ornamentación cerámica del convento de las Descalzas

[62] ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL DE VALLADOLID. Leg. 367. Págs. 748 y ss.

Reales en Valladolid y de la casa de campo de Fabio Nelli en la Vega de Porras en la misma provincia.

Maestro de Alba

El Maestro de Alba fue un ceramista de origen toledano que suministró azulejos para el castillo del Duque de Alba situado en la localidad del mismo nombre. Es posible que este artista se trasladara a Alba de Tormes durante el tiempo que participó en la obra, en el primer tercio del siglo XVI, ya que realizó también revestimientos para el monasterio de San Leonardo de dicha villa.

Maestro de Benavente

El maestro de Benavente, ceramista mudéjar sevillano o toledano, trabajó para dos edificios de la localidad zamorana del que recibe su nombre: el castillo-palacio de los Condes de Benavente y el situado en el lugar de La Montaña, que quizá también formó parte de dicha residencia fortificada. Realizó piezas de cuerda seca en el siglo XV o de los inicios de la centuria siguiente.

Maestro de la Montaña

El Maestro de la Montaña fue un azulejero de Manises del siglo XV que llevó a cabo revestimientos para el castillo de Benavente y para un edificio civil que se alzaba sobre el lugar actualmente denominado La Montaña, en esa misma localidad. Para ello quizá se trasladó a la ciudad

zamorana, pero también pudo suministrar las piezas desde su alfar valenciano.

Maestro de Mombeltrán

El Maestro de Mombeltrán es un azulejero talaverano perteneciente al círculo de Juan Fernández a quien le podemos atribuir los retablos, un frontal, los cuadros y varios zócalos de la iglesia de Mombeltrán, llevados a cabo en 1571 y 1573, y los altares de la parroquia de Lanzahíta, los cuales fueron ejecutados hacia 1582. Ambos templos se encuentran en el sur de la provincia de Ávila.

Maestro de Salamanca

El Maestro de Salamanca fue un ceramista talaverano del último tercio del siglo XVI al que podemos atribuir tres frontales conservados en la iglesia parroquial de El Casar de Talavera (Toledo), en la capilla del Presidente de la Catedral Nueva de Salamanca y en el coro bajo del convento de Santa Clara en esta última ciudad.

Maestro de Santa Catalina

El Maestro de Santa Catalina, ceramista talaverano o toledano, llevó a cabo sus obras en la segunda mitad del siglo XVI. Realizaciones suyas serían el frontal conservado en el Museo Diocesano y Catedralicio de Valladolid, así como los zócalos de la capilla de la Peña de Francia y

los revestimientos de dos altares-hornacinas del convento de Santa Catalina de Valladolid.

Maestro de Santa Clara

El Maestro de Santa Clara es un artista talaverano que desarrolló su labor a finales del siglo XVI e inicios del XVII. En la iglesia parroquial de Paredes de Nava existe un frontal posiblemente realizado por él, y tres más en el convento de Santa Clara de Salamanca.

BIBLIOTECA VIRTUAL

Fuera de Castilla y León, le podemos atribuir los retablos de San Crispín y San Crispiano de la ermita de San Lázaro en Plasencia, fechado en la década de los 90 del siglo XVI, y de la iglesia parroquial de Valdestillas (Cáceres)[63].

Maestro de Valladolid

En Maestro de Valladolid es el autor de varias obras en la ciudad que le da nombre, como son los frontales de altar de la capilla de Nuestra Señora de los Dolores de la catedral, que fue realizado en 1629 o 1630, y del coro del convento de Santa Clara, que dataría de los años anteriores a 1639. A mediados del siglo XVII presumiblemente llevó a cabo el zócalo de la capilla-relicario de la iglesia de San Miguel y San Julián en la actual capital castellano-leonesa.

---

[63] Vid. FROTHINGHAM: *Tile*... Op. cit. Figs. 145 y 146; y GARCÍA MOGOLLÓN, Florencio Javier: "Los desaparecidos retablos de azulejería talaverana de Piornal y su relación con los de Valdestillas y el de la ermita placentina de San Lázaro". *NORBA-ARTE XVI* (1996). Fig. 5.

Atribuibles también al artista que nos ocupa son los azulejos de la iglesia parroquial de Amusquillo (Valladolid), los cuales se llevaron a cabo alrededor de 1639.

Este ceramista pudo ser un discípulo de Juan Fernández Marqués natural de Valladolid.

José Mansilla del Pino

BIBLIOTECA VIRTUAL

José Mansilla del Pino, hijo de Ignacio Mansilla del Pino y de Antonia Blázquez, nació en Talavera en 19 de septiembre de 1693. Casado con Magdalena López de Quevedo, tuvo tres hijas, Juana Micaela, Antonia y María, y un hijo, Ignacio, el heredero del alfar. José Mansilla sucedió a su padre como mayordomo de la ermita de la Virgen del Prado, cargo que ocupo hasta su muerte en 1746[64].

En 1717, 1718 y 1730 entregó varios poderes, mientras que un documento de 1731 recoge las capitulaciones para la entrada a un convento como religiosa de su hija Micaela. Un año después su esposa, enferma, hace testamento[65].

En 1733 Mansilla llevó a cabo un retablo de azulejos para el convento talaverano de San Idelfonso, y tres años después otorgó un poder para que se hiciera su testamento[66].

[64] VACA y RUIZ DE LUNA: Op. cit. Pág. 237.

[65] Ibidem. Págs. 237-239 y 242.

[66] Ibidem. Pág. 243

Mansilla del Pino en 1738 realizó azulejos para el palacio del la Granja de San Idelfonso, y tres años después suministró piezas al convento madrileño de San Tomás[67].

En 1745 el ceramista que nos ocupa y otros dos colegas más se quejaban de la falta de clientela y de la carestía de los materiales, por lo que pedían ayuda para sus cuatro alfares a la Real Junta de Comercio y Morada. Al año siguiente murió, siendo enterrado en la iglesia del convento de San Francisco de Talavera de la Reina[68].

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

Francisco Niculoso

Francisco Niculoso Pisano fue un azulejero de origen italiano, aunque desconocemos su lugar concreto de nacimiento y de formación. Según Ray, pudiera proceder del sur de Italia y haber aprendido su arte en Florencia tras una estancia en Roma[69].

Por su parte Morales afirma que el ceramista era originario precisamente de Pisa o de alguna localidad próxima, y de ahí su apelativo. Su formación habría tenido lugar en un alfar en Faenza, Cafaggiolo o Casteldurante[70].

Sin embargo, el sobrenombre Pisano no asegura que Niculoso fuera natural de esa zona, ya que en el siglo XVI, en una época boyante para las exportaciones cerámicas italianas, los productos de la región Toscana

---

[67] Ibidem. Pág. 244.

[68] Ibidem. Pág. 244 y 245.

[69] "Francisco Niculoso, called Pisano". *Italian Reinassance Pottery. British Museum Colloquium.* Septiembre, 1987. En PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ: "Cerámica..." Op. cit. Pág. 361.

[70] MORALES: Op. cit. Págs. 9 y 13.

(Urbino, Albisola y Deruta) iban a Pisa, desde donde salían hacia diversos puntos de Europa para su comercialzación. De ahí que a estas obras se las denominase *loza de Pisa*[71]. Por lo tanto, puede ser esta la causa de que al azulejero que nos ocupa se le denominase con este apelativo, ya que Pisa no poseyó hornos de importancia.

Niculoso debió llegar a Sevilla a finales del siglo XV, hacia 1498, ciudad en la que habitará hasta su muerte hacia 1529. Instaló su taller en el barrió de Triana, donde ya existían numerosos alfares. Las obras por el realizadas que han llegado hasta nosotros se extienden desde 1503 hasta 1526[72].

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

Al azulejero que nos ocupa puede referirse la mención documental a un Niculoso vivía en una casa del cabildo en el barrio de Triana, junto con Leonor Ruiz, en el año 1498[73].

Su primera obra conocida es la lápida sepulcral de Iñigo López en la iglesia de Santa Ana de Sevilla, la cual fue ejecutada en 1503. Por esas mismas fechas suministró azulejos para el monasterio de Santa Paula y para los Reales Alcázares de la capital andaluza[74].

Para el convento de Santa Paula realizó el ceramista en 1504 un cuadro que iba situado en la portada del edificio. Esta obra no se conserva, al igual que el retablo que en el mismo año llevó a cabo con el tema de la Coronación de la Virgen, el cual tenía como destino el Alcázar sevillano[75].

---

[71] SANTOS SIMÕES: *Os azulejos*... Op. cit. Pág. 59.

[72] MORALES: Op. cit. Págs. 14 y 40.; y PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ: "Cerámica..." Op. cit. Pág. 363.

[73] MORALES: Op. cit. Pág. 14.

[74] Ibidem.

[75] Ibidem. Pág. 61.

En 1506 Niculoso sufre un proceso judicial como consecuencia de una deuda, y en la documentación del mismo se le denomina florentino[76].

El azulejero se casó por segunda vez con Elena del Villar, quien aparece como su esposa ya en 1508. En ese mismo año tuvieron su primer hijo, Juan Bautista, quien siguió los pasos profesionales de su padre. Por los padrinos del niño, canónigos y nobles, se deduce que Niculoso había adquirido una popularidad y una estima importantes entre las altas capas sociales sevillanas[77].

A partir de 1508 realiza una serie de trabajos para el cabildo, como son los azulejos destinados a la silla del arzobispo o lo del cimborrio de la catedral. Dos años más arde y hasta 1513 Niculoso se vio inmerso en otro proceso judicial en su contra[78].

El segundo hijo del matrimonio, Francisco, nació en 1511. En ese mismo año acometió la decoración del palacio de los condes del Real en Valencia [79].

En 1518 Niculoso firmó un contrato con el convento de San Pablo de Sevilla en el que se comprometía a llevar a cabo una serie de azulejos[80]. En ese mismo año acometió la realización del retablo del monasterio de Santa María de la Tentudia (Badajoz)[81].

La última obra fechada de Niculoso es la existente en la capilla de los Reyes de la iglesia parroquial de Flores de Ávila, que data de 1526[82].

---

[76] Ibidem. Pág. 15.

[77] Ibidem. Págs. 15, 16 y 62.

[78] Ibidem. Pág. 16.

[79] Ibidem. Págs. 16, 17 y 54.

[80] GESTOSO: *Historia*... Op. cit. Pág. 177.

[81] MORALES: Op. cit. Pág. 17.

[82] Ibidem.

Los restos de una Santa Cena realizada para el convento del Carmen de Sevilla aparecen firmado por el artista, aunque no fechados[83].

En julio de 1529 la esposa de Niculoso aparece en la documentación como viuda, habiendo producido la muerte del artista unos meses antes[84].

Juan Portugués

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

Juan Portugués fue un ceramista de origen luso instalado en Grajal de Campos, León. Introdujo en las iglesias de esta zona castellana los capiteles y pináculos de azulejería.

En 1590 y 1591 trabajaba para la iglesia parroquial de Grijota, y en 1604 lo hacía para la de Santa Eulalia de Paredes de Nava[85] (docs. 16-18). En el libro de fábrica del primer pueblo aparece como maestro de azulejos y albañilería, oficio este último que también se le daba a Juan Lorenzo, y que probablemente indicaba que ellos instalaban las piezas que realizaban.

La torre de la iglesia parroquial de Autilla del Pino, en Palencia, se hallaba rematada por un pináculo de azulejos realizado posiblemente en la década de los treinta del siglo XVII, y que podemos atribuir también a Juan Portugués. Lo mismo cabe decir de los chapiteles de los templos de Castroverde de Campos (Zamora), de Castromocho (Palencia)

[83] PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ: "Cerámica..." Op. cit. Pág. 363.

[84] MORALES: Op. cit. Pág. 17.

[85] AUSÍN ÍÑIGO: Op. cit. Págs. 125 y 144; ARCHIVO DIOCESANO DE PALENCIA. Iglesia de Santa Cruz de Grijota. *Libro de fábrica. 1590-1670.* Sig. 39. Fols. 16 y 23; Y ARCHIVO PARROQUIAL DE PAREDES DE NAVA. Iglesia de Santa Eulalia. *Libro de Cuentas. 1604-1624.* Sig. 52.

y de San Juan Bautista de Portillo (Valladolid), así como de los de la iglesia de Santa María de Arbás y de Santa maría del Mercado en Mayorga de Campos, también en la provincia vallisoletana. De estos revestimientos tan sólo se conservan el zamorano y el del último templo de Mayorga citado.

Ramos

Azulejero trianero historicista que trabajó aproximadamente en la segunda mitad del siglo XIX. Piezas suyas se conservan en la casa-museo de Zorrilla en Valladolid.

Juan Rodríguez

Juan Rodríguez, ceramista vallisoletano, en 1519 realizó unos azulejos para el pavimento del coro de la catedral de Palencia, los cuales no fueron instalados en este lugar hasta 10 años después (docs. 19 y 20)[86].

En abril y mayo de 1533 se le abonaron parte de los azulejos que llevó a cabo para el altar y las gradas de la capilla de la Universidad de

[86] PARRADO DEL OLMO: Op. cit. Pág. 147; y ARCHIVO CATEDRALICIO DE PALENCIA. *Cuentas Generales.* Año 1519. Fol. 40 vº, y *Actas Capitulares. 1521-1530.* Año 1529. Fol. 315. Este ceramista debe de ser al que Revilla Vielva se refiere con el nombre de Juan Roiz (*Manifestaciones artísticas en la catedral de Palencia.* Palencia, 1945. Pág. 17).

Valladolid. El último pagó lo recibió su mujer, lo que nos indica que estaba enfermo o fuera de Valladolid[87] (doc. 21 y 22).

Manuel Rodríguez

Manuel Rodríguez fue un azulejero talaverano que trabajó en la primera mitad del siglo XVIII. Junto con Sigüenza, López Martínez y Moya llevó a cabo el friso de la sacristía de la ermita del Prado, en Talavera[88].

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

En Castillo y León fue el autor de un retablo existente en la iglesia de Candeleda (Ávila), fechado en 1727 y firmado con su anagrama[89], y en la actualidad perdido.

Mensaque Rodríguez

El taller de Mensaque Rodríguez y cia., localizado en el barrio sevillano de Triana, realizó varias olambrillas conservadas casa-museo de Zorrilla en Valladolid, y que datarían de la segunda mitad del siglo XIX.

---

[87] ARCHIVO UNIVERSITARIO DE VALLADOLID. *Libro de las cunetas e gastos e otras cosas tocantes al arca del Estudio e Universidad de Valladolid.* Libro 341. Fols. 52 y 53.

[88] PÁRAMO: *La cerámica...* Op. cit. Pág. 17.

[89] Ibidem.

Francisco Santibáñez

Francisco Santibáñez en un ceramista que debió de habitar en Valladolid en la segunda mitad del siglo XIX. El 1 de febrero de 1879 recibió 56 reales por unos azulejos y su colocación en la iglesia parroquial de Fuentes de Duero[90] (doc. 23).

Pedro de Tordesillas:

Pedro de Tordesillas era un ceramista vallisoletano, quien recibió el 5 de abril de 1533 parte del pago por los azulejos que realizó para la capilla de la Universidad de Valladolid (doc. 24)[91].

Pedro Vázquez

Pedro Vázquez fue presumiblemente un azulejero de origen toledano, que se trasladó a Alba de Tormes a inicios del siglo XVI para participar en las obras del castillo de Duque de Alba, instalándose definitivamente en Salamanca ante el importante mercado que en esa ciudad se le ofrecía.

En Alba de Tormes asimismo suministró piezas para el monasterio de San Leonardo y para el convento de Santa Isabel.

[90] ARCHIVO DIOCESANO DE VALLADOLID. *Expedientes matrimoniales de Fuentes de Duero (1861-1885/1942-1950) y recibos de cuentas, fábrica (1866-1884).*

[91] ARCHIVO UNIVERSITARIO DE VALLADOLID. *Libro de las cunetas e gastos e otras cosas tocantes al arca del Estudio e Universidad de Valladolid.* Libro 341. Fols. 51vº y 52.

Entre el 18 de julio de 1522 y el 23 de junio de 1523 llevó a cabo azulejos para el monasterio de Nuestra Señora de la Victoria en Salamanca[92] (doc 25).

Hacía 1525 realizó los revestimientos cerámicos de la Capilla Dorada de la Catedral Nueva de Salamanca, y en 1526 entregó azulejos destinados a la Sala Capitular de este mismo templo.

Según Gómez-Moreno y Elías Tormo, en 1546 Pedro Vázquez regentaba un taller en Salamanca[93]. La fecha más antigua de un trabajo atribuible a Vázquez, y todo según Gómez-Moreno, es 1551, fecha de la construcción del coro de la iglesia de Sancti Spiritus en Salamanca[94]. Pero la cabecera de la iglesia del convento de la Magdalena en Medina del Campo se halla decorada por unos azulejos realizados entre 1552 y 1558 y, que poseen un estilo similar al desarrollado por Vázquez.

En el convento de Santa Clara de Salamanca encontramos en volumen más importante de piezas cerámicas atribuibles a Vázquez, quien también trabajó para el de las Úrsulas en esa misma ciudad.

Otros edificios salmantinos para los cuales Vázquez debió de suministrar azulejos son el convento de las Dueñas, la iglesia de San Polo y el palacio de los Álvarez Abarca.

---

[92] MARTÍNEZ FRÍAS: Op. cit. Pág. 53; y ARCHIVO HISTÓRICO NACIONAL. Monasterio de Nuestra Señora de la Victoria en Salamanca. Libro de los maestros y oficiales que hicieron la iglesia, claustro y escaleras de este monasterio de Nuestra Señora de la Victoria.

[93] GÓMEZ-MORENO: *Catálogo... Salamanca*. Op. cit. Pág. 217; y TORMO Y MONZÓ, Elías: *Salamanca: Las catedrales (Sobre estudios inéditos de Don Manuel GÓMEZ-MORENO)*. Patronato Nacional de Turismo. Madrid. Pág. 33.

[94] *Catálogo…. Salamanca*. Op. cit. Pág. 271.

El convento de Nuestra Señora de Loreto en Peñaranda de Bracamonte, fundado en el siglo XVII, reaprovechó piezas de Vázquez en la ornamentación de sus altares.

Otras obras atribuibles a este ceramistas se conservan en la capilla del Marquesito de la iglesia parroquial de Fuente el Sauz, al norte de Ávila, en los Museos de Palencia y de Zamora (estas últimas piezas procedentes de Benavente), en los monasterios de Sancti Spiritus de Toro y de Nuestra Señora de Prado de Valladolid, y en la casa de Miranda de Burgos.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

Juan de Vera

Juan de Vera fue un azulejero de Toledo del que existen noticias documentales entre 1574 y 1595[95]. Destacan entre ellas tres cartas que dirigió a fray Antonio de Villacastín, el director de las obras de El Escorial. La primera de estas cartas, del 13 de octubre de 1578, acompañaba a un envío loza y de 6000 azulejos para El Escorial. En ella explicaba que su mujer había muerto y que el también había estado enfermo, por lo que le resultaba difícil llevar a cabo apropiadamente su trabajo. A pesar de ello, confiaba en que la Corona le siga encomendado encargos[96].

La segunda carta, del 7 de octubre de 1593, también iba junto a un envío de piezas para el Escorial, concretamente 370 "*azulejos de cuerda redondos*" y 100 "*coronas*". En esta carta se mencionaba un gran número de azulejos remitidos al Alcázar de Segovia. Existe constancia además de pagos a Vera entre 1578 y 1595[97].

[95] MARTÍNEZ CAVIRÓ: "Cerámica..." Op. cit. Pág. 300.

[96] RAY: Op. cit. Pág. 302.

[97] Ibidem.

La tercera carta, del 15 de octubre de 1593, hablaba de nuevo de los azulejos del Alcázar de Segovia, entre los que se incluían 1070 "*coronas de Don Hernando*". A esta cara la acompañaba otra escrita por Bartolomé García, quien poseía un poder de Vera para aceptar los pagos en su nombre[98].

Vera asimismo suministró azulejos en 1580 para el palacio de la Fresneda[99].

El último pago a Juan de Vera se realizará en 1595, por 84 azulejos pintados[100].

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

R. Yáñez

En el convento de San Pedro de Alcantara, en la portería, se conservan dos paneles policromos fechados en 1723 y realizados en Talavera de La Reina. En uno de los cuadros aparecen las iniciales R. Y., esta última con un símbolo sobre ella, y que puede corresponder al apellido Yáñez.

Yáñez sería por tanto un azulejero talaverano de la primera mitad del siglo XVIII.

---

[98] Ibidem. Págs. 302 y 303.

[99] MARTÍNEZ CAVIRÓ: "Cerámica...". Op. cit. Pág. 300.

[100] Ibidem. Pág. 303.

Daniel Zuloaga

Daniel de Zuloaga nació en Madrid en 1852. Su padre poseía un taller de damasquinado, y da a sus hijos una formación artística, en la que se incluye el aprendizaje cerámico en la fábrica parisina de Sèvres[101].

En 1877 Zuloaga se puso al frente de la fábrica madrileña de La Moncloa junto a sus hermanos Guillermo y Germán, para instalar en ella una escuela de artes cerámicas y una factoría de "*lozas finas*" bajo auspicio real. La empresa no tiene éxito y finalmente se arruina[102].

Sin embargo, el 15 de diciembre de 1881 la Moncloa se transforma en una sociedad encabezada por el conde Morphy, secretario de Alfonso XII, y el ministro de Instrucción Pública. La producción se orientó a la cerámica historicista, pero la fábrica de nuevo quebró[103].

El Salón de Recreo de Burgos fue decorado con azulejos realizados por Daniel de Zuloaga. Se conserva el contrato, firmado en Burgos el 2 de agosto de 1885, pero no así las piezas cerámicas[104].

El mejor conjunto de piezas de la Moncloa en Castilla y León lo hallamos en los zócalos de la casa del conde Polentinos en Ávila, realizado hacia 1895, conservándose otros ejemplos en el Museo de la dicha ciudad.

Tras el fracaso de la fábrica de la Moncloa Zuloaga se traslada a Segovia, donde entre 1893 y 1907 trabajará para la fábrica de los Vargas[105].

---

[101] QUESADA: Op. cit. 1985. Págs. 43 y 44.

[102] Ibidem. Pág. 45.

[103] Ibidem.

[104] Ibidem. Pág. 113.

[105] Ibidem.

En 1897 Zuloaga gano la primera medalla en la 1ª Exposición Nacional de Artes Decorativas, con el panel llamado de los Pavos Reales.

Antes de 1900 Daniel de Zuloaga mantuvo correspondencia con Pérez de los Cobos para la realización de un zócalo cerámico destinado al Patio de la Fuente del palacio de la Granja de San Idelfonso[106], zócalo que no se conserva o que no se llegó a realizar. En ese mismo año llevó a cabo la decoración modernista de la casa de Tomás allende en Bilbao[107].

En 1901 llevó a cabo varios paneles para decorar la fachada de colegio de las Hijas del Niño Jesús de Burgos[108], azulejos que finalmente fueron instalados en el Círculo Católico de Obreros en la misma ciudad, así como la ornamentación del hotel Toki-Eden en Casto-Urdiales (Cantabria)[109].

Una obra espectacular la lleva a cabo Zuloaga en 1902, y se trata concretamente del portal de la casa del Sr. Merino, en la calle Sierra Pambley de la ciudad de León. Por la misma época decoró en estilo modernista otra vivienda, en este caso la de los señores de Ampuero en Durango[110].

Se le atribuye también a Zuloaga el revestimiento de la fachada posterior de la Casa Lis en Salamanca, realizados entre 1904 y 1905[111]. En ese último año acometió también la decoración modernista de una vivienda en el paseo del Cisne de Madrid[112].

---

[106] Ibidem. Pág. 130.

[107] Ibidem. Pág. 90.

[108] Ibidem. Pág. 115.

[109] Ibidem. Pág. 93.

[110] Ibidem. Págs. 117 y 118.

[111] BÉLCHER GÓMEZ: Op. cit. Pág. 34.

[112] QUESADA: Op. cit. 1985. Pág. 94.

Zuloaga se queda definitivamente en Segovia, donde organiza su propio taller en 1907. Le instala en la iglesia de San Juan de los Caballeros, que actualmente es un museo dedicado a su obra, y allí vivirá y trabajará hasta su muerte el 26 de diciembre de 1921[113].

En 1910 Zuloaga decoró la fachada del Asilo de Institutrices de la vizcondesa de Villandrano, situado en la ciudad de Palencia[114].

Son muchos los azulejos atribuibles a Zuloaga en Castilla y León, como por ejemplo los que decoran edificios en la calle de López Gómez de Valladolid, concretamente los números 18 y 24, así como el numero 8 de la calle de la Catedral en León. Los revestimientos de la primera vivienda citada datan de 1915 o 1916.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

[113] Ibidem. Págs. 48 y 61.

[114] Ibidem. Pág. 124.

Capítulo 4: **Tipologías de la azulejería en Castilla y León**

Las tipologías más comunes de la azulejería castellano-leonesa y, en general, española son los pavimentos, los zócalos o arrimaderos y los frontales. Pero no son las únicas, ya que con menor frecuencia hallamos retablos, cuadros, revestimientos de fachadas, laudes sepulcrales y vía crucis.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

Los **pavimentos** cerámicos aparecen ya en el arte hispanomusulmán, como comprobamos, por ejemplo, en la capilla de San Bartolomé en Córdoba[1]. En ellos se combinan losas de barro sin vidriar con azulejos, habitualmente olambrillas. En ocasiones las piezas vidriadas se combinan para componer bien alfombrillas o bien figuras geométricas, lazos o estrellas. Las solerías cerámicas son muy usuales en edificios mudéjares, aunque también se llevan a cabo con azulejos planos manieristas.

En los **zócalos** los alicatados hispanomusulmanes alcanzan quizá su máximo esplendor, especialmente en la época nazarí. Los mismo diseños en ellos plasmados serán adaptados por artistas mudéjares a los azulejos de cuenca y arista. Un periodo de auge de esta tipología se vive en el siglo XVI y en los inicios del XVII, cuando numerosos palacios, conventos e iglesias decoran sus arrimaderos con paneles cerámicos. Este tipo de ornamentación se convertirá de nuevo en una moda será recuperada a partir de la segunda mitad del siglo XIX, con las corrientes historicista y modernista.

---

[1] PAVÓN MALDONADO: *El arte… geométrica*. Op. cit. Lám. LVII, LXXIX, XCI y C.

Según Pleguezuelo Hernández, el origen de los arrimaderos de alicatados puede estar en la realización en un material más duradero de los tejidos colgados, tradicionales en la Edad Media tanto en la Europa del Gótico como en los pueblos nómadas del desierto[2].

En ocasiones, lo **techos** de las estancias se decoran igualmente con azulejos. Esta tipología ha de ser de origen islámico, y serán los artífices mudéjares los que en el Medievo empleen azulejos dispuestos entre las vigas del techo. De este modo se decoraba el patio árabe del monasterio de Santa Clara de Tordesillas (Valladolid).

Una versión especial de este tipo de revestimientos son los *socorrats* valencianos. Son piezas rectangulares bizcochadas, empleadas para ser colocados en la parte inferior de los aleros y entre las viguerías de madera. Se realizaron en los siglos XV y XVI.

Fuera de Valencia, azulejos a tabla y realizados inicialmente en técnica de cuenca, decoran las armaduras desde el siglo XVI. Estas piezas poseen forma rectangular y al unir dos de ellos se completa el diseño.

En raras ocasiones, bóvedas enteras se cubren de azulejos, como es el caso de la ermita de San Juan en el convento de Santa Clara de Carrión de los Condes (Palencia).

Los **frontales de altar** nacen como una imitación de los realizados sobre textil, sobre los que tienen la ventaja de ser más duraderos y resistentes. En un auto capitular eclesiástico de la catedral de Sevilla del

[2] PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ: *Azulejos*... Op. cit. Pág. 38.

3 de octubre de 1509 se ordena que en todos los frontales de dicho templo "*se fagan frontaleras de azulejos de manera que parezcan frontales, porque las fiestas pongan los frontales buenos que tienen*"[3]. Por lo tanto el origen de la tipología debemos situarlo en la transición entre los siglos XV y XVI.

A pesar de esta temprana cronología, su gran momento de esplendor lo experimentan los frontales de altar con la cerámica manierista, cuando en su centro, entre los motivos ornamentales, aparezca una escena historiada.

BIBLIOTECA VIRTUAL

El **retablo** es una tipología cerámica que, excepto en la provincia de Toledo, es poco habitual en España. Sin embargo, en Castilla y León encontramos obras de este tipo en Ávila (iglesias parroquiales de Candeleda y Mombeltrán) y, en menor medida, en Valladolid (convento de Santa Isabel).

Algunos retablos presentan tan sólo un gran cuadro con una escena figurada. Pero otros se organizan en calles y cuerpos a base de soportes y entablamentos que se fingen arquitectónicos.

Las iglesias, ermitas y conventos suelen elegir esta tipología obligados por la falta de recursos económicos, la cual les impide abordar los grandes gastos de la talla y dorado de un retablo convencional.

Las **laudes sepulcrales** no son una tipología demasiado habitual en Castilla y León, no obstante hay algunos ejemplos como la realizada para la tumba de San Pedro de Alcántara en su convento situado en Arenas de

[3] PÁRAMO: *La cerámica*... Op. cit. Pág. 220.

San Pedro, y las de los conventos de Sancti Spiritus de Toro (Zamora) y de las Comendadoras de Santa Cruz en Valladolid.

Aunque el ejemplo más antiguo que he localizado en lo que se refiere a lápidas cerámicas aparece en la catedral de Santa María de Hamburgo, en la tumba de Benedicto V, la cual data de 1320[4], es posiblemente una tipología de origen italiano. El introductor de las laudes sepulcrales cerámicas en España es Francisco Niculoso, quien realiza una en 1503 para el enterramiento de Íñigo López en la iglesia de Santa Ana de Sevilla[5]. Otros puntos de la península en los que se realizaron este tipo de obras es Talavera de la Reina, de donde procede la reseñada de Arenas de San Pedro, y Teruel[6].

Los azulejos componen en otras ocasiones **cuadros y placas** con una representación historiada o una inscripción. Las piezas con imágenes de devoción dispuestas en los muros de las comunidades religiosas son una tipología que aparece ya en el siglo XVI. Su popularidad irá en aumento a lo largo de las dos centurias siguientes hasta alcanzar su máximo desarrollo en el siglo XVIII, especialmente en Andalucía, en Sevilla, pero también en tanto en Castilla, Cataluña, Valencia y Asturias.

Estos cuadros suelen representar al santo fundador de la orden, o bien al que está dedicado el edificio. Son escenas sencillas, expresivas, claras, derivadas de grabados populares, en las que el personaje protagonista aparece con el atributo que le identifica. Lo más habitual es

[4] BERENDSEN: Op. cit. Pág. 60.

[5] MORALES: Op. cit. Lám. 1.

[6] ÁLVARO ZAMORA: "Cerámica...". Op. cit. Pág. 255.

el empleo de una figura individual, pero también encontramos escenas más complicadas[7].

En principio era habitual usar un único azulejo como soporte, para llegar en el XVIII a la extensión de los cuadros de varias piezas o a una loseta de mayores dimensiones. No sólo su tamaño, sino también la ornamentación barroca se incrementarán con el paso del tiempo, hasta decaer la tipología en el XIX, cuando quedará relegada a un estamento popular o se estancará en fórmulas manidas sin aportaciones creativas[8].

Estos cuadros poseen dos tipos de funciones, ya que pueden ser imágenes devocionales destinadas a despertar la religiosidad popular, o bien servir para señalar la propiedad de un edificio o solar por parte de un convento, un cabildo o un particular.

El cuanto al origen de esta tipología, debemos situarlo en Italia en la transición entre los siglos XV y XVI. Sin embargo, en ese país generalmente se emplea una única pieza y de mayor tamaño de lo normal, en contraposición a los paneles españoles compuestos por varios azulejos. Además. las representaciones itálicas del XVI son escenas historiadas de la vida de Cristo o de la Virgen, y será ya a principios del XVII cuando encontremos las primeras figuras de santos de forma aislada.

En ocasiones, los cuadros cerámicos se sitúan en el interior de una iglesia, presidiendo un altar, como es el caso de los dedicados a la Virgen del Rosario y al Cristo de Minerva en el iglesia parroquial de Osorno, en Palencia.

Los **azulejos heráldicos** se han empleado desde la Edad Media hasta nuestros días prácticamente sin interrupción. Las piezas de este tipo

[7] PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ: "Azulejos...". Op. cit. Págs. 174 y 180.

[8] GIL PÉREZ: Op. cit. Pág. 129.

en relieve o los azulejos funerarios con un blasón son los primeros ejemplos cristianos de azulejería, ya que los encontramos en el último tercio del siglo XIII, en el XIV y en el XV. Se instalaban en los pavimentos de los espacios de enterramiento y estaban inspirados en las alfombrillas de alicatados que revestían las sepulturas hispanomusulmanas[9].

En otras ocasiones los azulejos heráldicos se colocan en las fachadas de los edificios para poner de manifiesto a que familia pertenecen.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

Otro uso muy frecuente de los azulejos a lo largo de los siglos y hasta la actualidad es el de **indicadores urbanos**, es decir, piezas cerámicas que sirven para indicar el numero de un edificio o el nombre de una calle o de un convento, iglesia, etc. Esta tipología existe al menos desde el siglo XVI, alcanzando su mayor esplendor en el XIX y en los inicios del XX.

A partir del siglo XIX se incluirán en estos indicadores urbanos otro tipo de informaciones, como por ejemplo si el edificio en el que se encuentran se halla asegurado contra incendios.

La tipología que nos ocupa estaba sancionada mediante normativas municipales en incluso reales, ya que tenemos noticia de que en 1770 en Valladolid se dispone que los dueños de las casas diesen 16 maravedíes para sufragar un azulejo con su número y una placa con el nombre de la calle, y cumplir de este modo una orden de Carlos III[10].

---

[9] PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ: "Cerámica..." Op. cit. Pág. 653.

[10] AGAPITO Y REVILLA, Juan: *Las calles de Valladolid.* Valladolid, 1937. Pág. 6.

No es extraño por lo tanto que en los museos de la región se conserven numerosas piezas cerámicas con nombres de calles, como por ejemplo apreciamos en los de León y de Valladolid. Las letras en estos azulejos son de color cobalto, mientras que el fondo es blanco.

El **vía crucis** es una creación de los franciscanos. En principio se consideró que la ascensión al Calvario fue penosa y lenta, dividida en diversas estaciones. Estas se representaron en los autos sacramentales y en obras de arte. Originalmente las estaciones eran siete, para ir aumentando su número hasta doblarse en el siglo XVII y alcanzar la cifra de catorce[11].

Será de nuevo en Italia y a finales del siglo XV donde encontremos por primera vez en un único azulejo la representación de escenas relativas a la Pasión de Cristo[12]. Pero estas obras aún no constituyen una sucesión de estaciones numeradas, ya que únicamente he localizado vía crucis cerámicos en nuestro país. Esta tipología es especialmente abundante en Sevilla durante el siglo XVIII. También existen ejemplos aragoneses, como son los realizados en Villafeliche[13].

El único vía crucis cerámico del que tengo conocimiento en Castilla y León se conserva en el monasterio de San Pedro de Alcántara en Arenas

---

[11] RÉAU, Louis: *Iconographie de l'art chrètien. Tome II. 2.* Press Universitaires de France. París, 1954-57. Pág. 466.

[12] En el Museo Victoria y Alberto de Londres se conservan un azulejo probablemente de Faenza con la Verónica sosteniendo la Sábana Santa, datado h. 1490 (RACKHAM: *Victoria*... Op. cit. Pág. 41. Fig. 168).

[13] Vid. ÁLVARO ZAMORA: "Cerámica...". Op. cit. Pág. 287; y PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, Alfonso: "Azulejos hagiográficos sevillanos en el siglo XVIII". *Archivo Hispalense*. Nº 191. 1979. Págs. 174 y 180. Lám. I. Fig. 4. Lám. II. Figs. 1 y 2.

de San Pedro y está compuesto por piezas del siglo XVIII de procedencia talaverana.

Los azulejos también se emplean en los **revestimientos exteriores** de los edificios, como adorno de sus fachadas y claustros o patios. Esta es una tipología que inician los musulmanes, de donde pasa a la arquitectura mudéjar aragonesa, sevillana, toledana, catalana y castellano-leonesa, y que volverá con fuerza en el siglo XIX con el historicismo y el modernismo, como comprobamos en varias obras de Daniel Zuloaga. Esta última etapa nace en la década de los ochenta del siglo XIX, y a partir de entonces la cerámica de revestimientos exteriores se introdujo en España con una gran celeridad[14].

Los azulejos sirvieron en ocasiones para rematar torres y campanarios, en **chapiteles y pináculos**. Son muchos los autores que consideran que esta tipología tiene su origen en la arquitectura musulmana, y se pone por ejemplo más representativo el de la Giralda de Sevilla. La cerámica actual de este campanario la suministró el ceramista Juan Gascón en 1560, pero sustituía a un revestimiento de azulejos de colores anterior, que muchos consideran almohade, afirmación por otra parte aún no demostrada. No se conserva ningún chapitel musulmán, pero sí era costumbre en Sevilla, al menos desde el siglo XV, rematar las torres cristianas con piezas de colores[15].

En otras zonas de la península también se desarrollará este tipo de ornamentación, como apreciamos en la arquitectura aragonesa desde el siglo XVI[16] y en las torres portuguesas.

---

[14] QUESADA: Op. cit. 1985. Pág. 77.

[15] PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ: "Cerámica..." Op. cit. Págs. 346 y 347.

[16] ÁLVARO ZAMORA: "Cerámica...". Op. cit. Pág. 281.

En Tierra de Campos tuvo la decoración con piezas vidriadas de chapiteles y pináculos una especial aplicación en los años finales del siglo XVI y en el primer tercio del XVII gracias a la labor del azulejero luso Juan Portugués.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

Capítulo 5: **Motivos decorativos**

En el siguiente capítulo serán analizados los motivos decorativos más habituales en la azulejería castellano-leonesa, a través de la fijación de su origen y del rastreo de su utilización en la cerámica de otras áreas peninsulares y europeas, así como en otras artes decorativas.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

Parte I: BESTIARIO

Los motivos zoomorfos aparecen ya en la cerámica mesopotámica del tercer milenio a. de C., y su empleo se verifica igualmente en diferentes civilizaciones antiguas[263]. La representación de animales es muy frecuente en piezas medievales valencianas y catalanas. Por ejemplo, en la azulejería gótica de Manises se plasma fauna domestica (conejos), fantástica (grifos) y heráldica (águilas)[264]. En la cerámica de medieval de Paterna estas imágenes eran abundantes y variadas, poseyendo muchas veces un valor alegórico[265].

Continúa la utilización de estos temas zoomorfos como motivos únicos en piezas de arista y de superficie plana de los siglos XVI, XVII y XVIII, y en otro ámbitos, como son Toledo, Talavera y Aragón, ya sean como simples elementos decorativos o con una marcada carga

[263] MESQUIDA GARCÍA, Mercedes: "El bestiario en la cerámica de Paterna". *Ars Longa*. Nº 3. Pág. 77.

[264] PINEDO, Concepción y VIZCAÍNO, Eugenio: *La cerámica de Manises en la historia*. Editorial Everest. León, 1977. Pág. 50.

[265] MARTÍNEZ CAVIRÓ, Balbina: *Cerámica española en el Instituto de Valencia de Don Juan*. Instituto de Valencia de Don Juan. Madrid, 1978. Pág. 15.

simbólica. En el siglo XIX se recuperan las olambrillas ejecutadas en técnica de cuenca y protagonizadas por representaciones animales, generalmente heráldicos, como fruto del historicismo que caracteriza a la producción artística de la segunda mitad de esa centuria.

- **Águila (fig. 1):**

  El águila es, junto al león, el animal heráldico por excelencia a lo largo de toda la historia, asociado a los dioses del poder o de la guerra. Por lo tanto, es el ave de Zeus o Júpiter. Esencialmente luminosa, participa también de los elementos aire y fuego[266]. En el Cristianismo se convirtió en símbolo de Cristo y del sol[267], así como de San Juan Evangelista.

  Águilas las hallamos tanto en *socorrats* de Paterna (Museo de Ávila), como en olambrillas en técnica de arista sevillanas del XIX, pero también en piezas planas manieristas y barrocas vallisoletanas y talaveranas. Este motivo no sólo será empleado en la cerámica española, sino que también aparece en azulejos italianos de finales del siglo XV y de inicios de la centuria siguiente[268].

Figura 1: Águila.

- **Ave palmípeda (fig. 2):**

[266] CIRLOT, Eduardo: *Diccionario de símbolos*. Labor. Barcelona, 1969. Pág. 65.

[267] DAVY, M.-M.: *Essai sur la symbolique romane (XII siécle)*. Flammarion. París, 1955. Págs. 68 y 162.

[268] Vid. CAIROLA, Aldo: *Ceramica italiana dalle origini a oggi*. Editali. Roma, 1981. Fig. en pág. 46; y LUCARELLI, Mario: "Contributo a la conoscenza della mayólica senese". *Faenza*. 1984. Nº 5 y 6. Lám. CVIII.

Animales benéficos asociados al destino, representan la fidelidad conyugal y son mensajeros entre el cielo y la tierra[269].

Olambrillas toledanas de arista, como las conservadas en el castillo de Coca, y azulejos de Paterna plasman este tipo de aves[270].

BIBLIOTECA VIRTUAL

Figura 2: Ave palmípeda.

- **Ave zancuda y serpiente (fig. 3):**

  Ave zancuda que sujeta con su pico una serpiente. La grulla es el símbolo de la Vigilancia, por lo que esta escena representa la victoria del Bien sobre el Mal, el ángel que desciende de los cielos para dominar a la serpiente[271].

  Este tema aparece en algunas olambrillas toledanas del siglo XVI conservadas en Castilla y León.

Figura 3: Ave zancuda y serpiente.

- **Caballo (fig. 4):**

[269] CIRLOT: Op. cit. Pág. 349; y CHEVALIER y GHEERBRANT: Op. cit. Pág. 106.

[270] MESQUIDA GARCÍA: Op. cit. Pág. 80.

[271] DAVY : Op. cit. Pág. 96.

El caballo, en la mitología clásica, se relaciona con Neptuno y con Plutón, dada su pertenencia a las fuerzas inferiores. Su aparición doble, como caballo blanco y caballo negro, representa la vida y la muerte. Al ser un animal consagrado a Marte se le considera presagio de guerra[272].

En el Cristianismo el caballo aparece en lápidas de principios del siglo II para representar con su carrera el curso de la vida con las buenas obras durante ella realizadas. Esta simbología se basa en una Epístola de San Pablo[273].

El caballo aparece en la cerámica medieval de Paterna[274] y, posteriormente, en obras manieristas vallisoletanas.

Figura 4: Caballo.

- **Ciervo (fig. 5):**

  En mundo greco-romano el ciervo es el animal consagrado a Diana, símbolo de fecundidad, pureza, larga vida, abundancia, agilidad y rapidez. Esta además ligado al Árbol de la Vida, así como a la renovación y a los crecimientos cíclicos[275].

---

[272] CHEVALIER y GHEERBRANT: Op. cit. Pág. 208.

[273] KIRSCHBAUM, Engelberto, JUNYENT, Eduardo y VIVES, José*: La tumba de San Pedro y las catacumbas romanas.* Biblioteca de Autores Cristianos. Editorial Católica. Madrid, 1954. Pág. 290.

[274] MESQUIDA GARCÍA: Op. cit. Pág. 81.

[275] Ibidem. Pág. 77; CHEVALIER y GHEERBRANT: Op. cit. Pág. 287; y CIRLOT: Op. cit. Pág. 136.

En el Cristianismo el ciervo es símbolo del alma que ansía unirse a Dios, representado en la Fuente de la Vida[276].

El ciervo y otros animales similares son los más representativos de la cerámica de Paterna, y los hallamos también en azulejos manieristas y barrocos vallisoletanos y talaveranos, así como en alfardones de Mnaises[277].

Figura 5: Ciervo.

- **Cigüeña o garza (fig. 6):**

Las garzas y cigüeñas con aves de buen augurio. Son símbolo de amor filial, pues se pretende que alimentan a sus padres en la vejez[278].

Figura 6: Cigüeña o garza.

En época manierista se llevaron a cabo azulejos con este animal en Toledo o en Talavera de la Reina, como apreciamos en el torreón de Lozoya en Segovia.

[276] KIRSCHBAUM, JUNYENT y VIVES: Op. cit. Pág. 299.

[277] MIDDIONE: Op. cit. Lám. XXI.

[278] CHEVALIER y GHEERBRANT: Op. cit. Pág. 290.

- **Cisne (fig. 7):**

  El cisne fue un ave consagrada a Apolo, Leda y Afrodita, y su pluma es emblema de la luz del sol. Simboliza igualmente a los buenos músicos y poetas[279].

  El cisne aparece representada en olambrillas toledanas del siglo XVI conservadas en el castillo de Coca (Segovia).

Figura 7: Cisne.

- **Dragón (fig. 8):**

  El dragón es un animal con cuerpo de serpiente, patas de león y alas de murciélago, de gran fiereza y voracidad. Es el guardián severo que hay que vencer para legar a la vida, símbolo del mal y de las tendencias demoníacas[280]. En la cultura cristiana representa a Satanás, y con este significado aparecerá frecuentemente a partir del arte bizantino y del románico[281].

  Dragones aparecen la cerámica de Paterna[282] y en azulejos toledanos y salmantinos del siglo XVI.

[279] MORALES MARÍN, José Luis: *Diccionario de iconología y simbología*. Taurus. Madrid, 1984. Pág. 98.

[280] CHEVALIER y GHEERBRANT: Op. cit. Pág. 428; HALL, James: *Diccionario de temas y símbolos artísticos*. Alianza editorial. Madrid, 1987. Pág. 121; y MESQUIDA GARCÍA: Op. cit. Pág. 94.

[281] DHABI: Op. cit. Págs. 166 y 167.

[282] MESQUIDA GARCÍA: Op. cit. Pág. 94.

Figura 8: Dragones afrontados.

- **Esfinge (fig. 9):**

  La esfinge griega, con cabeza y pechos de mujer y cuerpo de león es una representación que será recuperada en el Renacimiento. En Grecia era una figura enigmática y cruel, símbolo de la feminidad pervertida, pero también fuente de la sabiduría arcana[283].

  Azulejos toledanos del siglo XVI conservados e el castillo de Alba de Tormes (Salamanca) reproducen este animal fantástico.

Figura 9: Esfinge.

- **Grifo (fig. 10):**

  Animal fabuloso, con pico y alas de águila y cuerpo de león, por lo que combina la energía volátil de la primera con la fuerza terrestre del segundo. Los grifos, para el mundo greco-romano, vivían en el país de los Hiperbóreos, protegiendo de los Arismapos el tesoro de Apolo. Por

[283] CHEVALIER y GHEERBRANT: Op. cit. Pág. 469; y HALL: Op. cit. Pág. 132.

lo tanto estaban consagrados a este dios, pero también fueron asociados a Dionisio. Une la fuerza y la sabiduría[284].

Grifos aparecen en la cerámica medieval, como vemos en piezas de Paterna[285], pero también en paneles manieristas vallisoletanos.

Figura 10: Grifo.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

- **Jabalí (fig. 11):**

  El jabalí, presente en la azulejería manierista vallisoletana, posee un simbolismo doble. Por un lado, es la intrepidez y arrojo irracional hasta el suicidio. Por otro, representa el desenfreno. Significa también el orden cíclico. En la mitología clásica, se inmolaba a la diosa Artemis o Diana. Junto con esto, es el atributo de la diosa Deméter y de la heroína Atlanta y, en la antigua Roma, del dios de la guerra, Marte[286].

  El estudiado es también un animal característico de las escenas de montería, y por tanto es un símbolo de la caza. En este deporte era muy usual como presa el jabalí, base por otra parte en la comida palaciega y noble.

---

[284] CHEVALIER y GHEERBRANT: Op. cit. Pág. 539; FALCÓN MARTÍNEZ, Constantino; FERNÁNDEZ-GALIANO, Emilio y LÓPEZ MELERO, Raquel: *Diccionario de la mitología clásica*. Vol. I. Alianza Editorial. Madrid, 1980. Pág. 219; PICARD, Charles: *Diccionario de la mitología griega y romana*. Labor. Barcelona, 1966. Pág. 219; y MESQUIDA GARCÍA: Op. cit. Pág. 94.

[285] MESQUIDA GARCÍA: Op. cit. Pág. 94.

[286] BIEDERMANN: Op. cit. Pág. 246; CHEVALIER y GHEERBRANT: Op. cit. Pág. 598; CIRLOT: Op. cit. Pág. 269; y PÉREZ-RIOJA, J. A.: *Diccionario de símbolos*. Tecnos. Madrid, 1962. Pág. 213.

Jabalís aparecen en los azulejos de Manises que decoraban el palacio de los Boil en dicha localidad valenciana[287], en pavimentos italianos renacentistas[288] y en los paneles manieristas de la residencia de Fabio Nelli en Valladolid.

Figura 11: Jabalí.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

- **Lechuza (fig. 12):**

La lechuza es el opuesto del águila, ya que está unida a la noche, a la luna. Baste recordar que, en la mitología griega, este animal se representa por Ascáfalo, hijo de Arqueronte y de la ninfa de la

Figura 12: Lechuza.

oscuridad. Es además el emblema de Atenea, siendo la lechuza símbolo del conocimiento racional en oposición a lo intuitivo[289].

[287] SOLER FERRER, Mª Paz: *Historia de la cerámica valenciana*. Tomo II. Vicent García Editores. Paterna, 1988. Fig. en pág. 207.

[288] BOLOGNESI, Giovanni: "Su di un pavimento maiolicato nella chiesa di San Sebastiano a Venecia". *Faenza*. 1958. Nº 5. Lám. L.

[289] CHEVALIER y GHEERBRANT: Op. cit. Pág. 633.

En el mundo cristiano, por su condición de animal de la noche, representa la infidelidad.

Este animal aparece representado en *socorrats* valencianos y en paneles manierista vallisoletanos y talaveranos.

- **León (fig. 13):**

Animal heráldico, se asocia los grandes dioses como Artemis, Cibeles y Fortuna y, en general, a las divinidades solares. Su piel es atributo de Hércules y en Roma representaba la muerte. Simboliza el valor, la justicia, la autoridad, el poderío y la sabiduría con un doble aspecto, luminoso y oscuro, debido a su despotismo[290].

En el cristianismo, el león es el símbolo del Evangelista San Marcos.

En un motivo habitual en la cerámica, como apreciamos en piezas de Paterna, en platos de cuerda seca sevillanos[291], en olambrillas toledanas del siglo XVI, y en azulejos manieristas de estilo talaverano conservados en Castilla y León.

Figura 13: León.

- **Liebre o conejo (fig. 14):**

La liebre se relacionó con Hécate, diosa lunar, y era, según Plinio, el animal favorito de Afrodita. De una parte, era alegoría de la ligereza y

[290] BIEDERMANN: Op. cit. Pág. 264; CHEVALIER y GHEERBRANT: Op. cit. Pág. 637; CIRLOT: Op. cit. Pág. 283; HALL: Op. cit. Pág. 196; y PÉREZ-RIOJA: Op. cit. Pág. 226.

[291] Vid. GESTOSO: *Historia*... Op. cit. Lám. junto a pág. 114; y MESQUIDA GARCÍA: Op. cit. Pág. 79.

diligencia en los servicios. Y de otra, estaba vinculada a la Tierra Madre, a las aguas fecundantes y de regeneradoras, a la vegetación y a la renovación de la vida, con lo que posee un sentido femenino[292]. Suele aparecer pasante, mirando hacia atrás, ya que en ocasiones presenta un pájaro posado en su espalda.

Como en el caso anterior, es también un tema típico de cetrería. No debemos olvidar tampoco que la Liebre en astronomía es una pequeña constelación situada debajo de Orión y al occidente del Can Mayor.

Su representación es muy común en la cerámica aragonesa, valenciana y catalana medieval[293], como vemos en *socorrats* de Paterna, en platos de cuerda seca y azulejos de arista a tabla sevillanos[294] y en olambrillas de cuenca toledanas (Instituto de Valencia de Don Juan en Madrid[295]). La libre se seguirá empleando en la cerámica talaverana, de lo que existe buena muestra en los zócalos del palacio de Fabio Nelli en Valladolid.

Encontramos también liebres en azulejos planos italianos integrantes de pavimentos renacentistas, en mi opinión por influencia valenciana, como apreciamos en la capilla de San Sebastián en Venecia (1510), en piezas de 1501 salidas del taller Pirota de Faenza, y en los Musées Royaux d'Art et Histoire de Bruselas, azulejos estos últimos procedentes de la abadía de Herkenrode y realizados en 1532[296].

---

[292] CHEVALIER y GHEERBRANT: Op. cit. Pág. 645; CIRLOT: Op. cit. Págs. 269 y 290, y PÉREZ-RIOJA, J. A.: Op. cit. Pág. 213.

[293] MESQUIDA GARCÍA: Op. cit. Pág. 81.

[294] Vid. GESTOSO: *Historia*... Op. cit. Lám. junto a pág. 114; y PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ: *Azulejos*... Op. cit. Fig. 15.

[295] Vid. ESCRIVÁ DE ROMANÍ Y DE LA QUINTANA, Manuel: *Cerámica de la ciudad de Toledo*. Madrid, 1935. Fig. en pág. 22.

[296] Vid. ALVERÁ BORTOLOTTO, Angelica: "Una pavimento maiolicato ordinato a un veneciano nelle Fiandre nel 1532". *Faenza*. 1987. Nº 1-3. Lám. XIII; y BERENDSEN: Op. cit. Fig. en pág. 94.

También por influencia española aparecen liebres representadas en azulejos holandeses ejecutados hacia 1600[297].

Figura 14: Liebre.

- **Lobo (fig. 15):**

  Este animal era símbolo de valor entre egipcios y romanos, mientras que los griegos lo asimilaban a Apolo. A esto se le suma el hecho de ser también una divinidad infernal en el mundo greco-latino. Es además, por ser carnicero, símbolo del salvajismo y el desenfreno, de lo feroz y lo satánico, pero también lo benéfico.

  En el mundo cristiano el lobo es la representación del peligro y del mal, capaz de destruir y matar al rebaño. Al ser también una constelación austral, situada debajo de Lira y al occidente de Escorpión, se puede relacionar con Marte, representando la fuerza y el orden en el combate[298].

  El lobo es uno de los animales representado en los zócalos manieristas del palacio de Fabio Nelli en Valladolid.

[297] Un ejemplo de ello lo hallamos en el Lambert van Meerter Museum de Delft (Vid. BERENDSEN: Op. cit. Fig. en pág. 119).

[298] BIEDERMANN: Op. cit. Pág. 272; CHEVALIER y GHEERBRANT: Op. cit. Págs. 652 y 653; y CIRLOT: Op. cit. Pág. 291.

Figura 15: Lobo.

- **Pájaro (fig. 16):**

  Las alas son símbolo de agilidad y de capacidad para cruzar los vientos, por lo que los pájaros, especialmente las palomas son símbolo de espiritualización. Por ello representan el alma o al espíritu. Este es un tema muy anciano, ya que en el infierno babilónico las almas visten ropas de plumas[299].

  En el arte griego, romano y paleocristiano los pájaros representaban las almas de los muertos en el Señor[300]. El mismo significado poseen cuando aparecen en los Beatos medievales.

Figura 16: Pájaro.

- **Pavo real (fig. 17):**

  Era el pájaro de Era o Juno. En el mundo romano estaba consagrado a las princesas[301].

[299] DAVY : Op. cit. Pág. 168.

[300] MORALES MARÍN: Op. cit. Pág. 252.

[301] CHEVALIER y GHEERBRANT: Op. cit. Pág. 807.

En el Cristianismo, además de ser símbolo de plenitud y de inmortalidad desde época de Bizancio, lo es también de la resurrección como consecuencia de la renovación que cada año experimenta su espectacular cola[302].

En Castilla y León, encontramos esta representación en un panel manierista vallisoletano y en otro barroco talaverano.

Figura 17: Pavo real.

- **Perro (fig. 18):**

Un perro era el animal que acompañaba a Asclepio y a Hermes, así como a los cazadores Adónis, Céfalo y Acteón. En Grecia se le atribuían virtudes medicinales, y era además un héroe civilizador, ya que conquistó el fuego. Poseía una clara relación con lo funerario: era por un lado un perro Cervero, y por otro guiaba al hombre en la muerte, tras ser su compañero en la vida, simbolizando por tanto la fidelidad[303].

Los azulejos con la presencia de un perro más habituales se decoran mediante un tema de cetrería protagonizado por un lebrel pasante, que en ocasiones esta acompañado de un pájaro posado sobre su lomo. Esta representación es de origen toledano, pero se emplea igualmente en

[302] KIRSCHBAUM, JUNYENT y VIVES: Op. cit. Págs. 300 y 301.

[303] BIEDERMANN: Op. cit. Pág. 368; CHEVALIER y GHEERBRANT: Op. cit. Pág. 816 Y 818; y HALL: Op. cit. Pág. 253.

olambrillas valencianas[304]. Ejemplos de piezas con el tema descrito los hallamos en el Instituto de Valencia de Don Juan en Madrid[305] y en el castillo de Coca (Segovia).

Perros corriendo aparecen asimismo en pavimentos de superficie plana de Faenza y de Amberes[306].

Figura 18: Lebrel.

- **Pez (fig. 19):**

  El pez es uno de los más antiguos y frecuentes símbolos de Cristo, ya que, en griego, las letras que forman su nombre son las iniciales de *Hijo de Dios Salvador*.

  Aparece en inscripciones de finales del siglo II, sólo o acompañado por palomas, áncoras, panes, etc. Posee también una significación eucarística cuando se une a figuras alusivas a este sacramento[307].

  La figura del pez la encontramos en múltiples obras de Paterna[308], especialmente en *socorrats*.

[304] Vid. GONZÁLEZ MARTÍ, Manuel: *Cerámica del Levante español. Tomo II. Alicatados. Azulejos*. Labor. Barcelona, 1952. Figs. 292 y 293.

[305] Vid. ESCRIVÁ DE ROMANÍ Y DE LA QUINTANA: Op. cit. Fig. en pág. 22.

[306] Vid. BERENDSEN: Op. cit. Pág. 109. Fig. en pág. 94.

[307] KIRSCHBAUM JUNYENT y VIVES: Op. cit. Págs. 283-285.

[308] Vid. ibidem; y GONZÁLEZ MARTÍ: *Cerámica del Levante... Tomo II*. Op. cit. Fig. 326. *Tomo III. Azulejos. Retablos. Socorrats*. Figs. 539-542.

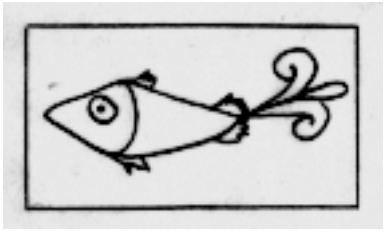


Figura 19: Pez.

- **Serpiente (fig. 20):**

La serpiente es símbolo de energía, de la fuerza pura y de la creación de la vida. Se relaciona con el principio femenino, pero también con el submundo, por lo que puede aparecer como portadora de la muerte. En el mundo occidental es signo de la ciencia y de la medicina[309].

Entre los primeros cristianos, la serpiente representa el demonio, por haber hablado en la figura de tal a Eva. Por ello, Jesús triunfante, redentor del pecado y de la muerte, aparece con la serpiente a sus pies. Con este mismo simbolismo se plasma a la Virgen en la advocación de la Inmaculada Concepción.

La serpiente es también una constelación septentrional, la cual enlaza con Serpentario y está al occidente de Hércules y al oriente de Libra.

Dos serpientes enlazadas, como las representadas en olambrillas toledanas del castillo de Coca (Segovia), simbolizan el infinito.

Figura 20: Serpientes enlazadas.

[309] CIRLOT: OP. cit. Pág. 419; y MORALES MARÍN: Op. cit. Pág. 302.

- **Toro (fig. 21):**

El toro simboliza la fuerza física y creadora, la idea de potencia y fogosidad irresistible. En la tradición griega los toros indómitos representan el desencadenamiento de la violencia sin freno, y aparecen frecuentemente en la mitología clásica[310].

En el Cristianismo el toro, como animal solar, simboliza a Jesús[311], pero también al Evangelista San Mateo.

Es también en Astronomía en símbolo de Tauro, parte del Zodiaco que el Sol recorre aparentemente al mediar la primavera, así como el signo de la constelación de este nombre, la cual se sitúa hacia Oriente.

Socorrats con esta representación se realizaron en Paterna en la segunda mitad del siglo XV, y azulejos de Manises también plasman toros, como comprobamos en los realizados para el palacio de los Bois en dicha localidad[312]. Por otro lado, estos animales en escenas de montería son habituales desde finales del siglo XVI, como apreciamos en el palacio de Fabio Nelli en Valladolid.

Figura 21: Toro.

[310] CHEVALIER y GHEERBRANT: Op. cit. Pág. 1001; y REVILLA, Federico: *Diccionario de iconografía*. Cátedra. Madrid, 1990. Pág. 362.

[311] DAVY: Op. cit. Pág. 162.

[312] Vid. SOLER FERRER: *Historia*... Op. cit. Tomo II. Fig. en pág. 207.

Parte II: MOTIVOS MUDÉJARES

Los diseños ornamentales mudéjares se realizaron en técnica arista y, más ocasionalmente, en cuerda seca en la segunda mitad del siglo XV y en la centuria siguiente. Los colores empleados en su ejecución son el azul, el verde, el melado, el blanco y el negro.

- **Acicate o espuela y zigzag (fig. 22):**

  Alizares con decoración en sus dos caras; en una de ellas encontramos una greca a base de una especie íes griegas encadenadas, mientras que en la otra se sitúa una línea a modo de dientes de sierra o zigzag.

  El acicate es un motivo presente en la cerámica de Toledo y de Manises.

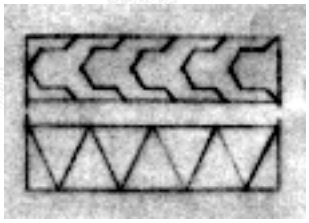


Figura 22: Acicate y zigzag.

- **Almenillas (fig. 23):**

  Zigzag de líneas quebradas.

  Este es un motivo frecuente en los remates de los alicatados hispanomusulmanes, como comprobamos en la Alhambra o en el Alcázar de Sevilla, que se empleará posteriormente para adornar azulejos de cuerda seca y de arista[51]. Las almenillas se emplean igualmente en otras artes decorativas, por ejemplo en sedas españolas del siglo XV[52].

[51] Vid. GESTOSO: *Historia*... Op. cit. Figs. 14 y 15.

[52] Vid. FLEMMING, Ernst: *Tejidos artísticos*. Gustavo Gili. Barcelona, 1928. Lám. junto a pág. XXIV; y LEWIS MAY, Florence: *Silk textiles of Spain. Eighth to*

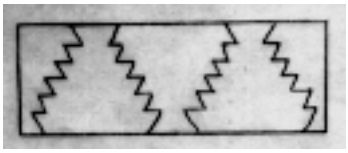


Figura 23: Almenillas.

- **Aspilla (fig. 24):**

  Aspilla que presenta en un centro un cuadrado, el cual coincide con la intersección de los dos brazos.

  Este sencillo motivo fue empleado en piezas de arista de finales del siglo XV o de inicios del XVI de estilo toledano.

BIBLIOTECA VIRTUAL

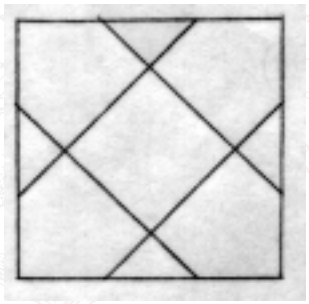


Figura 24: Aspilla.

- **Aspilla y estrella (fig. 25):**

  Aspilla con una estrella de primer cruce en el centro y con los extremos de los brazos de mayo tamaño. El motivo se superpone a un cuadrado.

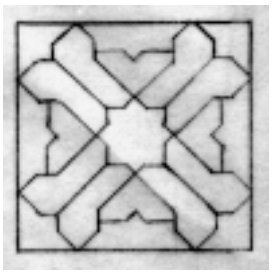


Figura 25: Aspilla y estrella.

fifteenth century. The Hispanic Society of America. Nueva York, 1957. Figs. 111, 130 y 131.

Olambrillas con este diseño fueron llevadas a cabo en Toledo.

- **Cadeneta rectilínea (fig. 26):**

  Cadeneta rectilínea sencilla formada por entrecruzamiento de dos cintas.

  Este diseño es frecuente en los mosaicos, la escultura, la orfebrería, pero pudo tener su origen en la decoración arquitectónica[53].

  En España la cadeneta rectilínea es un tema presente en muchas de las artes decorativas, como comprobamos en numerosas obras castellano-leonesas de los siglos XV y XVI: armaduras, ilustraciones de libros, etc[54].

  En lo que se refiere a la cerámica, la cadeneta rectilínea se emplea ya en el siglo XV, y se mantendrá en la cerámica toledana de la centuria siguiente (convento de San Clemente de Toledo[55]) y en la azulejería de superficie plana manierista, como apreciamos en varias obras del foco talaverano[56]. En Castilla y León es un motivo reiterativo en las obras de Juan Lorenzo y de su taller.

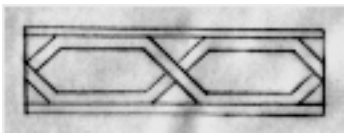


Figura 24: Cadeneta rectilínea.

[53] RODRÍGUEZ PEINADO, Laura: "La decoración geométrica en los tejidos coptos". *Anales de la Historia del Arte*. Nº 4. Madrid. Pág.841.

[54] Vid. GARCÍA VEGA: Op. cit. Fig. 95; y PAVÓN MALDONADO: *El arte ... geométrica*. Op. cit. Pág. 79. Lám. CXLI b.

[55] Vid. MARTÍNEZ CAVIRÓ, Balbina: *Mudéjar toledano. Palacios y conventos*. Madrid, 1980. Fig. 258.

[56] Un panel en el que aparece un escudo enmarcado con este motivo y fechado en 1596 estuvo colocado en la Casa de los Inquisidores, en Talavera. (Vid. PÁRAMO: *La cerámica*... Op. cit. Pág. 15).

- **Cadeneta rectilínea a base de entrelazos (fig. 27):**

  Cadeneta rectilínea formada por entrelazos a modo de *ochos*.

  Este es un diseño peculiar de la azulejería mudéjar toledana, aunque cadenetas en un estilo paralelo se emplearon en yeserías mudéjares[57].

  Grecas como la que nos ocupa las hallamos en piezas recuperadas en excavaciones llevadas a cabo en Talavera de la Reina, en el monasterio de las Descalzas Reales de Madrid, y en los conventos de los franciscanos en Escalona, y de San Clemente, San Juan de la Penitenciaría y Santo Domingo el Antiguo en Toledo[58]. Es un diseño toledano que se exportó también a la cerámica valenciana[59], y que en Castilla y León emplearon tanto Pedro Vázquez como Juan Lorenzo.

BIBLIOTECA VIRTUAL

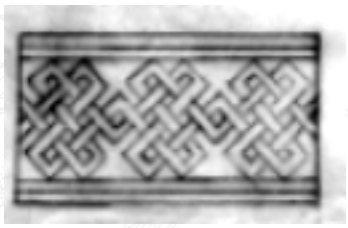


Figura 27: Cadeneta rectilínea de *ochos*.

[57] Como ejemplo podemos citar una bóveda del castillo de la Mota en Medina del Campo fechada en el siglo XV (Vid. LAVADO PARADINA, Pedro José: "Las yeserías mudéjares en Castilla la Vieja y León". *V Simposio Internacional de Mudejarismo (Actas)*. Instituto de Estudio Turolenses de la Excma. Diputación Provincial de Teruel. Teruel, 1991. Fig. 9).

[58] Vid. Vid. AGUADO VILLALBA: Op. cit. Lám. III; LÓPEZ DE AYALA-ÁLVAREZ DE TOLEDO (Conde de Cedillo): *Catálogo monumental de la provincia de Toledo*. Excma. Diputación Provincial de Toledo. Toledo, 1959. Lám. XXXIX; MARTÍNEZ CAVIRÓ: *Mudéjar*... Op. cit. Figs. 256 y 257; PAVÓN MALDONADO: *El arte... geométrica*. Op. cit. Lám. CCII; y RODRÍGUEZ SANTAMARÍA y MORALEDA OLIVARES: Op. cit. Fig. 46.

[59] Vid. GONZÁLEZ MARTÍ: *La cerámica del Levante*... Op. cit. Tomo II. Fig. 289.

- **Cadeneta rectilínea a base de cuadrados (fig. 28):**

  Cuadrados enlazados e unidos por cintas forman una cadeneta rectilínea.

  Piezas con una cadeneta semejante se encontraron en las excavaciones llevadas a cabo en el alfar sevillano de Niculoso[60], aunque no podemos descartar su utilización por los ceramistas toledanos.

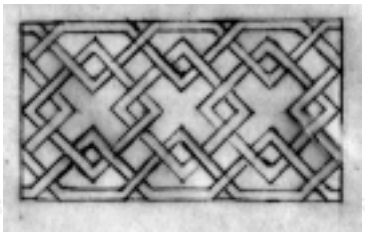


Figura 28: Cadeneta rectilínea a base de cuadrados.

- **Cadeneta rectilínea a base de tres cintas (fig. 29):**

  Cadeneta rectilínea formada por la combinación de tres cintas en zigzag.

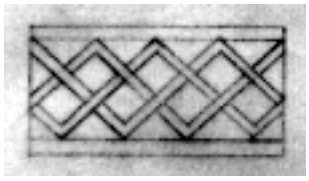


Figura 29: Cadeneta rectilínea de tres cintas.

- **Cadeneta rectilínea a base de cuatro cintas (fig. 30):**

  Cadeneta rectilínea que se forma al entrecruzar cuatro cintas en zigzag.

  El motivo que nos ocupa fue del gusto de los azulejeros aragoneses (piezas de 1501 conservadas en el Museo de Bellas Artes de Zaragoza) y de los toledanos, como apreciamos en los conventos de San Clemente y e Santo Domingo el Antiguo de Toledo y en azulejos

[60] PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ: "Francisco..." Op. cit. Fig. 6. Dib. 37.

encontrados en excavaciones llevadas a cabo en Talavera de la Reina[61].

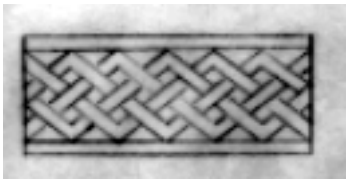


Figura 30: Cadeneta rectilínea a base de cuatro cintas entrelazadas.

- **Cadeneta rectilínea doblada con florecillas (fig. 31):**

  Greca formada por la intersección de dos cadenetas rectilíneas, cuyos eslavones encierran florecillas de origen sasánida.

  Este diseño fue empleado por el taller de Juan Lorenzo.

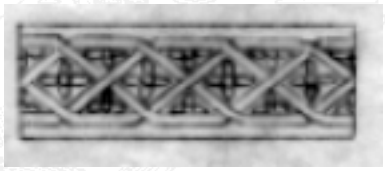


Figura 31: Cadeneta rectilínea doblada con florecillas.

- **Cadeneta rectilínea cuádruple (fig. 32):**

  Cadeneta rectilínea compuesta por el entrelazamiento de cuatro cintas, alternando el zigzag con la línea quebrada.

  Esta greca mudéjar aparece en los alicatados del patio de las Doncellas del Alcázar de Sevilla[62], en piezas de cuerda seca del siglo XV y en azulejos de arista realizados por Niculoso Pisano para el

[61] Vid. AGUADO VILLALBA, José: *La azulejería toledana a través de los siglos*. Toledo, 1979. Lám. I; ÁLVARO ZAMORA: "Cerámica..." Op. cit. Fig. en pág. 251; MARTÍNEZ CAVIRÓ: *Mudéjar*... Op. cit. Fig. 258; y RODRÍGUEZ SANTAMARÍA y MORALEDA OLIVARES: Op. cit. Fig. 46.

[62] Vid. GESTOSO: *Historia*... Op. cit. Fig. 14.

monasterio de Santa María de la Tentudia (Badajoz), así como en otros hallados en excavaciones realizadas en Talavera de la Reina[63].

Cenefas de este tipo serán recuperadas por la cerámica historicista sevillana de finales del siglo XIX[64].

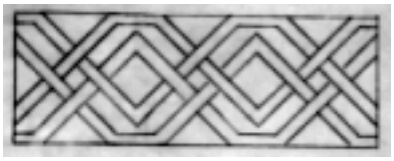


Figura 32: Cenefa rectilínea cuádruple.

- **Cadeneta rectilínea y arcos (fig. 33):**

  Alizares que presentan en una cara hojas dentro de unos arcos apuntados, unidos por enganches de forma ovalada, y en la otra una cadeneta rectilínea de eslabones desiguales.

  Estas piezas de creación toledana se levaron a cabo en técnica de cuerda seca en la segunda mitad del siglo XV y en la centuria siguiente.

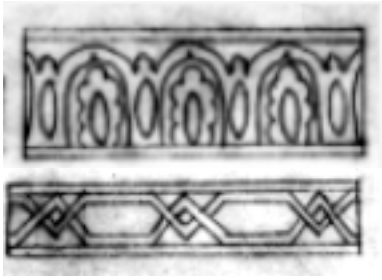


Figura 33: Alizar de cadeneta rectilínea y arcos con hojas.

[63] Vid. RODRÍGUEZ SANTAMARÍA y MORALEDA OLIVARES: Op. cit. Fig. 46; y VV. AA.: *El mundo de las antigüedades. Cerámica de los siglos XV y XVI*. Planeta-Agostini. Barcelona, 1989. Fig. en pág. 74.

[64] Vid. COLLANTES DE TERÁN DELORME, Francisco y GÓMEZ ESTERN, Luis: *Arquitectura civil sevillana*. Excmo. Ayuntamiento de Sevilla. Sevilla, 1976. Fig. 688.

Alizares con la composición analizada los encontramos en los conventos toledanos de San Clemente, el Santo Domingo el Antiguo y el de Santa Clara, todos ellos de comienzos del XVI, y en excavaciones llevadas a cabo en Talavera de la Reina[65].

- **Cadenetas entrecruzadas (fig. 34):**

  Cadenetas que se entrecruzan para formar una red con aspillas en las intersecciones.

  El descrito es un diseño sevillano empleado, por ejemplo, en piezas de cuerda seca del siglo XV conservadas en el Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla, así como en los zócalos de la casa de Pilatos de la capital andaluza, llevados a cabo por los Polido (1536-1538)[66]. También se realizaron azulejos planos valencianos y de cuerda seca toledanos con esta combinación[67].

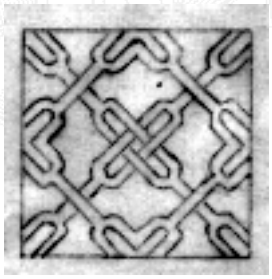


Figura 34: Aspillas en octógonos.

[65] Vid. MARTÍNEZ CAVIRO: *Mudéjar*... Op. cit. Pág. 338. Láms. 258, 306 y 207; PAVÓN MALDONADO: *El arte... geométrica*. Op. cit. Lám. CCII; y RODRÍGUEZ SANTAMARÍA y MORALEDA OLIVARES: Op. cit. Fig. 22.

[66] Vid. PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ: *Azulejos*... Op. cit. Fig. 22; y SANCHO CORBACHO: *La cerámica*... Op. cit. 1953. Lám. 20.

[67] Vid. BOFILL, Francisco de P.: *Cerámica española. Catálogo de la exposición organizada por los "Amigos de los Museos"*. Ediciones Selectas. Barcelona, 1942. Láms. LVI y LVII.

- **Cintas entrecruzadas (fig. 35):**

  Cintas que se entrelazan y forman marcos mixtilíneos, con una flor de cuatro pétalos en el centro.

  Es un diseño mudéjar toledano del siglo XVI, que encontramos, por ejemplo, en el convento de San Clemente en Toledo[68]. La composición será recuperada en la segunda mitad del siglo XIX por la fábrica madrileña de La Moncloa.

Figura 35: Marcos mixtilíneos y elementos vegetales.

- **Cuadrado en marco (fig. 36):**

  Cuadrado aparece enmarcado, siendo similar su aspecto al de una punta de diamante.

  Piezas de arista con este diseño fueron llevadas a cabo por ceramistas toledanos a finales del siglo XV e inicios de la centuria siguiente.

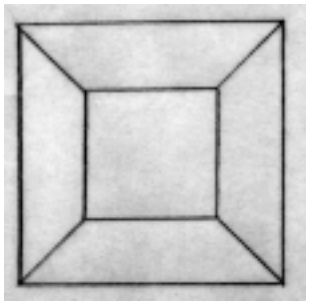


Figura 36: Cuadrado en marco.

[68] Vid. MARTÍNEZ CAVIRÓ: *Mudéjar*... Op. cit. Fig. 158.

- **Damero:**

  Cuadrados dispuestos en forma de damero.

  El gusto por la geometrización es un rasgo típico hispanomusulmán y mudéjar, y aparece ya en los alicatados. Sin embargo, azulejos decorados únicamente por un sencillo damero se llevaran a cabo durante el Renacimiento italiano, como comprobamos en el pavimento realizado en 1494 por Paolo Niccolai[69].

  La decoración en damero aparece ya en alicatados de los siglos XIV y XV, como los de los zócalos de El Partal en la Alhambra[70]. A finales del XV o en la primera mitad del XVI se realizará este diseño en azulejos de arista.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

- **Damero en marco (fig. 37):**

  Dameros encerrados en marcos encerrados, los cuales se unen entre sí por pequeños anillos.

  La unión de enmarcamientos por medio de anillos es un motivo ornamental que aparece ya en azulejos nazaríes, para posteriormente ser empleado con gran profusión en la cerámica toledana del siglo XVI. La composición que nos ocupa posiblemente fue creada por el Maestro de Alba.

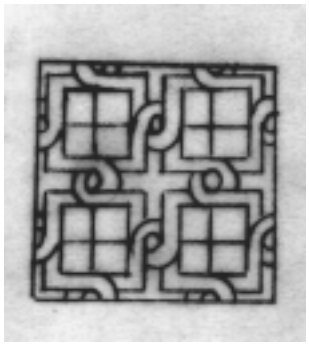


Figura 37: Cuadrados con decoración de dameros unidos por anillos.

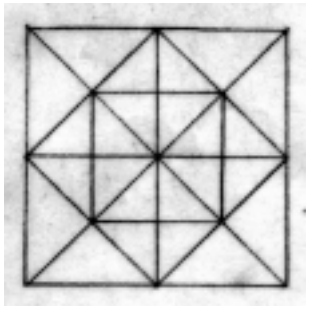
[69] Vid. QUINTEIRO, Francisco: *Maiolica nell'Architettura del Rinascimiento italiano (1440-1520)*. Florencia. Figs. 91 y 92.

[70] Vid. PAVÓN MALDONADO: *El arte… geométrica*. Op. cit. Lám. LXXIX.

- **Damero y triángulos (fig. 38):**

  Cuadrados superpuestos crean un damero dividido en triángulos.

  Este esquema aparece en pieza toledanas de fines del siglo XV e inicios de XVI.



BIBLIOTECA VIRTUAL

Figura 38: Damero y triángulos.

MIGUEL DE CERVANTES

- **Espiga (fig. 39):**

  Greca compuesta por cabezas de flecha o cuñas triangulares encajadas a modo de cinta.

  Este diseño mudéjar de origen clásico aparece tanto en alicatados como en piezas de arista.

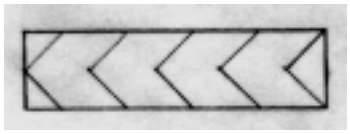


Figura 39: Espiga.

- **Esquema pseudo-epigráfico (fig. 40):**

  Cintas entrelazadas formando un esquema pseudo-epigráfico islámico. En la parte inferior encontramos una greca decorada con un zigzag.

  Los ceramistas mudéjares paulatinamente fueron olvidando la lengua árabe, recurriendo entonces al aljaminado, es decir, a escribir la lengua romance con grafemas cúficos, alfabeto que recordaban gracias a la lectura del Corán. Con el tiempo, las inscripciones de este tipo

degeneraron para convertirse en meros diseños decorativos no reconocibles respecto a su origen[71].

La analizada es una composición toledana empleada en los revestimientos cerámicos de los conventos de San Antonio, Santo Domingo el Antiguo y San Pablo de Toledo[72].

Figura 40: Esquema pseudo-epigráfico.

- **Estrella de ocho y dieciséis (fig. 41):**

  Estrella de ocho y dieciséis dentro de una estrella de primer cruce formada por la intersección de dos cuadrados

  Donaire Rodríguez denomina estrella *de primer cruce* a aquella que se obtiene de unir los vértices de un polígono regular saltando de dos en dos, estando por tanto formada por dos cuadrados superpuestos. La estrella *de segundo cruce* resulta igualmente de unir los vértices de un octógono regular, pero esta vez saltando de tres en tres[73].

  Aunque la estrella de ocho puntas tiene un origen clásico, fue profusamente utilizada por el mundo islámico. De este modo, ya desde el Califato de Córdoba la encontramos como base de bóvedas

[71] ÁLVARO ZAMORA, María Isabel: "El Museo Etnológico de Muel. Interés de sus fondos de azulejería". *ARTIGRAMA*. Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza. Nº 8 y 9. 1991-1992. Pág. 167.

[72] Vid. MARTÍNEZ CAVIRÓ: *Mudéjar…* Op. cit. Fig. 217; y PAVÓN MALDONADO: *El arte… geométrica*. Op. cit. Lám. CCI.

[73] "El trazado de lacería de ochos en alicatados". *III Simposio Internacional de Mudejarismo*. Instituto de Estudios Turolenses de la Excma. Diputación Provincial de Teruel. Teruel, 1994. Pág. 649.

nervadas[74]. Las estrellas de ocho puntas de los dos tipos son habituales en las artes decorativas nazaríes y mudéjares: en techumbres[75], en celosías[76], en zócalos pintados[77], en bordados[78], en yeserías, etc.

Estrellas de ocho puntas iguales a la que sirve de marco en este diseño aparecen ya en mosaicos antiguos[79]. En cerámica, se emplean desde época de Yusuf I (1333-1354), como apreciamos en los alicatados de la torre de la Cautiva[80]. También encontramos este motivo en azulejos italianos, por ejemplo en un pavimento renacentista realizado entre 1500 y 1525[81].

La composición descrita es probablemente de origen sevillano, ya que azulejos con dicho diseño fueron realzados en esta ciudad para decorar la casa de Pilatos, en la capilla del Alcalde en Bristol[82], y el convento de la Conceiçao en Beja (revestimientos estos últimos conservados en el Museo del Azulejo de Lisboa). Sin embargo, el mismo esquema fue plasmado en piezas valencianas de cuenca[83].

---

[74] PAVÓN MALDONADO: *El arte… geométrica*. Op. cit. Pág. 156.

[75] Estrellas de primer y de segundo cruce aparecen, por ejemplo, en techumbres de la catedral de Burgos, de la iglesia de San Facundo y de la ermita de Santo Cristo del Amparo en Cisneros (Palencia), y de la iglesia de Villafuerte de Esgueva, en Valladolid (Vid. ibidem. Fig. 82. Láms. XVIII, CXXII, CXXIII Y CXXXIII).

[76] Vid. ibidem. Pág. 282. Tabla XII.

[77] Un ejemplo lo hallamos en el castillejo de Murcia (Vid. ibidem. Tabla XII. Nº 130 c).

[78] Estrellas de primer cruce ya aparecen en bordados árabes e hispano-árabes del siglo XI (Vid. FLORIANO CUMBREÑO, Antonio C.: *Colección Artes Decorativas españolas. El Bordado*. Barcelona, 1942. Figs. 2 y 4).

[79] Vid. ibidem. Tabla VIII. Fig. 85 a.

[80] Vid. MARTÍNEZ CAVIRÓ: "La cerámica..." Op. cit. Pág. 123.

[81] Vid. RACKHAM: *Victoria*... Op. cit. Fig. 220.

[82] Vid. GESTOSO: *Historia*... Op. cit. Fig. 57; y SANCHO CORBACHO: *La cerámica*... Op. cit. 1953. Lám. 23.

[83] Vid. GONZÁLEZ MARTÍ: *Cerámica del Levante*... Op. cit. T. II. Lám. XI y fig. 281.

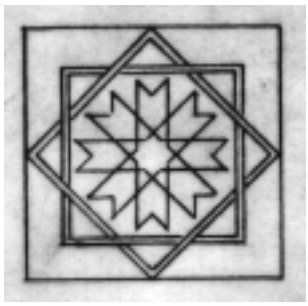


Figura 41: Estrella de ocho y dieciséis.

- **Estrella en marco de cintas (fig. 42):**

  Estrella de segundo cruce en un marco formado por cuatro cintas blancas entrecruzadas, las cuales configuran una estrella de primer cruce.

  La descrita es una composición que se plasmó en azulejos de cuerda seca y de arista y de los alfares valencianos y toledanos.

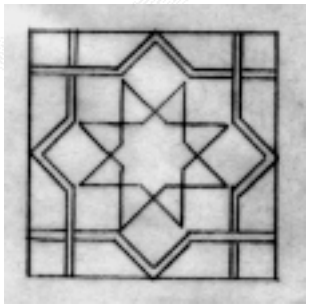


Figura 42: Estrella en marco de cintas.

- **Lazos de 4 combinados con estrellas de ocho puntas:**

  Red a base de entrecruzar cintas y lazos de 4, situándose dentro de la retícula estrellas de ocho puntas.

  La combinación de estrellas de ocho puntas y de cruces aparece con frecuencia en mosaicos antiguos, y su introducción en las obras hispanomusulmanas tendrá lugar por Córdoba y a partir del arte clásico y bizantino[84]. Es una composición recurrente en toda las artes

[84] PAVÓN MALDONADO: *El arte… geométrica*. Op. cit. Págs. 52 y 53.

decorativas mudéjares, como apreciamos en techumbres[85], yeserías[86], celosías[87] y tejidos[88].

En lo que concierne a la cerámica, estrellas solas o combinadas con aspillas se plasmaron en azulejos de reflejo metálico persas[89]. Esta combinación está presente igualmente en la cerámica italiana, como por ejemplo en una solería realizada hacia 1524 y conservada en el Museo Municipal de Deruta[90].

Respecto a la Península Ibérica, la composición que nos ocupa es muy popular en la azulejería toledana, y la hallamos al menos desde finales del sigo XV en piezas de cuerda seca y de arista del Museo del Taller del Moro y de los conventos de San Clemente, de Santo Domingo el Antiguo, de Santa Isabel de los Reyes, y de Santa Clara la Real en la

[85] Armaduras de ese tipo las hallamos en el Salón de los Comares de la Alhambra, en la iglesia de San Francisco de Asís en Palencia y en el monasterio de Santa Clara en Astudillo (vid. PAVÓN MALDONADO: *El arte… geométrica*. Op. cit. Fig. 82. Lám. CXIIa).

[86] Vid. ÁLVARO ZAMORA, María Isabel y NAVARRO ECHEVARRÍA, Pilar: "Las yeserías mudéjares de Aragón". *V Simposio Internacional de Mudejarismo (Actas)*. Instituto de Estudios Turolenses de la Excma. Diputación Provincial de Teruel. Teruel, 1991. Figs. 24 y 25; PAVÓN MALDONADO: *El arte... geométrica*. Op. cit. Lám. CXXII; y SÁNCHEZ TRUJILLANO, María Teresa: "Yeserías mudéjares en la Moraña (Ávila)". *V Simposio Internacional de Mudejarismo (Actas)*. Instituto de Estudios Turolenses de la Excma. Diputación Provincial de Teruel. Teruel, 1991. Fig. 1.

[87] Vid. PAVÓN MALDONADO: *El arte... geométrica*. Op. cit. Fig. 24. Dibs. 38a y 38b.

[88] Encontramos textiles que combinan aspas y estrellas, en los que respecta a Bizancio, desde el siglo VII. En Italia y en España telas con temas con esta composición se emplean al menos desde principios del siglo XIII. Pero esquemas semejantes los hallamos en brocados de tierras tan alejadas como, por ejemplo, China (Vid. FLEMMING: Op. cit. Figs. en págs. 34, 49, 51 y 58; y LEWIS MAY: Op. cit. Figs. 40, 48, 50, 51 y 92).

[89] Vid. BERENDSEN: Op. cit. Figs. en págs. 23 y 27.

[90] FIOCCO, F. y GHERARDI, G.: "Fonti iconografiche di un pavimento derutese". *Faenza*. 1984. Nº 3 y 4. Láms. LVIII-LX.

Toledo[91]. Junto con esto, lazos de 4 semejantes como los analizados y enlazados de la misma forma aparecen ya en la cerámica azul sobre blanco aragonesa y valenciana, como apreciamos, por ejemplo, en los azulejos de finales del siglo XV que componen el pavimento del Salón del Trono de la Aljafería de Zaragoza. Esquemas similares también están presentes en revestimientos catalanes de arista[92].

En Castilla y León, la pieza cerámica más antigua en la que se desarrolla el motivo analizado está realizada en técnica de cuerda seca, data del siglo XV y pertenece a el castillo de Benavente.

El esquema que se plasma en azulejos de estilo toledano presenta tres variantes:

I. *Tipo 1* (fig. 43):

Lazos de 4 sirven de enmarcamiento a estrellas de primer cruce dentro de otras de segundo cruce.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

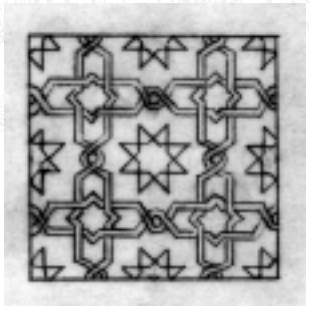


Figura 43: Combinación de aspas y estrellas.

II. *Tipo 2* (fig. 44):

Diseño igual que el anterior, pero con enganches romboidales entre las aspillas.

---

[91] Vid. BOFILL: Op. cit. Lám. LVII; MARTÍNEZ CAVIRÓ: *Mudéjar*... Op. cit. Pág. 338. Figs. 258, 266 y 267; PAVÓN MALDONADO: *El arte… geométrica*. Op. cit. Fig. 24. Nº 17 y lám. CCI b; y VV. AA.: *Inventario artístico de Toledo capital*. Centro Nacional de Información Artística, Arqueológica y Etnográfica. Ministerio de Cultura. Dirección General de Bellas Artes y Archivos. Madrid, 1983. Fig. 51.

[92] Vid. AINAUD DE LASARTE: Op. cit. Fig. 178.

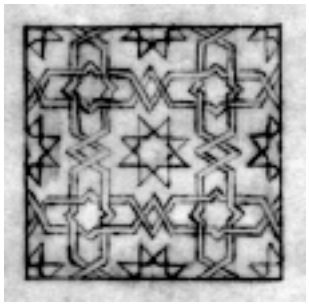


Figura 44: Combinación de aspas y estrellas.

III. Tipo 3 (fig. 45)*:*

Alteran las estrellas de primer cruce inscritas en otras de segundo cruce con las estrellas de segundo cruce sencillas.

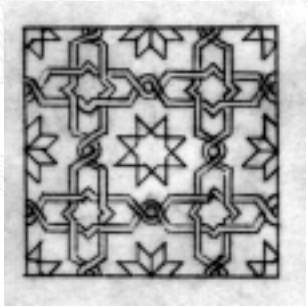


Figura 45: Combinación de aspas y estrellas.

- **Lazos de 4 encadenados (fig. 46):**

Lazos de 4 que al encadenarse dibujan en su interior estrellas de ocho puntas de segundo cruce y en los espacios libres estrellas de primer cruce.

En el arte hispanomusulmán de los siglos X, XI, XII y XIII encontramos esquemas con los mismos elementos que el descrito. Estos modelos del arte almorávide y del almohade llegarían al ámbito mudéjar, además de ser frecuentes en la Alhambra[93]. Se emplean en varias artes decorativas, especialmente en las que utilizan como

[93] PAVÓN MALDONADO: *El arte.. geométrica*. Op. cit. Págs. 37, 39 y 195.

soporte la cerámica, la madera[94] y el yeso[95]. Este tipo de composiciones traspasarán las fronteras de la península, llegando a encontrar versiones semejantes en Italia[96], posiblemente por influencia valenciana.

El diseño descrito es propio de la azulejería toledana, encontrándola, por ejemplo, tanto en técnica de cuerda seca como de arista, en los conventos de Santo Domingo el Antiguo y de Santa Clara de Toledo, pero de raigambre toledana, pero existe también una variante sevillana del siglo XVI muy similar[97].

En Castilla y León piezas con esta composición salieron del taller de Juan Lorenzo.

BIBLIOTECA VIRTUAL

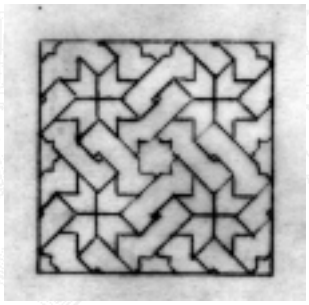


Figura 46: Lazos de 4 encadenados.

[94] El mismo motivo lo encontramos en el púlpito de la ermita de Nuestra Señora de Amusco (Palencia) y en un techo de la Aljafería de Zaragoza, realizado en época de los Reyes Católicos.

[95] Vid. LAVADO PARADINA, Pedro José: "Las yeserías...". Op. cit. Fig. 30; y PETRIZ ASO, Ana Isabel y SAN MIGUEL MATEO, Agustín: "La iglesia de Villanueva de Jalón". *V Simposio Internacional de Mudejarismo (Actas)*. Instituto de Estudios Turolenses de la Excma. Diputación Provincial de Teruel. Teruel, 1991. Figs. 2a y 3.

[96] Un ejemplo lo hallamos en la iglesia de San Francisco en Deruta, en un pavimento de 1524 (Vid. BERENDSEN: Op. cit. Fig. en pág. 89).

[97] Vid. SANCHO CORBACHO: *La cerámica*... Op. cit. 1953. Lám. 21.

- **Lazo de 8 con flor (fig. 47):**

  Lazo de ocho al que se superpone, en el centro, un marco polilobulado con una flor.

  Este es otro diseño presente en olambrillas toledanas.

Figura 47: Lazo de ocho.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

- **Lazos de 8 en mordaza (fig. 48):**

  Lazos de 8 comparten alguno de sus brazos, quedando de este modo encadenados.

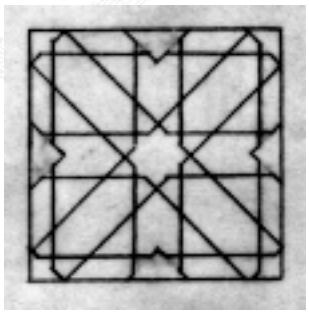


Figura 48: Lazos de 8 en mordaza.

Este es un frecuente en yeserías nazaríes y toledanas[98]. Aparece además en alicatados del Alcázar de Sevilla, de la Sala de las Dos Hermanas, el Partal y el Mexuar en La Alhambra y de la capilla de San Bartolomé en Córdoba (principios del siglo XV)[99], para ser

[98] PAVÓN MALDONADO: *Arte mudéjar*... Op. cit. Pág. 78.

[99] PAVÓN MALDONADO: *El arte... geométrica*. Op. cit. Láms. LVII, LXXIX, XCI y C.

posteriormente plasmado en azulejos valencianos[100] y toledanos, como vemos en un pavimento de inicios del siglo XVI del convento de San Clemente de la capital manchega[101].

- **Lazo de ocho en octógono (fig. 49):**

  Lazo de 8 encerrado en un octógono formado por más lazos similares al central.

  Azulejos toledanos y sevillanos plasmaron este motivo.

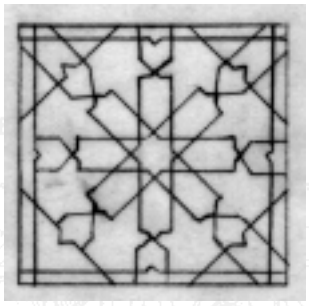


Figura 49: Lazo de 8 en octógono.

- **Lazo de 8 en rueda de lazos menores (fig. 50):**

  Un lazo de 8 central se encuentra encerrado en una corona formada por ocho lazos del mismo tipo, pero de menor tamaño.

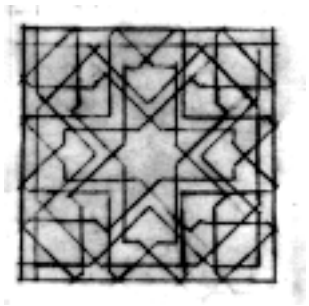


Figura 50: Lazo de 8 en rueda de lazos menores.

[100] Vid. GONZÁLEZ MARTÍ: *La cerámica del Levante*... Op. cit. Tomo II. Fig. 287.

[101] MARTÍNEZ CAVIRÓ: *Mudéjar*... Op. cit. Fig. 656.

Este diseño mudéjar fue empleado en azulejos del siglo XVI, pero fue posteriormente recuperado por la cerámica historicista andaluza, como comprobamos en obras de la fábrica sevillana de La Cartuja.

- **Lazos de 8 unidos (fig. 51):**

  Lazo de 8 central, unido a otros cuatro lazos iguales, situados en los ángulos.

  Este diseño mudéjar se recuperará en el siglo XIX por las corrientes historicistas, como comprobamos en azulejos de la fábrica de La Moncloa.

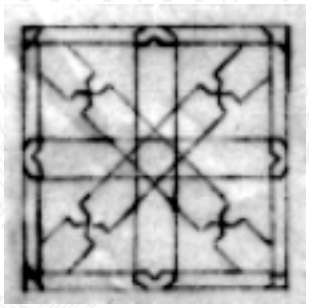


Figura 51: Lazos de 8 unidos.

- **Lazos de 8 y aspillas (fig. 52):**

  Lazos de 8 en mordaza. El diseño se completa con cuatro aspillas situadas sobre los brazos diagonales del lazo central.

  Azulejos en los que se desarrolla este motivo los encontramos en el palacio de los Condes de Mirabel en Plasencia (Cáceres) y en los conventos de Santa Clara y San Clemente en Toledo[102], lo que nos indica el origen toledano del diseño.

[102] Vid. ibidem. Figs. 256 y 306; y PAVÓN MALDONADO: *El arte… geométrica*. Op. cit. Lám. XXVI.

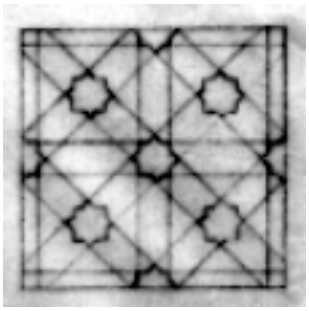


Figura 52: Lazos de 8 y aspillas.

- **Lazo de 12 (fig. 53):**

  Un lazo de 12, compuesto a base de cintas, presenta en los extremos de cada uno de sus brazos una aspilla.

  Este es un diseño sevillano que encontramos en piezas de cuerda seca y de arista[103], y que será recuperada por la cerámica historicista andaluza.

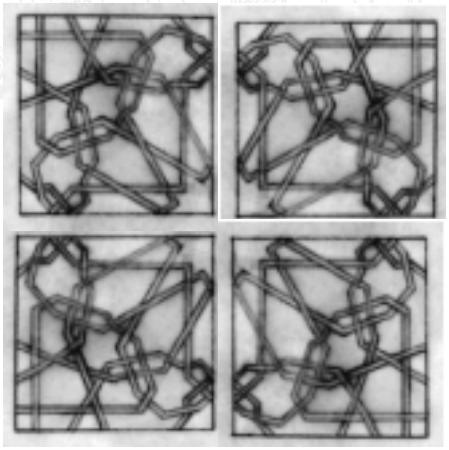


Figura 53: Lazo de 12 combinado con aspillas.

- **Lazos de 12 en una red de abalorios (fig. 54):**

  Lazos de 12 formados por cintas entrecruzadas y encerrados en una red formada por rosarios de cuentas geométricas.

[103] Paneles con esta motivo los hallamos en la casa sevillana de los Péinelos y en la iglesia de Sâo Paulo de Frades en Coimbra (Vid. GESTOSO: *Historia*... Op. cit. Fig. 25; y PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ: "Cerámica..." Op. cit. Fig. en pág. 366).

La composición analizada es presumiblemente de origen valenciano, ya que se emplea en cerámica de cuerda seca del siglo XV[104]. Pero será en Sevilla en donde se aplique a azulejos de cuenca, como apreciamos en los zócalos de la Casa de Pilatos, realizados entre 1536 y 1538 por los Polido, y en la portada de la iglesia de Villaba del Alcor (Huelva), que data aproximadamente del año 1500[105].

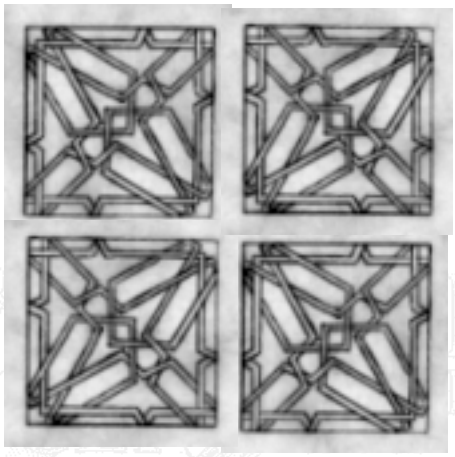


Figura 54: Lazos de 12 en red de abalorios.

- **Lazo de 16 (fig. 55):**

  Lazo de 16 formado por cintas entrelazadas.

  Este diseño será empleado por primera vez en la Península Ibérica en el arte hispanomusulmán, y será posteriormente adoptado por los artífices mudéjares. En la Alhambra los zócalos de alicatados decorados a base de lazos de 16 son numerosos[106], y esta composición se plasma en azulejos de cuerda seca desde el siglo XV, y en piezas de arista desde principios del XVI.

  El esquema descrito especialmente frecuente en revestimientos toledanos, como los de los conventos de San Clemente (comienzos del

[104] Vid. GONZÁLEZ MARTÍ: *Cerámica del Levante*... Op. cit. T. II. Lám. X.

[105] Vid. PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ: "Cerámica..." Op. cit. Fig. en pág. 355; y SANCHO CORBACHO: *La cerámica*... Op. cit. 1953. Lám. 18.

[106] Vid. PAVÓN MALDONADO: *El arte... geométrica*. Op. cit. Láms. LXXIX, LXXXV, LXXXVI y XCI.

siglo XVI), de San Juan de la Penitenciaría, de la Concepción Franciscana y de Santo Domingo el Antiguo, del Taller de Moro, y de la sinagoga del Tránsito, edificios todos ellos en Toledo, así como los del palacio de los Condes de Mirabel en Plasencia (Cáceres) y del convento de los franciscanos en Escalona[107].

El motivo se plasmó igualmente en piezas sevillanas, como las de la Casa Olea, el Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla y el Instituto de Valencia de Don Juan[108].

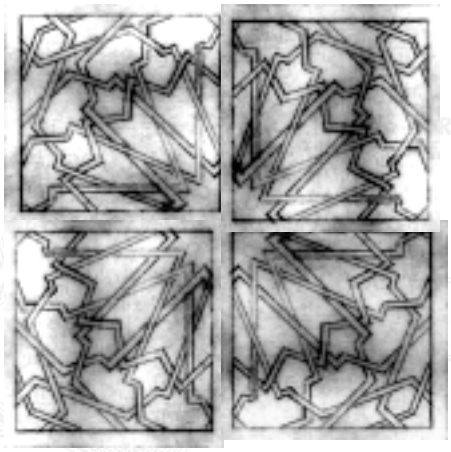


Figura 55: Lazo de 16.

Pero el que nos ocupa no es un diseño exclusivo de la cerámica, sino que fue empleado en otras artes decorativas, como vemos en las yeserías de la capilla de San Llorente del Museo Diocesano y Catedralicio de Valladolid. Asimismo, habitualmente aparece en

[107] Vid. ibidem. Láms. XXVIb y CCIa; LÓPEZ DE AYALA-ÁLVAREZ DE TOLEDO: Op. cit. Lám. XXXIX; MARTÍNEZ CAVIRÓ, Balbina: *Conventos de Toledo*. Ediciones El Viso. Madrid, 1990. Fig. en pág. 266; y MARTÍNEZ CAVIRÓ: *Mudéjar*... Op. cit. Láms. 256, 258 y 266.

[108] Vid. GESTOSO: *Historia*... Lám. en pág. 190; PAVÓN MALDONADO: *El arte.. geométrica*. Op. cit. Pág. 280. Láms. CLXXIIIa y b y CLXXVII; y PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ: *Azulejos*... Op. cit. Fig. 19.

techumbres mudéjares, algunas de ellas conservadas en Castilla y León[109].

Este mismo motivo se recuperó en la etapa historicista de finales del siglo XIX.

- **Lazo de 16 floral (fig. 56):**

  Lazo de 16 con un margarita en el centro y con los brazos de terminaciones curvas, lo que le da aspecto de flor.

  Este esquema es quizá una creación del azulejero afincado en Salamanca Pedro Vázquez.

  En el convento de Nuestra Señora de Loreto en Peñaranda de Bracamonte (Salamanca) encontramos en mismo motivo, pero realizado en lazos de 12.

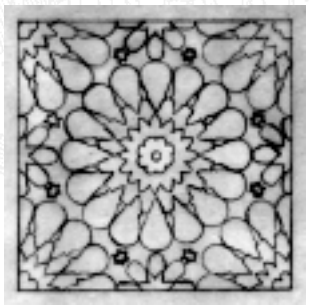


Figura 56: Lazo de 16 floral.

- **Lazos de 16 en coronas de lazos de 8 (fig. 57):**

  Lazo de 16 en una rueda formada por lazos de 8.

  La combinación de lazos de 16 con lazos de 8 es utilizada con profusión en el arte mudéjar. Es lo que Pavón Maldonado denomina "*sistema hexagonal*"[110], ya que los seis lazos de 8 que se disponen en torno al central de 16 serían los ángulos de un hexágono imaginario. Respecto a la azulejería, vemos su empleo en ejemplos de cerámica granadina.

[109] Encontramos lazos de 16, por ejemplo, en armaduras del convento de Santa Isabel y del zaguán de la Universidad de Salamanca.

[110] *El arte… geométrica*. Op. cit. Pág. 209.

Otra variante es la que presenta un lazo de 16 rodeado de ocho lazos de 8, esquema utilizado en la Alhambra desde mediados del siglo XIV y que se desarrolla con relativa abundancia en los revestimientos cerámicos, como queda reflejado en los zócalos de la Sala de las Dos Hermanas, en el pavimento bajo el arco que comunica esta sala con la de Lindajara y en los alicatados del Mexuar. El motivo será adoptado por los artífices mudéjares y se plasmará en azulejos de arista[111].

La composición analizara la emplearon azulejeros toledanos en revestimientos del palacio de los Condes de Mirabel en Plasencia, del monasterio de las Descalzas Reales de Madrid, de los conventos de Santo Domingo de Plasencia, de Santa Isabel de los Reyes de Toledo y el franciscano de Escalona, y de la iglesia de San Justo en Toledo[112].

A finales del siglo XIX se recupera el motivo, como vemos en piezas atribuibles a la fábrica de La Moncloa.

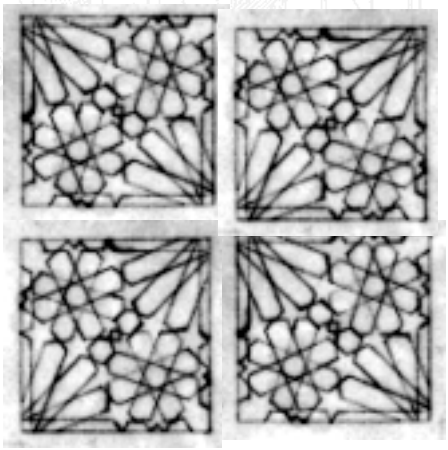


Figura 57: Lazo de 16 en rueda de lazos de 8.

- **Lazos de 16 en red de abalorios (fig. 58):**

  Lazos de 16 en una red de abalorios geométricos, formándose en las intersecciones de los rosarios lazos de 8.

[111] Ibidem. Págs. 303 y 305.

[112] Vid. ibidem. Láms. XXVI, CCII y CCXIV; LÓPEZ DE AYALA-ÁLVAREZ DE TOLEDO: Op. cit. Lám. XXXIX; y VV. AA.: *Inventario... Toledo capital*. Op. cit. Fig. 51.

Piezas con esta combinación salieron del taller vallisoletano de Juan Lorenzo, pero también es un esquema plasmado por los ceramistas valencianos[113].

La composición descrita aparece igualmente en otras artes decorativas, como por ejemplo en la pintura y las yeserías[114].

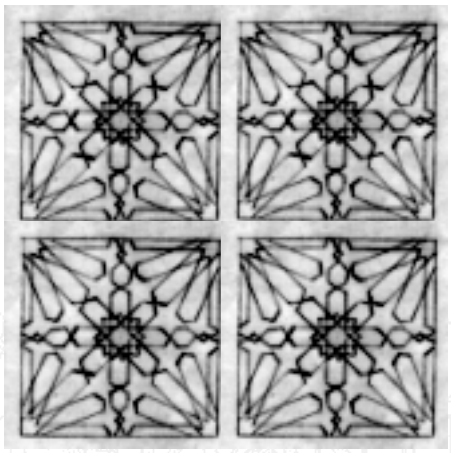


Figura 58: Lazos de 16 en red de abalorios.

- **Lazos de 20 en red de abalorios (fig. 59):**

Lazos de 20 realizados a base de cintas blancas e inscritos en una red de abalorios geométricos. En las intersecciones de los rosarios se forman lazos de 8.

Encontramos este esquema, pero empleando lazos de 12, en la cerámica sevillana[115]. Pero el modelo analizado aparece en la cerámica toledana, como vemos en el convento de Santo Domingo el Antiguo[116].

[113] Vid. GONZÁLEZ MARTÍ: *Cerámica del Levante*... Op. cit. T. II. Lám. XIII.

[114] Vid. PAVÓN MALDONADO: *El arte... geométrica*. Op. cit. Lám. CCXVII.

[115] Vid. SANCHO CORBACHO: *La cerámica*... Op. cit. 1953. Lám. 18.

[116] Vid. MARTÍNEZ CAVIRÓ: *Mudéjar*... Op. cit. Fig. 265.

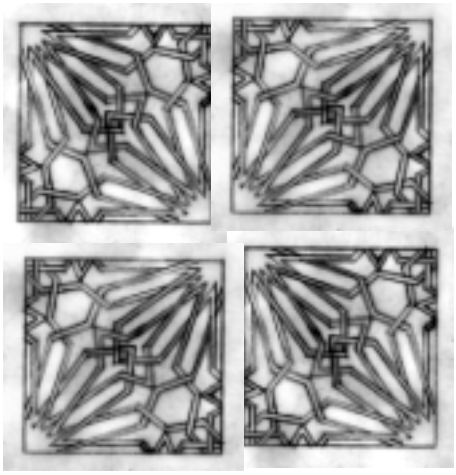


Figura 59: Lazos de 20 en una red de abalorios geométricos.

BIBLIOTECA VIRTUAL

- **Lazos de 20 en red de abalorios:**

  Lazos de 20 en una red de abalorios geométricos. En las intersecciones de los rosarios se forman lazos de 8.

  Este diseño mudéjar que se emplea en la azulejería toledana, como apreciamos en el convento de Santo Domingo el Antiguo en Toledo o en los zócalos del Palacio de los Condes de Mirabel en Plasencia[117].

  Aparece asimismo en obras del foco valenciano[118].

  Existen tres variantes, en función de los motivos que decoren el entramado:

  I. *Abalorios sin decoración* (fig. 60).

  II. *Abalorios decorados por estrellas* (fig. 61):

  Este diseño será retomado a finales del siglo XIX por la fábrica de La Moncloa, cuando esta esté bajo la dirección de los hermanos Zuloaga.

  III. *Abalorios decorados por flores de lis* (fig. 62).

[117] Vid. PAVÓN MALDONADO: *El arte…geométrica*. Op. cit. Láms. XXVI y CCII.

[118] GONZÁLEZ MARTÍ: *Cerámica del Levante*… Op. cit. Figs. 311.

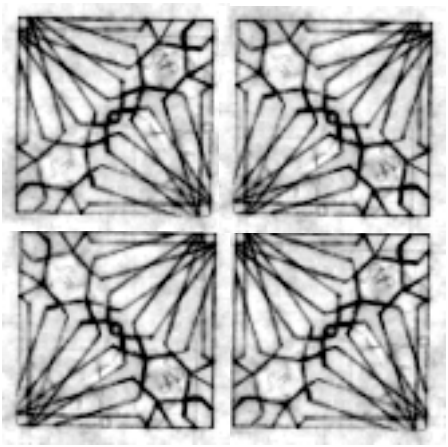


Figura 60: Lazos de 20 en una red de abalorios geométricos.

BIBLIOTECA VIRTUAL

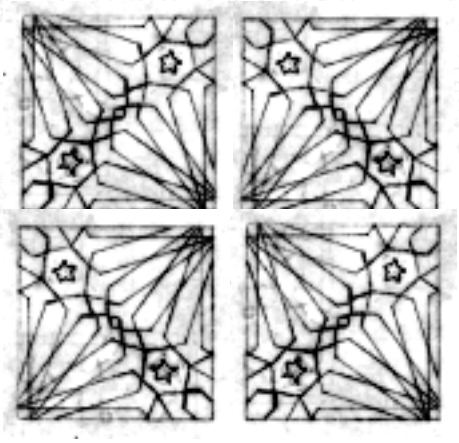


Figura 61: Lazos de 20 en una red de abalorios geométricos.

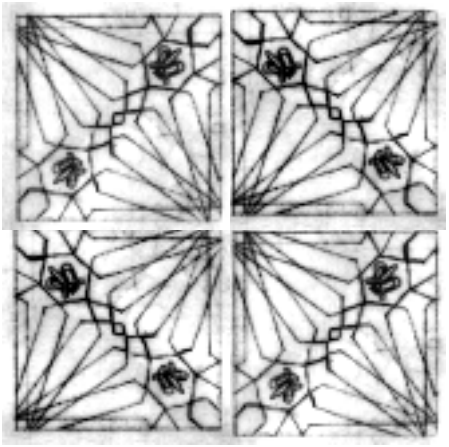


Figura 62: Lazos de 20 en una red de abalorios geométricos.

- **Marcos hexagonales enlazados (fig. 63):**

  Marcos hexagonales enlazados a modo de cadeneta encierran en su interior cuadrados en disposición vertical unidos por el vértice.

  Este diseño lo realizó el taller de Juan Lorenzo.

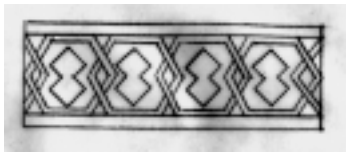


Figura 63: Marcos hexagonales enlazados.

- **Paños de sebka (fig. 64):**

  Red de rombos.

  Los paños de sebka son un motivo hispano-musulmán que se popularizará en la Península Ibérica gracias a la arquitectura almohade.

  Paños de sebka se plasman en azulejos toledanos del siglo XVI conservados la iglesia parroquial de Pezuela de las Torres (Madrid)[119].

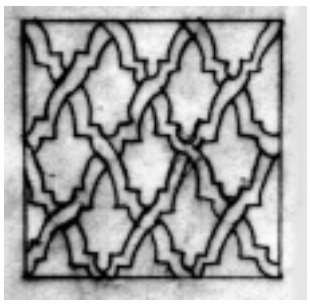


Figura 64: Paños de sebka.

- **Pata de gallo, espuelas u hoja de higuera (fig. 65):**

  Formas geométricas irregulares adosadas, con forma de hoja.

  Este diseño se emplea frecuentemente en pavimentos andaluces realizados en técnica de cuerda seca a fines del siglo XV[120], para pasar

[119] CABEZAS: Op. cit. Fig. 40.

en la centuria siguiente a piezas de arista, tanto toledanas como sevillanas (Casa de Pilatos y Museo de Artes y Costumbres Populares) y valencianas (Palacio Real de Gandía)[121].

El motivo será recuperado a finales del siglo XIX por la fábrica de La Moncloa.

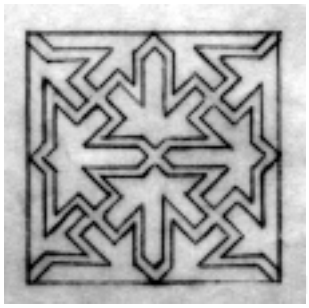


Figura 65: Patas de gallo.

- **Postes en cadeneta (fig. 66):**

  Cadeneta a base de postes unidos por enganches.

  Ésta es una ornamentación típica del Califato de Córdoba que se posteriormente se emplea, por ejemplo, en los zócalos vidriados del Baño Real de la Alambra, y que aparecerá también en el arte mudéjar (arrimaderos de la casa de los Pinelo en Sevilla)[122], especialmente en las techumbres[123].

  El motivo se continúo plasmando en piezas de cuenca sevillanas del taller de Pisano en Sevilla y de la casa de Pilatos (1536-1538)[124]. Junto con esto, aparece igualmente en azulejos toledanos del siglo XVI.

---

[120] PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ: "Cerámica..." Op. cit. Pág. 354.

[121] Vid. GESTOSO: *Historia*... Op. cit. Fig. 58; GONZÁLEZ MARTÍ: *Cerámica del Levante*... Op. cit. T. II. Figs. 238 y 304; y PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ: *Azulejos*... Op. cit. Fig. 29.

[122] Vid. MARTÍNEZ CAVIRÓ, Balbina: *Cerámica hispanomusulmana*. Ediciones el Viso. Madrid, 1991. Fig. 297.

[123] Vid. PAVÓN MALDONADO: *El arte... geométrica*. Op. cit. Fig. 164 y láms. CLI y CCXLI.

[124] Vid. PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ: "Niculoso..." Op. cit. Dib. 35; y SANCHO CORBACHO: *La cerámica*... Op. cit. 1953. Láms. 5, 97 y 98.

Posteriormente el diseño será retomado por la azulejería historicista.

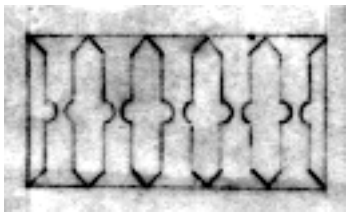


Figura 66: Postes en cadeneta.

- **Rombos superpuestos (fig. 67):**

  Cenefa de rombos superpuestos y situados entre dos cintas.

  Piezas con este motivo fueron realizadas por el taller vallisoletano de Juan Lorenzo.

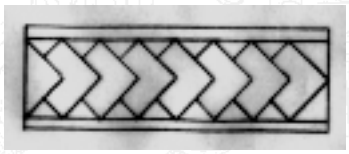


Figura 67: Cenefa de rombos superpuestos.

Parte III: MOTIVOS GÓTICOS

Los diseños de estilo gótico plasmados sobre azulejos conservados es Castilla y León son muy infrecuentes, limitándose en la mayoría de los casos a piezas planas valencianas en azul y blanco procedentes de Manises.

- **Flor con hojas de cardo (fig. 68):**

  Flor central de pétalos que reflejan un movimiento giratorio, y rodeada de cuatro hojas de cardo en forma de aspa.

  Es un motivo valenciano que data del siglo XV[125], pudiendo encintrarlos, por ejemplo, en piezas pertenecientes al Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla y el Municipal de Paterna[126].

Figura 68: Flor rodeada de cuatro hojas de cardo.

- **Motivos epigráficos y vegetales (fig. 69):**

  Motivo epigráfico, cúfico, combinado con elementos vegetales, y enmarcado por una greca a base de una especie de sogueado.

  Este tipo de decoración se emplea en alfardones de Manises en azul sobre blanco de la segunda mitad del siglo XV, como apreciamos en piezas del Museo de Arte de Cataluña y en azulejos exportados a

[125] GONZÁLEZ MARTÍ: *Cerámica de Levante*... Op. cit. Tomo II. Fig. 516.

[126] PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ: *Azulejos*... Op. cit. 253; y SOLER FERRER: *Historia*... Op. cit. Tomo II. Fig. en pág. 197.

Nápoles en tiempos de Alfonso el Magnánimo[127]. Indica además el origen mudéjar de los ceramistas valencianos.

La cenefa a modo de sogueado aparece también en alfardones italianos del silgo XV, como apreciamos en un pavimento realizado en Nápoles entre 1470 y 1480 para el palacio de Matti Corvino en Buda (Ugheria)[128].

Figura 69: Motivos pseudo-epigráficos y vegetales.

- **Rama con cinta (fig. 70):**

  Cenefa con una rama gruesa central en la que se enrolla una cinta.

  Estamos ante un diseño gótico valenciano que encontramos en piezas de cerámica azul de Manises de mediados del siglo XV[129], así como en obras de Pedro Vázquez.

Figura 70: Cinta entorno a una rama.

- **Tracería calada (fig. 71):**

  Tracería calada gótica flamígera.

---

[127] Vid. BOFILL: Op. cit. Lám. LV; GONZÁLEZ MARTÍ: *Cerámica de Levante*... Op. cit. Tomo II. Fig. 598; MIDDIONE: Op. cit. Lám. XXI.

[128] Vid. QUINTEIRO: *Maiolica*... Op. cit. Fig. 26.

[129] Vid. GONZÁLEZ MARTÍ: *Cerámica de Levante*... Op. cit. Tomo III. Fig. 339.

Este diseño se plasmó en verduguillos realizados en reflejo dorado y en técnica de arista, como apreciamos en piezas sevillanas de las postrimerías del siglo XV o en los inicios del XVI que se conservan el Instituto Valencia de Don Juan[130].

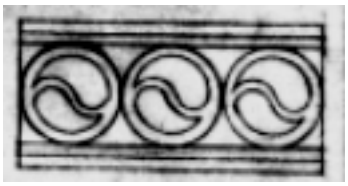


Figura 71: Cenefa de tracería gótica.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

[130] Vid. MARTÍNEZ CAVIRÓ: *La loza*... Op. cit. Fig. 218.

Parte IV: MOTIVO GÓTICO-MUDÉJAR

En ocasiones, los motivos de las dos corrientes artísticas que convivían en la Península Ibérica en la Baja Edad Media, el Gótico y el Mudéjar, se combinan en realizaciones como la que será descrita a continuación, la cual fue llevada a cabo en técnica de arista.

- **Hojas de cardo y cadeneta rectilínea (fig. 72):**

  Cenefa toledana que en su parte superior presenta hojas de cardo enlazadas en su base mediante arcos, a manera de crestería gótica, y en la inferior una cadeneta rectilínea formada por la intersección de cuatro cintas.

  Esquemas de este tipo se emplearon desde finales del siglo XV, además de en la cerámica toledana (palacio de los Condes de Mirabel en Plasencia y en los conventos de San Antonio, Santo Domingo el Antiguo, Santa Clara y San Pablo de Toledo)[131], en la azulejería sevillana (casa de Pilatos)[132], en la aragonesa (palacio de Ram de Viu en Calatayud)[133] y en la valenciana (castillo de Alacias)[134].

Figura 72: Hojas de cardo y cadeneta rectilínea.

[131] Vid. MARTÍNEZ CAVIRÓ: *Mudéjar*... Op. cit. Figs. 216, 264, 306 y 372; y PAVÓN MALDONADO: *El arte... geométrica*. Op. cit. Lám. XXVI.

[132] Vid. SANCHO CORBACHO: *La cerámica*... Op. cit. 1953. Lám. 97.

[133] Vid. GÓMEZ MARTÍ: *Cerámica española*... Op. cit. Tomo II. Fig. 76.

[134] Vid. Ibidem. Lám. XVI.

Parte V: MOTIVOS MUDÉJARES-RENACENTISTAS

Las composiciones mudéjares-renacentistas son las elegidas en numerosos azulejos de arista. Son propias del siglo XVI, aunque se seguirán empleando en los inicios de la centuria siguiente. Mezclan elementos novedosos llegados de Italia, generalmente decoración floral que podría derivar de los grutescos, con formas u estructuras geométricas de tradición hispanomusulmana y mudéjar. Los colores utilizados en la realización de estas piezas son el azul, el verde, el melado y el blanco, y ocasionalmente el negro.

- **Círculos y flor (fig. 73):**

  Tres círculos unidos, sirviendo el central, que es de mayor tamaño, de marco para una flor. Este motivo se plasma en azulejos con forma romboidal.

  Aunque su estilo es toledano, encontramos un esquema paralelo en los zócalos de la casa de Pilatos en Sevilla, llevados a cabo por los Polido[132]. Pero únicamente he localizado piezas con la composición y la forma reseñadas entre las realizaciones del taller vallisoletano de Juan Lorenzo.

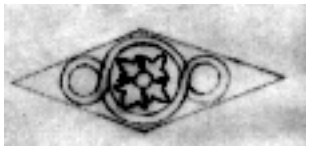


Figura 73: Composición de círculos y flor.

- **Cruz griega apuntada con decoración floral (fig. 74):**

  Cuadrado central del que parten cuatro capullos en disposición cruciforme, y que se hallan inscritos en una cruz griega apuntada. En los ángulos se forman más elementos florales.

[132] Vid. SANCHO CORBACHO: *La cerámica*... Op. cit. 1953. Lám. 40.

Los capullos están tomados de la estética renacentista, es de raigambre islámica, mientras que su disposición así como el enmarcamientos muestran la influencia mudéjar.

Por su parte, la cruz griega de aspas rematadas en forma triangular esta muy presente en el arte islámico y en los azulejos mudéjares de arista.

El motivo descrito puede ser de origen sevillano, ya que se utilizó para decorar los azulejos de la capilla del Alcalde en Bristol[133].

Figura 74: Cruz griega apuntada con decoración vegetal.

- **Cruz griega con elemento floral cruciforme (fig. 75):**

  Cuatro formas vegetales parten de un cuadrado central y se sitúan según una disposición cruciforme. Están además inscritas en una cruz griega unida a otra iguales por pequeños anillos.

  Azulejos con este diseño salieron del taller de Juan Lorenzo.

Figura 75: Elemento vegetal cruciforme en una cruz griega.

[133] Vid. GESTOSO: *Historia*... Op. cit. Fig. 57.

- **Flor con decoración vegetal en aspa (fig. 76):**

  Florecilla central inscrita en un cuadrado del que parten cuatro capullos de perfil en disposición de aspa.

  Los capullos dispuestos en aspa y partiendo de un cuadrado en posición diagonal es un modelo del arte antiguo y bizantino que será adoptado por el mundo hispano-musulmán[134]. Aparecen en obras islámicas que juegan con el motivo de la flor de loto, como apreciamos en una celosía de la mezquita de Córdoba, en yeserías de la Alhambra, y en obras del palacio de Medina Azahara[135]. Estas formas se mantendrán en el arte mozárabe, para ser posteriormente adoptadas por los artífices mudéjares toledano, espacialmente los azulejeros, gozando de una importante difusión[136].

  Olambrillas con este diseño fueron llevadas a cabo en Toledo, tanto en técnica de arista como de cuerda seca[137], y en el taller vallisoletano de Juan Lorenzo.

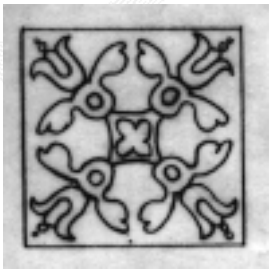


Figura 76: Flores en aspa partiendo de un cuadrado central.

[134] Vid. PAVÓN MALDONADO: *El arte... geométrica*. Op. cit. Tabla V. Fig. 61.

[135] Vid. PAVÓN MALDONADO, Basilio: *El arte hispano-musulmán en su decoración floral. Una teoría para un estilo.* Ministerio de Cultura. Agencia española de Cooperación Internacional. I.C.M.A. Madrid, 1990 (2ª ed. aumentada). Tabla IX. Fig. 52. Tabla XXIV. Figs. 27 y 41-1.

[136] Vid. PAVÓN MALDONADO: *El arte... geométrica.* Op. cit. Lám. CXCV; y PAVÓN MALDONADO: *El arte... floral.* Op. cit. Tabla XXIV. Figs. 42, 47, 51, 51-1 y 52.

[137] Vid. BOFILL: Op. cit. Lám. LVII.

- **Flor con decoración vegetal radial (fig. 77):**

  Flor de la que parten hojas en forma de cruz y capullos en disposición de aspa.

  La combinación de esquemas de cruz y de aspa es un rasgo típico del arte mudéjar, mientas que los elementos vegetales son de influencia renacentista.

  Azulejos con esta composición fueron llevados a cabo por Juan Lorenzo.

Figura 77: Flor con decoración vegetal radial.

- **Flor en círculo con vegetación radial (fig. 78):**

  Flor dentro de circunferencia de la que parten cuatro hojas en disposición de cruz griega y cuatro capullos en forma de aspa.

  Este es un diseño plasmado por Pedro Vázquez en numerosos revestimientos.

Figura 78: Flor en círculo con decoración radial vegetal.

- **Flor en cruz griega (fig. 79):**

  Flor vista de frente dentro de una cruz griega, la cual que se une a otras iguales por medio de anillos con una florecilla en su interior. En los espacios libres forma otra flor.

  Esta composición se emplea con relativa profusión en la azulejería de arista toledana del siglo XVI, de lo que son buena prueba los paneles de la iglesia parroquial de Pezuela de las Torres (Madrid), llevados a cabo hacia 1551, de la Casa de la Mesa, y de los conventos de San Clemente, de Santa Teresa, de Santa Clara y de San Pablo. Estos cinco últimos edificios están sitos en Toledo[138].

Figura 79: Flor en cruz griega.

- **Flor en cuadrado con decoración radial (fig. 80):**

  Flor central, dentro de un cuadrado, del que parten capullos y elementos vegetales a modo de copetes superpuestos.

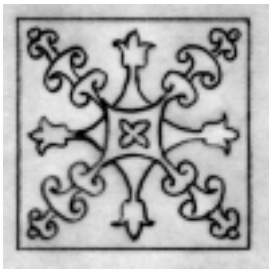


Figura 80: Flor en cuadrado con decoración radial.

[138] Vid. CABEZAS: Op. cit. Pág. 542. Fig. 44; MARTÍNEZ CAVIRÓ: *Conventos... de Toledo*. Op. cit. Fig. en pág. 347; y MARTÍNEZ CAVIRÓ: *Mudéjar...* Op. cit. Figs. 245, 255, 307 y 372.

Este diseño fue plasmado en olambrillas por el alfar de Juan Lorenzo.

- **Flor geometrizada en círculo (fig. 81):**

  Flor geometrizada de ocho pétalos, inscrita en un círculo unido a otros iguales por anillos menores. En los ángulos, al unir cuatro azulejos, se forman más motivos vegetales.

  Los círculos tangentes de dos tamaños anudados o unidos son una composición clásica, creada posiblemente por la musivaria romana[139]. Será adoptada posteriormente en el arte bizantino, y la hallamos, por ejemplo, en marfiles, telas y sedas[140]. Se continuará empleado en tejidos durante la época medieval[141]. Es frecuente igualmente en el arte islámico oriental, apareciendo en lo primeros palacios omeyas de Siria y Jordania. En la España musulmana este motivo hace acto de presencia durante el Califato, y se mantendrá hasta fechas muy tardías en el arte nazarí y en el mudéjar castellano, en telas, yeserías y azulejos[142]. Será posteriormente empleado en el arte renacentista italiano, incluida la cerámica[143], y será recogido en el Libro III de Serlio, publicado en Toledo por Villalpando en 1552.

  Las flores en círculos engarzados por anillos menores se emplearán igualmente en la azulejería plana manierista, como vemos en la puerta de entrada del coro del convento de Santo Domingo el Antiguo y en un frontal de 1576 conservado en el Museo Provincial de Sevilla[144].

---

[139] RODRÍGUEZ PEINADO: Op. cit. Pág. 844.

[140] Vid. DARCEL, A. y BASILEWSKY, A.: *Collection Basilewsky*. París, 1874. Lám. XII; y FLEMMING: Op. cit. Figs. 3 y 41.

[141] Un ejemplo del empleo de este esquema se puede apreciar en un pieza de la segunda mitad del siglo XIII conservada en el Museo de Ricas Telas en Burgos (Vid. LEWIS MAY: Op. cit. Figs. 78 y 79).

[142] PAVÓN MALDONADO: *El arte... geométrica*. Op. cit. Pág. 97.

[143] Vid. RACKHAM: *Victoria*... Op. cit. Figs. 495 y 655.

[144] SANCHO CORBACHO: *La cerámica*... Op. cit. 1948. Lám. 26; y MARTÍNEZ CAVIRÓ: *Mudéjar*... Op. cit. Fig. 268.

Flores semejantes a las del diseño analizado aparecen en la cerámica azul de Manises al menos desde la transición entre los siglos XV y XVI[145]. Pero el motivo tal y como ha sido descrito únicamente lo he hallado en azulejos del taller de Juan Lorenzo.

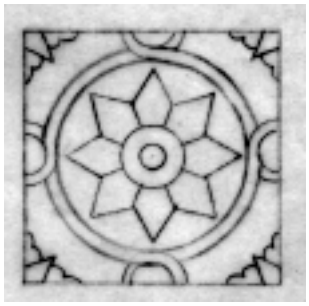


Figura 81: Flor geometrizada en círculo.

- **Flor rodeada de hojas giratorias (fig. 82):**

  Flor compuesta por cuatro pétalos polilobulados y rodeada de hojas giratorias. Se halla encerrada en un círculo unido a otros iguales por medio de anillos menores.

  Este es otro de los diseños empleados por el alfar del vallisoletano Juan Lorenzo.

Figura 82: Flor rodeada de hojas giratorias en círculo.

[145] Vid. GONZÁLEZ MARTÍ: *La cerámica del Levante*... Op. cit. T. II. Fig. 418.

- **Flor vista de frente en un círculo:**

  Circunferencias enlazan entre si mediante anillos menores y acogen en su interior flores vistas de frente. En los espacios libres, al unir cuatro azulejos, se forman más flores.

  Los marcos engarzados por anillos son de raigambre islámica, y los hallamos ya y con flores en su interior en un relieve sobre piedra califal cordobés[146].

  Pero las flores del motivo que nos ocupa muestran la influencia renacentista, e incluso existen ejemplos en la misma línea en azulejos italianos del siglo XV[147]. Este tipo de flores se emplea igualmente en otras manifestaciones artísticas, como por ejemplo en el grabado[148].

  Existen dos variantes de este diseño, en función de la flor central:

  I. *Flor vista de frente toledana* (fig. 83):

  Motivo que Balbina Martínez Caviró denomina *flor vista de frente*[149], y que esta compuesta por seis pétalos.

  Es uno de los diseños más habituales en al cerámica mudéjar toledana del siglo XVI, encontrándolo en los conventos de las Descalzas Reales en Madrid, y de Santo Domingo el Real[150], Santo Domingo el Antiguo, Nuestra Señora del Rosario, San Clemente y San Pablo de Toledo, así como en la iglesia parroquial de Pezuela

[146] Vid. PAVÓN MALDONADO: *El arte... floral*. Op. cit. Tabla XXIII-80.

[147] Especie de flores planas las encontramos también en piezas italianas, de Faenza y Deruta, datadas en el siglo XV y XVI, aunque no pienso que fuera este el origen de las piezas españolas, sino que en los dos países se llego a elementos florales con puntos en común de modo independiente (vid. RACKHAM: *Victoria*... Op. cit. Fig. 187. Lám. 30).

[148] Vid. GARCÍA VEGA: Op. cit. Fig. 38.

[149] *Mudéjar*... Op. cit. Pág. 291.

[150] En el convento de Santo Domingo existe otra variante en la que se han sustituido las flores del interior de los círculos por rostros de bestias (Vid. MARTÍNEZ CAVIRÓ: *Mudéjar*... Op. cit. Fig. 338).

de las Torres (Madrid), realizados estos últimos revestimientos en 1550 o 1551[151].

Se conservan igualmente ejemplos de la utilización de este diseño en Sevilla[152].

Existen además otras variantes, como la sustitución del anillo central por una cruz de brazos iguales, por octógonos o por formas lobuladas o mixtilíneas[153].

Figura 83: Flor vista de frente en círculo.

II. *Flor vista de frente vallisoletana* (fig. 84):

Este es un diseño creado por Juan Lorenzo, y se caracteriza por los cuatro sépalos que se adosan a la flor central.

[151] Vid. ibídem. Figs. 258 y 372; CABEZAS: Op. cit. Fig. 42; GARCÉS, Jesús Juan: *El museo madrileño de las Descalzas Reales*. Ed. Prensa española. Madrid, 1969; y PAVÓN MALDONADO: *El arte... geométrica*. Op. cit. Láms. CXCVII, CXCVIII y CXCIX.

[152] La composición descrita aparece plasmada en los zócalos del claustro de la cartuja de Santa María de las Cuevas de Sevilla (vid. PERLA, Antonio: "Una compleja intervención: la recuperación de los zócalos de azulejería del claustrillo de la cartuja de Santa María de las Cuevas de Sevilla". *Azulejo*. Nº 2. 1992. Fig. 4 y 9).

[153] Composiciones como las reseñadas aparecen en revestimientos de la Casa de la Mesa, de los conventos de San Clemente, Santa Clara, Santo Domingo el Real, Nuestra Señora del Rosario y San Pablo, todos ellos edificios toledanos, así como en una obra del Museo Provincial de Sevilla (MARTÍNEZ CAVIRO: *Mudéjar*... Op. cit. Fig. 77, 245, 255, 258, 307, 331, 333, 337, 338 y 372; y SANCHO CORBACHO: *La cerámica*... Op. cit. 1948. Lám. 9).

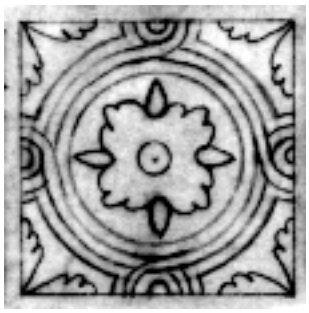


Figura 84: Flor vista de frente en círculo.

- **Marco cuadrilobulado con flor (fig. 85):**

  Flor dentro de un marco cuadrilobulado que se adapta a su perfil, unido a otros iguales por anillos menores. En los ángulos encontramos hojas.

  Los marcos cuadrilobulados unidos por anillos menores son un esquema bizantino[154] que será empleado en las artes decorativas durante los siglos medievales. Los medallones de cuatro lóbulos son frecuentes en la ornamentación islámica[155].

  Respecto a la azulejería, el precedente de este motivo lo hallamos en la cerámica azul y morada valenciana del siglo XV[156], así como en piezas llevadas a cabo por Francisco Niculoso[157]. El diseño pasará a la centuria siguiente adoptado por los azulejeros mudéjares sevillanos, toledanos y talaveranos[158]. Pero el tipo de enmarcamiento analizado

[154] Vid. MAYER, F. S.: *Manual de ornamentación*. 2ª edición aumentada por H. Alcian Munné. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1948. Lám. 100.

[155] PAVÓN MALDONADO: *La cerámica... geométrica*. Op. cit. Pág. 102.

[156] Vid. GONZÁLEZ MARTÍ: *La cerámica del Levante...* Op. cit. Tomo II. Fig. 495.

[157] Vid. PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ: "Niculoso..." Op. cit. Fig. 1. Dibs. 1 y 2.

[158] En excavaciones llevadas a cabo en Talavera de la Reina se han localizado azulejos decorados por el motivo estudiado (Vid. RODRÍGUEZ SANTAMARÍA y MORALEDA OLIVARES: Op. cit. Fig. 47). Piezas sevillanas con este diseño se conservan en la iglesia de Sâo Paulo de Frades en Coimbra (Vid. PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ: "Cerámica..." Op. cit. Fig. en pág. 366).

aparece igualmente en la ornamentación mudéjar aragonesa[159]. Por influencia española, estos marcos se emplean en la azulejería holandesa[160].

Figura 85: Marco cuadrilobulado con flor.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

- **Marco cuadrilobulado con motivos vegetales cruciformes (fig. 86):**

  Marco cuadrilobulado con cuatro capullos en disposición de cruz griega. El marco se adorna con hojas y se une a otros iguales por pequeños anillos.

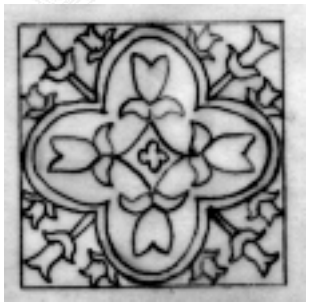


Figura 86: Capullos en disposición cruciforme en marco cuadrilobulado.

- **Marco polilobulado con decoración floral (fig. 87):**

  Elementos florales en disposición radial aparecen dentro de marcos polilobulados unidos entre si por pequeños anillos. En los espacios libres se sitúan composiciones vegetales semejantes.

---

[159] Vid. PAVÓN MALDONADO: *La cerámica... geométrica*. Op. cit. Fig. 104.

[160] Vid. BERENDSEN: Op. cit. Lám. en pág. 129.

Los marcos son de raigambre islámica, mientras que la decoración vegetal procede de los grutescos vegetales. Los enmarcamientos polilobulados unidos por anillos son un motivo hispánico que aparece en la Alhambra, en bordados[161], y en zócalos pintados mudéjares de la primera mitad del siglo XIV.

Respecto a la cerámica, encontramos el motivo descrito en paneles cerámicos toledanos de inicios del XVI, como podemos ver en los conventos de Santa Clara, San Clemente y Santa Isabel la Real en Toledo y en azulejos hallados en excavaciones realizadas en Talavera de la Reina[162].

A finales del siglo XIX el diseño es rescatado por la fábrica de La Moncloa.

BIBLIOTECA VIRTUAL

Figura 87: Marco polilobulado con decoración vegetal.

- **Marco polilobulado y anillo doble (fig. 88):**

  Flor encerrada en un anillo doble, el interior decorado por una greca de hojas de agua y el exterior por líneas radiales. A ellos se adosa una línea polilobulada que da al conjunto aspecto de flor, y que acoge a su

[161] Encontramos ejemplos de bordados en el Museum of Fine Arts de Boston (Vid. LEWIS MAY: Op. cit. Figs. 86 y 93).

[162] MARTÍNEZ CAVIRÓ: *Mudéjar*... Op. cit. Fig. 258 y 307; PAVÓN MALDONADO: *La cerámica... geométrica*. Op. cit. Tabla IX; y RODRÍGUEZ SANTAMARÍA y MORALEDA OLIVARES: Op. cit. Pág. 32. Fig. 48.

vez varios capullos. El motivo descrito se une a otros iguales mediante anillos con flores en su interior. En los espacios libres se sitúa más ornamentación floral, en algunos casos encerrada en círculos.

Estamos ante una composición toledana empleada en azulejos del Sepulcro de la Fundadora y de los conventos de Santa Teresa y Santa Isabel la Real en Toledo, así como del palacio de los Condes de Mirabel en Plasencia[163].

El diseño será imitado a finales del siglo XIX en la fábrica de La Moncloa.

Figura 88: Marco polilobulado y anillo doble.

- **Marco vegetal con elemento floral cruciforme (fig. 89):**

  Una margarita central rodeada de hojas en disposición de cruz, las cuales a su vez albergan un capullo, se halla inscrita en un marco compuesto por ocho arcos vegetales entrelazados.

  El marco y los pequeños elementos florales son de influencia renacentista, pero el esquema que siguen es de raigambre mudéjar.

  Este es un esquema empleado en Castilla y León por Juan Lorenzo.

[163] MARTÍNEZ CAVIRÓ: *Conventos…* Op. cit. Fig. en pág. 347; MARTÍNEZ CAVIRÓ: *Mudéjar…* Op. cit. Fig. 148; PAVÓN MALDONADO: *El arte…geométrica.* Op. cit. Lám. CXCV; y PAVÓN MALDONADO: *El arte… floral*. Op. cit. Tabla XXIII-79. Nº 487.

Figura 89: Marco vegetal con un elemento floral cruciforme.

- **Margarita con hojas giratorias en un círculo (fig. 90):**

  Margarita rodeada de hojas giratorias y encerrada en un círculo unido a otros iguales por anillos menores. En los ángulos se forman más flores.

  La flor rodeada de hojas giratorias es un motivo presente ya en el arte clásico, encontrándolo, por ejemplo, en los casetones del panteón de Roma. El diseño se continuará empleando en el arte románico, para ser posteriormente incluido en el repertorio de los tratadistas italianos del Cinquecento. De este modo, aparece entre las ilustraciones del cuarto de *Los cuatro libros de arquitectura* de Andrea Palladio.

  Respecto a la cerámica, flores rodeadas de hojas giratorias se utilizan no sólo en azulejos españoles de arista sino también en flamencos de superficie plana, como comprobamos en la grada de la capilla de los Benavente de la iglesia de Santa María en Medina de Rioseco (Valladolid). Pero su fuente debemos buscarla en pavimentos italianos renacentistas, como comprobamos en el realizado por Paolo Niccolai en 1492, o el llevado a cabo Por Andrea della Robbia y su hijo Luca entre 1495 y 1500[164].

  En España este motivo aparece en el arte mudéjar toledano desde principios del siglo XVI. Se utiliza, por ejemplo, en alfardones del pavimento del coro del monasterio de la Concepción Franciscana,

[164] Vid. QUINTEIRO: *Maiolica*... Op. cit. Figs. 93 y 108.

datado entre 1501 y 1510, y en piezas de la puerta de entrada del coro de Santo Domingo el Antiguo[165].

El diseño analizado cuando aparece en azulejos toledanos presenta los pétalos de la flor afectados por un movimiento giratorio[166], mientras que en el caso de las piezas valisoletanas, salidas del taller de Juan Lorenzo, es una corona de hojas verdes, a modo de grandes sépalos, la que parece rotar. Este detalle permite distinguir el origen de los revestimientos, ya que los únicos ejemplos toledanos que he localizado con un motivo igual al de las piezas de Juan Lorenzo son unas olambrillas del Museo Zuloaga de Segovia.

Figura 90: Flor con hojas giratorias en círculo.

- **Margarita con ramas en círculo (fig. 91):**

  Margarita rodeada de ramas en disposición radial y encerrada en un círculo unido a otros iguales por anillos menores. En los ángulos se forman más flores.

  Este es, de nuevo, un diseño del taller de Juan Lorenzo, derivado del anteriormente descrito.

[165] Vid. MARTÍNEZ CAVIRO: *Mudéjar…* Op. cit. Figs. 77 y 268.

[166] Flores con pétalos curvados por un movimiento giratorio aparecen también en azulejos del Norte de Italia durante el siglo XVI, como comprobamos en piezas del Kunstgewerbemuseum de Berlín (Vid. HAUSMANN, Tjar: *Majolika: Spanische und italianische Keramik vom 14. bis zum 18. Jahrhundert.* Gebr. Mann Verlag. Berlín, 1972. Fig. 139).

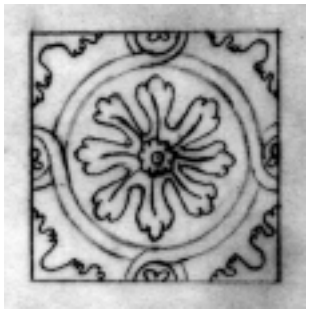


Figura 91: Margaritas con ramas radiales en círculo.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

Parte VI: MOTIVOS GÓTICOS-RENACENTISTAS

Sólo he localizado dos diseños en los que se mezclen elementos renacentistas con otros que sigan unidos a la tradición medieval, concretamente gótica. Dichas composiciones se plasman en azulejos realizados en técnica de arista.

- **Hojas unidas por arcos (fig. 92):**

  Cenefa de hojas unidas por arcos adornados a base de florecillas, a modo de crestería gótica. En la parte inferior se sitúa una greca renacentista de margaritas y aletones.

  El diseño es otro de los empleados por el alfar de Juan Lorenzo. Esquemas en la misma línea son propios de la cerámica toledana.

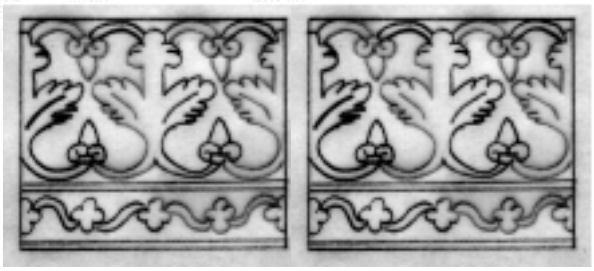


Figura 92: Cenefa de hojas y arcos.

- **Palmetas sobre tracería (fig. 93):**

  Cenefa con palmetas entre margaritas y apoyadas en una tracería calada de estilo gótico.

  Nos hallamos ante una composición toledana presente, por ejemplo, en revestimientos cerámicos del palacio de los Condes de Mirabel en Plasencia, del convento de los franciscanos en Escalona, y del convento de San Antonio de Toledo, piezas estas últimas provenientes

del de San Juan de la Penitenciaría y llevadas a cabo a comienzos del XVI[167].

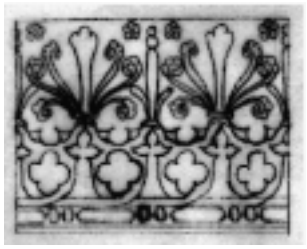


Figura 93: Palmetas sobre tracería.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

[167] Vid. LÓPEZ DE AYALA-ÁLVAREZ DE TOLEDO: Op. cit. Lám. XXXIX; MARTÍNEZ CAVIRO: *Mudéjar*... Op. cit. Pág. 250. Lám. 216; y PAVÓN MALDONADO: *El arte... geométrica*. Op. cit. Lám. XXVId.

Parte VIII: MOTIVOS RENACENTISTAS

Las composiciones decorativas renacentistas son generalmente vegetales y florales, derivadas de los grutescos italianos. Un amplio grupo lo constituyen los motivos denominados *pisanellos*, ya que el iniciador de esta serie es Niculoso Pisano. En este caso, el diseño se completa con cuatro azulejos, y en él se mezclan los elementos vegetales con marcos geométricos.

Los motivos son policromos, siendo los colores empleados el azul, el melado, el verde y el blanco y, en alguna ocasión, el negro y el marrón oscuro. La mayoría de las piezas de estilo renacentista están realizadas en técnica de arista, aunque encontramos algún ejemplo de superficie plana.

- **Aletones vegetales (fig. 94):**

  Greca de aletones vegetales con pámpanos de vid.

  Orlas con este tipo de composición las encontramos en bordados españoles del siglo XVI, como apreciamos en piezas del Museo Diocesano de Calahorra o de la Catedral de Ávila.

  Respecto a la cerámica, nos hallamos ante un motivo de raigambre toledana, ya que diseños similares los podemos apreciar en azulejos de arista del siglo XVI del sepulcro de la Fundadora y de los conventos de Santa Isabel de los Reyes y de Santo Domingo el Antiguo, todos ellos edificios sitos en Toledo[168].

  Por otra parte, esquemas semejantes se plasmaron en revestimientos sevillanos realizados en técnica plana, como vemos en la iglesia del convento de Santa Clara, en un zócalo de 1575, y en un frontal

[168] Vid. MARTÍNEZ CAVIRÓ: *Conventos*... Op. cit. Fig. en pág. 215; y MARTÍNEZ CAVIRÓ: *Mudéjar*.. Op. cit. Figs. 148 y 268.

proveniente del convento de la Asunción conservado en el Museo de Bellas Artes de Sevilla[169].

Alizares y verduguillos de superficie plana con diseños en esta línea se llevaron a cabo en Portugal, Valladolid y Talavera de la Reina.

Figura 94: Greca de aletones vegetales.

- **Bucráneos y candiles (fig. 95):**

  Cenefa de estilo clásico con bucráneos y candiles unidos por roleos vegetales. En la parte inferior aparece una cinta con margaritas.

  Este diseño fue plasmado en azulejos de arista por ceramistas toledanos, como comprobamos en piezas conservadas en el Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla[170].

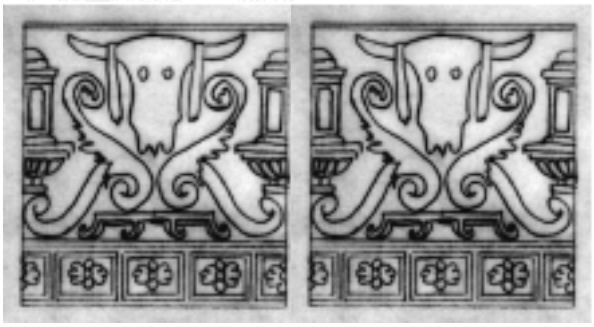


Figura 95: Cenefa de bucráneos y candiles.

- **Capullos y marco octogonal (fig. 96):**

  Flor vista de frente encerrada en un marco compuesto por capullos con los tallos enlazados. Esta composición se halla encerrada en un

[169] Vid. FROTHINGHAM: *Tile*... Op. cit. Figs. 44 y 74; y SANCHO CORBACHO: *La cerámica*... Op. cit. 1948. Láms. 10 y 12.

[170] PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ: *Azulejos*... Op. cit. Fig. 113.

octógono decorado con una greca vegetal clásica, llamada de hojas de agua.

Encontramos marcos octogonales en pavimentos de Faenza del primer cuarto del siglo XVI[171]. Respecto a la greca vegetal, aparece en azulejos italianos del siglo XVI, como vemos, por ejemplo, en el castillo de Chenonceau, y en las reproducciones de arquitectura romana realizadas por grabadores de ese país mediterráneo, como por ejemplo Giovanni Agucchi[172].

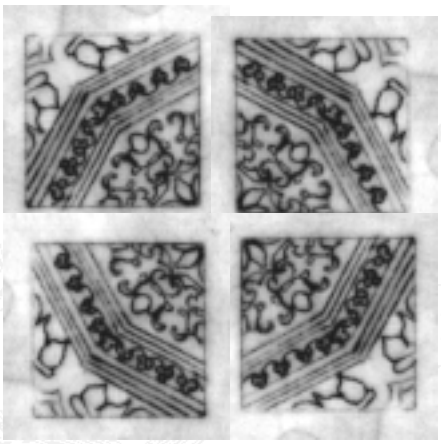


Figura 96: Capullos en octógono.

El descrito es un esquema del grupo de los *pisanellos*, que hallamos tanto en piezas toledanas del siglo XVI (conventos de San Clemente y de Santa Teresa en Toledo[173]), como en otras sevillanas del siglo XIX (edificios en las calles de Alfonso XII y del Almirante Espinosa en la capital andaluza[174]). Su origen debemos buscarlo en la azulejería

[171] Vid. RACKHAM: *Victoria*... Op. cit. Lám. 47. Fig. 279.

[172] Vid. GONZÁLEZ DE ZÁRATE: Op. cit. Tomo I. Figs. 24.(24) y 27.(27).

[173] Vid. MARTÍNEZ CAVIRO: *Conventos*... Op. cit. Fig. en pág. 347; y MARTÍNEZ CAVIRÓ: *Mudéjar*... Op. cit. Fig. 258.

[174] Vid. COLLANTES DE TERÁN DELORME y GÓMEZ ESTERN: Op. cit. Figs. 68 y 75.

italiana, ya que se emplean composiciones de este tipo en paneles de superficie plana de estilo renacentista genovés[175].

El esquema, con algunas variantes, se trasladará a la azulejería sevillana en técnica plana, como apreciamos en un panel del Museo Provincial de la capital andaluza fechado en 1576[176].

El motivo será recuperado en el siglo XIX por la fábrica de la Moncloa.

- **Círculos vegetales secantes (fig. 97):**

  Cuatro circunferencias secantes, entrelazadas, compuestas por ramas rematadas por pequeñas hojas. En su interior aparece una gran hoja de árbol.

  Círculos con la misma composición se emplearon en otras artes decorativas mudéjares y renacentistas, como por ejemplo el esgrafiado y en los bordados[177].

  Pero el esquema de circunferencias secantes, que puede que tenga su origen en los trabajos a compás, estuvo muy extendido en la Antigüedad (frescos, mosaicos)[178]. Se utilizará en España y en el resto de Europa durante la Edad Media, ya desde el arte visigótico. Este tipo de círculos son recogidos por Villard de Honnecourt en su álbum (siglo XIII), al dibujar el pavimento de una iglesia húngara. Y es muy frecuente en la cerámica valenciana azul de los siglos XV y XVI. Se

[175] Un ejemplo lo hallamos en la iglesia de Santa Maria di Castello en Génova (Vid. FROTHINGHAM: *Tile*... Op. cit. Fig. 71).

[176] Vid. SANCHO CORBACHO: *La cerámica*... Op. cit. 1948. Lám. 38.

[177] El diseño esgrafiado lo podemos ver, por ejemplo, en los muros del convento de Santo Tomás de Ávila y en el Torreón de Lozoya en Segovia. Círculo secantes también aparecen en elementos decorativos aragoneses (Vid. PAVÓN MALDONADO: *El arte.. geométrica*. Op. cit. Fig. 104).

[178] RODRÍGUEZ PEINADO: Op. cit. Pág. 844.

emplea también en la ornamentación hispanomusulmana y mudéjar, como vemos en Medina Azahara, y en textiles españoles medievales[179].

En época renacentista círculo secantes se plasman en solerías de estilo italiano, los cuales desarrollan en su interior decoración en consonancia con la nueva estética. Ejemplos de ello los tenemos en el castillo de Chenonceau (Francia), y en azulejos holandeses influidos por Amberes y realizados en la segunda mitad del siglo XVI[180]. En los de Chenonceau los círculos están formados por ramas, al igual que en la composición que nos ocupa.

El motivo descrito se emplea en azulejos de arista sevillanos, realizados muchas veces en técnica de reflejo dorado, como apreciamos en piezas de la primera mitad del siglo XVI conservadas en el Museo del Azulejo de Lisboa, en el palacio da Pena de Sintra o en la capilla del Alcalde en Bristol[181].

Figura 97: Círculos vegetales secantes.

Círculos secantes también se emplearan en revestimientos de Sevilla a finales del siglo XVI, pero en piezas planas[182].

---

[179] Vid. LEWIS MAY: Op. cit. Fig. 58; y PAVÓN MALDONADO: *El arte.. geométrica*. Op. cit. Pág. 88.

[180] Vid. BERENDSEN: Op. cit. Lám. En pág. 129.

[181] Vid. GESTOSO: *Historia*... Op. cit. Fig. 57.

[182] Un ejemplo lo constituyen los azulejos provenientes del convento de la Madre de Dios conservados en la Universidad de Sevilla (Vid. SANCHO CORBACHO, Antonio: "Los azulejos de la Madre de Dios en Sevilla". *Archivo Español de Arte*. Tomo 22. 1949. Lám. 49).

En Castilla y León este motivo lo empleó, entre otros, Pedro Vázquez.

- **Corazones vegetales unidos por el vértice:**

  Cenefa de corazones vegetales que encierran una pequeña flor interior que puede ser la de la alcaparra y que se unen en parejas por el vértice.

  La combinación de corazones vegetales es un motivo que ya encontramos en el arte romano[183]. Reutilizado en obras románicas e islámicas, gozará de gran éxito en la azulejería del siglo XVI, tanto toledana como sevillana. Del foco castellano son las piezas del convento de San Pablo y de la iglesia de San Justo en Toledo, y del andaluz las de la casa Pilatos (1536-1538) y de la catedral Velha de Coimbra (principios del siglo XVI)[184]. El diseño será adoptado igualmente por otros focos cerámicos, como apreciamos en los azulejos de Manises realizados para el monasterio de Guadalupe (Cáceres)[185]. Ya a finales del siglo XVI o a inicios del XVII el motivo se adapta a piezas planas sevillanas, de los cual apreciamos un claro ejemplo en los zócalos de la iglesia de San Vicente, llevados a cabo por Fernando de Valladares[186].

  La composición que nos ocupa se emplea así mismo en otras artes decorativas, como por ejemplo en el bordado griego el siglo XIII y en el español del XV y del XVI, así como en grabados de Raimondi[187].

  Existen dos variantes:

[183] Vid. PAVÓN MALDONADO: *El arte… floral*. Op. cit. Tabla II.

[184] Vid. MARTÍNEZ CAVIRÓ: *Conventos…* Op. cit. Fig. en pág. 296; MECO: *Azulejaria…* Op. cit. Lám. 1; PAVÓN MALDONADO: *El arte.. geométrica*. Op. cit. Lám. CXIV; y SANCHO CORBACHO: *La cerámica…* Op. cit. 1948. Láms. 5, 97 y 98.

[185] Vid. GONZÁLEZ MARTÍ: *Cerámica del Levante…* Op. cit. Tomo II. Figs. 968, 971 y 972.

[186] Vid. FROTHINGHAM: *Tile…* Op. cit. Figs. 87 y 88.

[187] Vid. LEFÉBURE, Ernst: *Broderie et dentelles*. París, 1887. Fig. 38; FLORIANO CUMBREÑO: Op. cit. Fig. 40; y OBERHUBER: Op. cit Tomo I 232 (187). Tomo II. 556 (391).

I. *Unión simple* (fig. 98):

Numerosos verduguillos con esta composición salieron del taller vallisoletano de Juan Lorenzo.

Figura 98: Corazones vegetales unidos por el vértice.

II. *Unión por medio de roleos* (fig. 99):

Los corazones vegetales están unidos mediante cuatro roleos.

Este diseño toledano lo encontramos en la iglesia parroquial de Pezuela de las Torres, en la provincia de Madrid, en piezas encontradas en excavaciones llevadas a cabo en Talavera de la Reina y en la solería del coro del convento de San Antonio de Toledo[188].

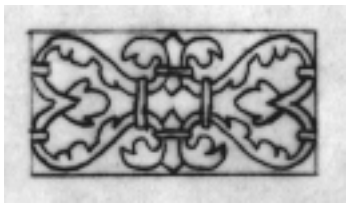


Figura 99: Corazones vegetales unidos por roleos.

- **Círculo dividido en cuatro cuadrantes (fig. 100):**

Círculo dividido en cuatro cuadrantes con decoración vegetal

Este diseño lo hallamos en azulejos toledanos.

[188] Vid. CABEZAS: Op. cit. Figs. 40 y 43; MARTÍNEZ CAVIRÓ: *Mudéjar*... Op. cit. Fig. 217; RODRÍGUEZ SANTAMARÍA y MORALEDA OLIVARES: Op. cit. Fig. 49.

Figura 100: Círculo dividido en cuatro cuadrantes con decoración vegetal.

- **Círculo dividido en cuatro cuadrantes con decoración vegetal *a candelieri* (fig. 101):**

  Marco circular dividido en cuatro cuadrantes, en cuyo interior aparecen motivos vegetales *a candelieri*. En el centro y en los cuatro lados del círculo se sitúan pequeños anillos que acogen margaritas.

  El motivo que nos ocupa se inspira en la cerámica italiana de estilo *berettino,* la cual se desarrolla desde principios del XVI y en la que domina la decoración de grutescos vegetales[189].

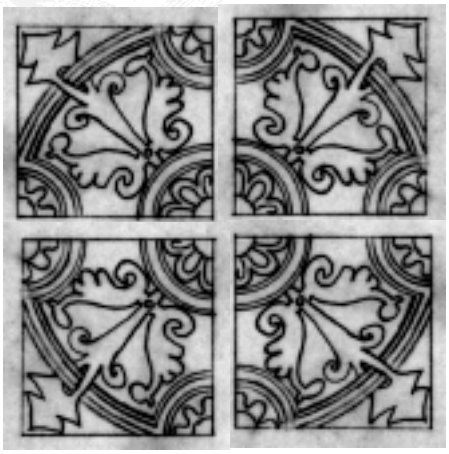


Figura 101: Círculo dividido en cuatro cuadrantes con decoración vegetal.

[189] Encontramos la combinación del *berettino* con grutescos vegetales, por ejemplo, en la cerámica de Gubio (Vid. RACKHMAN: *Victoria*... Op. cit. Vol. I. Pág. 94. Vol. II. Láms. 44-50.

Numerosos azulejos con esta composición fueron ejecutados por el alfar de Juan Lorenzo. El diseño será realizado también en piezas de superficie plana por el Maestro de Santa Catalina.

- **Cruces griegas, octógonos y hexágonos (fig. 102):**

  Combinación de hexágonos apaisados, cruces griegas y octógonos, con decoración floral y abalaustrada en su interior.

  Este tipo de composición geométrica, basada en casetones clásicos, se realiza ampliamente en piezas planas de estilo manierista. La decoración en este caso es renacentista.

  Piezas con el diseño descrito, llevadas a cabo en técnica de arista, se llevaron a cabo posiblemente en Toledo Una composición similar, pero en azulejos planos sevillanos, decoran los zócalos de la iglesia de Santiago en Carmona (1577)[190].

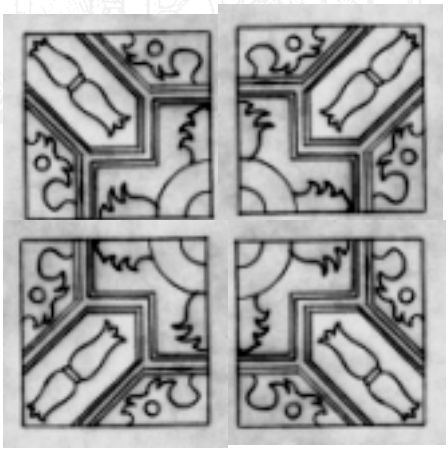


Figura 102: Combinación de hexágonos, octógonos y cruces.

- **Cuadrados combinados con anillos y circunferencias (fig. 103):**

  Retícula formada por la unión de cuadrados con los ángulos en forma de pequeños anillos y circunferencias mayores. En el interior de los primeros encontramos estrellas de cuatro puntas, y dentro de los

[190] Vid. SANCHO CORBACHO: *La cerámica*... Op. cit. 1948. Lám. 99.

círculos se han situado flores. Los espacios libres presentan decoración vegetal.

Este es un diseño *pisanello* de Juan Lorenzo.

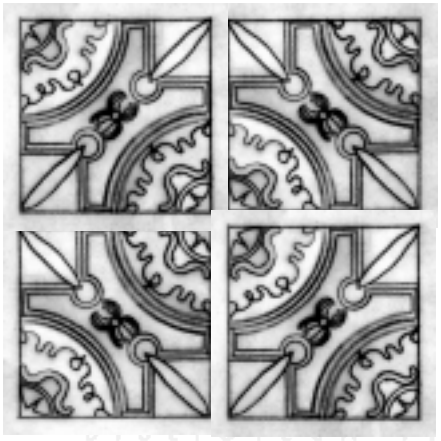


Figura 103: Estrellas y flores dentro de cuadrados y círculos.

- **Dragones afrontados a un jarrón (fig. 104):**

  Cenefa con una fuente o jarrón de boca ancha y rematada por vegetales. A ambos lados, y dispuestos simétricamente, aparecen dos dragones. En la parte inferior encontramos una greca de ovas.

  Dragones afrontados a un jarrón central aparecen en azulejos italianos, como comprobamos en piezas procedentes del palacio de Gavotti de Lègino en Savona[191].

  Este es una composición empleada por azulejero asentado en Salamanca Pedro Vázquez.

Figura 104: Cenefa de dragones y jarrones.

[191] BUSCAGLIA: Op. cit. Fig. 8.

- **Elipses enlazadas (fig. 105):**

  Cenefa de elipses enlazadas con los extremos abiertos. Como greca inferior encontramos abalorios ovalados, cuadrados y circulares.

  Este diseño lo empleó Pedro Vázquez en varios revestimientos.

Figura 105: Cenefa de elipses enlazadas.

- **Esferas gallonadas (fig. 106):**

  Esquema renacentista con dos medias esferas gallonadas, de las que manan vegetales arriba y abajo, los cuales se enlazan en el centro en forma de roleos.

  Estamos ante un motivo renacentista sevillano, que encontramos, por ejemplo, en los azulejos del la capilla del Alcalde en Bristol y del Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla[192].

Figura 106: Medias esferas gallonadas.

- **Espino (fig. 107):**

  Hojas de espino en verde y ocre cuyos tallos se entrelazan en torno a una vara vertical.

[192] Vid. GESTOSO: *Historia*... Op. cit. Fig. 57; y PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ: *Azulejos*... Op. cit. Fig. 139.

Hojas enroscadas a un vástago decoran brocados italianos de los siglos XV y XVI[193].

La pieza analizada se inspira en otras sevillanas del siglo XVI, como apreciamos en las iglesias del monasterio de la Tentudia y de Sâo Paulo de Frades en Coimbra[194], así como en el Museo del Azulejo de Lisboa.

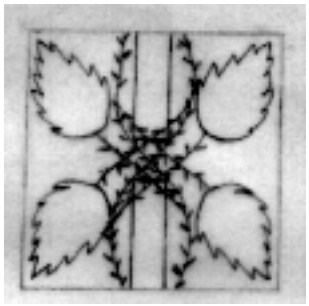


Figura 107: Hojas de espino.

- **Estrella de ocho puntas en círculo (fig. 108):**

Estrella de ocho puntas a modo de rosa de los vientos inscrita en un círculo. Entre los brazos se sitúan puntos, y en los ángulos del azulejo encontramos motivos vegetales. La estrella busca crear impresión de relieve y profundidad, los cual es una característica renacentista[195].

La estrella de ocho puntas dentro de un círculo es un diseño clásico, presente ya en *Los 10 Libros de Arquitectura* de Vitrubio, en mosaicos romanos y en relieves paleocristianos[196]. Pero el diseño tal y como se emplea en la cerámica española podemos considerarle de origen italiano, ya que lo hallamos en un azulejo de Gubbio perteneciente al Renacimiento temprano, así como en un pavimento perteneciente a la iglesia de Santa Maria della Peste en Viterbo[197]. En España se

[193] Vid. FLEMMING: Op. cit. Fig. en pág. 87.

[194] Vid. GESTOSO: *Historia*... Op. cit. Lám. junto a pág. 210; y PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ: "Cerámica..." Op. cit. Fig. en pág. 366.

[195] MARTÍNEZ CAVIRO: *Mudéjar*... Op. cit. Págs. 294 y 295.

[196] PAVÓN MALDONADO: *El arte... geométrica*. Op. cit. Pág. 53.

[197] Vid. Vid. QUINTEIRO, Francisco: *Maiolica*... Op. cit. Fig. 88; y RACKHAM, Bernard: *Victoria*... Op. cit. Lám. 79.

introducirá primeramente en la cerámica talaverana, empleándose, por ejemplo, en la decoración de los conventos de San Clemente y de la Concepción Franciscana de Toledo[198] y del monasterio de las Descalzas Reales de Madrid.

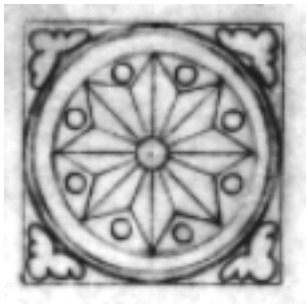


Figura 108: Estrella de ocho puntas en círculo.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

- **Flor doble en octógono (fig. 109):**

  Flor doble inscrita en un marco octogonal decorado con una greca de hojas de agua. Los espacios libres en los ángulos se rellenan con un cuadrado en disposición diagonal que encierra otra flor.

  Las flores dobles dentro de marcos geométricos son un motivo que encontramos en azulejos italianos desde finales del siglo XV e inicios del XVI, como vemos en un pavimento realizado probablemente en 1501 en Faenza y conservado en la actualidad en el Victoria and Albert Museum[199]. Sin embargo, no podemos descartar que este diseño se base en un modelo español, ya que rosetas dobles góticas se emplean ya en revestimientos valencianos medievales.

  En cuanto a los marcos octogonales, lo hallamos asimismo en pavimentos de Faenza del primer cuarto del siglo XVI[200].

  El esquema que nos ocupa ya lo utilizó Niculoso Pisano en la iglesia parroquial de Flores de Ávila, en el monasterio de Tentudia (Badajoz)

[198] Vid. MARTÍNEZ CAVIRÓ: *Conventos*... Op. cit. Fig. en pág. 266; y MARTÍNEZ CAVIRÓ: *Mudéjar*... Op. cit. Fig. 258.

[199] Vid. BERENDSEN: Op. cit. Fig. en pág. 94.

[200] Vid. RACKHAM: *Victoria*... Op. cit. Lám. 47. Fig. 279.

o en azulejos rescatados en las excavaciones de su taller en la calle de la Pureza de Sevilla[201]. Se conserva una placa igual a estas piezas en el Museo del Azulejo de Lisboa, y está catalogada como realización sevillana del siglo XVI.

El motivo *pisanello* tuvo éxito, y la combinación de octógonos en diseños similares a éste se continuó empleando en obras sevillanas durante todo el siglo XVI, en técnica de arista y, en el último tercio de la centuria, en técnica plana[202]. Por lo tanto, Pisano creó un modelo que sirvió de referencia a los azulejeros que le siguieron en el tiempo.

En Castilla este diseño fue recogido por Pedro Vázquez, así como por otros azulejeros toledanos.

BIBLIOTECA VIRTUAL

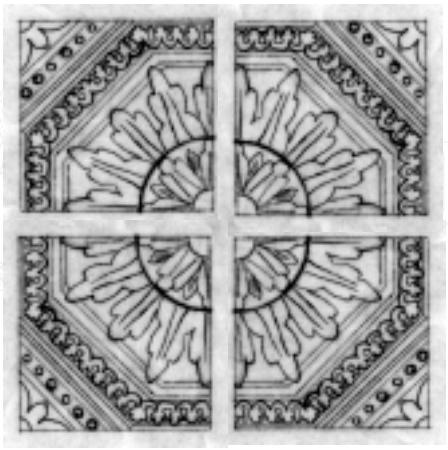


Figura 109: Marcos octogonales y cuadrados y decoración floral.

- **Flor en anillo con decoración vegetal radial (fig. 110):**

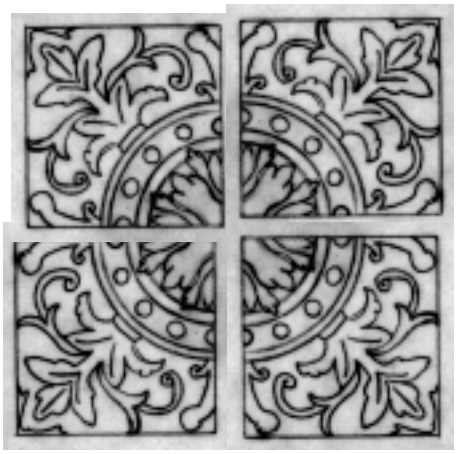
  Flor central dentro de un anillo decorado por puntos y del que parten cuatro tallos radiales rematados por un capullo.

---

[201] Vid. MORALES: Op. cit. Pág. 60; y PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ: "Niculoso...". Op. cit. Fig. 2. Dib. 11.

[202] Piezas de cuenca con el diseño analizado decoran los zócalos de la Casa de Pilatos en Sevilla (1536-1538), mientras que azulejos planos los encontramos en un frontal conservado en el Museo Provincial de la capital andaluza fechado en 1576 (Vid. SANCHO CORBACHO: *La cerámica*... Op. cit. 1948. Lám. 38; y SANCHO CORBACHO: *La cerámica*... Op. cit. 1953. Lám. 52).

Es un diseño de estilo *pisanello* creado por el vallisoletano Juan Lorenzo.



BIBLIOTECA VIRTUAL

Figura 110: Flor en anillo con decoración vegetal radial.

- **Flor en anillo doble (fig. 111):**
  Flor azul dentro de dos anillos concéntricos, el interior decorado por palmetas y el exterior por aletones. Los ángulos están ocupados por más motivos florales.

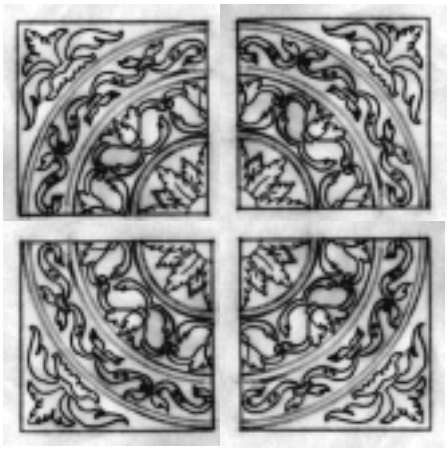


Figura 111: Flor en anillo doble.

Este es un diseño de estilo *pisanello*, y piezas sevillanas con un motivo de este tipo fueron realizadas a principios del siglo XVI para la catedral Velha de Coimbra[203].

En lo que concierne a Castilla y León, el esquema analizado lo empleó el taller de Juan Lorenzo.

- **Flor en círculo (fig. 112):**

  Pequeño círculo central que encierra una flor con cuatro hojas en forma de cruz griega.

  Este es un diseño de estilo toledano que utilizó Pedro Vázquez en varios revestimientos salmantinos.

Figura 112: Flor en círculo.

- **Flor en marco cuadrado (fig. 113):**

  Flor vista de frente dentro de un cuadrado en disposición diagonal decorado por un rosario renacentista de perlas y abalorios.

  Este es un motivo clásico que aparece en el libro primero de Palladio. También los árabes retomaron el empleo retículas con flores dentro de cuadrados en disposición diagonal[204]. Es igualmente un diseño habitual desde principios del siglo XVI en ilustraciones de obras impresas[205].

  Su introductor en España es Francisco Niculoso Pisano, que emplea esta composición en azulejos de la iglesia parroquial de Flores de

[203] MECO: *Azulejaria*... Op. cit. Lám. 1.

[204] PAVÓN MALDONADO: *El arte... geométrica*. Op. cit. Tabla VII. 79a.

[205] Vid. GARCÍA VEGA: Op. cit. Fig. 38.

Ávila. Piezas iguales han aparecido en las excavaciones del taller de Niculoso en Triana y decoraban las naves de la catedral Velha de Coimbra. Estas últimos procedían de Sevilla y fueron realizadas a principios del siglo XVI. En la misma línea se sitúan los revestimientos hispalenses que decoran el cenador de Carlos V en el Alcázar y los zócalos realizados por los Polido para la casa de Pilatos (1536-1538), ambos edificios sitos en Sevilla[206].

Figura 113: Flor en marco cuadrado.

- **Flor en marco de pétalos alancetados (fig. 114):**

  Flor dentro de un fino marco circular, alrededor del cual encontramos decoración vegetal con frutos y flores y roleos, la cual crea la silueta de otra flor de mayor tamaño y pétalos alancetados. En los ángulos se forman marcos cuadrados en disposición diagonal con flores en su interior.

  Estamos ante un motivo de tipo *pisanello* empleado por el taller de Juan Lorenzo.

[206] Vid. MARTÍN FIDALGO, Ana: *El Alcázar de Sevilla bajo los Austrias.* Ediciones Guadalquivir. Sevilla, 1990. Lám. 207; MECO: *Azulejaria*... Op. cit. Lám. II; PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ: "Niculoso..." Op. cit. Fig. 3. Dib. 16; y SANCHO CORBACHO: *La cerámica*... Op. cit. 1953. Lám. 60.

Figura 114: Flor en marco de pétalos alancetados.

- **Flor en marco polilobulado con pámpanos (fig. 115):**

  Flor en un marco polilobulado decorado por roleos vegetales y pámpanos.

  El diseño descrito data de finales del siglo XVI o de inicios del XVII. Sin embargo, el marco siguiendo el contorno de la flor es un recurso que podemos hallar ya en las cerámicas italiana y catalana del XV.

  Este motivo aparece plasmado en azulejos de superficie plana.

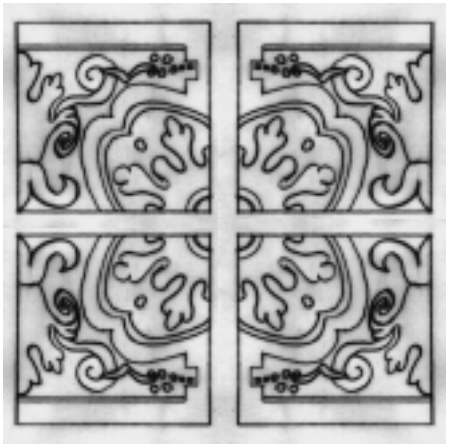


Figura 115: Flor dentro de marco polilobulado con pámpanos.

- **Flor en orla de hojas y frutos (fig. 116):**

  Flor inscrita en una corona vegetal formada por hojas y frutos en disposición radial. Todo ello se halla encerrado en un anillo de aletones. En los ángulos se forman más flores.

  Este es un esquema sevillano del siglo XVI, de estilo *pisanello*, que encontramos, por ejemplo, en la casa de Pilatos y en el Museo de Artes y Costumbres Populares de la capital andaluza[207], así como en algunas obras de Pedro Vázquez.

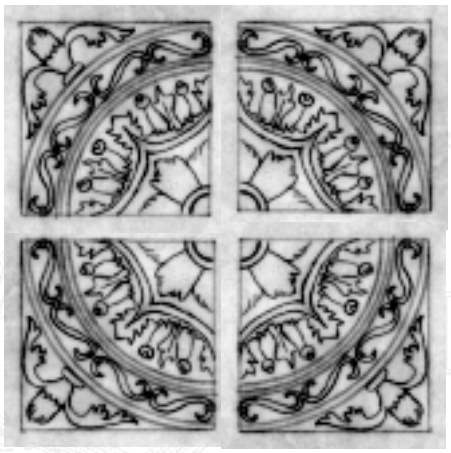


Figura 116: Flor en orla de hojas y frutos.

- **Flor en orla vegetal y anillo:**

  Flor central dentro de una corona vegetal y de un marco circular decorado por aletones vegetales. En los ángulos se forman más motivos florales.

  Es este un diseño renacentista que podíamos denominar *pisanello*, ya que derivaría de los modelos en arista creados por Niculoso en su taller trianero.

  Su origen es posiblemente sevillano, ya que encontramos un motivo con muchas semejantes en piezas andaluzas a tabla, es decir, destinadas a decorar techos[208]. Pero debió gozar el esquema de cierto

[207] Vid. PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ: *Azulejos*... Op. cit. Fig. 71; y SANCHO CORBACHO: *La cerámica*... Op. cit. 1953. Lám. 71.

[208] Vid. GONZÁLEZ MARTÍ: *Cerámica española*. Op. cit. Fig. 61.

éxito, porque con variaciones lo volvemos a encontrar en azulejos catalanes[209] y vallisoletanos.

En Castilla y León la composición analizada la empleó Pedro Vázquez en su alfar salmantino.

Existen dos variantes, en función de pequeñas diferencias en cuanto a los elementos florales y a los aletones:

I. *Tipo 1* (fig. 117).

Figura 117: Flor en orla vegetal y anillo.

II. *Tipo 2* (fig. 118).

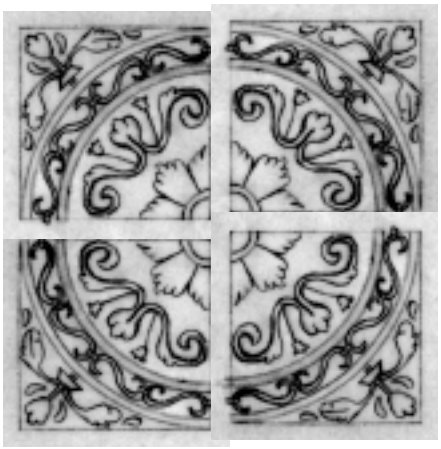


Figura 118: Flor en orla vegetal y anillo.

[209] Ibidem. Fig. 55.

- **Flor entre aletones (fig. 119):**

  Flor sobre un tallo con hojas y situada entre capullos. Dos aletones que cierran la composición por la parte superior.

  Esta es una composición toledana que utilizó en Valladolid el taller de Juan Lorenzo. En Toledo hallamos azulejos iguales en la Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas[210].

Figura 119: Flor entre aletones.

- **Flores, círculos y arcos conopiales (fig. 120):**

  Motivos imitando a textiles, tendencia que en la azulejería probablemente tiene su origen en el siglo XVI. El diseño se completa cada cuatro azulejos de superficie plana, y tiende al arabesco, a la línea curva, al roleo. Una flor central se halla inscrita dentro de un círculo, del que a su vez parten cuatro arcos conopiales que dan al conjunto un aspecto floral. Las formas conopiales enlazan con marcos mixtilíneos que ocupan los ángulos. Los espacios libres se decoran mediante elementos vegetales.

  Dominan los elementos renacentistas, pero las formas conopiales son de tradición medieval. Los arcos conopiales aparece también en piezas de arista sevillanas de estilo *pisanello*[211].

[210] Vid. AGUADO VILLALBA: Op. cit. Lám. IX.

[211] Un ejemplo lo podemos apreciar en los zócalos de la casa de Pilatos de Sevilla, realizados entre 1536 y 1538 (Vid. SANCHO CORBACHO: *La cerámica*... Op. cit. 1953. Lám. 51).

Azulejos con este motivo los hallamos en el convento toledano de Santo Domingo el Antiguo y en las iglesias parroquiales de Casar de Talavera y de Trujillo (Cáceres)[212].

Una composición diferente, pero que tiene en común el círculo con los pétalos alancetados como marco de otra flor, fue realizada en técnica de arista y por Juan Lorenzo.

Mas piezas de con paralelismos respecto al diseño analizado las encontramos en la cerámica sevillana, por ejemplo en algunos azulejos de cuenca salidos del taller de Niculoso, o en otros de superficie plana pertenecientes al Museo Provincial de Sevilla[213]. Y composiciones no iguales, pero dentro de este estilo, llegan hasta Portugal, debido probablemente a la influencia flamenca[214].

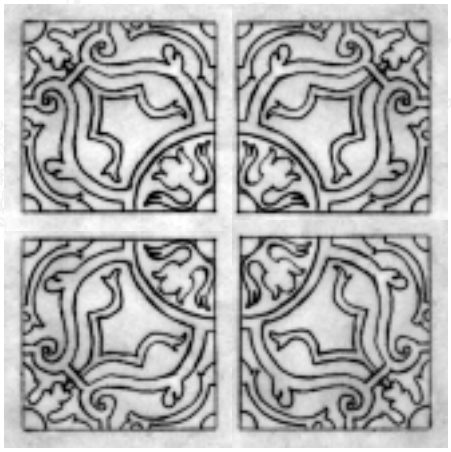


Figura 120: Imitación de textiles con elementos florales.

[212] LÓPEZ DE AYALA-ÁLVAREZ DE TOLEDO: Op. cit. Lám. XX; MAROTO GARRIDO: Op. cit. Fig. 5; y PAVÓN MALDONADO: *El arte.. geométrica*. Op. cit. Lám. 268.

[213] GONZÁLEZ MARTÍ: *Cerámica española*. Op. cit. Fig. 63; PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ: "Niculoso..." Op. cit. Fig. 2. Dib. 9; y SANCHO CORBACHO: *La cerámica*... Op. cit. 1948. Lám. 86.

[214] Una muestra de ello lo constituyen los azulejos realizados en 1565 para la Quinta da Bacalhoa en Azeitão (Vid. MECO: *Azulejaria*... Op. cit. Lám. 8).

- **Flores en marcos mixtilíneos (fig. 121):**

  Cenefa de flores en marcos mixtilíneos compuestos por un rectángulo y por dos arcos, unidos mediante roleos y florecillas.

  Este es un diseño llevado a cabo por el taller de Juan Lorenzo de Valladolid.

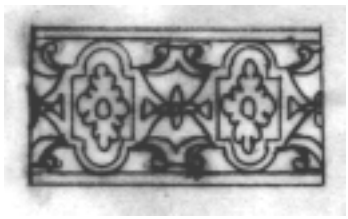


Figura 121: Cenefa de flores en óvalos.

- **Flores vistas de frente y margaritas en círculos (fig. 122):**

  Cenefa de círculos decorados con elementos vegetales. En su interior se sitúan alternativamente flores vistas de frente y margaritas. Esta banda central se completa en la parte superior por una greca de postes y en la inferior por roleos vegetales.

  Este diseño lo hallamos en azulejos realizados por el taller de Juan Lorenzo y en otros toledanos.

Figura 122: Cenefa de círculos con flores vistas de frente y margaritas.

- **Genios y paños colgantes (fig. 123):**

  Cenefa con geniecillos de extremidades vegetales, colocados afrontados, de rodillas, y sosteniendo paños colgantes. La composición se plasma en azulejos de superficie plana.

La base de esta decoración debemos buscarla en la cerámica italiana de grutescos realizada en el Cinquecento. Piezas con este diseño las encontramos en la capilla de la Universidad de Sevilla[215], en la iglesia de San Nicolás de Valencia[216], en el torreón Lozoya en Segovia y en el convento de Santa Catalina de Valladolid. Este último conjunto se debe al Maestro de Santa Catalina y data de finales del siglo XVI o inicios del XVII.

Una greca similar, pero con amorcillos en lugar de los duendes, se conserva en el convento de San José de Ávila.

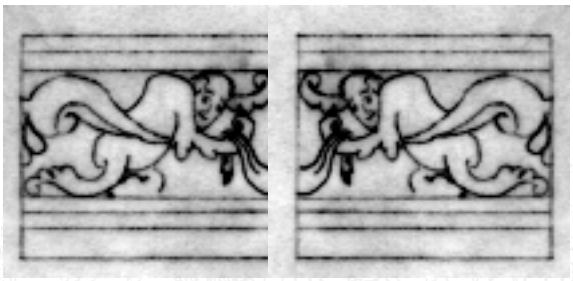


Figura 123: Geniecillos y paños colgantes.

- **Jarrón (fig. 124):**

Jarrón renacentista del que parten aletones *a candelieri* que lo enmarcan. Otros dos aletones le sirven de base.

Este es un esquema sevillano, presente la capilla del Alcalde de Bristol[217], y en piezas de reflejo dorado de inicios del siglo XVI[218]. Será recuperado por la cerámica trianera historicista.

[215] Vid. SANCHO CORBACHO: "Los azulejos...". Op. cit. Lám. IV.

[216] Vid. SOLER FERRER: *Historia*... Op. cit. Tomo III. Fig. en pág. 33.

[217] Vid. GESTOSO: *Historia*... Op. cit. Fig. 57.

[218] Un ejemplo de azulejos en los que se ha empleado la técnica del dorado aplicada a esta composición lo encontramos en el Instituto de Valencia de Don Juan, en Madrid (Vid. MARTÍNEZ CAVIRÓ: *La loza*... Op. cit. Fig. 220).

Figura 124: Jarrón.

- **Joven de perfil (fig. 125):**

  Olambrillas con retratos de jóvenes de perfil. Sus cabellos son largos y aparece tocados con una boina.

  Este tipo de representaciones posee un origen italiano, ya que frecuentemente en la cerámica de ese país encontramos retratos de perfil, en muchas ocasiones de jóvenes con estos mismos peinados. Azulejos semejantes se realizaron en Parma entre 1471 y 1482 para el monasterio de San Pablo de la misma ciudad, y en Nápoles en el siglo XV por influencia toscana[219]. En el castillo de Chenonceau (Francia) se conserva un pavimento italiano con damas de perfil. En numerosos grabados italianos también aparecen este tipo de figuras[220], así como en piezas de loza de Faenza y de Florencia[221].

  Por influencia italiana, azulejos de Amberes realizados en técnica plana presentan de forma habitual rostros de perfil. El introductor de estas representaciones en la cerámica de flamenca es Guido Andries, como vemos en el pavimento de The Vyne, en Hampshire (h. 1520). Otras solerías con olambrillas de este tipo son la de la capilla de Filiberto de Savoya en Brou (1526), y la de la abadía de Herckenrode

[219] Vid. GARDELLI: Op. cit. Láms. LV y LVI; y GONZÁLEZ MARTÍ: *Cerámica del Levante*... Op. cit. Tomo III. Figs. 444-455.

[220] Vid. ZUCKER, Mark: *The ilustrated Barstch. 24. Formerly volume 13 (Part 1). Early italian masters.* Abaris Books. Nueva York, 1980. Láms. 15 (55), 16 (55) y 19 (57).

[221] Vid. CAIROLA: Op. cit. Fig. en pág. 46; y SCAVIZZI, Giuseppe: *Maioliche dal Rinascimneto al oggi.* Fratelli Fabbri Editori. Milán, 1966. Fig. 3.

(1532, Pierre Frans van Venedigen). En la primera los bustos son retratos de un árbol genealógico; en la segundase combinan los rostros de perfil con otros motivos (animales, diseños florales y rosetas)[222].

En lo que se refiere a la Península Ibérica, será Niculoso Pisano el primero en plasmar en olambrillas rostros semejantes, como apreciamos en la iglesia parroquial de Flores de Ávila. Aparecen asimismo jóvenes de perfil con pelo largo y boina en platos de cuerda seca de realización española, datables hacia 1500[223], y en azulejos sevillanos del siglo XVI[224]. En olambrillas valencianas se representan cabezas de bufones[225].

Figura 125: Joven con boina.

- **Marco mixtilíneo con decoración vegetal (fig. 126):**

  Marco mixtilíneo adornado con una greca de hojas de agua y que encierra elementos vegetales renacentistas. El mismo tipo de ornamentación aparece en el exterior del enmarcamiento.

  Este tipo de marcos mixtilíneos cruciformes posee un origen clásico, y aparece ya en azulejos nazaríes del siglo XIV, como comprobamos en los revestimientos provenientes de la capilla de San Bartolomé del Hospital del cardenal Salazar en Córdoba, los cuales se conservan en

[222] Vid. BERENDSEN: Op. cit. Págs. 107-109.

[223] Vid. ibidem. Fig. en pág. 72; GESTOSO: *Historia*... Op. cit. Lám. junto pág. 114; y PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ: "Cerámica..." Op. cit. Fig. en pág. 358.

[224] Vid. PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ: *Azulejos*... Op. cit. Fig. 192.

[225] Vid. GONZÁLEZ MARTÍ: *Cerámica del Levante*... Op. cit. Tomo II. Figs. 756 y 757.

el Museo Arqueológico de la citada ciudad[226]. Será a partir de entonces también adoptado por la cerámica mudéjar, ya que el diseño se emplea en piezas de arista de Toledo, de Sevilla, de Alicante, de Daroca, de Calatayud y de Muel[227]. En Italia también se emplearan este tipo de diseños, especialmente en el Renacimiento. El marco mixtilíneo cruciforme se mantendrá en los revestimientos manieristas de superficie plana[228].

El analizado no es un enmarcamientos exclusivo de la azulejería, ya que esta presente en otras artes decorativas, como por ejemplo en pinturas o en bordados del siglo XIV.

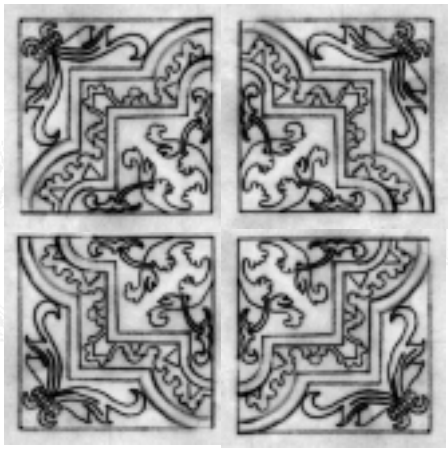


Figura 126: Marco mixtilíneo cruciforme con decoración vegetal.

Volviendo al motivo que nos ocupa, es decir, a la decoración vegetal encerrada en un marco mixtilíneo, cabe señalar que es un esquema

[226] Vid. MARTÍNEZ CAVIRÓ: "La cerámica..." Op. cit. Fig. en pág. 125; y PAVÓN MALDONADO: *Arte toledano*... Op. cit. Figs. 168 y 169. Láms. CCII y CCIV.

[227] Vid. MARTÍNEZ CAVIRO: *Mudéjar*... Op. cit. Láms. 254 y 255; y PAVÓN MALDONADO: *El arte... floral*. Op. cit. Pág. 127. Tabla XXIII.

[228] Ejemplos de esta utilización los hallamos en el convento de Santo Domingo el Antiguo de Toledo (Vid. MARTÍNEZ CAVIRO: *Mudéjar*... Op. cit. Lám. 268), en los zócalos de la Diputación de Valencia realizados por Oliva, en la casa de campo de Fabio Nelli en la vega de Porras (Valladolid), en el Museo de Ávila, en el convento de Santa Teresa de la capital castellana, etc.

pisanello empleado tanto en la cerámica sevillana (Casa de Pilatos) como en la toledana (conventos de San Clemente y de las carmelitas)[229].

- **Marco octogonal y círculo (fig. 127):**

  Flor vista de frente enmarcada por un círculo y por un octógono. Entre estos se dibujan ovas entre hojas o pequeños cornucopias. El octógono esta enmarcado a su vez por una orla de capullos y hojas. En los ángulos se forman flores inscritas en cuadrados.

  El descrito, a pesar de ser un motivo *pisanello,* es probablemente un diseño de origen toledano, ya que piezas con este motivo se conservan en el convento de San Clemente de Toledo[230] y en el monasterio de las Descalzas Reales de Madrid.

  La composición analizada será recuperada en el siglo XIX por la fábrica de la Moncloa.

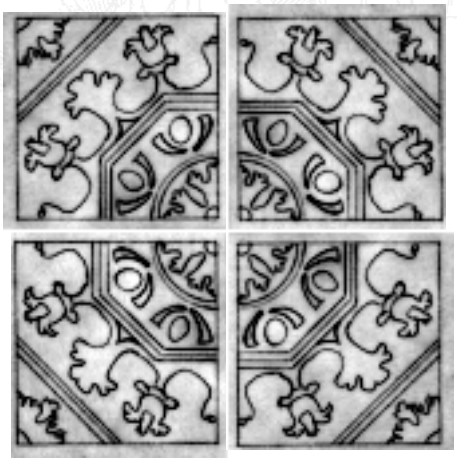


Figura 127: Marco octogonal doble.

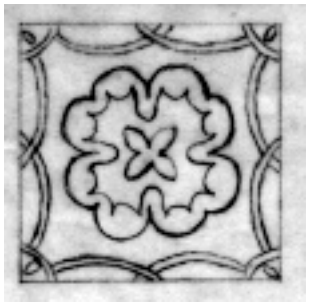
[229] Vid. MARTÍNEZ CAVIRÓ: *Mudéjar*... Op. cit. Figs. 251, 254 y 255; SANCHO CORBACHO: *La cerámica*... Op. cit. 1953. Lám. 56; y VV.AA.: *Inventario... Toledo capital*. Op. cit. Lám. 10.

[230] MARTÍNEZ CAVIRÓ: *Mudéjar*... Op. cit. Fig. 258.

- **Marco vegetal con flor (fig. 128):**

  Flor de cuatro pétalos dentro de un marco formado por ocho arcos vegetales entrelazados.

  Piezas con este motivo fueron llevadas a cabo por el alfar de Juan Lorenzo.



BIBLIOTECA VIRTUAL

Figura 128: Flor en marco vegetal.

- **Marcos almendrados con elementos vegetales (fig. 129):**

  Marcos almendrados que encierran es su interior elementos vegetales. En cada espacio libre se ha situado una florecilla.

  Es un diseño de probable origen toledano.

Figura 129: Marcos almendrados con flores.

- **Marcos circulares y cuadrados y orla vegetal:**

  Alternancia de anillos decorados por florecillas, dentro de una orla vegetal, y de marcos cuadrados en disposición diagonal, los cuales encierran flores dobles.

  Los enmarcamientos geométricos decorados con pequeñas flores es un diseño propio del arte hispanomusulmán, siendo este tipo de

florecillas de origen sasánida[231]. Sin embargo, las flores dobles encerradas en un anillo y rodeadas de una orla vegetal tienen su origen en el arte renacentista italiano. Por ejemplo, es una composición que hallamos plasmada en pavimentos, y que necesita de cuatro azulejos para completarse[232].

Este diseño fue creado por Niculoso Pisano, y posteriormente lo recuperaron ceramistas como Pedro Vázquez y Juan Lorenzo, o los Polido, quines llevaron a cabo los zócalos de la casa de Pilatos entre 1536 y 1538[233].

Existen dos variedades de esta composición, en función del motivo que encierra en anillo decorado por florecillas:

I. *Estrella de 16 puntas* (fig. 130):

Este motivo surge de una interpretación de las estrellas de las bóvedas de nervaduras califales. Su utilización fue amplia en el arte hispanomusulmán, incluyendo los revestimientos cerámicos, ejemplos de los cuales son los zócalos de la Torre del Partal y del Generalife. El mundo mudéjar adopta el esquema entre los años finales del siglo XIV y los primeros del XV, como apreciamos en las yeserías del Taller del Moro de Toledo y de la Casa de las Campanas de Córdoba, y en zócalos pintados en Santiponce (Sevilla)[234].

Esta es la composición mudéjar-renacentista originalmente empleada por Niculoso, quien la plasmó en los azulejos de la iglesia

[231] Un ejemplo de este tipo marcos le hallamos, por ejemplo, en ornamentos en piedra pertenecientes al palacio de Medina Azahara (PAVÓN MALDONADO: *El arte… geométrica*. Op. cit. Pág. 53. Lám. XXXI).

[232] Una muestra de los dicho es la solería de la cripta de la catedral de Treviso llevada a cabo en Pesaro (GARDELLI, Giuliana: *Maiolica per l'Architettura*. Academia Rafaello. Urbino, 1993. Lám. LIV).

[233] Vid. SANCHO CORBACHO: *La cerámica*... Op. cit. 1953. Lám. 70.

[234] PAVÓN MALDONADO: *El arte… geométrica*. Op. cit. Págs. 235, 236, 237 y 273.

parroquial de Flores de Ávila. El mismo diseño aparece piezas de la casa de Pilatos en Sevilla[235].

El esquema descrito fue retomado a finales del siglo XIX por la fábrica de La Moncloa.

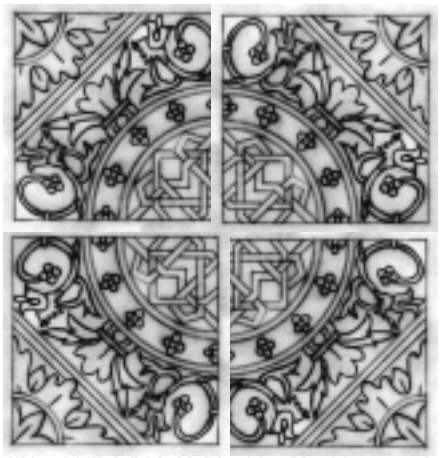


Figura 130: Marcos circulares y cuadrados con estrellas y flores dobles.

II. *Flor doble* (fig. 131):

Esta composición fue utilizada por el taller vallisoletano de Juan Lorenzo.

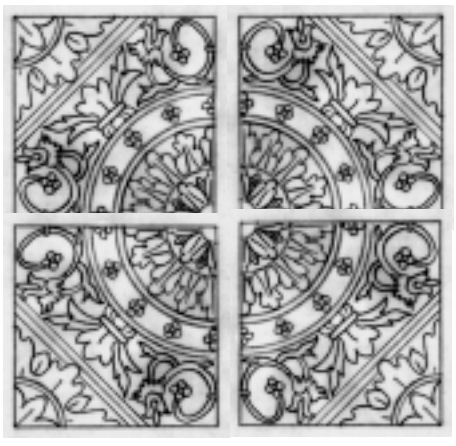


Figura 131: Marcos circulares y cuadrados con estrellas y flores dobles.

[235] Vid. SANCHO CORBACHO: *La cerámica*... Op. cit. 1953. Lám. 76.

- **Marcos cuadrilobulados con decoración floral (fig. 132):**

  Marcos cuadrilobulados adornados por puntos encierran motivos vegetales y se hallan inscritos en una red de rosarios formados por flores y abalorios, en cuyas intersecciones encontramos aspas vegetales.

  Este es un diseño influido por la cerámica sevillana, ya que encontramos marcos y decoración vegetal semejantes en azulejos de los Polido destinados a la casa de Pilatos de la capital andaluza[236]. Sin embargo, lo considero una creación de Juan Lorenzo.

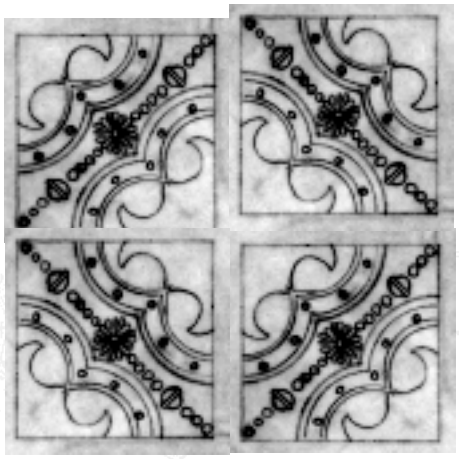


Figura 132: Marcos cuadrilobulados en red de rosarios.

- **Margarita doble en marco circular (fig. 133):**

  Margarita doble dentro de un marco circular dividido en cuatro partes por líneas diagonales. Siguiendo estas líneas y llegando hasta los ángulos encontramos cuatro motivos vegetales.

  Este es un diseño *pisanello* de origen sevillano. Le hallamos, por ejemplo, en zócalos conservados en el Museo Provincial de Sevilla (1576) y en el Ayuntamiento de Potries (Valencia)[237].

[236] Vid. ibidem. Lám. 58; y GESTOSO: *Historia*... Op. cit. Lám. junto a pág. 190.

[237] ARECHAGA, Carmen de: *Azulejería valenciana de transición del Gótico al Renacimiento*. Madrid, 1985. Págs. 25, 72 y 73. Lám. E y F; y SANCHO CORBACHO: *La cerámica*... Op. cit. 1948. Lám. 82.

En Castilla y León la combinación analizada la utiliza el taller de Juan Lorenzo.

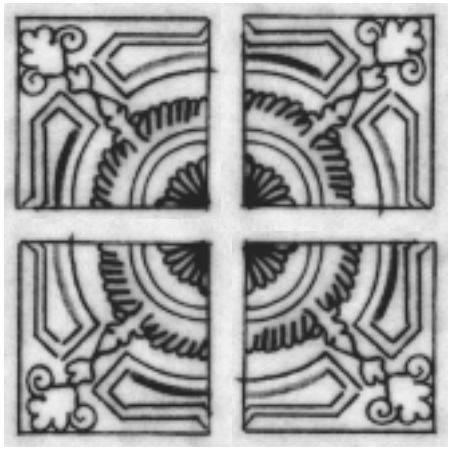


Figura 133: Margarita doble en marco circular.

- **Margarita en anillo doble (fig. 134):**

  Una flor central se halla dentro de un anillo doble, el interior decorado por aletones, y el exterior por margaritas, algunas dentro de una aureola. Este motivo se superpone a un cuadrado con arcos verdes en los ángulos.

  La composición descrita, de estilo *pisanello*, fue empleada por Pedro Vázquez.

Figura 134: Margarita en anillo doble.

- **Máscaras y margaritas (fig. 135):**

  Cenefa de círculos enlazados y con decoración vegetal, en los que alternan máscaras femeninas y las margaritas.

  Este es un diseño renacentista típicamente toledano que fue plasmado en azulejos de los conventos de San Clemente y Santo Domingo el Real en Toledo, del Boymans van Beuningen Museum en Rótterdam, o de la iglesia parroquial de Pezuela de las Torres, en Madrid, realizados estos últimos revestimientos en 1550 o 1551[238].

Figura 135: Cenefa de máscaras y margaritas en círculos.

- **Palmeta:**

  Palmeta que acoge en su interior un fruto y que se adorna con pámpanos y capullos.

  El motivo analizado se basan en un tema de decoración arquitectónica clásico, recuperado por el Renacimiento gracias a los grabadores del Cincuecentto[239] y empleado en la decoración protagonizada por los grutescos vegetales. Ya en azulejos italianos de la segunda mitad del siglo XV o de inicios del XVI encontramos cenefas de palmetas[240], similares a las que después se plasmaron en revestimientos de la Península Ibérica.

[238] Vid. BERENDSEN: Op. cit. Fig. en pág. 67; CABEZAS: Op. cit. Fig. 38; y MARTÍNEZ CAVIRÓ: *Mudéjar*... Op. cit. Figs. 255, 331 y 338.

[239] Uno de los grabadores que contribuyeron a esta difusión fue Giovanni Agucchi [Vid. GONZÁLEZ DE ZÁRATE: Op. cit. Figs. 22. (22) y 23. (23)].

[240] Vid. AQUILA, Antonio e Carlo dell': "La cerámica di Gravina: documenti e produzioni". *Faenza.* 1988. Nº 1-3. Lám. XII; y QUINTEIRO: *Maiolica*... Op. cit. Fig. 48.

Diseño muy frecuente en la cerámica castellano-leonesa, es inhabitual fuera de este foco. A pesar de ello, encontramos una greca igual en el convento toledano de Santo Domingo el Antiguo y otras semejantes en el friso catalán del palacio de Ram de Viu en Calatayud y en el monasterio de Madre de Dios en Toledo, estas últimas piezas de superficie plana[241]. Las palmetas castellano-leonesas, excepto unas pertenecientes al Torreón de Lozoya de Segovia, son obra del azulejero vallisoletano Juan Lorenzo o de sus discípulos.

Es cierto que las palmetas se emplean en azulejos toledanos de arista de influencia renacentista, apareciendo por ejemplo dentro de los entramados de los motivos de *sebka*[242]. También encontramos en este foco ceramista cenefas de palmetas con una banda inferior decorada a base de motivos vegetales, como en los conventos de San Clemente y de Santo el Domingo el Antiguo de Toledo[243]. Pero todos estos motivos difieren marcadamente de los vallisoletanos a continuación descritos.

Existen tres tipos de palmetas:

I. *Palmeta abierta* (fig. 136):

Sus hojas aparecen desplegadas y está decorada lateralmente por pámpanos y flores. En la parte inferior encontramos una greca de florecillas y *eses* vegetales.

Un motivos en la misma línea, pero de realización toledana, los hallamos en el Torreón de Lozoya en Segovia y en el Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla[244].

Diseño similares serán plasmados en los azulejos de la fábrica de La Moncloa a finales del siglo XIX.

---

[241] Vid. MARTÍNEZ CAVIRÓ: *Conventos*... Op. cit. Fig. en pág. 175; MARTÍNEZ CAVIRÓ: *Mudéjar*... Op. cit. Fig. 360; y GONZÁLEZ MARTÍ: *Cerámica española*. Op. cit. Fig. 76.

[242] Piezas con esta decoración las encontramos, por ejemplo, en la iglesia parroquial de Pezuela de las Torres (Madrid) (Vid. CABEZAS: Op. cit. Pág. 542. Fig. 40).

[243] Vid. MARTÍNEZ CAVIRÓ: *Mudéjar*... Op. cit. Figs. 255 y 264.

[244] PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ: *Azulejos*... Op. cit. Fig. 43.

Figura 136: Palmeta abierta.

II. *Palmeta cerrada tipo 1* (fig. 137):

En el interior de la palmeta encontramos tres flores, y los extremos de las hojas que la forman se sitúan margaritas. Cierran el conjunto dos hojas unidas en torno a un tallo rematado por pámpanos de vid. A los lados se disponen capullos y más margaritas. La greca inferior presenta cuñas geometrizadas.

Figura 137: Palmeta cerrada tipo 1.

III. *Palmeta cerrada tipo 2* (fig. 138):

Palmeta con sus extremos rematados por roleos adornados mediante pámpanos y que acoge en su interior tres flores, la central de mayor tamaño. Está cerrada por dos hojas afrontados contra un vástago. Entre los motivos descritos aparecen mas pámpanos. La greca inferior está ornamentada mediante lágrimas.

Figura 138: Palmeta cerrada tipo 2.

- **Palmeta entre roleos (fig. 139):**

  Cenefa protagonizada por una palmeta entre dos roleos vegetales que se sitúan sobre una banda decorada por aletones con hojas.

  Azulejos del XVI con el esquema analizado los hallamos en la Casa de la Mesa y en el convento de San Clemente, ambos en Toledo[245].

  Piezas toledanas con este motivo y pertenecientes a la colección particular de Daniel Zuloaga sirvieron quizá de inspiración a revestimientos con el mismo motivo realizados por la fábrica de La Moncloa.

Figura 139: Cenefa de palmetas y roleos.

- **Palmetas en marco circular (fig. 140):**

  Palmetas dentro de un medallón, el cual a su vez se halla encerrado en un enmarcamiento cuya cara interior es un circular, mientas que la externa es cuadrada. Este último marco se halla decorado por arquillos que dan al conjunto aspecto de margarita, y está interrumpido en las

[245] MARTÍNEZ CAVIRÓ: *Mudéjar*... Op. cit. Figs. 245, 255 y 258.

diagonales por hojas superpuestas en forma de aspa. En los ángulos de cada azulejo, correspondiendo a las cuatro esquinas de la composición, se han situado más motivos vegetales, esta vez dentro de un cuadrado en disposición diagonal.

Este es un esquema que se empleará en piezas planas sevillanas de la segunda mitad del siglo XVI, como apreciamos en un panel del Museo Provincial de Sevilla fechado en 1576[246]. Pero tiene su origen en un diseño renacentista *pisanello* empelado por los ceramistas toledanos ya analizado: la margarita doble en un marco circular.

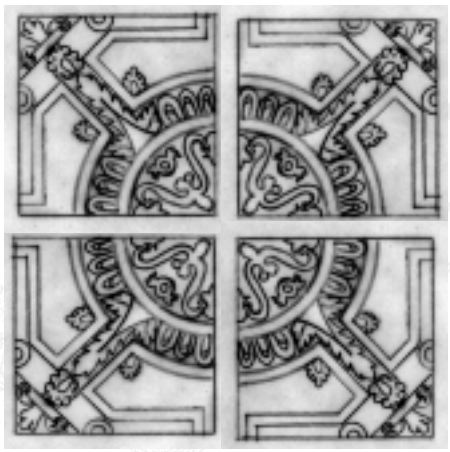


Figura 140: Palmetas en un marco mixtilíneo.

- **Palmetas, máscaras y roleos (fig. 141):**

  Cenefa de máscaras y palmetas unidas por roleos vegetales con pámpanos. En la parte superior se ha situado una greca de hojas de agua.

  Este diseño está influido por los seres extraños que pueblan los grutescos italianos, apareciendo las mismas máscaras en azulejos renacentistas de aquel país, como es el caso del pavimento de la capilla de Santa Maria di Sello en Deruta, firmado por "El Frate" y fechado en 1566[247].

[246] SANCHO CORBACHO: *La cerámica*... Op. cit. 1948. Lám. 82.

[247] Vid. CAIROLA: Op. cit. Fig. en pág. 147.

En la Península Ibérica fue empleado por los azulejeros talaveranos y toledanos, quienes lo plasmaron en azulejos e superficie planos. Ejemplos de los mismos se conservan en la iglesia parroquial de Erustes y en Salón de Cortes de la Diputación del Reino de Valencia[248]. Encontramos igualmente composiciones del mismo estilo por influencia castellana en Sevilla, como apreciamos en la iglesia del convento de la Madre de Dios[249].

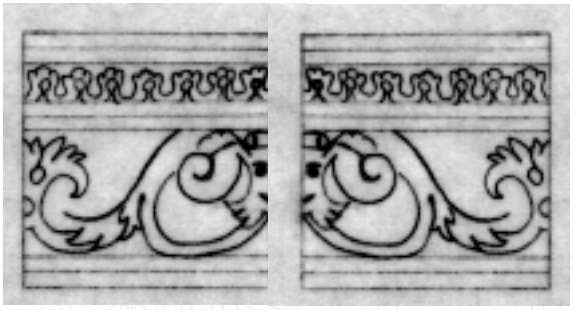


Figura 141: Cenefa de máscaras y palmetas.

- **Roleos vegetales afrontados (fig. 142):**

  Cenefa de roleos vegetales, afrontados de dos en dos, sobre una greca de aletones.

Figura 142: Roleos vegetales afrontados.

[248] Vid. FROTHINGHAM: *Tile*... Op. cit. Fig. 110; y MARTÍNEZ CAVIRÓ: "Azulejos..." Op. cit. Figs. 20 y 21.

[249] Vid. SANCHO CORBACHO: *La cerámica*... Op. cit. 1948. Lám. 94.

Este diseño toledano fue empleado por el taller de Juan Lorenzo, siendo retomada la composición a finales del siglo XIX por la fábrica de La Moncloa.

- **Roleos vegetales y balaustre (fig. 143):**

  Cenefa con roleos vegetales que se agrupan de dos en dos, afrontados a un balaustre central. La greca inferior presenta pequeños flores unidas por aletones vegetales.

  Este diseño fue utilizado por los ceramistas toledanos de siglo XVI, y posteriormente, a finales del siglo XIX, fue recuperado en los azulejos historicistas de la fábrica de La Moncloa.

BIBLIOTECA VIRTUAL

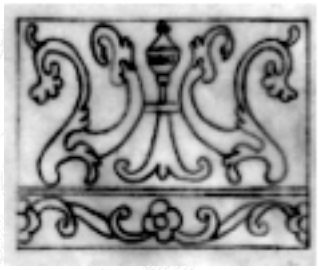


Figura 143: Roleos vegetales y balaustres.

- **Venera (fig. 144):**

  Venera de Santiago, y por tanto relacionada con la orden del mismo nombre.

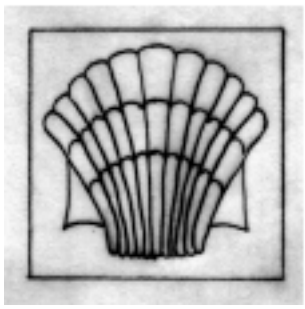


Figura 144: Venera.

El tema de la venera aparece, entre decoración vegetal, en azulejos renacentistas sevillanos de arista y en relieve, así como en piezas planas de Manises del siglo XV[250].

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

[250] Vid. GONZÁLEZ MARTÍ: *La cerámica del Levante*... Op. cit. Tomo III. Fig. 225; MARTÍNEZ CAVIRO: *La loza*... Op. cit. Fig. 219; y SESEÑA: Natacha: "Talavera y Puente del Arzobispo". En *Cerámica esmaltada española*. Op. cit. Fig. en pág. 103.

Parte VIII: MOTIVOS MANIERISTAS

Con la difusión de la azulejería plana desde mediados del siglo XVI y gracias a los artífices flamencos se van imponiendo composiciones de estilo manierista, las cuales dominarán hasta bien avanzado el XVII. Los colores más empleados en su realización son el azul, el blanco y el amarillo, apareciendo también el verde y el naranja. La gran mayoría de los motivos empleados en la azulejería castellano-leonesas están tomados del foco talaverano.

BIBLIOTECA VIRTUAL

- **Arquillos sobre línea ondulada (fig. 145):**

  Cenefa de arquillos sobre una línea ondulada vegetal.

  Estamos ante una moldura habitual en la arquitectura clásica que será reproducida por grabadores del siglo XVI, especialmente Raimondi y su escuela[246]. Aparece asimismo en las obras de los tratadistas, como por ejemplo en el tomo IV de *Los cuatro libros de arquitectura* de Palladio. Gracias en buena parte a la difusión de estas estampas se convierte en un motivo presente en las artes decorativas.

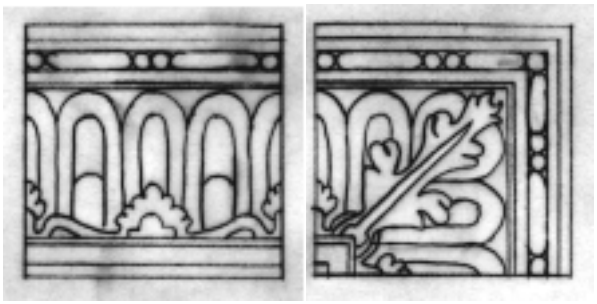
  Respecto a la azulejería, esta greca es muy frecuente en obras talaveranas, toledanas y sevillanas, como apreciamos, por ejemplo, en revestimientos del refectorio del convento de Santo Domingo de Plasencia y de la iglesia parroquial de Pasarón de la Vera (Badajoz), ambas obras realizadas en Talavera, en los zócalos de toledano Oliva realizados para el Salón de Cortes de la Diputación del Reino de Valencia[247], y en el convento sevillano de Santa María de Jesús (1589)[248].

[246] Vid. OBERHUBER: Op. cit. Fig. 533 (383).

[247] Vid. FROTHINGHAM: *Tile*... Op. cit. Fig. 111.

[248] Vid. MONTERO APARICIO: Op. cit. Fig. 7; y SANCHO CORBACHO: *La cerámica*... Op. cit. 1948. Lám. 95.

Cuando la cenefa se adapta a una esquina el diseño varía en ocasiones, ya que sobre la línea de arquillos se sitúa una gran hoja amarilla de nervios naranjas (fig. 146), para de este modo decorar y facilitar la unión de las dos partes de la greca.



Figuras 145 y 146: Cenefa de arquillos sobre línea ondulada y esquina con hoja.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

- **Bandas entrecruzadas, cenefa de (fig. 147):**

  Cenefa de bandas decoradas a base de rosarios de perlas y que se entrecruzan para dibujar enmarcamientos en forma de hexágonos apaisados y de triángulos. En las intersecciones se sitúan piedras preciosas. Los marcos hexagonales contienen dos motivos diferentes, concretamente grandes formas vegetales adornados con una perla ovalada central inscrita en una cartela de metal repujado y situada entre dos margaritas, y decoración vegetal del mismo tipo, pero esta vez animada por una única flor. En los triángulos hallamos formas vegetales semejantes a las analizadas, pero llevadas a cabo con mayor sencillez.

  Este es un diseño del talaverano Alonso de Figueroa.

Figura 147: Cenefa de bandas entrecruzadas.

- **Brocados (fig. 148):**

  Imitación de brocados eclesiásticos del siglo XVI a base de roleos con tendencia a lo vegetal y óvalos adornados por piedras preciosas. La composición es una transposición a la cerámica de un frontal de altar textil.

  La imitación de frontales bordados sobre cerámica se lleva a cabo tanto en Talavera de la Reina como en Sevilla, por lo que resulta difícil determinar cual fue el foco creador en este caso, dadas las continuas relaciones y transferencias entre ambos centros. Sin embargo, en mi opinión, en la capital andaluza y a principios del siglo XVI vio la luz la idea, pero en técnica de arista. Por su parte, los hornos talaveranos fueron los responsables del paso de este tipo de ornamentación a la azulejería de superficie plana, así como del perfeccionamiento, fijación y difusión del diseño.

  Para la atribución sevillana me baso en un documento mencionado tanto por José Gestoso como por Platón Páramo, y que es un auto capitular eclesiástico del 3 de octubre de 1509. En él se da mandato para que en todos los altares de la catedral de Sevilla "*se fagan frontaleras de azulejos de manera que parezcan frontales, porque las fiestas pongan los frontales buenos que tienen*" [249]. Páramo pensó que esta orden se refería a azulejos con temas propios de los bordados[250], opinión que yo comparto. Era de uso común ornar los frentes de los altares con este tipo de textiles, y el cabildo pudo considerar más duradero y fácil de limpiar los revestimientos realizados en material cerámico que imitasen los originales brocados. Estamos por tanto ante la prueba de que a principios del siglo XVI existen ya estas composiciones.

[249] GESTOSO, José: "Cerámica sevillana". *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*. Tomo XXVII. 1919. Pág. 12; y PÁRAMO: *La cerámica...* Op. cit. Pág. 220.

[250] Ibidem.

Todo lo hasta ahora dicho lo podemos constatar además mediante ejemplos materiales. En su libro, Páramo incluye un azulejo de cuenca cuyo dibujo es una transposición de telas del siglo XV y XVI, aunque no nos facilita su origen[251]. Su estilo es, sin embargo, sevillano.

Por otra parte, motivos inspirados en textiles parecen ser los que protagonizan los azulejos sevillanos del sepulcro de Don León Enríquez en la iglesia del monasterio de Santa Paula, realizado hacia 1500, y de los zócalos del claustrillo de la cartuja de Santa María de las Cuevas, fechados en los años de transición entre los siglos XV y XVI[252].

En definitiva, los paneles cerámicos imitando textiles pueden ser una creación española, la cual se habría exportado de forma moderada fuera de nuestras fronteras (Portugal, Flandes y Holanda)[253].

La siguiente pregunta que se plantea es la fecha a partir de la cual se imitan textiles en azulejos de superficie plana. Alice Wilson Frothingham afirma que ya en los años ochenta del siglo XVI ceramistas talaveranos realizaron obras con estos motivos, moda que mantuvieron durante un periodo de más de 25 años[254]. De la misma opinión es Domingo Montero Aparicio, quien fecha a fines del XVI o

---

[251] Ibidem. Pág. 182.

[252] Vid. PERLA: "Una compleja..." Op. cit. Pág. 75. Fig. 7 y 8.

[253] En Portugal podemos citar dos frontales de las iglesias de Santa Teresa en Carnide (h. 1650) y en la del convento de los Remedios en Évora, así como otro de finales del siglo XVI o principios del siglo XVII llevado a cabo para la capilla del Santo Cristo de Fala, en Albertas, y que se conserva en el Museo Nacional de Arte Antiguo. Esta última obra, aunque se ha considerado talaverana, en mi opinión posee un estilo que difiere de lo realizado en España y que está más en relación con lo luso (Vid. BERENDSEN: Op. cit. Fig. En pág. 224; y FROTHINGHAM: *Tile*... Op. cit. Pág. 71).

Respecto a Holanda, ver BERENDSEN: Op. cit. Pág. 128.

Por otra parte, lo azulejeros flamencos instalados en la Península Ibérica, como es el caso de Jan Floris, realizaron frontales de altar con flecos imitando a bordados.

[254] *Tile*... Op. cit. Págs. 37 y 64.

principios de la centuria siguiente los frontales talaveranos pertenecientes a las iglesias parroquiales de Viandar de la Vera y de Valverde de la Vera (Badajoz), y en los que se imitan brocados[255]. Platón Páramo también sitúa cronológicamente este tipo de ornamentación en el siglo XVI, extendiendo su presencia hasta mediados del siglo XVII[256].

En definitiva, podemos concluir que la imitación de brocados sobre azulejos de superficie plana se llevó a cabo en las dos últimas décadas del siglo XVI y en la primera mitad de la siguiente centuria, ya que un frontal de este tipo perteneciente a la iglesia parroquial abulense de Gutierre Muñoz data de mediados del XVII. De esta época son también los de la capilla de Nuestra Señora del Reposo en la iglesia de San Martín en Triana (1614), y algunos del Museo Arqueológico Nacional[257].

Imitaciones de brocados iguales a las castellano-leonesas las encontramos en un altar dedicado a la Inmaculada Concepción conservado en la catedral de Córdoba y atribuido a Hernando de Loaysa, el cual fue realizado probablemente en 1588, así como en las iglesias parroquiales de Garrovillas (Cáceres), de San Andrés de Talavera de la Reina, y de Viandar de la Vera y de Valverde de la Vera (Badajoz)[258].

El hecho de que la composición que nos ocupa fuera tan popular indica que estaba plasmado en dibujos o grabados que se difundían y poseían más de un azulejero. Pero no fue este el único diseño de brocados que decoró piezas cerámicas de superficie plana, y por ejemplo

---

[255] *Frontales de azulejos en las iglesias de la Vera*. Diputación Provincial de Badajoz. Badajoz, 1975. Págs. 9 y 11.

[256] *La cerámica*... Op. cit. Pág. 13.

[257] Vid. ibidem. Pág. 320; y CAMPS CAZORLA, Emilio: *La cerámica medieval española*. Publicaciones de la Escuela de Artes y Oficios artísticos de Madrid. Madrid, 1943. Pág. 60.

[258] Vid. FROTHINGHAM: *Tile*... Op. cit. Pág. 64. Figs. 141 y 154; GARCÍA BLANCO: Op. cit. Lám. II; y MONTERO APARICIO: Op. cit. Figs. 4-6.

encontramos otra variante en un frontal atribuido a Oliva[259]. En Sevilla, los revestimientos imitando textiles desarrollaron esquemas similares a los de la cenefa de roleos de vid, motivo éste que será analizado más adelante.

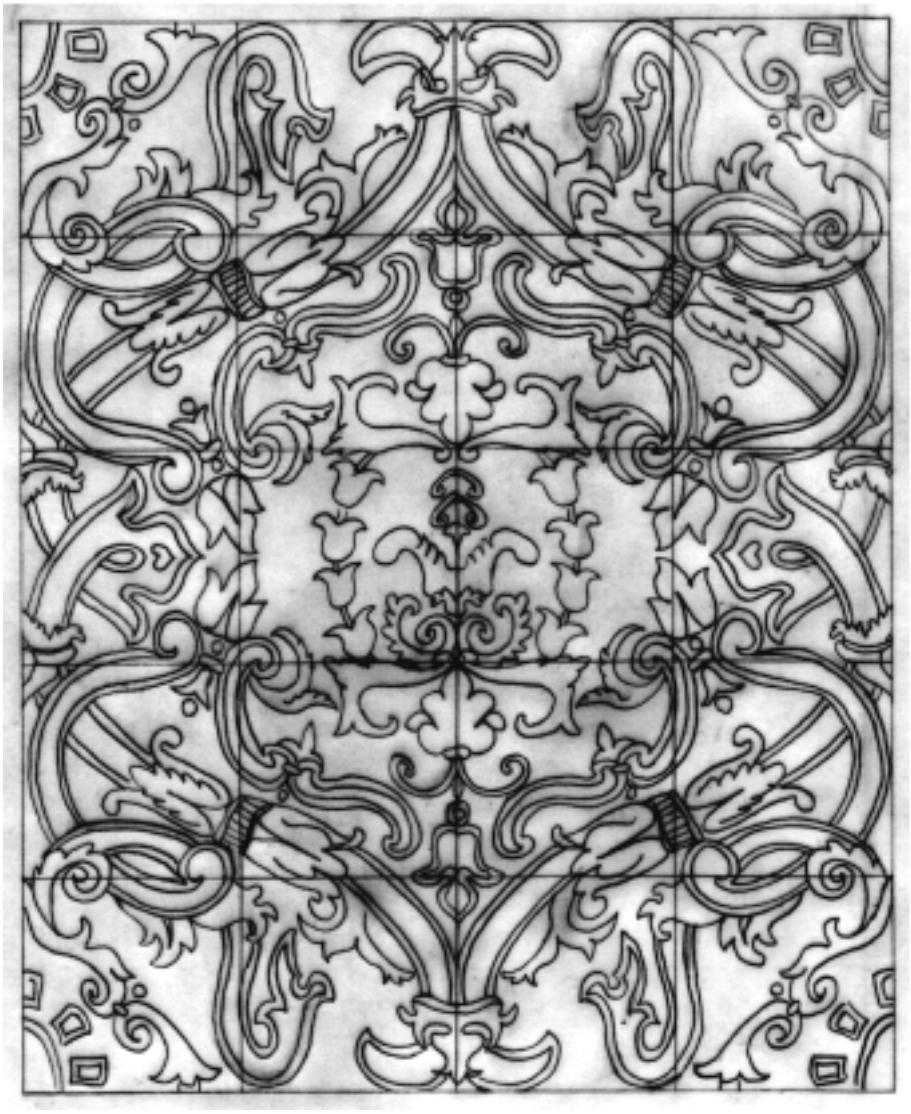


Figura 148: Imitación de brocados.

En la iglesia parroquial de Viandar de la Vera (Badajoz)[260], así como en varios edificios castellano-leoneses que en los capítulos siguientes

[259] FROTHINGHAM: *Tile*... Op. cit . Fig. 119.

[260] MONTERO APARICIO: Op. cit. Figs. 4-6.

serán analizadas, este tipo de brocados se emplea en la decoración de la cenefa de obras cerámicas (fig. 149). En todos los casos las grecas con brocados datan ya del siglo XVII.

Figura 149: Cenefa imitando brocados.

- **Cadeneta curvilínea:**

  La cadeneta curvilínea es un motivo clásico que se mantuvo en el arte románico, y que posteriormente fue retomado con fuerza a partir de la Época Moderna, cuando se incluye en las obras de tratadistas y de grabadores, como por ejemplo en el libro IV de Palladio y en las estampas de Giovanni Agucchi[261].

  En la cerámica hallamos cadenetas curvilíneas en piezas italianas del Renacimiento temprano[262], y en España el motivo es utilizado ya por Niculoso Pisano, para posteriormente convertirse en un tema manierista muy común. Esta cadeneta gozará de gran éxito no sólo en la azulejería talaverana, sino también en Sevilla, tanto en las décadas finales del siglo XVI como a principios del siglo XVII. Parte de su auge estaría relacionado con su utilización en los zócalos del monasterio de El Escorial.

[261] Vid. GONZÁLEZ DE ZÁRATE: Op. cit. Tomo I. Fig. 22.(22).

[262] Vid. RACKHAM: *Victoria*... Op. cit. Fig. 282. Lám. 60.

Diseños igual al analizado los encontramos en azulejos del Museo de Ruiz de Luna (1571), del panel de San Nuflor conservado en el Museo Arqueológico Nacional, del convento de San Clemente de Toledo, de la ermita de la Virgen del Prado en Talavera, de la parroquia de Mañosa y de Cristo en La Iglesuela (Toledo), de los monasterios de las Descalzas Reales y de la Encarnación en Madrid, de la casa de la Condesa de Lebrija (1585) y de las iglesias de Santa Paula, de Santa Clara y de San Lorenzo en Sevilla, así como en revestimientos de palacios de esta ciudad de los siglos XVII y XVIII[263]. En este último foco azulejero se realizó también el motivo en técnica de arista, como apreciamos en las piezas procedentes del Convento de la Madre de Dios y que actualmente adornan el Alcázar de Sevilla[264].

Dentro de este diseño existen algunas variantes:

I. *Cadeneta curvilínea con puntos* (fig. 150):

Cadeneta curvilínea decorada por puntos situados en el interior de los eslabones.

Este diseño clásico fue ya empleado en piezas de cuerda seca de la segunda mitad del siglo XV, pero especialmente en la azulejería plana manierista.

Figura 150: Cadeneta curvilínea con puntos en su interior.

[263] Vid. COLLANTES DE TERÁN DELORME y GÓMEZ ESTERN: Op. cit. Figs. 75 y 273; FROTHINGHAM: *Tile…* Op. cit. Figs. 81, 85, 86, 89 y 100; MAROTO GARRIDO: Op. cit. Figs. 2 y 6; MARTÍNEZ CAVIRO: "Azulejos..." Op. cit. Fig. 2; y SANCHO CORBACHO: *La cerámica...* Op. cit. 1948. Lám. 61.

[264] Vid. MARTÍN FIDALGO: Op. cit. Lám. 280.

II. *Cadeneta curvilínea con flores en su interior* (fig. 151):

Cadeneta curvilínea de eslabones iguales que alojan en su interior flores.

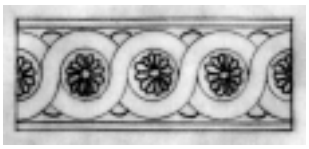


Figura 151: Cadeneta curvilínea con flores en su interior.

III. *Cadeneta curvilínea de eslabones desiguales y flores* (fig. 152):

Cadeneta curvilínea de eslabones alternativamente de dos tamaños, en los que se sitúan margaritas en su interior y puntos.

La cadeneta de eslabones de dos tamaños es un diseño presente en el arte medieval, hallándolo, por ejemplo, en la arquitectura románica o en los textiles de seda del siglo X[265].

Figura 152: Cadeneta curvilínea de eslabones desiguales y flores.

- **Cadeneta curvilínea doble (fig. 153):**

Cadeneta curvilínea doble que presenta en el interior de los eslabones pequeñas flores.

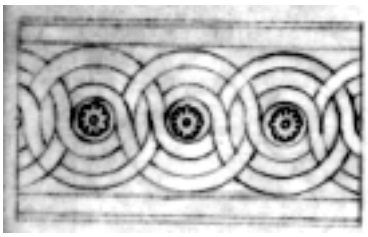


Figura 153: Cadeneta curvilínea doble.

[265] Vid. LEWIS MAY: Op. cit. Fig. 7.

- **Cintas metálicas entrelazas con motivos florales y vegetales (fig. 154):**

  Diseño que se forma por la unión de cuatro azulejos, en el que dos tipos de motivos florales (la margarita en círculo y las palmetas), se enlazan por un entramado de líneas rectas y curvas constituidas por cintas metálicas. Su estilo entronca con las obras del último tercio del siglo XVI.

  Este es un esquema flamenco que, según Antonio Sancho Corbacho, pudiera estar basado en estampas pertenecientes a los libros de arquitectura de Serlio, concretamente a las que desarrollan formas cuadrilobuladas[266].

  Poseen el mismo estilo las composiciones de varias piezas conservadas en el templo de Garrovillas (Cáceres), que Ángela García Blanco fecha en 1559 y atribuye a Jan Floris[267].

  Cabe reseñar además que los zócalos cerámicos del Palacio de la Generalidad de Valencia, realizados por el azulejero toledano Oliva, plasman el mismo diseño analizado[268], los que demuestra que en Toledo se realizaba cerámica a modo de la considerada talaverana.

  En este sentido, es interesante constatar que en el Museo del Azulejo de Lisboa existen piezas catalogadas como sevillanas del siglo XVI, así como otras italo-flamencas, en las que se desarrollan diseños en la línea del analizado. Por otro lado, en el convento de Santa Clara de Sevilla encontramos un esquema similar en piezas de 1575[269]. Vemos por tanto que en Castilla y en Andalucía las modas cerámicas discurrían por lo mismos cauces, existiendo sin embargo diferencias en el color y en los detalles formales.

---

[266] *La cerámica*... Op. cit. 1948. Pág. 16.

[267] Op. cit. Pág. 173.

[268] Vid. GONZÁLEZ MARTÍ: *Cerámica española*. Op. cit. Fig. 69; y FROTHINGHAM: *Tile*... Op. cit. Pág. 52.

[269] SANCHO CORBACHO: *La cerámica*... Op. cit. 1948. Lám. 12.

Figura 154: Cintas entrelazadas y elementos vegetales.

BIBLIOTECA VIRTUAL

- **Cintas mixtilíneas entrecruzadas (fig. 155):**

  Cenefa con cintas mixtilíneas a modo de metales y roleos vegetales, entrecruzadas y en *berettino* o en reserva. El diseño se completa a base de flecos imitando textiles.

  La representación de los flecos en las orlas fue introducida en la Península probablemente por el flamenco Jan Floris, pero su origen quizá haya que buscarlo en la azulejería italiana. Un ejemplo de este tipo de ornamentación es un pavimento robbiano en la iglesia de San Giacomo en Bolonia[270].

  La que nos ocupa es una composición flamenca habitual en la azulejería talaverana, como apreciamos en la iglesia parroquial de la Iglesuela y en el hospital de San Andrés de Escalona (Toledo). Su estilo enlaza con la citada cenefa de la iglesia de Garrovillas (Cáceres), realizada en 1559 y atribuida a Jan Floris[271].

  En lo que respecta a Castilla y León, la composición aparece en obras atribuibles a Hernando de Loaysa y a Juan Fernández Marqués.

---

[270] Vid. GENNARI, Gualberto: "Il paviemtno robbiano della capella Bentivoglio a San Giacomo di Bologna". *Faenza*. 1957. Nº 6. Pág. 130.

[271] Vid. FROTHINGHAM: *Tile*... Op. cit. Fig. 144; y GARCÍA BLANCO: Op. cit. Lám. V.

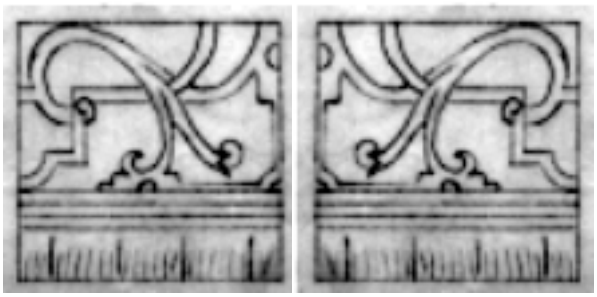


Fig. 155: Cenefa de cintas mixtilíneas.

- **Círculos con flores y palmetas (fig. 156):**

  Cenefa de metales dorados recortados en los que alternan medallones con flores y los marcos mixtilíneos con palmetas afrontadas. En la base y en la parte superior se sitúan dos grecas con un sogueado.

  Este es un diseño del talaverano Alonso de Figueroa.

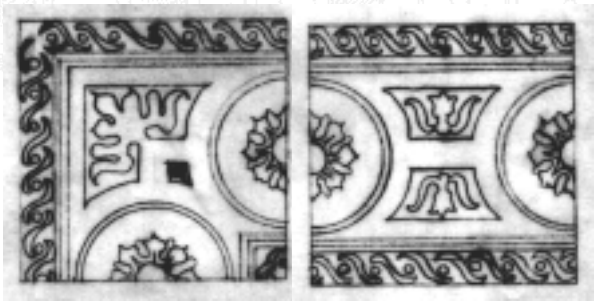


Figura 156: Cenefa de círculos con flores y palmetas.

- **Círculos unidos por roleos (fig. 157):**

  Roleos vegetales con círculos sobre palmetas.

  Este es un diseño flamenco que se empleó en la decoración de alizares.

Figura 157: Roleos vegetales con círculos.

- **Círculos y huecos unidos por roleos (fig. 158):**

  Alizares decorados por puntos y huecos unidos por roleos vegetales.

  Piezas con este diseño de inspiración flamenca son atribuibles al Maestro de Santa Catalina. El origen del motivo es talaverano o toledano, ya que encontramos alizares de este tipo en un frontal del siglo XVI del convento de la Concepción Franciscana de Toledo[272].

Figura 158: Puntos y huecos unidos por roleos.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

- **Círculos y óvalos unidos por roleos (fig. 159):**

  Alizares con círculos y óvalos enmarcados y unidos por roleos.

  Este es un diseño de estilo flamenco semejante a los dos anteriormente descritos. El mismo motivo forma parte de azulejos de Amberes del siglo XVI[273].

  Alizares como los analizados los hallamos en el Claustro de la Mona y en el convento de Santo Domingo el Real, ambos en Toledo[274], así como en el monasterio de las Descalzas Reales de Madrid.

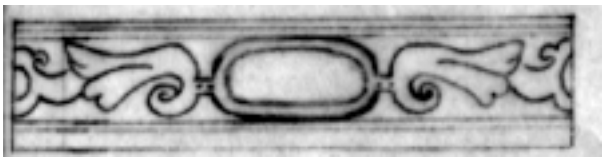


Figura 159: Alizar de óvalos, puntos y roleos vegetales.

[272] Vid. SÁNCHEZ-PACHECO: Op. cit. Fig. en pág. 302.

[273] BERENDSEN: Op. cit. Fig. en pág. 114.

[274] Vid. FROTHINGHAM: *Tile*... Op. cit. Fig. 167; y MARTÍNEZ CAVIRÓ: *Conventos*... Op. cit. Fig. en pág. 175.

- **Columnas, guirnaldas y coronas (fig. 160):**

  Cenefa de columnas toscanas de las que cuelgan guirnaldas con flores, las cuales se sitúan bajo coronas. La greca superior del diseño es un sogueado, y la inferior presenta una línea de esvásticas con flores.

  Es un tipo de diseño que únicamente he localizado en conventos femeninos. Según Balbina Martínez Caviró, los soportes pareados pudieran hacer referencia a las Columnas de Hércules[275]. Las coronas quizá indiquen la fundación o el patrocinio real, pero motivos semejantes son frecuentes en textiles italianos, concretamente de la zona de Lucca.

  En el monasterio de Santa Isabel de los Reyes de Toledo se conservan piezas en las que se plasma un diseño similar al analizado[276].

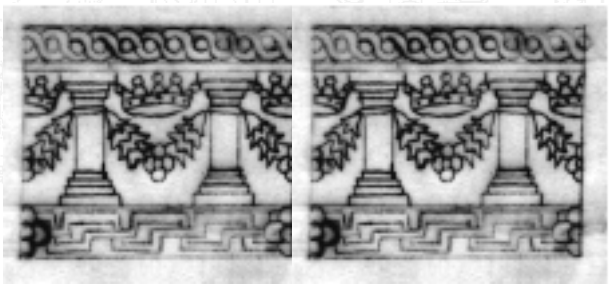


Figura 160: Cenefa de columnas, guirnaldas y coronas.

- **Corazón con hojas (fig. 161):**

  Metales repujados con forma de corazón invertido rematado por dos roleos y decorado en su interior a base de hojas.

  Este motivo pertenece al estilo escurialense que nace a partir de los revestimientos cerámicos que Juan Fernández llevó a cabo para el monasterio de El Escorial.

  La composición descrita en ocasiones se combina con granadas en marcos metálicos (fig. 178), y con las flores abultadas (fig. 169),

[275] *Mudéjar*... Op. cit. Pág. 115.

[276] Vid. ibidem.

como vemos en los zócalos del siglo XVII del claustro de los Naranjos del convento de Santa Isabel de Toledo[277].

Figura 161: Marco de metales recortados en forma de corazón invertido.

- **Cruces griegas, octógonos y círculos con aspas (fig. 162):**
  Combinación de cruces griegas, octógonos y círculos con aspas apuntadas. Las cruces presentan en su interior un florón, los octógonos frutas con hojas blancas, y los círculos flores con pámpanos.
  Este es un diseño dentro del estilo que a continuación analizaré, y que podemos situar en el último tercio del siglo XVI o a principios de la centuria siguiente. Se inspira en casetones clásicos.

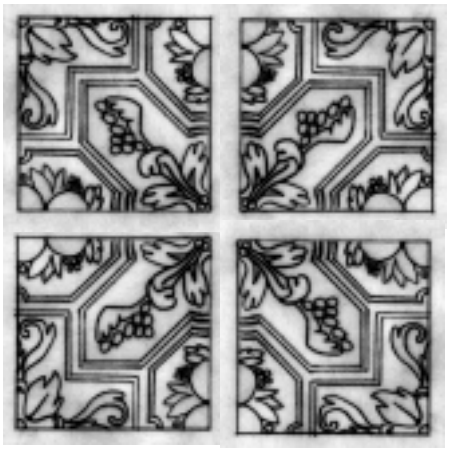


Figura 162: Combinación de cruces griegas y círculos con aspas.

[277] Vid. ibidem. Fig. 88.

- **Cruces griegas, octógonos y hexágonos apaisados con decoración floral (fig. 163):**

  Combinación de figuras geométricas, concretamente cruces griegas, octógonos y hexágonos apaisados. En su interior encontramos formas vegetales estilizadas.

  El descrito es un esquema clásico de casetones que Serlio recoge en los libros III y IV de su *Tratado de Arquitectura*, y que alcanzó gran popularidad, ya que durante el siglo XVI servirá de modelo a numerosos artesonados.

  Esta composición decora numerosos azulejos de estilo talaverano del último tercio del siglo XVI y del primero de la siguiente centuria, como apreciamos en las iglesias de El Casar de Talavera (Toledo), de Piornal (Cáceres), y de Santa Ana de Sevilla[278].

  Triunfaron así mismo composiciones semejantes con ligeras variantes. Este es el caso de los altares de las iglesias parroquiales de Maqueda (Toledo) y de Villanueva de la Vera (Badajoz), y de los zócalos de los conventos de Santa Clara (1575) y de Madre de Dios de Sevilla (1573), y del templo de Santiago de Carmona[279]. En Castilla y León un esquema en esta línea fue desarrollado por Alonso de Figueroa para la decoración del Palacio Real de Valladolid.

  Este tipo de ornamentación tendrá mucho éxito en la cerámica portuguesa de la segunda mitad del siglo XVI y la primera del XVII. De este modo, en el Museo del Azulejo en Lisboa encontramos un panel similar al aquí analizado, tanto en cuanto a los motivos como a la policromía, considerado italo-flamenco y fechado en el siglo XVI. De la primera mitad de XVII se conservan en este Museo varios

[278] Vid. GARCÍA MOGOLLÓN: Op. cit. Fig. 1; MARTÍNEZ CAVIRO: "Azulejos..." Op. cit. Fig. 100; y SANCHO CORBACHO: *La cerámica…* Op. cit. 1948. Lám. 43.

[279] Vid. FROTHINGHAM: *Tile…* Op. cit. Fig. 130; MONTERO APARICIO: Op. cit. Figs. 1 y 2; y SANCHO CORBACHO: *La cerámica…* Op. cit. 1948. Láms. 10, 92 y 99.

azulejos iguales a los anteriores o con algunas diferencias (hexágonos más alargados, octógonos de lados desiguales y las cruces de brazos apuntados). Se diferencian todas estas obras lusas de las talaveranas en que las primeras son menos estrictas en lo que se refiere a la geometría, y parecen haber sido dibujadas a mano alzada. En la segunda parte del XVII, en Portugal las figuras geométricas se continuaron combinando en un estilo similar al del modelo analizado.

Figura 163: Combinación de octógonos, cruces y hexágonos apaisados.

- **Cruces griegas, octógonos y hexágonos apaisados con decoración floral y de cueros enroscados (fig. 164):**

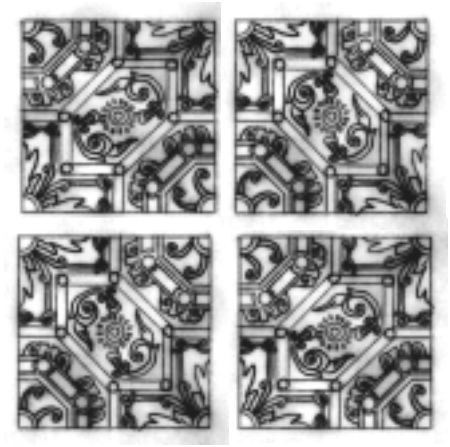


Figura 164: Combinación de cruces griegas, octógonos y hexágonos.

Combinación de cruces griegas, octógonos y hexágonos apaisados. Las primeras se decoran por un florón, los segundos por una flor de pétalos giratorios en un marco de cueros enroscados, y los últimos por un aletón vegetal.

Ésta es una composición que, como la anterior, se inspira en casetones clásicos recogidos por tratadistas italianos. Fue creada por Alonso de Figueroa.

- **Entrelazo y arquillos (fig. 165):**

  Cenefa con tres cintas que se entrelazan. La trenza que forman, en cuyo interior aparecen margaritas, se apoya sobre una greca de arquillos.

  Los entrelazos son un motivo clásico que pervivió en el arte románico, en el musulmán y en el italiano del siglo XVI.

  El entrelazo analizado, incluso con las margaritas entre las cintas, aparece en el libro IV de *Tratado de Arquitectura* de Serlio, de donde fue tomado para incorporarlo a la azulejería.

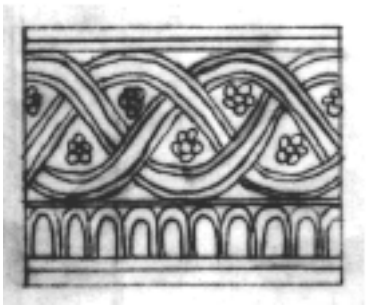


Figura 165: Entrelazo con margaritas sobre arquillos.

- **Esvásticas (fig. 166):**

  Greca a base de esvásticas en línea.

  La esvástica es un tema decorativo muy repetido en el arte clásico y bizantino, y será heredado por el mundo islámico. Sn embargo, su utilización en el ámbito hispanomusulmán será muy limitada, a pesar de que encontramos el motivo, por ejemplo, en Medina Azahara,

concretamente en cenefas derivadas del arte bizantino[280]. Posteriormente el diseño será recuperado con fuerza por el Renacimiento, y volverá a España con intensidad vía Italia y Flandes. En los libros IV del *Tratado de arquitectura* de Serlio y de *Los cuatro libros de arquitectura* de Palladio, así como en loza renacentista italiana[281] lo podemos encontrar. En este sentido y en lo que respecta a la cerámica, aparece en obras de azulejería realizadas en Amberes al menos desde mediados del siglo XVI.

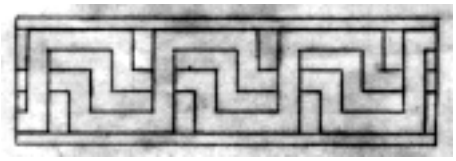


Figura 166: Línea de esvásticas.

- **Esvásticas y flores (fig. 167):**

  Greca de esvásticas decorada por flores de cuatro pétalos.

  Ya en la España romana encontramos obras en las que se combinan esvásticas con sencillas flores[282], aunque será en la azulejería manierista donde la composición descrita irrumpa con fuerza para convertirse en el diseño más frecuente en los alizares de los años finales siglo XVI y del XVII. Piezas de este tipo las encontramos en un retablo atribuido a Juan Fernández y conservado en el Museo de Ruiz de Luna en Talavera de la Reina. Por lo tanto, no hay que descartar que fuera este azulejero el creador del motivo.

  Se emplean estos alizares en numerosas obras talaveranas, como apreciamos en el Museo de Ruiz de Luna en Talavera, en la Catedral de Córdoba (altares atribuidos a Loaysa), en las ermitas de la Virgen de Gracia en Velada, del Santísimo Cristo en La Iglesuela, de San

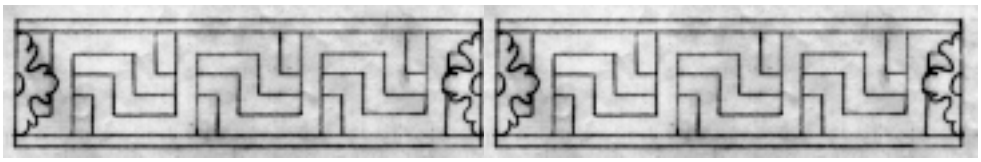
[280] PAVÓN MALDONADO: *El arte… geométrica*. Op. cit. Pág. 33.

[281] Vid. GALEAZZO CORA: "Vasi robbiani". *Faenza*. 1959. Nº 3 y 4. Lám. XXI.

[282] PAVÓN MALDONADO: *El arte… geométrica*. Op. cit. Pág. 33.

Lázaro en Plasencia, y de San Andrés en Talavera de la Reina, y en las iglesias parroquiales de Erustes, en Toledo (azulejos datados en 1567), y de Pasarón de la Vera y de Viandar de la Vera (Badajoz), piezas estas últimas de fines del siglo XVI[283].

Por influencia talaverana, se empleará igualmente el diseño en revestimientos sevillanos, por ejemplo en una obra conservada en el Museo Provincial de Sevilla[284].



BIBLIOTECA VIRTUAL

Figura 167: Cenefa de esvásticas y flores.

- **Esvásticas y flores metálicas (fig. 168):**

  Cenefa con una esvástica adornada por flores metálicas encerradas en círculos.

  Las flores plasmadas en esta composición están tomadas de la azulejería italiana, encontrándolas, por ejemplo, en el pavimento de la capilla de Santa Maria della Peste en Viterbo[285].

  Piezas con este diseño las realizó Alonso de Figueroa.

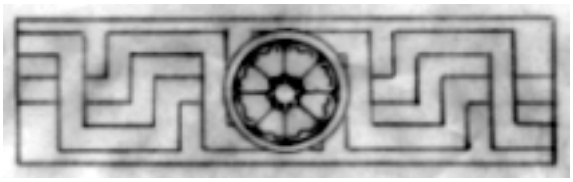


Figura 168: Esvástica con flores metálicas.

[283] Vid. LAINA SERRANO, F.: "La iglesia parroquial de Santa María en Alcocer (Guadalajara)". *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones.* Tomo XLIII. 1935. Lám. junto a pág. 12; FROTHINGHEM: *Tile*... Op. cit. Figs. 141, 142, 145, 154 y 157; MARTÍNEZ CAVIRÓ: "Azulejos..." Op. cit. Figs. 20 y 21; y MONTERO APARICIO: Op. cit. Figs. 4 y 7.

[284] Vid. SANCHO CORBACHO: *La cerámica*... Op. cit. 1948. Lám. 39.

[285] Vid. QUINTEIRO: *Maiolica*... Op. cit. Fig. 88.

- **Flor de pétalos abultados (fig. 169):**

  Flor formada por ocho pétalos abultados.

  Este es un diseño creado presumiblemente por Juan Fernández, quien lo empleó en los zócalos del monasterio de El Escorial[286]. Sin embargo, ese tipo de pétalos aparece ya en flores de tejidos españoles del siglo XV[287]. Azulejos idénticos, realizados en Talavera en el siglo XVII, los hallamos en el monasterio de la Encarnación en Madrid.

  En Valladolid Juan Fernández Marqués empleó este motivo.

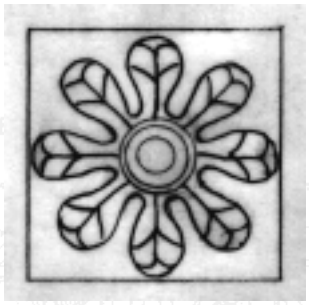


Figura 169: Flor de pétalos abultados.

- **Flor en marco mixtilíneo (fig. 170):**

  Cenefa compuesta por grandes flores apaisadas encerradas en marcos mixtilíneos, a los que se enlazan mediante tallos con hojas. Los enmarcamientos se unen entre sí por a base de pequeños octógonos adornados con dos elementos vegetales. La greca descrita está limitada por cintas, rosarios de perlas y flecos imitando un frontal textil.

  Es ésta una composición empleada en la azulejería de estilo talaverano, como apreciamos en un conjunto de la iglesia parroquial de Casar de Talavera (Toledo)[288].

  Ángela García Blanco relaciona esta cenefa con otra existente en los paneles de la iglesia de Garrovillas y atribuida a Jan Floris[289], lo que nos indica que es un diseño de raigambre flamenca.

---

[286] Vid. BRAÑA DE DIEGO: Op. cit. Lám. en pág. 589.

[287] Vid. LEWIS MAY: Op. cit, Fig. 131.

[288] Vid. FROTHINGHAM: *Tile*... Op. cit. Figs. 140.

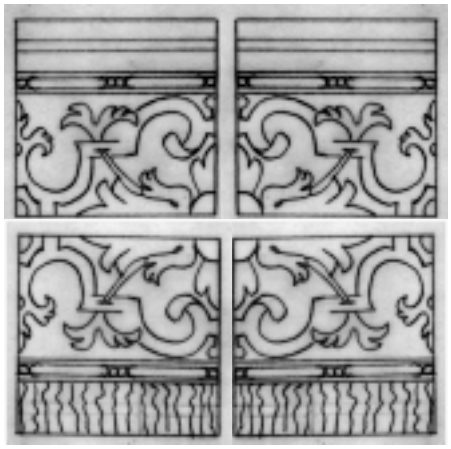


Figura 170: Cenefa de palmetas y marcos mixtilíneos.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

- **Palmetas en marcos mixtilíneos apaisados (fig. 171):**

  Cenefa decorada con flecos y rosarios de perlas, en la que marcos mixtilíneos apaisados acogen a grandes flores que se enlazan a ellos mediante tallos con hojas.

  Este diseño, semejante al anterior, fue empleado por azulejero de estilo talaverano.

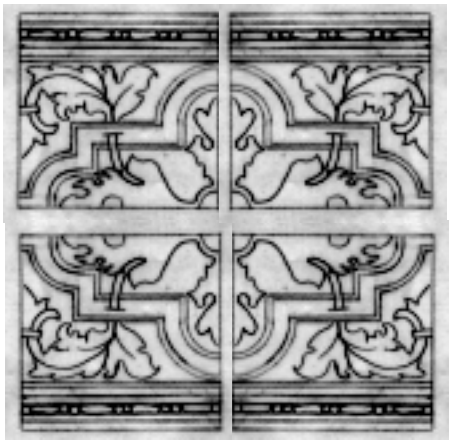


Figura 171: Marco mixtilíneo apaisado con decoración vegetal.

[289] Op. cit. Lám. V.

- **Flores triangulares, cenefa de (fig. 172):**

  Cenefa de flores blancas en forma de triángulo invertido, las cuales al unirse por medio de roleos vegetales configuran cuadrados con un círculo central.

  Este diseño, propio del siglo XVII, fue llevado a cabo, entre otros, por Alonso de Figueroa.

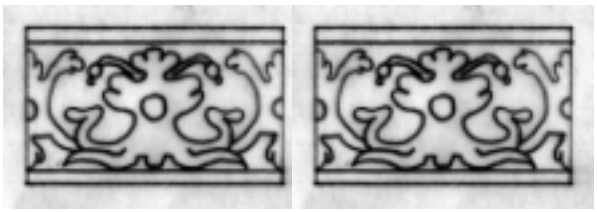


Figura 172: Cenefa de flores triangulares.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

- **Florón (fig. 173):**

  Florón de hojas de acanto en un marco cuadrado.

  Esta composición, que sigue los pasos de los diseños de los arrimaderos de El Escorial, la empleó en Castilla y León Juan Fernández Marqués.

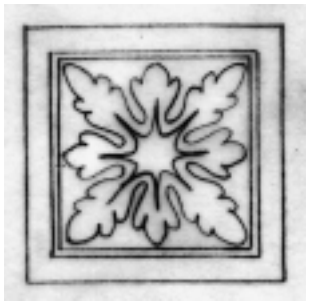


Figura 173: Florón.

- **Florón escurialense arabesco (fig. 174):**

  En torno a un círculo con cuatro brazos en disposición de cruz griega y adornado por una margarita se sitúan cuatro grandes hojas de acanto rematadas por dos roleos cada una.

El 31 de enero de 1570 fray Antonio de Villacastín contrató a Juan Fernández, vecino de Talavera, para realizar 13.800 azulejos a 12 maravedíes cada uno. Estas piezas estaban destinadas al monasterio de El Escorial. Pagos por remesas de este tipo constan en los libros de cuentas del monasterio en el 31 de julio y el 24 de diciembre de 1571, así como de enero a julio y en diciembre de 1573[290].

En el contrato se mencionan dos tipo de motivos: el "*florón principal*" y el "*florón arabesco*". La duda se plantea entonces en saber si estos dos diseños son creación de Juan Fernández y si se utilizaron por primera ves en El Escorial. En la iglesia parroquial de Erustes, en Toledo, encontramos unas pilastras con decoración renacentista y con la fecha de "*1567*". Los zócalos de esta iglesia se decoran con el florón arabesco[291], pero podrían haber sido realizados en fecha posterior. Por otra parte, en el contrato firmado entre Juan Fernández y fray Antonio de Villacastín se especifica que los azulejos se han de hacer "c*onforme a las muestras que quedan en poder de fray Antonio y en las espaldas dellas queda la firma de dicho Juan Fernández*". Según María Braña Diego, los florones de El Escorial son invención de Fernández, ya que el ceramista firmó su creación[292].

Felipe II poseía en su colección loza de China, Urbino y Caffagiolo encargada especialmente para él[293]. Y como gran amante de la cerámica china que era quiso que la bicromía dominase en los zócalos de El Escorial[294].

Tras su utilización en el monasterio madrileño, el analizado se convierte en uno de los motivos más populares de la azulejería manierista talaverana, de los cual tenemos buena prueba en los conjuntos cerámicos de la iglesia de Mejorada (Toledo), en la ermita de Nuestra Señora el Prado en Talavera de la Reina y en los conventos

[290] BRAÑA DE DIEGO: Op. cit. Pág. 583.

[291] Vid. MARTÍNEZ CAVIRÓ: "Azulejos...". Op. cit. Lám. V.

[292] Op. cit. Pág. 592.

[293] SÁNCHEZ-PACHECO: Op. cit. Pág. 313.

[294] MARTÍNEZ CAVIRO: *Cerámica*... Op. cit. Págs. 16, 20, 21, 28 y 29.

de Santo Domingo el Real, Santo Domingo el Antiguo y de la Concepción Franciscana de Toledo[295].

En el convento de Santa Catalina de Valladolid se conservan azulejos de arista con un motivo que imita a este florón y que se deben al taller de Juan Lorenzo.

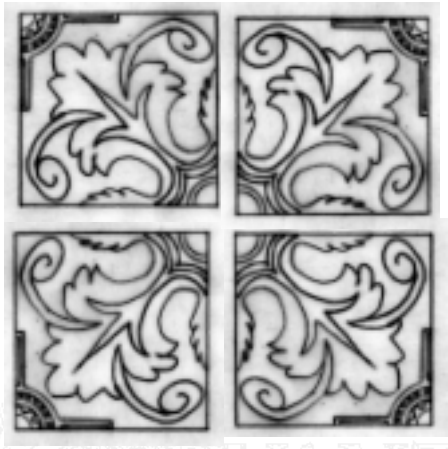


Figura 174: Florón escurialense arabesco.

- **Florón escurialense principal (fig. 175):**

  Flor compuesta por cuatro grandes hojas de acanto, las cuales se enroscan entorno al bastidor metálico mixtilíneo que las enmarca.

  Este motivo será ampliamente difundido a partir de protagonizar la ornamentación de los ya mencionados zócalos del monasterio del El Escorial, convirtiéndose en el motivo más popular de la azulejería manierista. Su empleo se mantendrá en los siglos XVII, XVIII, e incluso XIX y XX.

  En cuanto al origen del motivo, considero que existe un precedente en una composición toledana que se realizó en técnica de arista. En ella elementos vegetales estaban encerrados en círculos unidos por anillos menores. En los espacios libres se insertaban florones similares a los

[295] MARTÍNEZ CAVIRÓ: "Azulejos..." Op. cit. Figs. 3-6; MARTÍNEZ CAVIRÓ: *Conventos*... Op. cit. Fig. en pág. 121; y MARTÍNEZ CAVIRÓ: *Mudéjar*... Op. cit. Fig. 268.

de Juan Fernández, con sus extremos enroscados en el marco a modo de los de El Escorial[296].

Respecto al florón en sí, hallamos formas con hojas de acanto semejantes en azulejos realizados por el alfar de los della Robbia, como apreciamos en el pavimento de la capilla de San Bartolo en la iglesia de San Agostino en San Gimignano, el cual fue llevado a cabo por Andrea entre 1498 y 1500[297]. No es este el único ejemplo italiano relacionado con el motivos que nos ocupa, ya que en piezas del siglo XV se plasman florones de cuatro hojas con los extremos enroscados, como comprobamos en el revestimiento proveniente del oratorio de San Bernardino en Perugia, datable hacia 1475[298].

Prueba del éxito del motivo es su inclusión en la decoración cerámica del Hospital de San Andrés de Escalona, de 1567, de las ermitas de la Virgen de Gracia de Velada (Toledo) y de la Virgen del Rosario en Valls (Tarragona), de los conventos de Santa Isabel de los Reyes, de Santo Domingo el Antiguo y la Sala de la Fundadora de Toledo, de la capilla del ayuntamiento de Trujillo, de los monasterios de las Descalzas Reales y de la Encarnación en Madrid, de la Diputación de Barcelona, de la iglesias parroquiales de Santocraz y de Talamanca, ambas en la provincia de provincia de Madrid, en la toledana de Erustes, en las de Tejada de Tietar y de Pasarón de la Vera (Badajoz), y en la cacereña de Valdestillas[299].

---

[296] Como ejemplo podemos referirnos a azulejos conservados en el Museo Zuloaga de Segovia, o a los de los conventos de San Clemente y de la Concepción de Toledo (Vid. MARTÍNEZ CAVIRÓ: *Conventos*... Op. cit. Fig. en pág. 388; y MARTÍNEZ CAVIRÓ: *Mudéjar*... Op. cit. Figs. 77 y 78).

[297] Vid. QUINTERIO, Francisco: "Il pavimento robbiano nella capella di Santa Caterina in San Silvestro al Quirinale". *Faenza*. 1988. Nº 1-3. Pág. 23. Lám. XX.

[298] Vid. QUINTEIRO: *Maiolica*... Op. cit. Fig. 25.

[299] Vid. FROTHINGHAM: *Tile*... Op. cit. Figs. 144, 169, 153, y 157; GARCÍA MOGOLLÓN: Op. cit. Fig. 7; MARTÍNEZ CAVIRÓ: "Azulejos..." Op. cit. Figs. 9, 20, 21, 32-36; MARTÍNEZ CAVIRÓ: *Mudéjar*... Op. cit. Figs. 121, 122 y 268; y MONTERO APARICIO: Op. cit. Figs. 3 y 7.

El modelo fue exportado a Sevilla, donde será tempranamente utilizado, como vemos en el palacio de la Condesa de Lebrija (1585), en el convento del Carmen en San Ángel (México) y en el Van Benningen Museum, en Rotterdam (piezas de fines del siglo XVI)[300]. Existen algunos ejemplos de azulejos con un florón principal al que se le ha añadido una greca de ovas y dardos vegetales (fig. 176).

Figura 175: Florón escurialense principal.

Figura 176: Florón escurialense principal con cenefa de ovas y dardos.

[300] Vid. BERENDSEN: Op. cit. Fig. en pág. 79; MIJARES BRACHO, Carlos: *San Ángel*. Ed. Clío. México, 1997. Fig. en págs. 56 y 57; y SANCHO CORBACHO: *La cerámica*... Op. cit. 1948. Lám. 64.

- **Frutos y hojas enmarcados por roleos metálicos (fig. 177):**
  Roleos de metales recortados y tachonados con hojas adosadas crean marcos en los que se inscriben frutos y hojas en disposición de aspa. El esquema presenta además flores en los ángulos.
  Esta composición se encuadraría dentro del estilo bicromo que nace con los florones creados por Juan Fernández para El Escorial, por lo que hay que situarla en los años finales del siglo XVI y en la primera mitad del XVII.

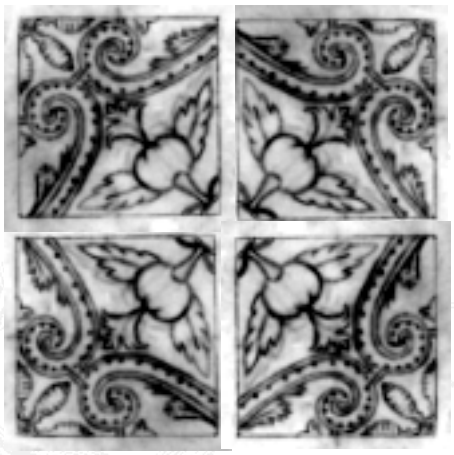


Figura 177: Frutos y hojas enmarcados por roleos metálicos.

- **Granadas en marco metálico (fig. 178):**
  Cuatro granadas en disposición de aspa se disponen en torno a una florecilla central y están encerradas en un marco formado por ocho roleos metálicos. En los ángulos se forman flores de pétalos abultados.
  Este diseño se encuadra en el estilo manierista escurialense.
  En cuanto al empleo de la granada en la cerámica, las hallamos ya en azulejos aragoneses del siglo XV, como comprobamos en los revestimientos encargados por los Reyes Católicos para la Aljafería de Zaragoza. El tema se seguirá manteniendo en la azulejería de cuenca renacentista sevillana, de los cual son buen ejemplo los arrimaderos de la casa de Pilatos de la capital andaluza, llevados a cabo entre 1536-1538 por los Polido[301].

[301] Vid. SANCHO CORBACHO: *La cerámica...* Op. cit. 1953. Lám. 73.

La granada no es un elemento exclusivo de la cerámica de la Península Ibérica, ya que estos frutos en disposición de aspa, pero realizados en policromía, los hallamos en azulejos holandeses de influencia española datables en la primera mitad del siglo XVII[302].

Por otro lado, enmarcamientos similares al del diseño que nos ocupa se emplean ya en *socorrats* valencianos del siglo XVI[303].

La composición de granadas y marcos metálicos descrita decora los revestimientos talaveranos de los conventos de las carmelitas (frontal del siglo XVIII) y de la Concepción de Toledo (pavimento del siglo XVII), de la Casa de la Panadería de Madrid (1673-74)[304], y del monasterio de las Descalzas Reales también en la capital española.

En Valladolid este diseño lo empleó Juan Fernández Marqués.

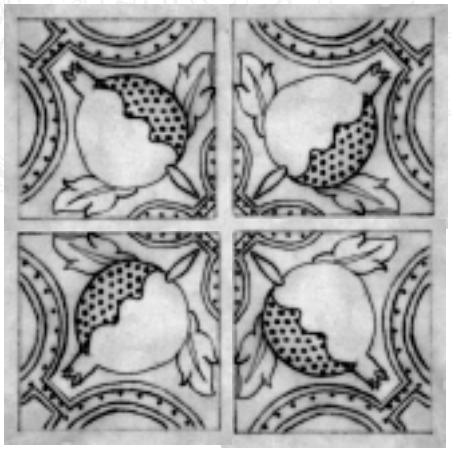


Figura 178: Granada en marco metálico mixtilíneo.

- **Hojas y flores, greca de (fig. 179):**

[302] Vid. BERENDSEN: Op. cit. Fig. en pág. 129.

[303] Vid. VV. AA.: *El mundo*... Op. cit. Fig. en pág. 54.

[304] MARTÍNEZ CAVIRÓ: *Mudéjar*... Op. cit. Fig. 78; PERLA, Antonio: "Los zócalos de azulejería de la Casa de la Panadería de Madrid". *Restauración y Rehabilitación*. Nº 23. Diciembre, 1998. Fig. en pág. 49; y VV. AA.: *Inventario*... *Toledo capital*. Op. cit. Lám. 10.

Cenefa de hojas dispuestas en tres hileras, las cuales se adornan con grandes flores. A ambos lados de esta greca encontramos una cadeneta curvilínea.

Piezas con este diseño del siglo XVII derivado de las creaciones escurialenses aparecen en los arrimaderos de la Casa de la Panadería de Madrid, realizados en Talavera de la Reina entre 1673 y 1674[305].

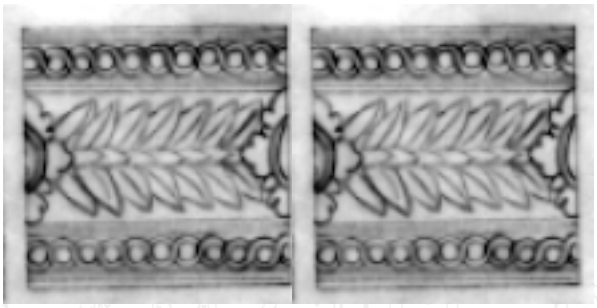


Figura 179: Cenefa de hojas y flores.

- **Jaspeado:**

  Decoración de jaspeado o pulverizado imitando a materiales nobles, generalmente granito.

  La imitación de mármoles o granito tiene su origen, en lo que se refiere a la cerámica y a la Península Ibérica, en los azulejos que Niculoso Pisano realizó para la capilla mayor de la iglesia del convento de Santa Paula de Sevilla. El diseño será imitado ya entre 1527 y 1538, cuando se llevaron a cabo los revestimientos de cuenca de las casas de los Marqueses de Tarifa y de Pilatos, también en la capital andaluza[306]. De nuevo encontramos esta ornamentación en piezas también de arista y ejecutadas por Juan Hernández para el Pabellón de Carlos V en el Alcázar de Sevilla[307].

[305] PERLA: "Los zócalos...". Op. cit. Fig. en pág. 49.

[306] Vid. SANCHO CORBACHO: *La cerámica*... Op. cit. 1953. Láms. 92 y 95; y SENTENACH Y CABAÑAS: "Azulejos de Triana." En *La pintura en Sevilla*. Sevilla, 1885. Pág. 7.

[307] SANCHO CORBACHO: *La cerámica*... Op. cit. 1948. Pág. 8.

Los artistas flamencos debieron también de animar sus piezas cerámicas planas con jaspeados, como apreciamos en la capilla de los Benavente de la iglesia de Santa María de Medina de Rioseco (Valladolid). La decoración imitando a mármoles y granitos continuó sobre azulejos trianeros de superficie plana, como apreciamos en un panel de 1585 perteneciente a la casa de la Condesa de Lebrija[308]. A finales del sigo XVI y en los inicios de la siguiente centuria el jaspeado fue el motivo principal del *estilo desornamentado* [309], de origen talaverano, del cual hallamos ejemplos en el coro del convento de Santo Domingo el Real y en el claustro de la Mona de Toledo[310]. De esta época, concretamente de 1603, son los zócalos de la Sala de la Medusa del palacio de Vila Viçosa, en Portugal, atribuidos a Hernando de Loaysa o a su yerno Juan Fernández de Oropesa y en los que aparece el tipo de ornamentación analizada[311].

Debió de ser por tanto un tipo de ornamentación extendida en la época, y no sólo en la península Ibérica, sino también en Europa. Por ejemplo, entre las pruebas cerámicas que hizo en Talavera el sevillano Jerónimo Montero en 1566 por orden de Felipe II se incluía la de decorar piezas que tenía que "*jaspear*"[312].

En la loza talaverana, encontramos una serie *jaspeada* o *pulverizada* en la segunda mitad del siglo XVI y sin alcanzar los años finales de la centuria. Se realiza en tonos azules, con algún toque amarillo[313].

Vemos por tanto que la imitación de materiales nobles se mantuvo en el siglo XVII y especialmente en el XVIII[314], cuando se plasmó no

[308] Vid. ibidem. Lám. 60.

[309] FROTHINGHAM: Tile... op. Cit. Pág. 74.

[310] Vid. ibidem. Figs. 167 y 168; y MARTÍNEZ CAVIRÓ: *Conventos*... Op. cit. Fig. en pág. 175.

[311] SANTOS SIMÕES: *Os azulejos*... Op. cit. Pág. 58. Lám. 16.

[312] PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ: "Los azulejos..." Op. cit. Pág. 302.

[313] SÁNCHEZ-PACHECO: Op. cit. Pág. 322.

[314] Un ejemplo claro lo constituyen los paneles realizados por Policarpo de Oliveira Bernardes para el convento de Serra de Ossa, en Portugal (Vid. MECO,

únicamente en la cerámica, sino también sobre madera (retablos principalmente) y estucos, siguiendo una pragmática de Carlos III.

- **Marco mixtilíneo y circular con decoración floral (fig. 180):** Marcos circulares en su cara interna y mixtilíneos en la externa, adornados por flores y hojas formando roleos.

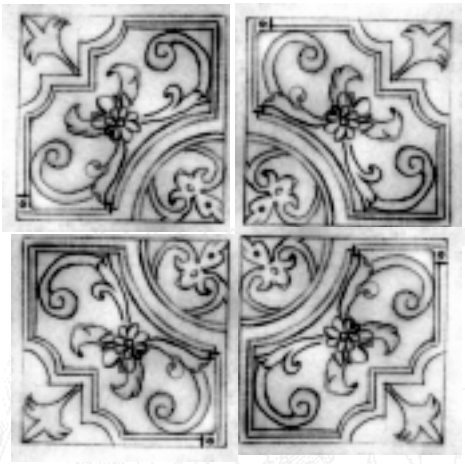


Figura 180: Composición de marcos circulares y mixtilíneos con decoración floral.

Este es un motivo policromo creado probablemente en el último tercio del siglo XVI en Talavera, aunque se emplea también en azulejos sevillanos, como los conservados en el Museo Provincial de la capital andaluza y en el convento del Carmen de San Ángel (Méjico)[315] y toledanos. Ejemplos de estos últimos son los zócalos del Salón de Cortes de la Diputación de Reino de Valencia realizados por Oliva[316].

El marco mixtilíneo y circular descrito se utilizó ya en el arte gótico y en el islámico, para ser adoptado igualmente por la cerámica renacentista.

José: "Azulejos de Policarpo de Oliveira Bernardes no convento da Serra de Ossa." *Azulejo*. Nº 1. 1991. Fig. 1 y 2.

[315] Vid. MIJARES BRACHO: Op. cit. Fig. en págs. 56 y 57; y SANCHO CORBACHO: *La cerámica*... Op. cit. 1948. Lám. 86.

[316] Vid. FROTHINGHAM: *Tile*... Op. cit. Fig. 111.

Azulejos con la composición que nos ocupa se conservan en el conventos de las Comendadoras de Toledo[317].

- **Marcos curvilíneos unidos por roleos (fig. 181):**

  Cenefa con marcos curvilíneos que se unen por roleos y que encierran flores y puntos.

  Estamos ante una greca de estilo flamenco a finales del siglo XVI y en la centuria siguiente.

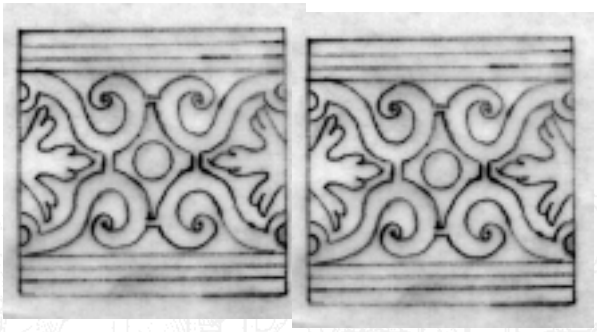


Figura 181: Greca de marcos curvilíneos y flores.

- **Marcos curvilíneos y mixtilíneos con decoración vegetal (fig. 182):**

  Verduguillos en los que alternan los marcos mixtilíneos con los de forma de lágrima y con los circulares. En el interior de estos enmarcamientos aparecen margaritas y hojas.

  El esquema analizado es de influencia flamenca y posee numerosas variantes. Este tipo de grecas no se emplean únicamente en la azulejería, ya que las encontramos, por ejemplo, en bordados españoles de fines del XVI[318].

  En Valladolid, el alfar de Juan Lorenzo aplicará el diseño en piezas de cuenca.

[317] MARTÍNEZ CAVIRÓ: "Cerámica..." Op. cit. Fig. en pág. 303.

[318] Piezas bordadas con orlas semejantes las encontramos, por ejemplo, en el Museo Diocesano de Calahorra.

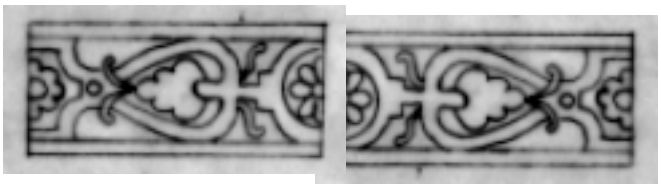


Figura 182: Greca de marcos mixtilíneos, circulares y con forma de lágrima.

- **Marcos mixtilíneos con flores vistas de frente y margaritas (fig. 183):**

  Verduguillos con marcos mixtilíneos que encierran con flores vistas de frente y margaritas. Las flores se enlazan a los enmarcamientos mediante tallos con capullos.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL D

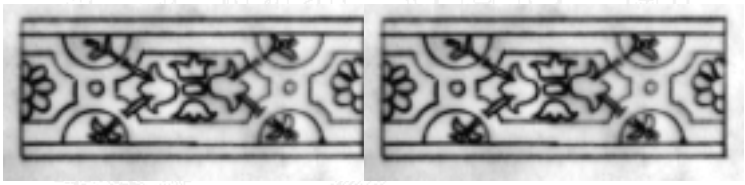


Figura 183: Marcos mixtilíneos con flores y margaritas.

- **Marcos mixtilíneos con flores y puntos (fig. 184):**

  Cenefa de influencia flamenca con marcos mixtilíneos unidos por roleos vegetales y que encierran en su interior flores y puntos. Las primeras se enlazan a los enmarcamientos por medio de tallos.

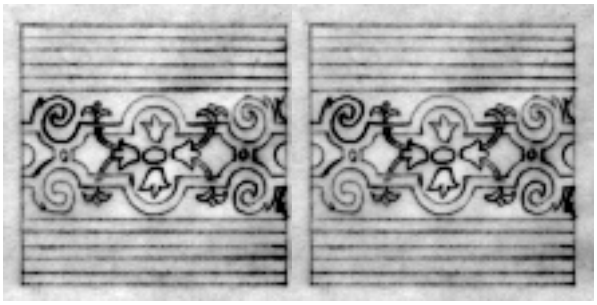
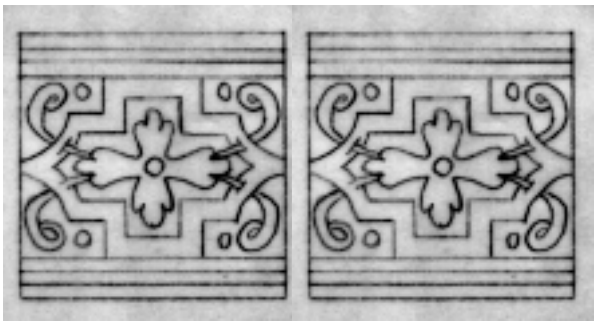


Figura 184: Flores y puntos en marcos mixtilíneos.

- **Marcos mixtilíneos con pámpanos (fig. 185):**

  Cenefa de marcos mixtilíneos con flores en su interior, las cuales se unen al enmarcamiento por medio de roleos con pámpanos.

  Este es un diseño de influencia flamenca.



BIBLIOTECA VIRTUAL

Figura 185: Marcos mixtilíneos con pámpanos.

- **Marcos mixtilíneos encadenados (fig. 186):**

  Cenefa de marcos mixtilíneos enlazados a modo de cadeneta. En su interior se dibujan flores vistas de frente, y su cara externa se adorna a base de motivos vegetales.

  Esta es una de las composiciones habituales en cenefas manieristas de influencia talaverana.

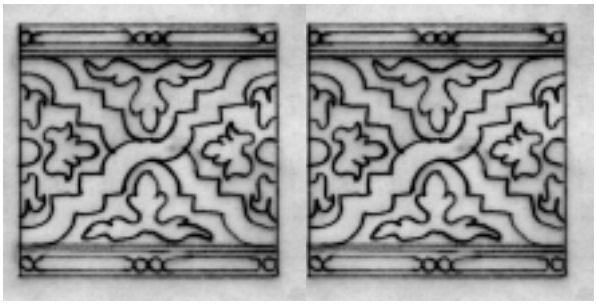


Figura 186: Marcos mixtilíneos encadenados.

- **Marcos mixtilíneos enlazados por roleos (fig. 187):**
  Cenefa de marcos mixtilíneos unidos por roleos, los cuales acogen en su interior flores y puntos. Alonso de Figueroa empleo este motivo en 1610 en los revestimientos del convento de Portacoeli de Valladolid.

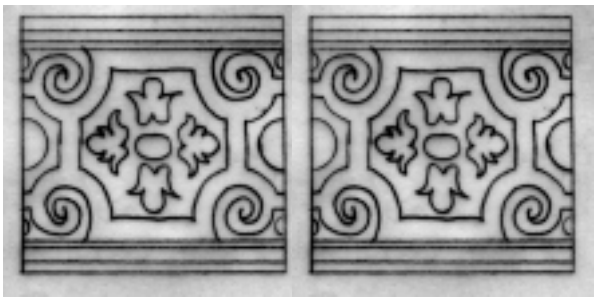


Figura 187: Marcos mixtilíneos unidos por roleos.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

- **Marcos polilobulados, flores y granadas (fig. 188):**
  Cenefa de marcos polilobulados que encierran flores de pétalos abultados. En torno a los enmarcamientos hallamos motivos vegetales enlazados y granadas sobre fondo rayado.

Figura 188: Friso de marcos polilobulados, flores y granadas.

Este es un motivo que sigue la línea iniciada por los zócalos del monasterio de El Escorial. Respecto a las flores empleadas, ejemplos similares decoran azulejos de algunos edificios de Valladolid y su provincia, como son la capilla de la casa de campo de Fabio Nelli en

la Vega de Abajo, obra ésta realizada en los primeros años del siglo XVII, y en el convento de Santa Isabel.

- **Margaritas en círculos unidos por arcos (fig. 189):**

  Cenefa con margaritas dentro de círculos unidos por arcos vegetales.

  Esta es una composición propia del siglo XVI y de influencia flamenca que se empleó en revestimientos cerámicos talaveranos, como por ejemplos en los llevados a cabo para las iglesias parroquiales de Villanueva de la Vera (Badajoz) y Casar de Talavera[319]. El motivo será exportado a la cerámica sevillana, como apreciamos en los zócalos el convento de Santa María de Jesús, los cuales datan de 1589[320].

  El alfar de Juan Lorenzo adaptará el motivo a azulejos de cuenca.

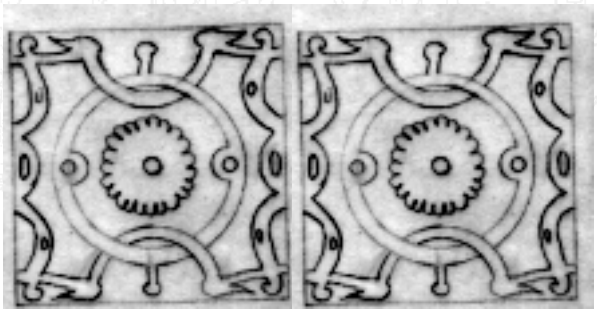


Figura 189: Margaritas en círculo unidos por anillos.

- **Ovas y dardos vegetales (fig. 190):**

  Cenefa de ovas y dardos vegetales.

  Las ovas y dardos son una de las molduras más habituales en la arquitectura clásica, apareciendo posteriormente en el libros III y IV del *Tratado de arquitectura* de Serlio y en el IV de *Los cuatro libros de arquitectura* de Paladio. Son también un motivo presente en el repertorio de Fontainebleau. Gracias a estas obras teóricas y a la labor de los grabadores renacentistas en la recuperación de ornamentación

[319] LÓPEZ DE AYALA-ÁLVAREZ DE TOLEDO: Op. cit. Lám. XX; y MONTERO APARICIO: Op. cit. Figs. 1 y 2.

[320] SANCHO CORBACHO: *La cerámica*... Op. cit. 1948. Lám. 95.

de los edificios de la Antigüedad la greca se extendió en las artes decorativas del siglo XVI[321], incluida la azulejería italiana[322].

La greca será empleada con profusión en las obras de azulejería talaveranas y sevillanas desde el último cuarto del siglo XVI, como apreciamos en la ermita de Nuestra Señora del Prado en Talavera de la Reina, en los monasterios de la Encarnación y de las Descalzas Reales de Madrid, en la iglesia parroquial pacense de Viandar de la Vera, en la casa de la Condesa de Lebrija en Sevilla (paneles de 1585 y 1611), en los conventos de Santa María de Jesús, también en la capital andaluza (1589) y de Santa teresa de Toledo, así como en el templo de San Juan Bautista en Gandul (Alcalá de Guadaira)[323].

BIBLIOTECA VIRTUAL

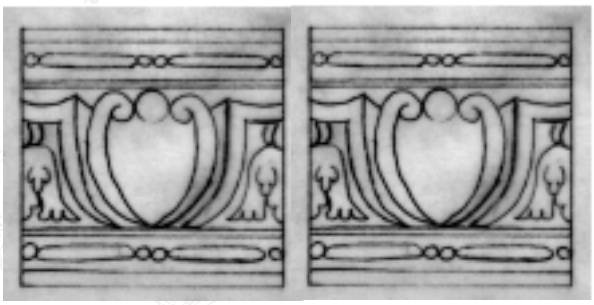


Figura 190: Cenefa de ovas y dardos vegetales.

[321] Grabadores que reprodujeron estas arquitecturas fueron, por ejemplo, Marco Antonio Raimondi y Giovanni Agucci [Vid. OBERHUBER: Op. cit. Lám. 533 (383); y GÓNZALEZ DE ZÁRATE: Op. cit. Figs. 9.(9), 10.(10), 14.(14), 18.(18) y 19.(19)].

[322] Piezas con esta decoración fueron creadas para la decoración del palacio Petrucci en Siena entre 1452 y 1512, y para un pavimento de la capilla de Santa maria della Peste en Viterbo. El mismo motivos lo empleó Paolo Niccolai en un revestimiento llevado a cabo en 1494 (Vid. BERENDSEN: Op. cit. Figs. en pág. 88; y QUINTEIRO: *Maiolica*... Op. cit. Figs. 88 y 93).

[323] Vid. FROTHINGHAM: *Tile*... Op. cit. Fig. 129; MARTÍNEZ CAVIRÓ: *Conventos*... Op. cit. Fig. en pág. 341; MONTERO APARICIO: Op. cit. Fig. 4; SANCHO CORBACHO: *La cerámica*... Op. cit. 1948. Láms. 61, 64, 68, 95 y 100; y VACA y RUIZ DE LUNA: Op. cit. Lám. 33.

La composición será recuperada en época historicista, es decir, en la segunda mitad del siglo XIX, como vemos en ejemplos sevillanos[324].

- **Perla ovalada en una cartela de metales recortados (fig. 191):**
  Verduguillos con perlas ovaladas en una cartela de metales recortados.
  Este diseño es típico de la azulejería de superficie plana del último tercio del siglo XVI. Este motivo clásico aparece en el Libro IV de Serlio, y será uno de los del repertorio de la Escuela de Fontainebleau. Su difusión se debe en buena medida a los grabadores, quienes plasman el motivo en estampas sueltas y en ilustraciones de libros[325]. Es también un diseño especialmente frecuente en la joyería de esa época.
  La decoración a base de cueros enroscados y metales recortados puebla también los grabados del Norte de Europa. La consecuencia de este hecho es que las cartelas de cueros recortados no aparecen tan sólo en la azulejería peninsular, sino también en los bordados, en ilustraciones de libros, en los relieves escultóricos de los edificios, en los retablos y sillerías.
  El motivo de perla ovalada en una cartela de metales recortados se plasma a mayor tamaño para decorar, por ejemplo, plintos de columnas en retablos cerámicos, como el de la iglesia parroquial de Valdestillas[326].
  Revestimientos talaveranos en los que aparece este motivo son los conservados en las iglesias parroquiales de Pezuela de Las Torres (Madrid) y de Garrovillas (Cáceres), así como en el convento de San Clemente de Toledo[327].

[324] COLLANTES DE TERÁN DELORME y GÓMEZ ESTERN: Op. cit. Fig. 97.

[325] Vid. KONECNÝ, Lubomír: "La ilustración de las Empresas Morales de Juan de Borja: Erasmo Hornick". *Ars Longa*. Nº 3. 1992. Fig. 2.

[326] Vid. GARCÍA MOGOLLÓN: Op. cit. Fig. 6.

[327] Vid. CABEZAS: Op. cit. Fig. 44; GARCÍA BLANCO: Op. cit. Lám. II; y MARTÍNEZ CAVIRÓ: *Conventos*... Op. cit. Fig. en pág. 80.

La composición será exportada desde Talavera a la cerámica sevillana, los cual apreciamos en los azulejos de la casa de la Condesa de Lebrija, en los conventos Santa María de Jesús (1589) y de la Madre de Dios, edificios todos ellos en la capital andaluza, y en el convento del Carmen en San Ángel (México)[328].

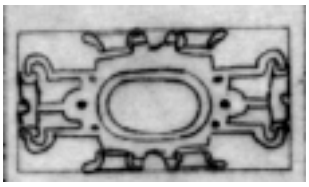


Figura 191: Perla ovalada en una cartela de metales recortados.

BIBLIOTECA VIRTUAL

- **Perla ovalada enmarcada por cueros enroscados (fig. 192):**
  Perla ovalada en una cartela de metales recortados, la cual a su vez está limitada por dos cueros enroscados, situados inferior y superiormente. Estos azulejos se suelen combinar con otros decorados por puntas de diamante con flores enroscadas en su interior y por cabezas de clavo menores rodeadas de metales repujados, como vemos en las iglesias de Simancas y de San Antolín en Tordesillas.
  El motivo descrito se empleó tanto en la azulejería talaverana como e la sevillana. Obras castellanas en los que se emplea este diseño nacido en Fontainebleau los hallamos en la ermita de la Virgen del Rosario en Valls (Tarragona), en el colegio del Corpus Christi en Valencia, realizado este último conjunto cerámico por Antonio Simón, en la iglesia parroquial pacense de Pasarón de la Vera, y en la ermita de la Virgen de la Gracia en Velada (Toledo)[329].
  Por su parte, piezas andaluzas con este esquema se realizaron en los siglos XVI y XVII, como vemos en la casa de la Condesa de Lebrija en Sevilla (1585-1611), en las iglesias de San Juan Bautista en Gandul

[328] Vid. MIJARES BRACHO: Op. cit. Fig. en págs. 56 y 57; y SANCHO CORBACHO: *La cerámica*... Op. cit. 1948. Láms. 77, 94 y 95.

[329] FROTHINGHAM: *Tile*... Op. cit. Figs. 169, 150 y 161; y MONTERO APARICIO: Op. cit. Fig. 7.

(Alcalá de Guadaira) y de San Roque en Lisboa. La composición fue recuperado por la cerámica historicista sevillana[330].

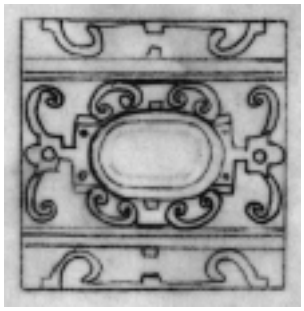


Figura 192: Perla ovalada enmarcada por cueros recortados.

BIBLIOTECA VIRTUAL

- **Postas (fig. 193):**

  Greca compuesta por espirales unidas en línea.

  Este es un diseño clásico que aparece en la pintura micénica y romana, en los vasos griegos, en los mosaicos[331] y en la arquitectura. Posteriormente, el motivo será recuperado en el Renacimiento italiano, y recogido por Serlio en su *Tratado de Arquitectura*, concretamente en los libros III, IV y VIII, así como por Palladio en *Los IV Libros de arquitectura*[332]. Será también una de las molduras incluidas en la decoración arquitectónica del palacio de Fontainebleau, cuya escuela tanto influirá en la azulejería flamenca.

  Las postas son un diseño sin decoración aparece en azulejos talaveranos, como por ejemplos los conservados en el convento de la Concepción Franciscana de Toledo[333]. La composición se recuperará en la cerámica historicista de la segunda mitad del siglo XIX, prueba de lo cual son los azulejos de la fábrica de la Moncloa.

---

[330] Vid. COLLANTES DE TERÁN DELORME y GÓMEZ ESTERN: Op. cit. Fig. 97; FROTHINGHAM: *Tile*... Op. cit. Figs. 80; y SANCHO CORBACHO: *La cerámica*... Op. cit. 1948. Láms. 76, 77 y 100.

[331] Vid. RODRÍGUEZ PEINADO: Op. cit. Pág. 842.

[332] Palladio reproduce en el Libro IV el templo de Marte Vencedor, edificado en Roma por Augusto y en el que encontramos la greca estudiada.

[333] Vid. MARTÍNEZ CAVIRÓ: *Conventos*... Op. cit. Fig. en pág. 256.

Figura 193: Postas.

- **Postas con pámpanos:**

  Cenefa de postas adornadas con pámpanos de vid.

  Este motivo aparece en el libro IV del *Tratado de Arquitectura* de Serlio, de donde fue presumiblemente tomado por los ceramistas.

  En función de las grecas que completan el diseño existen tres variantes:

  I. *Ovas y dardos* (fig. 194):

  La combinación de postas y ovas llega a la cerámica española presumiblemente a través de los artistas flamencos, quienes la plasman en sus obras del siglo XVI[334].

  Este diseño lo encontramos en múltiples azulejos andaluces, como son los del frontal de altar de Francisco de Valladares dedicado a las Santas Justa y Rufina y conservado en el Museo Provincial de Bellas Artes de Sevilla, los de la casa de la Condesa de Lebrija, los las iglesias de San Clemente (revestimiento atribuido a Cristóbal de Augusta y fechado en 1588), de Santa Paula (obra cerámica de 1616

[334] El motivo analizado aparece en los zócalos de Vila Viçosa realizados en 1558 y 1562 por el flamenco Joanes A. Bogaert. (Vid. SANTOS SIMÕES: *Os azulejos*... Op. cit. Págs. 38 y 45). Sin embargo, Paulina Ferrer Garrofe atribuye su introducción en España a la traducción que del tratado de Serlio llevó a cabo Villalpando ("Observaciones generales para el estudio artístico de los zócalos de azulejos en Sevilla durante el siglo XVII". *Homenaje al Prof. Dr. Hernández Díaz.* Universidad de Sevilla. Jerez de la Frontera, 1982. Pág. 397).

de Antonio Sambarino) y de San Vicente en Sevilla, o los del convento de Santa María de Jesús (1589). Todos estos edificios se hallan en la ciudad de Sevilla. Más piezas trianeras con este motivo se conservan en las iglesias de San Juan Bautista de Gandul (Alcalá de Guadaira) y de San Roque de Lisboa (1598)[335].

También se plasmó la composición analizada en azulejos talaveranos, como apreciamos en la iglesia de Mañosa (Toledo)[336].

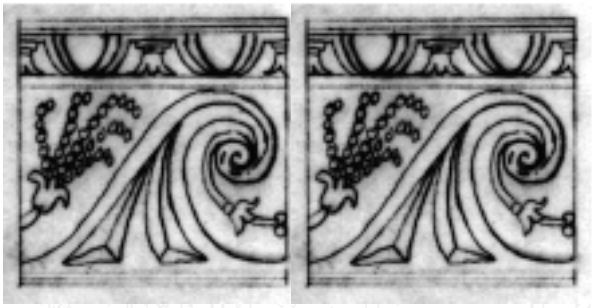


Figura 194: Postas con pámpanos y ovas y dardos.

II. *Greca vegetal u hojas de agua* (fig. 195):

La greca de hojas de agua es un motivo clásico recuperado en el Renacimiento, y que presumiblemente fue adoptado por la azulejería flamenca dada su inclusión en el repertorio ornamental de Fontainebleau.

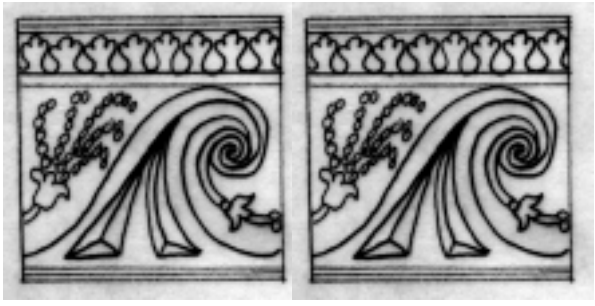


Figura 195: Postas con pámpanos y greca vegetal.

[335] Vid. ibidem. Pág. 397; FROTHINGHAM: *Tile*... Op. cit. Figs. 67, 80, 81 y 86; y SANCHO CORBACHO: *La cerámica*... Op. cit. 1948. Láms. 70, 95 y 100.

[336] MAROTO GARRIDO: OP. cit. Fig. 2.

Azulejos con este motivo se conservan en la iglesia parroquial de Mejorada (Toledo)[337].

III. *Rosario de perlas* (fig. 196):

Los rosarios de perlas son una moldura muy habitual en la arquitectura clásica grecorromana, y en consecuencia será también uno de los motivos ornamentales preferido a partir del Renacimiento.

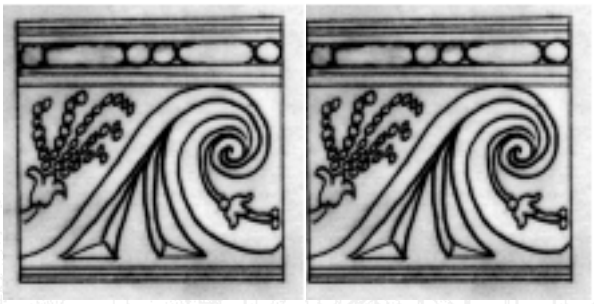


Figura 196: Postas con pámpanos y rosario de perlas.

- **Punta de diamante o cabeza de clavo (fig. 197):**

Pirámide de poca altura y base muy ancha. Este diseño sin decoración se plasmaba sobre olambrillas.

La punta de diamante es un motivo ornamental clásico que fue retomado con fuerza en la Italia renacentista. No sólo aparece en la azulejería, sino también en la decoración arquitectónica y escultórica. Debe su difusión en parte a su inclusión el IV libro del *Tratado de Arquitectura* de Serlio, pero también a su utilización por los manieristas pertenecientes a la Escuela de Fontainebleau o influidos por ella. Tampoco debemos olvidar que azulejos italianos plasmaron este diseño[338].

La cabeza de clavo se introdujo en la azulejería española a través de Talavera de la Reina, bien gracias a azulejeros flamencos, o bien

[337] Vid. MARTÍNEZ CAVIRÓ: "Azulejos..." Op. cit. Figs. 3-6.

[338] Vid. QUINTERIO: "Il pavimento..." Op. cit. Lám. XIX.

mediante la traducción de Serlio realizada por Villalpando e impresa en Toledo en 1553[339]. La composición se empleó en obras talaveranas al menos desde 1560, ya que en un altar con puntas de diamante que se conserva en la iglesia de Garganta de la Olla y que se atribuye a Jan Floris aparece la siguiente inscripción: "*Lo mandó hacer en Talavera Gaspar Enríquez de Montalbán, vecino de Oropesa, el año de 1560*"[340]. Otros conjuntos en los que se plasmó este esquema son, por ejemplo, la puerta del coro del convento de Santo Domingo el Antiguo de Toledo[341] y el monasterio de las Descalzas Reales de Madrid.

Dadas las influencias e interrelaciones que se establecieron entre Talavera y Sevilla, el diseño de la punta de diamante fue exportado a los talleres trianeros[342], y lo hallamos en obras andaluzas de finales del siglo XVI y del primer cuarto del XVII[343].

Las olambrillas con cabezas de clavo se combinaban para constituir frontales y zócalo con azulejos decorados por perlas ovaladas y por puntas de diamante mayores y flores de pétalos enroscados.

[339] FERRER GARROFÉ: Op. cit. Pág. 39.

[340] Vid. PÁRAMO: *La cerámica antigua*... Op. cit. Págs. 12 y 13.

[341] Vid. MARTÍNEZ CAVIRÓ: *Mudéjar*... Op. cit. Lám. 268.

[342] Sancho Corbacho señala que, aunque en alguna ocasión se le haya denominado a este motivo con el nombre de *clavos de Santa Ana,* haciéndolo originario de los talleres trianeros, cree que este motivo nació en Talavera. Se basaría en que existen ejemplos talaveranos, como el citado frontal de la iglesia parroquial de Garganta de la Olla en Cáceres, muy anteriores a los sevillanos. En la cerámica andaluza, también según este autor, la obra más antigua en la que se emplea la composición sería el zócalo de la iglesia del convento de Santa María de Jesús, que data de 1589. A pesar de ello, el diseño analizado fue empleado frecuentemente por los azulejeros sevillanos del último cuarto del siglo XVI, encontrándolo, por ejemplo, en los zócalos de la casa de la Condesa de Lebrija (*La cerámica*... Op. cit. 1948. Pág. 10).

[343] FERRER GARROFÉ: Op. cit. Pág. 397.

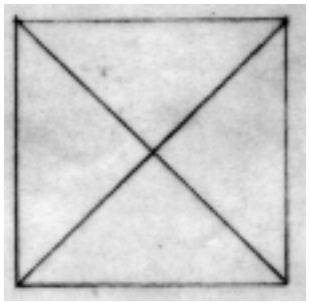


Figura 197: Punta de diamante.

- **Punta de diamante con flor de pétalos enroscados (fig. 198):**
  Cabeza de clavo con un cuadrado central, el cual acoge una flor de pétalos enroscados.
  El tipo de flor en esta composición empleada es propio del arte antiguo, y será recuperado en el Renacimiento italiano, apareciendo, por ejemplo, en *Los cuatro libros de arquitectura* de Palladio[344], y en un pavimento llevado a cabo por Paolo Niccolai en 1494[345].
  Por su parte, la punta de diamante analizada es una composición típica de la azulejería talaverana de finales del siglo XVI y de la primera mitad de la siguiente centuria. Los ejemplos de su utilización son muy abundantes, como apreciamos en las ermitas de Nuestra Señora del Prado de Talavera de la Reina y del Santísimo Cristo en la Iglesuela, y en la iglesia parroquial de Cardiel de los Montes (1613), todos ellos pueblos de la provincia de Toledo, así como en las parroquias extremeñas de Pasarón de la Vera y de Garrovillas, en la ermita de San Lázaro de Plasencia, en el convento toledano de San Pablo, y en el colegio del Corpus Christi de Valencia[346].

[344] En el libro IV encontramos este motivo floral entre la ornamentación del templo de Vesta en Nimes.

[345] Vid. QUINTEIRO: *Maiolica*... Op. cit. Fig. 93.

[346] Vid. GARCÍA BLANCO: Op. cit. Lám. II; FROTHINGHAM: *Tile*... Op. cit. Figs. 129, 142, 143, 145, 150 y 161; MARTÍNEZ CAVIRÓ: *Conventos*... Op. cit. Fig. en pág. 383; y MONTERO APARICIO: Op. cit. Fig. 7.

El motivo talaverano descrito se exportará a la cerámica andaluza y a la aragonesa, encontrándolo en revestimientos trianeros de la casa de la Condesa de Lebrija (1585-1611), de los conventos de Santa María de Jesús (1589) y de la Madre de Dios, y de la Universidad, edificios todos ellos sevillanos, así como de la iglesia de San Juan Bautista de Gandul (Alcalá de Guadaira)[347]. Un ejemplo aragonés lo podemos apreciar en un arrimadero realizado en Villafeliche de mediados del siglo XVIII y conservado en la iglesia parroquial de Aniñón (Zaragoza)[348].

El motivo analizado será recuperado por la azulejería historicista sevillana[349].

BIBLIOTECA VIRTUAL

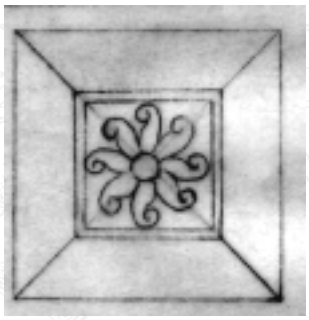


Fig. 198: Punta de diamante con flor de pétalos enroscados.

- **Punta de diamante con flores vistas de frente (fig. 199):**
  Cabeza de clavo enmarcada y adornada por flores vistas de frente en el centro y en los ángulos. Este es otro motivo talaverano de origen clásico .

[347] Vid. SANCHO CORBACHO: *La cerámica*... Op. cit. 1948. Láms. 53, 63. 94, 95 y 100.

[348] Vid. ÁLVARO ZAMORA: "Cerámica..." Op. cit. Fig. en pág. 285.

[349] Vid. COLLANTES DE TERÁN DELORME y GÓMEZ ESTERN: Op. cit. Fig. 97.

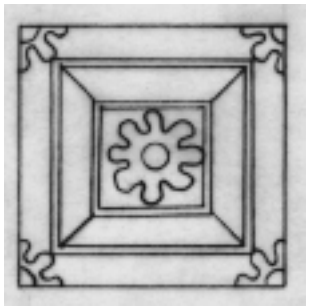


Figura 199: Punta de diamante con flores vistas de frente.

- **Punta de diamante en un marco con mitades de margaritas (fig. 200):**

  Punta de diamante en disposición diagonal e inscrita en un marco decorado por cuatro mitades de flores. En los ángulos de cada azulejo pieza encontramos una cinta que encierran pequeños círculos blancos.

  Composiciones como la descrita, la cual es de raigambre talaverana, se plasman en piezas conservadas en el convento de San Clemente de Toledo[350].

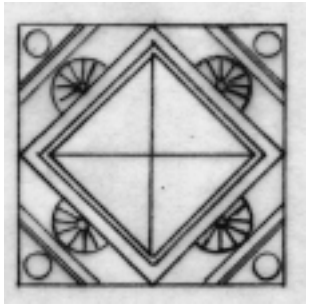


Figura 200: Cabeza de clavo con medias flores en el marco.

- **Punta de diamante en una cartela de metales recortados (fig. 201):**

  Cabeza de clavo dentro de una cartela de metales recortados. En los ángulos, al unir cuatro azulejos, se forma un cuadrado en diagonal con los ángulos en chaflán y con cuatro puntos azulados.

[350] Vid. MARTÍNEZ CAVIRÓ: *Mudéjar*... Op. cit. Fig. 258.

Este es un motivo que forma parte de la ornamentación llevada a cabo por la Escuela de Fontainebleau, y que será muy popular en la azulejería talaverana, desde donde será impostado a los alfares trianeros.

Piezas de Talavera de la Reina con la composición que nos ocupa se hallan en la iglesia parroquial de Pasarón de la Vera (Badajoz), en el convento de San Clemente de Toledo y en el retablo de San Juan Bautista conservado en el Museo de Ruiz de Luna en Talavera[351], mientras que revestimientos sevillanos decorados con este esquema se conservan en la casa de la Condesa de Lebrija (1585-1611) de la capital hispalense, y en las iglesias de San Juan Bautista en Gandul (Alcalá de Guadaira) y de San Roque de Lisboa[352].

La composición será recuperada en época historicista, como apreciamos en ejemplos sevillanos[353].

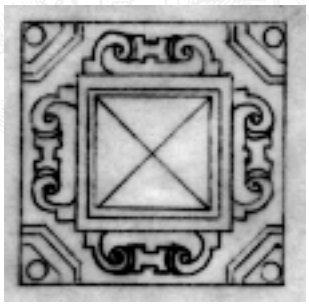


Figura 201: Punta de diamante en una cartela de metales recortados.

- **Punta de diamante octogonal (fig. 202):**

  Cabeza de clavo octogonal rodeada por dos marcos de cueros enroscados, el interior también con forma de octógono y el exterior cuadrado.

[351] Vid. ibidem. Fig. 258; y MONTERO APARICIO: Op. cit. Fig. 7.

[352] Vid. FROTHINGHAM: *Tile*... Op. cit. Fig. 80; y SANCHO CORBACHO: *La cerámica*... Op. cit. 1948. Láms. 70, 71 y 100.

[353] Vid. COLLANTES DE TERÁN DELORME y GÓMEZ ESTERN: Op. cit. Fig. 97.

La combinación de una cabeza de clavo octogonal en estos dos tipos de marcos es un diseño que encontramos desde finales del siglo XVI en obras de estilo manierista talaverano, como las de la ermita del Santísimo Cristo en La Iglesuela (Toledo), o del convento de San Clemente de Toledo[354]. Pero dada la relación entre los dos focos cerámicos, el motivo será importado a los alfares sevillanos y utilizado en algunos revestimientos (convento de Santa María de Jesús (1589), casa de la Condesa de Lebrija y Universidad de Sevilla, así como en el convento de San Francisco en Lima)[355]. La composición aparece igualmente en azulejos portugueses de la primera mitad del siglo XVII, como podemos ver en el Museo del Azulejo de Lisboa.

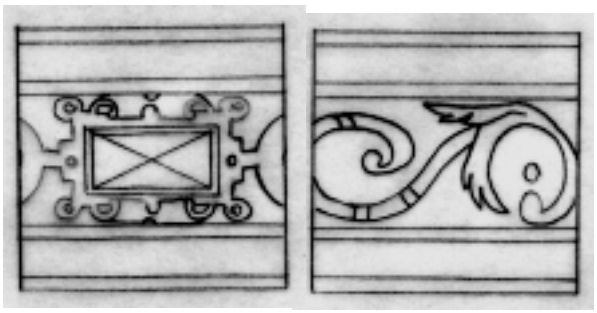
BIBLIOTECA VIRTUAL

Figura 202: Punta de diamante octogonal.

- **Punta de diamante y roleos vegetales (figs. 203 y 204):**
  Cenefa de puntas de diamante rectangulares encerradas en una cartela de metales recortados se combinan con roleos vegetales.
  Este diseño fue empleado por Juan Fernández Marqués.

[354] Vid. FROTHINGHAM: *Tile*... Op. cit. Fig. 142; y MARTÍNEZ CAVIRÓ: *Conventos*... Op. cit. Fig. en pág. 80.

[355] Vid. SANCHO CORBACHO: *La cerámica*... Op. cit. 1948. Láms. 53, 54, 62 y 95.



Figuras 203 y 204: Punta de diamante y roleos.

- **Roleos de vid, flores, pámpanos y *ferroneries* (fig. 205):**

  Cenefa con roleos de vid, pámpanos y flores muy abiertas de las que manan alargados cálices con más uvas. El fondo se decora con *ferroneries*, es decir, tiras de metal o cuero. Se suele combinar este diseño con ángeles o sirenas aladas tocados con diademas emplumadas y vestidos con faldas vegetales, y con máscaras de origen asimismo clásico.

  La vid se ha empleado desde la Antigüedad como motivo decorativo en el arte de carácter religioso. La uva simboliza el sacrificio y la fecundidad, y el vino se asocia a la juventud y a la vida eterna. En época paleocristiana la vid se convertirá en un símbolo de Jesús, de la Fe cristiana y del Reino de los Cielos. La uva representa al vino eucarístico y, por lo tanto, a la sangre de Cristo. Desde entonces la vid aparece en sarcófagos, en las pinturas de las catacumbas, en mosaicos bizantinos, en sillerías y vidrieras medievales, etc.[356]

  Los roleos de vid y las flores que nos ocupan tienen su origen en el arte romano, apareciendo ya en relieves de época de la República. Pero el diseño que se tomó como modelo en el Renacimiento proviene concretamente del *Ara Pacis* (siglo IX a. de C.). Algunas de las losas de esta obra se habían destapado a principios del siglo XVI, y fueron fuente de inspiración de dibujos y grabados, como es el caso de la

[356] CHEVALIER y GHEERBRANT: Op. cit. Pág. 1068; CIRLOT: Op. cit. Pág. 474; y HALL: Op. cit. Pág. 315.

estampa realizada por Agostino Veneciano en 1536[357]. Esta composición aparece igualmente en otras obras romanas, por ejemplo en al friso de la Maison Carrée de Nimes, manando en este caso los roleos de un acanto central. Precisamente, el acanto aparecerá en cenefas cerámicas que derivan de la analizada, y que serán estudiadas más adelante. La decoración de la Maison Carrée reseñada fue reproducida por Palladio en su obra *Los cuatro libros de Arquitectura*.

La difusión del diseño en el siglo XVI se debió a los grabadores del Norte de Europa y a Marcantonio Raimondi y su escuela[358]. Roleos de vid con flores como las descritas y personajes con faldas vegetales aparecen en estampas de Aldegrever, Hans Holbein, Jacob Binck y Claesz[359], y en obras del Raimondi se reproducen frisos arquitectónicos clásicos con la ornamentación que nos ocupa partiendo de hojas de acanto[360].

La composición analizada será también incorporada a sus creaciones por los azulejeros italianos, y la encontramos por ejemplo en el pavimento del Palacio Petrucci en Siena, datado en 1509 y conservado en el Victoria and Albert Museum de Londres, así como en la solería de 1616 del santuario de Santa María de los Milagros en Saronno, de

---

[357] SORIANO, Irene: "Emblemas del Siglo de Oro en Salamanca". En KENT, Conrand (coordinador): *Salamanca en la Edad de Oro*. Ohio Wesleyan University. Libreria Cervantes. Salamanca, 1995. Pág. 132. Fig. 3.

[358] Este tipo de grabados los encontramos reproducidos en OBERHUBER: Op. cit. Láms. 523 (380), 530 (383), 539 (368), 540 (386), 554 (390), 556 (391), 557 (392), 558-II (392), 562 (394), 571-I (398), 573 (398) y 581-I (399).

[359] Vid. FROTHINGHAM: *Tile*... Op. cit. Fig. 76; HIND, Arthur H.: *A history of engraving & etching from the 14th century to the year 1914*. Dover Publications. Nueva York, 1963 (1ª ed. 1923). Fig. 34; GONZÁLEZ DE ZÁRATE: Op. cit. Tomo I. Fig. 671; HOLLSTEIN, F. W. H.: Dutch and Flemish etchings engravings and woodcuts. Ca. 1450-1700. Vol. VI. Menno Hertzberger. Ámsterdam. Figs. 186, 191, 195 y 222; y VV. AA.: *Grabados*... Op. cit. Tomo I. Fig. 100. Un grabado de Aldegrever con el motivo estudiado lleva la fecha de 1553.

[360] Vid. OBERHUBER: Op. cit. Láms. 533 (383), 539 (368), 554 (390), 556 (391), 557 (392), 562 (394) y 571-I (398).

estilo faentino[361]. Roleos vegetales con flores de ese estilo aparecen igualmente en fondos decorativos de Francisco Niculoso basados en los grutescos, como apreciamos en el retablo del monasterio de Santa María de la Tentudia (Badajoz).

Pero los roleos de vid y las flores de cálices alargados, e incluso las sirenas aladas de faldas vegetales, no son una composición presente únicamente en la azulejería, sino que también se emplea en relieves escultóricos sobre piedra y madera, en la pintura, en ilustraciones de libros y en los bordados del siglo XVI[362].

Por su parte, las *ferroneries* o cintas de cueros y metales recortados son una creación manierista de la escuela de Fontainebleau de Rosso e Il Primaticcio. Su difusión se debe en buena medida a los grabadores del norte de Europa, especialmente a Cornelis Floris y Cornelis Bos.

Los ceramistas de Amberes asimilan el estilo Bos-Floris, convirtiéndolo en el rasgo caracterizador de los talleres flamencos. De este modo, una obra emblemática de la azulejería de esta ciudad, como es el panel de la *Conversión de San Pablo*, realizado por el taller de Guido Andries en 1547 y conservado en el Het Vleeschhuis Museum de Amberes, presenta una cenefa decorada por metales recortados, atlantes y cariátides, máscaras y guirnaldas[363].

En estos friso hallamos en ocasiones amorcillos o ángeles que soportan cartelas de cueros enroscados. Cuando la figura humana aparece, los hace generalmente en posturas contorsionadas[364].

Parece que fueron los azulejeros flamencos los que introdujeron todo este repertorio ornamental (roleos de vid, flores de corolas alargadas, pámpanos, ángeles y sirenas con faldas vegetales) en la cerámica

---

[361] Vid. BARONI, Constantino: "Ambroguette di un pavimento maiolicato al Santuario di S. Maria dei Miracoli in Sarovino." *Faenza*. Nº 2-6. 1939. Pág. 51. Lám. XII; y BERENDSEN: Op. cit. Pág. 88; y

[362] Brocados con decoración de roleos y flores de cálices alargados se llevan a cabo en Italia desde es siglo XV (Vid. FLEMMING: Op. cit. Fig. en pág. 87).

[363] BERENDSEN: Op. cit. Fig. en pág. 112.

[364] ALCOLEA: "Penetración..." Op. cit. Págs. 206 y 208.

peninsular a mediados del siglo XVI. Concretamente, encontramos frisos de este estilo en los paneles realizados por Jan Floris para en convento de Santo Domingo de Plasencia conservados en el Museo Arqueológico Nacional. Cenefas en esta línea se popularizaron en la azulejería talaverana de la segunda mitad del siglo XVI, como apreciamos, por ejemplo, en creaciones de Juan Fernández y de su círculo, así como en conjuntos conservados en la ermita de Nuestra Señora de El Prado en Talavera de la Reina (retablo proveniente de la iglesia de San Antonio Abad), en los conventos toledanos de Santa Isabel de los Reyes, de Madre de Dios, Santo Domingo el Real y de San Clemente, en las iglesias parroquiales de Alcocer (Guadalajara) y de Casar de Talavera, y en el palacio de la Generalidad de Valencia[365].

El esquema analizado de roleos, pámpanos y flores de corolas alargadas se plasmó igualmente en la azulejería sevillana, prueba de los cual son los revestimientos del Alcázar y de la iglesia de San Lorenzo de la capital andaluza, de los templos de Santa María de Carmona y de San Roque de Lisboa, y de la capilla de Santa Ana de la catedral de Córdoba[366].

Este tipo de motivos aparecieron asimismo plasmados en la loza, concretamente en la serie talaverana denominada de *ferroneries*, la cual está protagonizada por una ornamentación a base de correas y volutas de piel o de hierro con cartelas, combinadas con cabezas de indios o cariátides. Este tipo de cerámica, realizada en blanco sobre azul y con detalles amarillos, se desarrolló en la segunda mitad del siglo XVI y sin llegar a alcanzar los años finales de la centuria[367].

---

[365] Vid. FROTHINGHAM: *Tile*... Op. cit. Figs. 129, 136 y 167; GONZÁLEZ MARTÍ: *Cerámica española*. Op. cit. Fig. 69; LAINA SERRANO: Op. cit. Lám. junto a pág. 12; MARTÍNEZ CAVIRÓ: *Conventos*... Op. cit. Figs. en págs. 80 y 175; y VV. AA.: *Inventario artístico*... Op. cit. Lám. 52.

[366] Vid. FROTHINGHAM: *Tile*... Op. cit. Figs. 55, 78-80 y 89.

[367] SÁNCHEZ-PACHECO: Op. cit. Pág. 324.

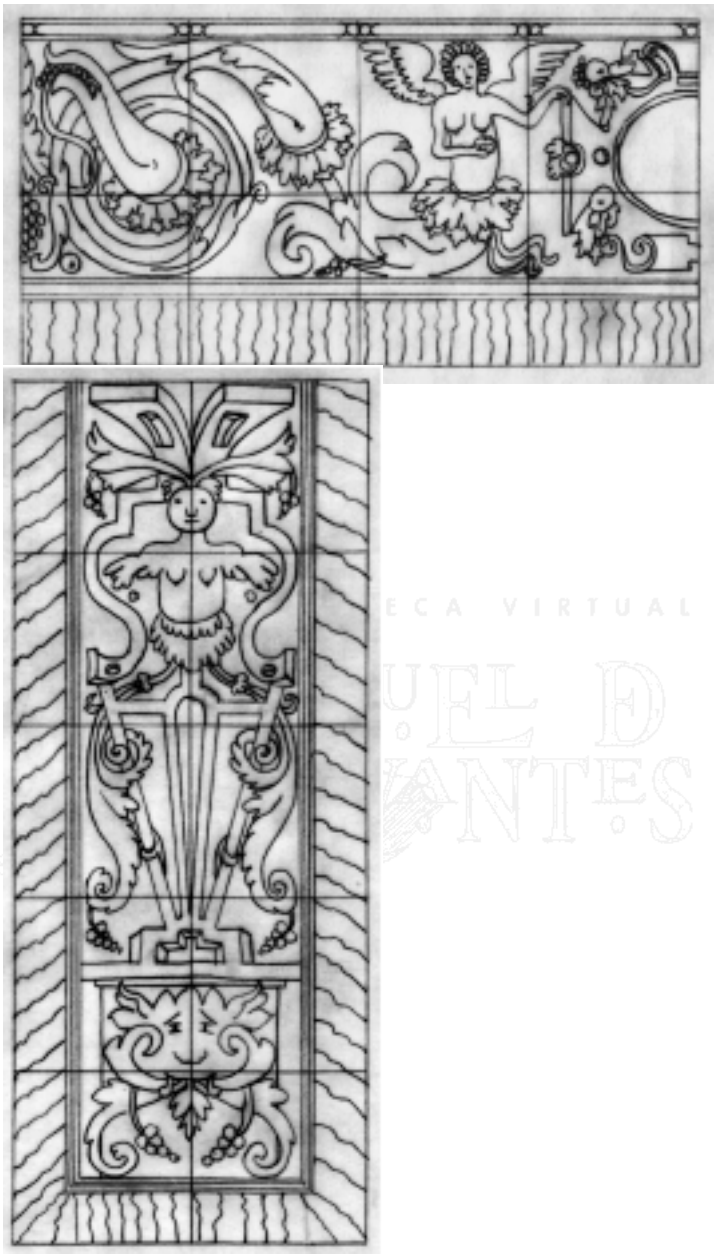


Figura 205: Cenefa de roleos de vid, flores, pámpanos y *ferroneries*.

La versión más espectacular de este tipo de decoración la lleva a cabo Francisco Matos en Portugal, quien otorga unas dimensiones monumentales a cada uno de los elementos que la componen en paneles cerámicos que cubren muros enteros. Un ejemplo paradigmático de su arte, fechado en 1582, lo hallamos en la iglesia de

San Roque de Lisboa[368]. En el país luso se continua empleando la ornamentación de flores, roleos de vid y cartelas de cueros enroscados hasta bien entrado el siglo XVII, como apreciamos en un panel de la iglesia del espíritu Santo de Évora, datado en 1631[369].

Roleos, flores de corolas alargados y pámpanos cubren también los fondos decorativos de varios paneles conservados en Castilla y León atribuibles a Hernando de Loaysa.

- **Roleos de vid y hojas de acanto (fig. 206):**

Cenefa a base de flores muy abiertas, pámpanos y roleos de vid, los cuales surgen de un ramo de hojas de acanto central. Se completa el diseño con flecos que imitan textiles.

Es esta composición muy típica de la azulejería talaverana de ultimo cuarto del siglo XVI y de la primera mitad del siglo XVII, ya que se utiliza en muchos de los frontales de altar de esa época.

Esta composición posee marcados paralelismo con la anteriormente descrita, de la que suprime la decoración de máscaras, personajes humanos y fantásticos y las *ferroneries*. Junto con esto, los motivos son plasmados con una técnica más pictórica y menos lineal.

Alice Wilson Frothingham considera que la ornamentación de las cenefas con roleos vegetales deriva de elementos decorativos iluminados en páginas pertenecientes a manuscritos. Califica este follaje de estilo veneciano y cree que fue favorecido por los ceramistas genoveses, ya que el propio Cipriano Piccolpasso lo recogió en el folio 67 de *Li tre libri dell'arte del vasaio*[370].

Pero su origen primigenio hay que buscarlo en el Ara Pacis, cuya decoración de roleos de vid fue reproducida en dibujos y grabados a menos desde principios del siglo XVI. Según Irene Soriano, no podemos descartar que piezas relacionadas con esta obra emergieran

[368] Vid. BERENDSEN: Op. cit. Fig. en pág. 222.

[369] Vid. MECO: *Azulejaria*... Op. cit. Lám. 22.

[370] *Tile*... Op. cit. Págs. 25 y 37.

en fechas anteriores y fueran copiadas por el grupo de anticuarios que excavaban en las ruinas de Roma[371]. Esta hipótesis se ve refrendada por le hecho de que el roleo de vid apareciese ya en el arte gráfico veneciano de los años finales del siglo XV, quizá por la influencia de las actividades de Mantegna y sus seguidores. Los encontramos también en ilustraciones de libros de esta época[372], y fueron incorporadas a las decoraciones a base de grutescos *a candelieri*, como ya ha sido mencionado.

Junto con esto, las hojas de acanto son formas clásicas que recuperadas con fuerza en el Renacimiento italiano. Roleos de vid manado de acantos es un recurso presente tanto en el Ara Pacis como en la Maison Carrée de Nimes, la cual, como ya ha sido mencionado, reprodujo Palladio en el tono IV de su obra *Los cuatro libros de Arquitectura*. Aparecen igualmente este tipo de ramos de acanto en estampas dedicadas a motivos ornamentales arquitectónicos de la Antigüedad[373].

Pero también algunos grabadores de la Península Ibérica adoptaron el motivo estudiado, ya que desde mediados del siglo XVI hallamos roleos de vid en ilustraciones de libros españoles[374].

Una parte importante del mérito en la difusión de la composición estudiada debemos atribuírsela a los grabadores alemanes y flamencos, cuyas estampas fueron introducidas en la cerámica de la Península Ibérica por los ceramistas de Amberes. Podemos considerar a los belgas como los pioneros, ya que Alice Wilson Frothingham recoge un grabado de este tipo obra de Jacob Binck, quien trabajaba hacia 1530 en Flandes[375]. En él se desarrollan roleos vegetales, flores y pámpanos muy semejantes a los que veremos posteriormente en la azulejería

[371] SORIANO: Op. cit. Pág. 132.

[372] Ibidem.

[373] Un ejemplo lo tenemos en los grabados de Giovanni Agucchi (Vid. GONZÁLEZ DE ZÁRATE: Op. cit. Tomo I. Fig. 5.(5).

[374] GARCÍA VEGA: Op. cit. Figs. 84, 86 y 171.

[375] Vid. *Tile*... Op. cit. Pág. 38. Fig. 76.

española. Otra estampa idéntica a la anterior fue llevada a cabo por Allaert Claesz (Amberes, n. 1508) en fecha indeterminada, por lo que resulta imposible asegurar quién copió a quién o si ambos los hicieron de un tercero. De todas formas, Claesz realizó numerosas estampas con diferentes variaciones de estos motivos entre 1520 y 1555[376].

También poseen un estilo paralelo y emplean el mismo motivo de acanto central muchos grabados germanos. El primer alemán en plasmar estas composiciones fue quizá Henrich Aldegrever, ya que existe un ejemplo salido de sus manos y fechado en 1553. Este artista tuvo contacto con Holanda, con los flamencos italianizados y con manieristas italianos como Rosso y Pontormo[377]. Pero no es el único que se realizó este tipo de decoraciones, y baste nombrar las realizadas en la década de los 60 del siglo XVI por el taller de Cranach y por Alexander y Samuel Weissenhorn, o las de la primera mitad de esa centuria debidas a Hans Sebald Beham[378].

A partir de estas estampas, los roleos de vid, en ocasiones combinados con acanto, serán desde el Renacimiento adoptados por los artífices de las diferentes artes decorativas. Por ejemplo, los encontramos en damascos de seda de nuestro país de fines del siglo XVI, en los bordados de este mismo siglo españoles e italianos, en joyas europeas de la dicha centuria, en frisos arquitectónicos reproducidos en grabados de Raimondi, en rejas renacentistas, o en paneles destinados a fondos de retablos romanistas o al techo de la casa de Pilatos en Sevilla, realizado esta última obra por Francisco Pacheco[379].

---

[376] Vid. HOLLSTEIN: Op. cit. Figs. 150, 186, 191, 195, 209, 215 y 222.

[377] Vid. HIND: Op. cit. Fig. 36.

[378] Vid. STRAUSS: Op. cit. Págs. 156 y 1187; y VV. AA.: *Grabados*... Op. cit. Tomo I. Figs. 232-2, 235 y 239.

[379] Vid. ARRANZ ARRANZ, José: *El renacimiento sacro en la diócesis de Osma-Soria*. Publicaciones del obispado de Osma-Soria. Burgo de Osma, 1979. Vol. I. Lám.193. Vol. II. Láms. 1 y 7; FLEMMING: Op. cit. Fig. en pág. 92; LEFÉBURE: Op. cit. Figs. 53, 54 y 90; y OBERHUBER: Op. cit. *(Part II)*. Láms. 523 (380) y 530 (383).

La primera vez que se plasmaron los motivos estudiados en la azulejería fue en Amberes, concretamente en los revestimientos de The Vyne, mansión inglesa decorada por Guido Andries hacia 1520[380]. De ello podemos deducir que fueron artistas italianos los que introdujeron el diseño en las obras cerámicas.

En lo que concierne a la Península Ibérica, encontramos numerosos ejemplos de cenefas de roleos de vid, pámpanos y grandes flores tanto del foco talaverano como sevillano, e incluso en algunas obras portuguesas y catalanas[381]. Es difícil determinar donde se empleó por primera vez este diseño, y no podemos descartar que estos motivos se desarrollasen de forma independiente en ambos las dos primeras ciudades citadas, gracias al trabajo de los ceramistas flamencos que allí estaban asentados, a la observación de frontales bordados y a la gran difusión de los grabados del Norte del Europa. En Talavera estos frisos generalmente llevan unos flecos amarillos y azules, detalle que en la Península Ibérica considero típico de esta villa. Cuando aparezca en Andalucía, será por imitación de lo castellano.

Del foco talaverano son las cenefas cerámicas de este tipo existentes en los conventos toledanos de Santo Domingo el Real (fines del siglo XVI) y de Santa Isabel de Los Reyes, en la iglesia de San Andrés de Talavera de la Reina, en el palacio de Torrijos, de las iglesias de Garrovillas y Valdastillas (Cáceres) y de Tejeda de Tietar y Valverde de la Vera (Badajoz), en las ermitas de San Lázaro en Plasencia (revestimientos de la década de los 90 del siglo XVI) y de Nuestra Señora del Rosario en Cervera de los Montes y de Velada (Toledo), así como en la catedral de Córdoba. Estos dos últimos frontal y el del convento de Santa Isabel están atribuidos a Hernando de Loaysa[382].

[380] Vid. BERENDSEN: Op. cit. Fig. en pág. 107.

[381] Existe un frontal del siglo XVII o XVIII con este tipo de cenefas, recogido en BOFILL: Op. cit. Lam. LIX, y conservado en el Museo Episcopal de Vich.

[382] Vid. BERENDSEN: Op. cit. Fig. en pág. 83; FROTHINGHAM: *Tile*... Op. cit. Figs. 43,44, 140, 145, 153, 154 y 167; GARCÍA BLANCO: Op. cit. Lám. II; GARCÍA MOGOLLÓN: Op. cit. Fig. 7; MONTERO APARICIO: Op. cit. Figs. 3 y 6;

Los roleos de vid sevillanos se diferencian de los talaveranos en que en los primeros se añaden querubines, pájaros y otros animales, además de estar realizadas más burdamente. Además, la mayoría de las veces no ocupan únicamente la cenefa, sino que invaden todo el panel.

Ya en los zócalos de la iglesia de Santa Clara de Sevilla, atribuidos a Alonso García y datados en 1575, así como en obras de Cristóbal de Augusta, como por ejemplo en la conservada en la iglesia de San Clemente de la capital hispalense (1588), encontramos frisos con roleos y pámpanos que nos recuerdan a los castellanos. Del mismo tipo, pero realizada de forma más basta, es la decoración del frontal del convento de la Asunción, conservado en el Museo Provincial de Bellas Artes de Sevilla, y varias obras de la década de los 92: dos altares de la catedral de Córdoba, uno datado hacia 1590 y el otro, en la capilla de Santa Ana, de los años finales del siglo XVI; y un frontal dedicado a San Francisco de Paula perteneciente a la iglesia de Santa María de Carmona (1598)[383]. Estos últimos paneles así como los de la capilla de Santa Ana presentan flecos con la alternancia de dos colores, al estilo talaverano.

Siguiendo el rastro de estas composiciones en Andalucía, debemos pararnos en los arrimaderos de la iglesia de Santa Paula en Sevilla, atribuibles a Antonio Sambarino o a Juan Gascón y realizados en la transición entre los siglos XVI y XVII. Más claramente en la línea de las castellanos están las cenefas de Francisco Valladares pertenecientes a la iglesia de San Lorenzo en Sevilla (h. 1609), y que en mi opinión se relacionan con el grabado de Jacob Binck ya mencionado. Valladares, por otra parte, empleará en muchas de sus obras motivos típicos de Talavera[384].

PÁRAMO: *La cerámica…* Op. cit. Lám. 2; y VACA y RUIZ DE LUNA: Op. cit. Lám. 9. Fig. 1.

[383] El realizado en 1590 para la catedral de Córdoba Alice Wilson Frothingham lo atribuye con dudas a un miembro de la familia Sambarino (*Til*e... Op. cit. Pág. 37. Fig. 66, 67, 73, 78 y 79).

[384] Vid. ibidem. Pág. 42. Figs. 85, 86, 89, 92, 93, 99 y 100.

Respecto a los flecos de las cenefas imitando a piezas textiles, la obra fechada más antigua en la que se emplean son los paneles de la iglesia da San Pedro de Garrovillas (Cáceres), que fueron llevados a cabo en 1559 presumiblemente por Jan Floris[385]. Quizá sea este azulejero flamenco el creador del recurso ante la petición por parte de los clientes de que imitara frontaleras bordadas.

No podemos olvidar que en Portugal se llevaron a cabo frontales con orlas de roleos de vid y flecos azules y amarillos. Podemos imputar la implantación de este estilo a la influencia talaverana. Ejemplos de revestimientos en que se desarrollan las composiciones estudiadas son los de la capilla del Santo Cristo de Fala, en Albertas, fechado a finales del siglo XVI o a principios del siguiente, así como numerosas obras lisboetas de mediados del XVII[386]. En este país, los roleos vegetales evolucionarán hasta convertirse en los siglos XVII y XVIII en una ornamentación azul y blanca, sin flores y con grandes hojas de aspecto exuberante y barroco, y poblarán entonces las cenefas de altares y los muros exteriores e interiores de edificios[387].

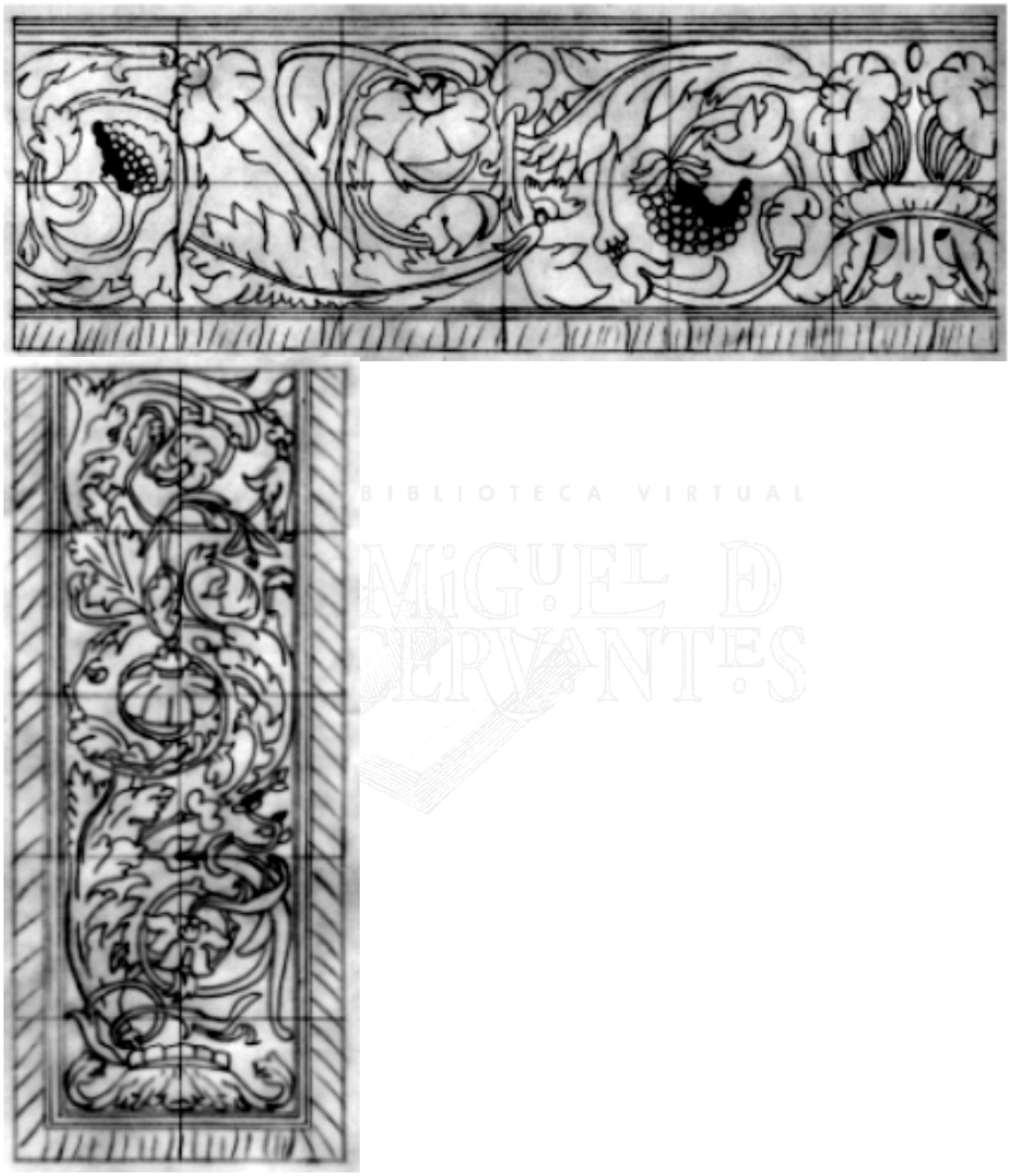
En Castilla y León encontramos numeroso frontales con orlas de roleos de vid, flores y pámpanos exactamente iguales a las talaveranas.

---

[385] Vid. GARCÍA BLANCO: Op. cit. Pág. 173. Lám. I.

[386] Encontramos frontales con estas características en las abadías de Santa Teresa de Carnide Conde y de San Sebastián del Paço do Lumiar en Lisboa, obra esta última de de 1628 (Vid. BERENDSEN: Op. cit. Fig. en pág. 224; y MECO: *Azulejaria*... Op. cit. Láms. 25 y 26).

[387] Ejemplos de este tipo de ornamentación los encontramos, por ejemplo, en el Museo del Azulejo de Lisboa, en la puerta de la ciudad y en la iglesia de Santa María de Óbidos, en la capilla de la Virgen de los Pescadores en Vila do Conde, en el templo de la Misericordia en Vidigueira, y en el monasterio de San Vicente de Fora en la capital lusa (Vid. BERENDSEN: Op. cit. Fig. en pág. 231; y MECO: *Azulejaria*... Op. cit. Láms. 37 y 38).



BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

Figura 206: Roleos de vid y hojas de acanto.

- **Roleos vegetales y flores (fig. 207):**

  Alizares con una greca de tallos ondulantes con hojas estilizadas y flores de cuatro pétalos, en reserva. Este tipo de diseño será el más habitual en los alizares planos talaveranos hasta finales del siglo XVI, cuando se imponga la esvástica.

La descrita es una composición talaverana, presente, por ejemplo, en el retablo cerámico de la iglesia de San Antonio Abad conservado en la ermita de Nuestra Señora del Prado en Talavera, en el frontal de la iglesia parroquial de Casar de Talavera (Toledo)[388], y en los revestimientos del monasterio de las Descalzas Reales de Madrid.

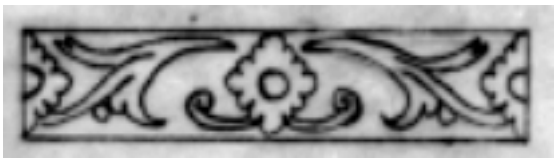


Figura 207: Roleos vegetales y flores.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

- **Roleos y palmetas (fig. 208):**

  Cenefa policroma protagonizada por palmetas unidas mediante roleos vegetales.

  Es una composición de origen talaverano que ya fue empleada en los años 70 del siglo XVI.

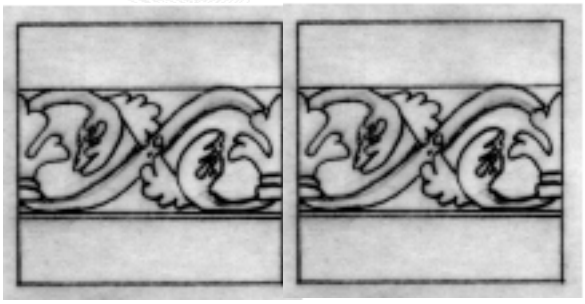


Figura 208: Cenefa de palmetas y roleos.

[388] Vid. FROTHINGHAM: *Tile*... Op. cit. Figs. 129 y 140.

Parte IX: MOTIVOS BARROCOS

Los diseño barrocos son poco frecuentes en Castilla y León, pero no por ello inexistentes. Siguen la línea marcada por los azulejos talaveranos manieristas, pero añaden a estos motivos mayores dosis de barroquismo y exuberancia. En cuanto a los colores, los revestimientos barrocos se dividen en dos grupos: por un lado encontramos motivos policromos, de contornos negros, mientras que en otras obras se impone la bicromía azul y blanca. Todas las composiciones que serán estudiadas proceden de Talavera de la Reina.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

- **Florón en corona (fig. 209):**

  Florón encerrado en una rueda de roleos afrontados y unidos a modo de cadeneta. El diseño, que esta realizado en tonos policromos, se completa mediante cuatro círculos menores con una flor.

  Existe una composición sevillana con bastantes paralelismos a la analizada, que encontramos, por ejemplo, en los zócalos realizados por Diego de Sepúlveda en 1657 para la iglesia del Sagrario de Sevilla[1].

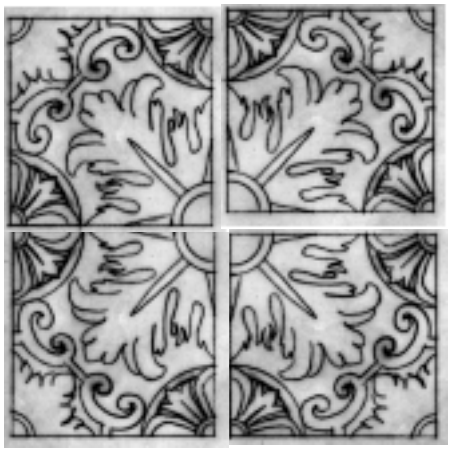


Figura 209: Florón en corona.

[1] Vid. ibidem. Fig. 103.

- **Florón y pámpanos (fig. 210):**

  Variación del florón escurialense, al que se le ha añadido una gran palmeta vegetal con pámpanos de vid.

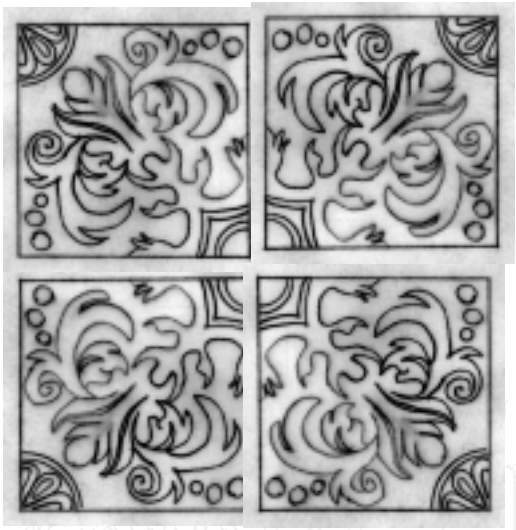


Figura 210: Florón con palmeta y pámpanos.

- **Granadas en disposición de aspa (fig. 211):**

  Cuatro granadas se sitúan en forma de aspa y aparecen combinadas con marcos circulares y estrellados imitando a metal, los cuales presentan decoración floral interior o exterior. En los ángulos, al unir cuatro azulejos, se configuran anillos metálicos y elementos vegetales.

  Ésta es una secuela más de los diseños que se realizaron influidos por los florones que Juan Fernández llevó a cabo para El Escorial. Sin embargo, en esta ocasión la ornamentación barroquizante y los motivos azules sobre fondo blanco, y no viceversa, sitúan la composición en los siglos XVII y XVIII.

  Motivos en esta línea, influidos por la cerámica española, los hallamos en la azulejería holandesa de la primera mitad del siglo XVII, como apreciamos en piezas del Tönder Museum, en las que estrellas semejantes a las del diseño analizado aparecen rodeadas de naranjas, pámpanos y flores[2].

[2] Vid. BERENDSEN: Op. cit. Fig. en pág. 129.

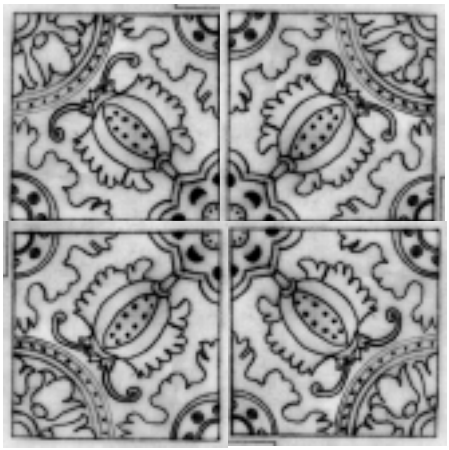


Figura 211: Granadas en disposición de aspa.

- **Jarrón en marco mixtilíneo (fig. 212):**

  Marcos mixtilíneos con elementos vegetales a los lados encierran jarrones barrocos con flores y hojas. El diseño policromo está limitado inferior y superiormente por dos rosarios de perlas.

  Los jarrones son un motivo que parecen en el siglo XVII y que seguirá empleándose en la centuria siguiente. En tonos policromos aparecen en la cerámica talaverana, sevillana, manisera y portuguesa.

  Ésta es una composición precisamente del siglo XVII.

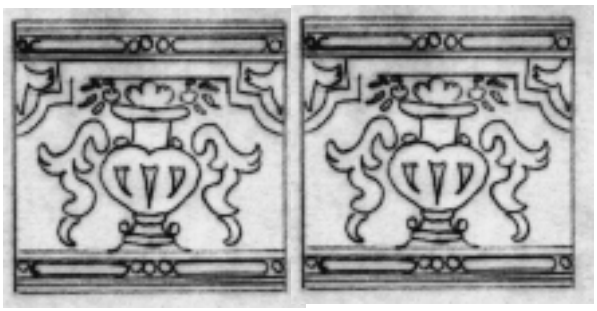


Figura 212: Friso de marcos mixtilíneos y jarrones.

- **Marcos cuadrados en disposición diagonal con motivos vegetales (fig. 213):**

  Marco cuadrado en disposición diagonal con los ángulos cóncavos, que encierra cuatro motivos florales en disposición cruciforme.

  Es un diseño policromo que data de la segunda mitad del siglo XVII.

Figura 213: Marcos cuadrados en disposición diagonal con motivos vegetales.

- **Ovas con decoración vegetal (fig. 214):**

  Cenefa de ovas decoradas por roleos vegetales y palmetas.

  La descrita es una composición del siglo XVIII, presente, por ejemplo, en vasijas realizadas entre 1714 y 1746 en Talavera de la Reina, como apreciamos en obras del Instituto Valencia de Don Juan[3].

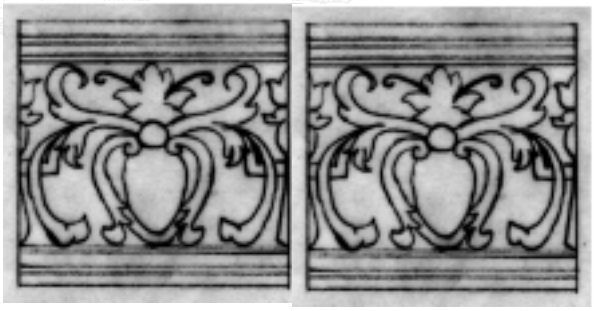


Figura 214: Cenefa de ovas con decoración vegetal.

- **Roleos vegetales en un marco mixtilíneo (fig. 215):**

  Marco mixtilíneo que acoge dos roleos vegetales afrontados. El los ángulos se forman flores encerradas en círculos.

  Este es un diseño talaverano creado posiblemente a inicios del siglo XVII, pero que se continuará empleando en la centuria siguiente.

[3] SÁNCHEZ-PACHECO: Op. cit. Fig. en pág. 315.

Figura 215: Roleos vegetales en un marco mixtilíneo.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

Capítulo 6: **Paralelismos entre la azulejería y otras manifestaciones artísticas**

Las artes no son compartimentos estancos sin relación entre sí, con desarrollos autónomos e independientes. Por el contrario, cada época marca unas pautas estéticas propias y generalizadas que se plasman en todas sus manifestaciones artísticas.

De este modo, entre la azulejería y el resto de las artes existen unos paralelismos que reflejan la homogeneidad en la concepción de los edificios y su decoración. Los motivos y esquemas ornamentales circulaban entre los artistas, en la Edad Media gracias a los modelos dibujados y, a partir de la invención de la imprenta, mediante los grabados.

La azulejería, al ser introducida por los árabes en España, reproduce temas islámicos durante sus primeras etapas, con influjos góticos más o menos intensos según las zonas. En los siglos XIV, XV e inicios del XVI revestimientos cerámicos, armaduras y yeserías comparten diseños ornamentales de este tipo.

Una clara muestra de la unidad de las artes decorativas en el arte hispanomusulmán lo constituye la Alhambra de Granada, en la que zócalos cerámicos, yeserías y techumbres de madera desarrollan los mismos complicados diseños de entrelazos. Ejemplos algo más modestos pero igualmente significativos de este fenómeno los hallamos en Castilla y León, destacando entre ellos el monasterio de Santa Clara de Tordesillas.

Los motivos que poseen en común la azulejería y las labores en madera, especialmente las armaduras, son muchos. Podemos mencionar, las múltiples variedades de cadenetas rectilíneas presentes en las techumbres mudéjares castellano-leonesas, como por ejemplo en la de la iglesia de Santa María de Becerril de Campos[1].

Los dos tipos de diseños más característicos de las artes decorativas del Islam son las estrellas de ocho puntas y los lazos. Y ambos esquemas aparecen frecuentemente en la azulejería y en los artesonados, de los cual existen numerosas muestras en Castilla y León.

También en las celosías de madera encontramos motivos mudéjares presentes en la azulejería, como es el esquema de aspas de molino[2], presente, por ejemplo, en la ornamentación de los conventos toledanos[3].

Lo mismo cabe decir de las puertas, en las que se esculpen abundantemente lazos bien de numerosos brazos o bien aspillas que se encadenan y sirven de marco a estrellas de ocho puntas, composiciones todos ellas entre las preferidas por los ceramistas del momento.

Otra de las artes decorativas protagonistas en el mundo islámico son las yeserías, cuyos diseños coinciden en la mayoría de los casos con los de los alicatados y azulejos. Es el caso de la cadeneta rectilínea, que en fue plasmada, por ejemplo, en los estucos del castillo de la Mota en Medina del Campo[4], así como de los lazos que adornaron múltiples alfices y jambas, como apreciamos en el convento de Santa Clara de Tordesillas.

---

[1] Vid. PAVÓN MALDONADO: *El arte… geométrica*. Op. cit. Lám. CXLIb.

[2] Ibidem. Pág. 27.

[3] Vid. MARTÍNEZ CAVIRÓ: *Conventos…* Op. cit. Fig. en pág. 213.

[4] Vid. LAVADO PARADINAS: "Las yeserías…". Op. cit. Fig. 9.

Un motivo especialmente recurrente tanto en las yeserías como en la azulejería mudéjar son los lazos de 4 combinados con estrellas de ocho puntas[5].

Una variedad de los trabajos sobre yeso son los esgrafiados, en los que los artistas mudéjares se decantaban por la geometrización imperante en otras artes de raigambre islámica, como apreciamos en las frecuentes combinaciones de círculos.

Otro recurso ornamental que se utilizó en los edificios hispanomusulmanes y mudéjares son los zócalo pintados, en los que se reproducían igualmente motivos ya vistos en las yeserías, en la madera y en la cerámica, como por ejemplo las estrellas de ocho puntas.

Finalmente, no podemos olvidarnos de los tejidos árabes y mudéjares, en los que encontramos igualmente numerosos diseños presentes en la azulejería: estrellas de ochos puntas, aspillas, marcos geométricos enlazados encerrando formas florales, etc.

En conclusión y en lo que respecta al arte hispanomusulmán y al mudéjar, la azulejería está emparentada en especial, aunque no exclusivamente, con las yeserías y las armaduras de madera. Los paralelismos con los estucados son lógicos, ya que ambas son artes decorativas estaban destinadas a recubrir y enlucir los muros de los edificios.

[5] Los ejemplos en Castilla y León de este tipo de yeserías son muy numerosos durante los siglos XIV, XV y XVI: iglesia del monasterio de Santa Clara de Astudillo (Palencia), capilla del Santo Cristo del convento de Santa Catalina de Valladolid, techumbre del palacio delos Trastámara, actualmente en el Museo de León, castillo de Medina de Pomar (Burgos), etc.

Con el Renacimiento cambió el panorama de las artes, especialmente en lo que se refiere a la decoración, y el nuevo estilo invade todas las disciplinas.

La difusión de las formas renacentistas y manieristas llegó de manos de los grabados, por lo que los diseños reproducidos en las estampas y en las ilustraciones de los libros son recurrente también en el resto de las manifestaciones artísticas, entre ellas la cerámica.

A medida que discurre el siglo XVI, las formas arquitectónicas mudéjares y góticas fueron sustituidas por los elementos renacentistas, los cuales en un principio afectaron en exclusiva a la decoración, manteniéndose prácticamente intactas las estructuras. Esta ornamentación vegetal *a candelieri*, pequeña, detallista y con tendencia al *horror vacui* y que se denominó plateresco se ha localizado tradicionalmente en la escultura ornamental de las fachadas y de los retablos; sin embargo, tiene su paralelismo también en la azulejería.

De este modo, los motivos decorativos platerescos aparecen en las piezas cerámicas. Son pequeñas florecillas, hojas y tallos, en ocasiones combinadas con medallones, que forman una intricada red que cubre los paneles.

En la segunda mitad del siglo XVI se impuso progresivamente la purificación de las formas, el clasicismo, el gusto por dejar los elementos arquitectónicos a la vista, desnudos, propio del arte escurialense. Los elementos ornamentales estaban influidos por el manierismo de Serlio y de la Escuela de Fontainebleau. La azulejería no es ajena a este proceso.

De Serlio se toman numerosos motivos arquitectónicos clasicistas (ovas y dardos, perlas, arquillos, etc.), que pueblan los arquitecturas, los

retablos y la azulejería. Por su parte, de Fontainebleau son las cartelas de cueros recortados y la labor imitando a tiras metálicas.

De nuevo será el arte gráfico el que se convierta en introductor y difusor del repertorio decorativo moderno. Estructuras arquitectónicas clasicistas se reprodujeron en estampas, inspiraron los edificios, retablos y yeserías de la época y estructuraron los paneles cerámicos.

No desapareció por completo la ornamentación vegetal, y se impuso gracias a los grabados el tema de los roleos de vid con pámpanos y flores de las que parten alargados capullos. Dicho diseño fue recurrente en la decoración arquitectónica, escultórica y cerámica desde la primera mitad de la centuria que nos ocupa.

La platería comparte también numerosos motivos con la azulejería manierista. De este modo, en piezas de orfebrería los siglos XVI y XVII la ornamentación desarrolla roleos de vid, metales recortados y cueros enroscados, y motivos clasicistas tomados de Serlio.

La joyería empleó igualmente algunos motivos ornamentales presentes en la azulejería, como son los roleos de vid.

A partir del siglo mediados del siglo XVI fue el arte del bordado uno de los que tuvieron más paralelismos respecto a la azulejería. Los textiles eclesiásticos se imitaron en revestimientos cerámicos de arista desde los inicios de la centuria[6]. Pero fue desde el último tercio de la misma cuando esta tendencia alcance su mayor desarrollo, tanto por el número de las obras como por su fidelidad al brocado original, ya que se incluyeron incluso los flecos de los textiles.

[6] Ya ha sido mencionado con anterioridad el mandato de la catedral de Sevilla de 1509 en el que se dice que se hagan frontaleras que parezcan frontales.

Otros elementos decorativos, por ejemplo arquitectónicos, los hallamos asimismo tanto en obras cerámicas como en bordados, y ambos se inspiran presumiblemente en estampas.

Roleos de vid y flores son frecuentes en los grabados, en los bordados y en los azulejos, pero aparecieron igualmente en las yeserías del siglo XVI, las cuales rompieron con la tradición mudéjar para estar en consonancia con el resto de la ornamentación del edificio.

Los esgrafiados, a medida que avanza el siglo XVI, se poblaron también de formas renacentistas a base de ornamentación floral, roleos vegetales, cueros recortados, *putti*, bucráneos y máscaras, dejando de este modo atrás los rígidos esquemas geométrico mudéjares.

La rejería se unieron igualmente sin ambages a las nuevas tendencias renacentista y manierista, y desarrolla con abundancia temas presentes en la azulejería como son las cartelas de cueros recortados, las tiras metálicas o los roleos de vid.

Las armaduras de madera, en las cuales se desarrolló con riqueza y virtuosismo la decoración hispanomusulmana, se adaptan a los nuevos tiempos e incorporan decoración renacentista. De este modo, motivos recurrentes en la azulejería, como son los corazones vegetales unidos por el vértice, lo encontramos en cubiertas del siglo XVI. Un buen ejemplo de este tipo de obras son varias techumbres del palacio de la Aljafería de Zaragoza.

En paneles de madera se pintaron los mismos motivos presentes en la azulejería. Este es el caso del frontal de altar de la capilla de San Lorenzo de la Catedral Nueva de Salamanca, realizado en madera dorada, y en el que hallamos una gran cartela central ovalada de cueros enroscados. Se completa el diseño con una cenefa de roleos y pámpanos

de vid, flores de cálices alargados y flecos imitando a textiles, así como por una greca igual a la que decora el zócalo cerámico de la dicha capilla.

El mismo fenómeno lo podemos apreciar en los murales ornamentales y de la pintura decorativa sobre tabla destinada a techos o a fondos de retablos.

Los muebles plasmaron también los motivos decorativos renacentistas y manieristas. De este modo, sobre ellos se desarrollan columnas clásicas, medallones con perfiles, cenefas de roles vegetales, etc. Estos motivos se mantuvieron en el siglo XVII, época en la que se realizaron piezas con puntas de diamante, cadenetas, roles de vid y flores de cálices alargados, cartelas de cueros recortados y cintas metálicas, guirnaldas de frutos, casetones clásicos, etc.

El Barroco del último tercio del XVII y del siglo XVIII, con su grandiosidad y recreación en lo ornamental, afectó también a la azulejería. Los angelotes de la pintura religiosa al óleo, la imitación de materiales nobles de los paneles de madera, o las rocallas de las fachadas retablos o sillerías de coro, aparecen igualmente en los revestimientos cerámicos.

Tras un largo periodo de decadencia de la azulejería en Castilla y León, el modernismo puso el acento en las artes decorativas, a las que considera fundamentales en la creación de un estilo nuevo. Las nuevas formas encontraron en las tradicionalmente consideradas disciplinas menores (cerámica, vidrio, madera, pintura mural, rejería) el vehículo de expresión ideal. Motivos vegetales y animales, esquemas geométricos y diseños del pasado aparecieron de forma recurrente en todas estas artes, ahora industriales.

Capítulo 7: **La azulejería a través de la pintura**

Si muchos pintores reflejaron con detalle las joyas, vestidos, muebles y alfombras de su época, ¿por qué no iban también ha ser realistas en cuanto a las solerías cerámicas? Únicamente la pintura de los siglos XV y XVI y de influencia flamenca representa los pavimentos de azulejos, dentro de ese estilo minuciosos y detallista que pusieron de moda los artistas de esa zona del Norte de Europa, buscando plasmar con exactitud y veracidad los objetos, casas y paisajes.

Los pintores que trabajaron en la actual Castilla y León durante los siglos XV y XVI frecuentemente ambientaban sus cuadros en estancias con suelos de baldosas de mármol, las cuales en ocasiones dibujaban composiciones geométricas de clara raigambre islámica. Muchos artistas creaban espacios arquitectónicos imaginarios a base de materiales nobles, con la intención de reflejar un ambiente de riqueza. Por tanto, es lógico que empleasen ese tipo de pavimentos. Sin embargo, no podemos descartar que los diseños en ellos dibujados se basasen en alicatados cerámicos.

Sorprende por otra parte la ausencia de representaciones de arrimaderos y frontales de altar cerámicos, los cuales sabemos que decoraron los templos y las casas particulares de los siglos XV y XVI.

En la pintura del siglo XV encontramos ya solerías de azulejos. Es el caso del Maestro de San Idelfonso, perteneciente a la Escuela de Valladolid, quien en un cuadro dedicado a San Luis de Tolosa reprodujo

piezas valencianas de la época, en las cuales y en azul sobre blanco se entrecruzan dos elipses para formar un aspa.

Valencianos parecen también los azulejos que representó Jorge el Inglés en un cuadro dedicado a San Jerónimo y conservado en el Museo de Valladolid.

Lo mismo cabe decir de las piezas con follaje de estilo valenciano en azul sobre blanco que plasmó el Maestro de Palanquines en un cuadro dedicado a San Cosme y San Damián perteneciente a la catedral de León.

En definitiva, apreciamos como en la pintura castellano-leonesa del siglo XV se imitan azulejos azules y blancos valencianos, lo que indica la popularidad que alcanzó esta cerámica y su abundante importación al área que nos ocupa. Su importancia continuó en la centuria siguiente, como será puesto de manifiesto a continuación.

En el siglo XVI se siguieron empleando solerías cerámicas en la pintura de influencia flamenca. En la Santa Generación con San Juan Evangelista (Museo Lázaro Galdiano) el Maestro de Osma plasma un pavimento con composiciones geométricas a base de dameros y estrellas, así como una greca en zigzag. Aunque no he localizado azulejos exactamente iguales a los representados, si conozco piezas similares, y el detallismo con que están representadas las del cuadro del Maestro de Osma parece indicar que se basan en modelos reales.

Pero el arista castellano-leonés que más habitualmente y con mayor variedad representó pavimentos cerámicos fue Pedro Berruguete. En los azulejos de sus cuadros se repiten dos motivos muy característicos: la estrella de seis puntas y la flor vista de frente, posiblemente inspirada en piezas toledanas. Ejemplos de ello los tenemos en la Anunciación y en el Nacimiento de Cristo de la iglesia de

Santa Eulalia de Paredes de Nava (Palencia), en las Lamentaciones sobre el cuerpo de Cristo y en la Virgen con el Niño pertenecientes a la catedral de Palencia, en el Nacimiento de la Virgen del Museo Diocesano de esta última ciudad, en la Adoración del Sepulcro de San Pedro Mártir del Museo del Prado de Madrid, y en la Anunciación de Becerril de Campos (Palencia).

Pero también hallamos otros motivos en los pavimentos cerámicos de los cuadros de Berruguete. En las Lamentaciones sobre el cuerpo de Cristo de la catedral de Palencia y en el Nacimiento de la Virgen del Museo Diocesano de la misma ciudad, así como en el Nacimiento de Cristo de Paredes de Nava y en Santo Domingo resucitando al joven Napoleón del Museo del Prado, hojas y roleos vegetales se inspiran en la azulejería valenciana. Lo mismo cabe decir de los diseños epigráficos presentes en la solería del cuadro ya citado de la Virgen con el Niño. Pero el pintor no fue un mero copista, sino que modificó estos diseños al incluir el color en pavimentos que deberían ser azules y blancos, buscando que las tonalidades armonizasen con el resto de la obra. En estos casos, hallamos tonos rosáceos y tostados ajenos a la azulejería del siglo XVI.

En otras ocasiones la influencia es toledana, como en el caso de la solería de la Virgen con el Niño de la Catedral de Palencia, en la que hallamos el popular motivo de la flor vista de frente encerrada en un círculo al que se adosan cuatro anillos menores.

Por otra parte, no he localizado piezas iguales respecto a la mayoría de las que plasma Berruguete, por lo que no debemos descartar que sean creaciones es suyas, aunque basadas en revestimientos de la época. Es el caso de dos originales motivos reproducidos en el cuadro del Museo Diocesano de Palencia que tiene por tema la Presentación de Jesús en el Templo. Un triangulo aparece con su vértice superior

rematado por una flor de lis o por una especie de margarita. En ese mismo pavimento encontramos flores son cuatro grandes pétalos en disposición de aspa.

En definitiva, considero que los pintores de influencia flamenca de los siglo XV y XVI representaron solerías cerámicas basadas en ejemplos reales, a veces con gran exactitud y otras dando más cabida a la creación personal. En cualquier caso, los numerosos azulejos plasmados en los cuadros indican que esta técnica era la habitual en la decoración de los pavimentos de las residencias de la época[1].

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

[1] J. M. Santos Simões piensa que este tipo de pavimentos se plasmaban para ayudar a crear perspectiva y profundidad (*Azulejaira en Portugal nos séculos XV e XVI. Introduçao geral.* Fundação Calouste Gubelkian. Lisboa. 1990. Pág. 75). Sin embargo, no es necesario para ello la representación de azulejos, siendo tan sólo una solería con baldosas en damero convergiendo hacia un punto de fuga.

Documentos

Documento 1

ARCHIVO PROVINCIAL DE ZAMORA.

Leg. 1019. Fols. 184 vº-486.

"Sepan quantos esta carta de obligación e contratación vieren como yo, don Gutierre de Fonseca, vecino e regidor que soy desta noble çibdad de Toro, de la una parte, e yo, García Carretón, arcaller, vecino otrosí que soy de la dicha ciudad, de la otra parte, e ambas a dos las dichas partes de una hunión e voluntad e concordia otorgamos e conocemos por esta presente carta que somos convenidos e igualados en la manera e forma siguiente: que yo el dicho García Carretón quedo e me obligo por mi persona e bienes muebles e raízes avidos e por aver de hazer e que haré a vos el dicho señor don Gutierre de Fonseca tres mill açulejos en esta manera: los dos mill de los que lleve cinco colores, blanco e negro e amarillo e verde e açul, e los otros mill açules e blancos, los quales tengo de hazer del gordor de uno que quedará en poder de vuestra merced e conforme a las muestras que ansimismo quedaron en poder de vuestra merced, e de la misma manera por los quales me a de dar e pagar treze mill maravedíes e dos cargas de trigo, que son por los dos mill de cinco colores ocho mill maravedíes e dos cargas de trigo, e por los otros otros mill blancos e açules çinco mill maravedíes, que son todos los dichos treze mill maravedíes e dos cargas de trigo pagados en esta manera: luego para en toma de paga quatro mill maravedíes e dos cargas de trigo e en entregando mill açulejos, dellos dos mill maravedíes, e luego que entregare los otros mill açulejos, otros dos mill maravedíes, e en fin y en ayudado y entregado los otros mill restantes, cinco mil maravedíes, con los quales se me acaba de pagar los dichos treze mill maravedíes e dos cargas de trigo (...)). Fecha y rogada esta dicha carta en la cibdad de Tror, a XXIII días del mes de setiembre de 1517 años (...).".

Documento 2

ARCHIVO DIOCESANO DE PAREDES DE NAVA.

Iglesia de Santa Eulalia. Libro de Cuentas. 1604-1624. Sig. 52. S/f.

"Descargo del año de mill seiscientos y diez y siete:

Torre:

Más que pago a Juan Diego, cantarero, seis mill ducientos y quarenta y cinco maravedíes por quatroçientos açulejos a doce maravedíes y por treinta y cuatro canalones a real y quartillo cada uno, que se gastaron en el dicho retexo".

Documento 3

ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL DE VALLADOLID.

Protocolos. Leg. 1417. Fols. 399 y 400.

"En la ciudad de Valladolid a quatro días del mes de março de mill y seiscientos y veinte años, ante mi, el escribano y testigos pareció presente Marcos Fernández, vecino de Talavera de la Reina, y confesso aber recibido de Francisco de Madrid, vecino desta dicha ciudad, en nombre del marqués de Siete Iglesias, mill y setecientos y quarenta y nueve rreales, que le a pagado en diferentes días y partidas por las rrazones siguientes:

Mill y catorce reales por el preçio de cinco mill ochocientos y ochenta y seis açulexos y de la oxa que ttraxo de Talavera a esta ciudad para gastar en las obras del dicho marqués. En veinte y tres de jullio del año de seiscientos diez y ocho.

Seiscientos y noventa reales por el preçio de dos mill y trescientos y cinquenta açulejos que ansí mismo para dichas obras en doce de septiembre de dicho año.

Quarenta y cinco rreales del porte de una carga de servicios que traxo para el dicho marqués a esta dicha ciudad.

Que en dichas ttres partidas monta dichos mill y ochocientos y quarenta y nueve rreales (...)".

Documento 4

ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL DE VALLADOLID.

Protocolos. Leg. 1417. Fols. 356 y ss.

"En la ciudad de Valladolid, a veinte días del mes de março de mill y seiscientos y veinte años, ante mí el señor escribano y testigos pareçio presente Juan Fernández Marqués, solador, vecino desta dicha ciudad, para efecto de rreconocer ciertas cartas de pago simples firmadas de su nombre que dio a Francisco de Madrid, vecino ansí mismo desta dicha ciudad, de dineros que el pagó en diferentes días y partidas de açulejos y asentó en el convento de Portazeli y cassa de las Aldabas del marqués de Siete Iglesias por quenta del dicho marqués (...). Que la rrelación dellas y de dichas cartas de pago es la siguiente:

Primeramente una librança de quince de julio del año de seiscientos y diez y ocho firmada de los dichos Jerónimo de Angulo y Diego de Praves de quenta de cinquenta reales con carta de pago a las espaldas firmada de una firma que dice Juan Fernández Marqués.

Otra librança y carta de pago firmada de los dichos de veinte y dos de jullio del dicho año de ciento y cinquenta reales.

(...) veinte y nueve de jullio del dicho año de cien reales.

(...) cinco de agosto del dicho año de ciento y diez reales.

(...) doce de agosto del dicho año de cien reales.

(...) diez y nueve de agosto del dicho año de cien reales.

(...) veinte y seis de agosto del dicho año de cien reales.

(...) dos de septiembre del dicho año de ciento y veinte reales.

(...) nueve de septiembre del dicho año de ciento y veinte reales.

(...) veinte y tres del dicho mes de septiembre de ciento y veinte reales.

(...) treinta del dicho mes de septiembre de quantía de ciento y veinte reales.

(...) siete de otubre del dicho año de ciento y treinta reales.

(...) once de noviembre del dicho año de ducientos y veinte y dos reales y medio.

(...) diez y siete del dicho mes de noviembre de ciento y cinquenta reales.

(...) veinte y cinco del dicho mes de ciento y diez reales.

(...) nueve de diciembre del dicho año de seis ducados.

(...) diez y seis de diciembre del dicho año de ciento y veinte reales.

(...) veinte y tres de diciembre del dicho año de cien reales.

(...) tres de febrero del año de seiscientos diez y nueve de cinquenta reales.

(...) diez del dicho mes de febrero de sesenta reales.

(...) diez y siete del dicho mes de febrero de sesenta reales.

(...) veinte y cuatro del dicho mes de febrero de ciento y diez y nueve reales.

(...) tres de março del dicho año de setenta y quatro reales.

(...) diez de março del dicho año de sessenta reales.

(...) diez y seis de março del dicho año de sessenta y tres reales.

(...) veinte y tres de março del dicho año de setenta y quatro reales.

Las cuales dichas libranzas y cartas de pago que de susso van referidas debaxo del dicho juramento declaro son ciertas y verdaderas (...)".

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

Documento 5

ARCHIVO MUNICIPAL DE TALAVERA.
Protocolo de Fernando de Villarroel. Año 1614.

"Sepan cuantos esta carta de obligación bieren como nos Alfonso Hernández y Miguel García e Sebastián García, vecinos de Ladrada, ambos así juntos y de mancomún en uno al otro de uno y cada uno de nos (...), los cuales se obligan de mancomún para dar e pagar a Alonso de Figueroa, alfarero vecino de esta villa de Talavera, tresciento y veinte reales por razón de un frontal de açulexos para el altar de Nuestra Señora del Rosario del dicho lugar que del susodicho compremos de que nos damos por contentos y entregados a nuestra voluntad (...) los quales trescientos e veinte reales que ansí estamos debiendo al dicho Alonso de Figueroa le pagaremos por la presente en esta villa en su poder o de quien el suyo para ello obiere y de esta cobrança para veinte y ocho días deste presente mes de diciembre de mil e seiscientos e catorce (...)".

Documento 6

ARCHIVO DIOCESANO DE PALENCIA.

Iglesia de Santa Cruz de Grijota. Libro de fábrica. 1590-1670. Sig. 39. Fols. 15 vº y 16.

"En la villa de Grijota, a quinze días del mes de febrero de mill y quinientos y noventa e tres años (...).

Item da de gasto que pagó a Gustamante, cantarero vecino de Palencia, siete mill maravedis que dio más aber dado el dicho Gustamante de obra a la iglesia de açulejos y canelones, conforme tasación que hiço el obispo de Palencia".

Documento 7

ARCHIVO DIOCESANO DE VALLADOLID.

Iglesia de Nuestra Señora de la Asunción de Velilla.

Libro de visitas y mandatos. 1558-1665. S/f.

Visita de 1583:

"Otrosí vista la capilla que tiene el bachiller Torneo en Berceruelo y que tiene sobrados seis mil y tantos maravedíes mando que aga la frontalera y peana de açulejos atento que costó tener necesidad de frontales, trayendo licencia de su señoría ilustrísima.

Otrosí visitando los ornamentos (...) y que hagan las frontaleras y peanas y gradas del altar mayor y colaterales de açulejos, porque constó no tener esta iglesia más de un frontal de guadamecí y mucho alcance en la iglesia (...)".

Documento 8

ARCHIVO DIOCESANO DE VALLADOLID.

Iglesia de Nuestra Señora de la Asunción de Velilla.

Libro de visitas y mandatos. 1558-1665. S/f.

"Quenta de la iglesia de Santimaría e San Pedro adimicen del lugar de Villilla, del año de 15 e ochenta e quatro (...).

Mandó el señor Visitador que se hiciesen los altares de la iglesia de azulejos con sus peanas y colaterales, constó por las quentas pasadas. Costó el asentar de los dichos azulejos en los tres altares como pareçió por carta de pago del asentador zinco mill y seiscientos e noventa e dos maravedíes.

Damos por descargo que pago que pago (sic) a Hernando de Loaysa, maestro de hazer azulejos, de lo que se le restaba debiendo de los dichos açulejos seis mill y doscientos y sesenta maravedíes. Mostró carta de pago que se queda en poder del dicho mayordomo, ésta y la carta de pago de arriba".

Documento 9

ARCHIVO DIOCESANO DE VALLADOLID.
Iglesia de Nuestra Señora de la Asunción de Tudela de Duero.
Libro de visitas y mandatos. 1558-1665. Fol. 54 vº.

Visita de 1583:

"Otrosí el dicho señor visitador, conformándose con la horden dada en todo el obispado, mandó a los curas y mayordomos hagan frontales y peanas del altar mayor y colaterales de azulejos, acudiendo por licencia a su señoría ilustrísima con apercibimiento que lo que en otra forma gastaren no se les tomará en quenta".

Documento 10

ARCHIVO DIOCESANO DE VALLADOLID.
Iglesia de Santa María de La Overuela. Libro de Fabrica. 1586-1742.S/f.

"Cuentas del doce de mayo de mill y quinientos y ochenta y cinco años:

Más se le descargan veinte e cinco mill y trescientos y cincuenta y cinco maravedíes que montaron los azulejos que por mandamiento de su señoría ilustrísima

fueron necesario para la obra que mandó hacer en la dicha iglesia. Mostró carta de pago de Hernando de Loaysa".

Más se descargan veinte y tres ducados y dos reales que pagó a Pero García, asentador de los dichos azulejos y de ensanchar. Mostró carta de pago".

Documento 11

ARCHIVO DIOCESANO DE VALLADOLID.

Iglesia de San Pedro de Langayo. Libro de cuentas. 1564-1620. S/f.

"En el lugar de Langayo a diez y nueve días del mes de henero de mill y quinientos ochenta y seis años (...).

Más pago a Hernando de Loaysa, maestro de azulejos, por mandato de su ilustrísima, veinte y dos mill y setecientos y quarenta y quatro maravedíes".

Documento 12

ARCHIVO DIOCESANO DE VALLADOLID.

Iglesia de Santiago de Fuentes de Duero. Libro de Fabrica. 1586-1742. Fol. 4.

"En la villa de Portillo (...) tomó las quentas Alonso de Valderas de lo que fue su cargo el año pasado de ochenta y seis(...).

Más pagó a Hernando de Loaysa, maestro e hacer azulexos, veinte y ocho mill 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 canteo y los altares y poyos y gradas doce mill y ciento y cinquenta maravedíes. Mostró carta de pago.

Más quince días que andubo un obrero y una vestia a traer agua y a servir a Cuevas que asentaba los açulexos a sesenta maravedíes. Por cada día del obrero y de la cabalgadura un real.

Más beinte reales que costaron traer a Fuentes tres mill quinientos y quarenta y nueve açulexos.

Documento 13.1

ARCHIVO DE LA REAL CHANCILLERÍA DE VALLADOLID.
Pérez Alonso (fenecidos). Caja 571. Exp. 08. S/f.

"Proceso sobre causa cebil entre Hernando de Loaysa, maestro de haçer açulexos vezino de Valladolid y el cura y mayordomo de la iglesia de Castril de Bela sobre el tomar de los açulexos".

Documento 13.2

ARCHIVO DE LA REAL CHANCILLERÍA DE VALLADOLID.
Pérez Alonso (fenecidos). Caja 571. Exp. 08. S/f.

BIBLIOTECA VIRTUAL

"Pedro de Valdés, en nombre de Loaysa, maestro de haçulexos, veçino de la villa de Valladolid, digo que el dicho mi parte con liçencia del ilustrísimo de buena memoria tomó a haçer tres frontales de azulejos para tres altares de la iglesia de Castil de Bela de este obispado de que tiene hecho contrato con el cura de la dicha iglesia en birtud del qual tiene hecha e acabada la dicha obra y aunque a abisado al cura y mayordomo que bajan por ellos, no lo hacen. Pido escrito público a vuestras mercedes manden dar e den se mandamiento contra hellos para que luego vayan por los dicho açulexos e paguen a mi parte el preçio y valor dellos conforme a la liçencia de su señoría y contrato hecho y ansí los pido y sobre todo justicia y para ello".

Documento 13.3

ARCHIVO DE LA REAL CHANCILLERÍA DE VALLADOLID.
Pérez Alonso (fenecidos). Caja 571. Exp. 08. S/f.

"Nos, los probissores en la Ssanta Iglesia y obispado de Palencia, y por los muy ilustres señores deán e cabildo della, en sede bacante es vista la petición desta otra parthe contenida, ante nos presentada por parte de Hernando de Loaysa, maestro de açer açulexos, vecino de Valladolid. Por presente amonestamos e mandamos en virtud

de santa obediençia e so pena descomunión trinocanónica munición y premissa a vos el cura e mayordomos de la iglesia de Castil de Bela e cada uno de vos para que siendo hos notificado heste nuestro mandamiento por parte del dicho Hernando de Loaysa veáis la dicha provisión y vista guardéis y cumpláis lo en ella contenido e rreçibáis los açulexos de que en ella se haçe minçión según y como en ella se contiene y dentro de tres días después de que os fuere notificado el dicho mandamiento parezed ante nos a dar rraçón por que no lo debais cumplir que lo oiremos e guardaremos justicia en otra manera. El dicho término passado no lo cumpliendo siendo rrebeldes proçederemos contra vos quanto e cunado debamos. Es dada en Palencia, a ttreinta días del mes de mayo de mill quinientos y ochenta y seis años. En audiencia pública ante los ilustres señores provisores de este obispado sede vacante (...)".

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

Documento 13.4

ARCHIVO DE LA REAL CHANCILLERÍA DE VALLADOLID.
Pérez Alonso (fenecidos). Caja 571. Exp. 08. S/f.

"Andrés Blanco, vecino de la villa de Castrillo de Bela y mayordomo de la iglesia de la dicha villa dijo que de pedimento de Hernando de Loaysa, maestro de hazer açulexos veçino de Valladolid, se me notificó un mandamiento de vuestras mercedes para que la iglesia rezibiesse los azulejos nezesarios para el altar mayor, colaterales y peanas. Y respondiendo al dicho mandamiento digo que la iglesia no tiene nezesidad de los dichos azulejos ni por el visitador se mandaron tomar sino fuese pagando la mitad el conzejo, y el conçejo no quiere pagar cosa alguna, de más de los qual la iglesia no tiene dinero ni trigo porque lo que traxo el año pasado se dio parte a Bruno Ortiz, entallador, a quenta de una custodia que tiene hecha para la iglesia, y a Francisco de Baeza se le debe el valor de una cama de pintura, y a Juan de Hermosa, cantero, se le deven ocho mill maravedíes, y la iglesia fue alcanzada en más de nueve mill maravedíes las húltimas quentas y el número que ay aún no basta para el gasto ordinario según vale poco precio, y si Juan Fernández siendo cura hizo contrato y obligación de tomar estos azulejos no hera mayordomo ni fue con orden del mayordomo lego, ni está en el lugar y luego sería esento y no ay para que rezebir la

iglesia lo que tiene nezesidad y si el cura hiço conzierto cúmplale el que la iglesia no lo ha menester ni tiene con que. A vuestras mercedes suplico den a la iglesia por libre y condene en costas a la parte y si sea dado benignidad se suspenda para lo que proceda".

"En Palencia, a seis días del mes de junio de mil y quinientos y ochenta y seis".

Documento 13.5

ARCHIVO DE LA REAL CHANCILLERÍA DE VALLADOLID.
Pérez Alonso (fenecidos). Caja 571. Exp. 08. S/f.

"Pedro de Valdés, en nombre de Hernando de Loaysa, maestro de haçer açulexos, veçino de la villa de Valladolid, rrespondiendo al pedimiento presentado por parte de Andrés Blanco, mayordomo de la iglesia de Castril de Bela, y a los mandamientos por vuestras mercedes contra él dado, en que dice no ser nezesarios en la dicha iglesia los açulexos que con liçençia de su señoría mi parte tiene hechos y que la iglesia no tiene dineros para los pagar por theniendo como tiene otras obras, digo que sin embargo de lo su pedimento contenido que no ha lugar ni procede deben vuestras mercedes mandar agrabar en la grabar contra el dicho mayordomo los mandamientos dados (...), en virtud de la qual hiço contrato el cura que a la contenido hera en la iglesia de la dicha villa como de todo ello consta, que es de hestas de que ago demostración y siendo nezesario presentaçión con el juramento nezesario y en virtud de todo hello tiene hecha el dicho mi parte e acabada la dicha obra y en la dicha iglesia ay mucha nezesidad della y la iglesia lo puede muy bien pagar e tiene dineros e hacienda caida para ello (...)".

"En Palencia, a siete de junio de mill y quinientos y ochenta y seis años".

Documento 13.6

ARCHIVO DE LA REAL CHANCILLERÍA DE VALLADOLID.
Pérez Alonso (fenecidos). Caja 571. Exp. 08. S/f.

"Don Álvaro de Mendoza, por la gracia de Dios obispo de Palencia, Conde de Pernía, del consejo de su majestad. Por la presente damos licencia a Hernando de Loaysa, maestro de açulejos para que en las iglesias de nuestro obispado aquí contenidas se hagan las obras siguientes:

En la iglesia de Tamaril se hagan los altares de açulejos.

En Castil de Vela se hagan tres frontales de açulejos.

En Empudia, en la iglesia de Nuestra Señora de Arconada el altar mayor y dos colaterales.

En Becerril, en la iglesia de Santa Eugenia se hagan las frontaleras, peanas y gradas de los dos colaterales.

En Sant Pelayo las frontaleras, peanas y gradas de los dos colaterales, digo de los altares.

En Sant Miguel la frontalera, peana y gradas del altar mayor.

Y mandamos a los curas y mayordomos de las dichas iglesias cumplan esta nuestra licencia y hagan los contratos con el dicho Hernando de Loaysa pagándole lo que haya de aver conforme al concierto que con el tenemos hecho y le mostrará firmado de nuestra mano (...). Dada en Valladolid a 30 de março 1585 años".

Documento 13.7

ARCHIVO DE LA REAL CHANCILLERÍA DE VALLADOLID.

Pérez Alonso (fenecidos). Caja 571. Exp. 08. S/f.

"En la villa de Tamarís notifiçiqué al maiordomo este mandamiento de la iglesia de San Pedro que fuesen por los açulegos y por que digo que lo oía lo firme de mi nombre a çinco días del mes de gunio".

"En la Villa de Castil de Bela notefiqué al mayordomo de la iglesia de San Miguel este mandamiento a çinco días del mes de gunio y por ques berda lo firmé de mi nombre para que se los notifique al qura".

"En Becerril, 5 días del mes de marzo, 1586 años. Yo, Juan González, sacristán de la iglesia de San Miguel, notifiqué este mandamiento de su Señoría Ilustrísima a Francisco Rebillón clérigo y a Pedro Medundo mayordomos de la iglesia de San

Pelayo de la villa de Becerrill los quales respondieron que ellos estaban prestos apares(tachón) de obedecer y obedecían el dicho mandamiento de su Señoría Ilustrísima pero que la iglesia grandísima nicesidad de hacer la nabe de San Bartolomé que la tercera contiene de la iglesia lo qual está visto por un oficial de su Ilustrísima Señoría y mandó hacer por muchos mandamientos de visita. La iglesia está tan pobre que no tiene con que hacer lo uno ni lo otro como prestos de dar quenta a su Señoría Ilustrísima della y por ser ansí verdad lo firmé".

Documento 13.8

ARCHIVO DE LA REAL CHANCILLERÍA DE VALLADOLID.

Pérez Alonso (fenecidos). Caja 571. Exp. 08. S/f.

BIBLIOTECA VIRTUAL

"Sepan cuantos esta carta de obligación vieren como yo, Juan Fernández, clérigo cura de la iglesia de la Villa de Castil de Bela en Campos, junto a Palaçios de Meneses, obispado de Palencia, estante en esta villa de Valladolid, otorgo por esta carta que me obligo por mi y en mi nombre de los propios y rrentas de la iglesia como tal mayordomo y cura della de dar y pagar a bos Hernando de Loaysa, maestro de açer açulejos que fueren menester para la obra del altar mayor y gradas y colaterales y peanas de la iglesia de la dicha villa, o a quien vuestro poder obiere, toda la quantía de maravedíes que se montare en los açulejos que me abeys de dar y fueren menester para la obra del altar mayor y gradas y colaterales y peanas de la iglesia de la dicha villa a los precios y de la manera que se contiene en un mandamiento del ilustrísimo señor obispo de Palencia que para ello me habeis mostrado, firmado de su mano y rrefrendado de Luis de Horduña, su secretario, los quales me abeys de dar y entregar en esta villa de Valladolid para el día primero del mes de mayo primero que berná del año de mill y quinientos y ochenta y seis, y siendo neçesario antes, siendo primero neçesarios antes antes (sic) siendo primero abisados vos el dicho Hernando de Loaysa, un mes a mes que fueren menester para que tengais lugar de hacellos. Y me obligo como tal mayordomo de la dicha iglesia de os los pagar de los dichos bienes como los fuere rresçibiendo de bos, yo o la persona que en mi nombre y de la dicha iglesia los rresçibiere de bos, de contado en reales puestos y pagados en esta dicha villa de

Valladolid a mi costa o dela dicha iglesia. Y yo el dicho Hernando de Loaysa me obligo de dar y entregar los dichos açulejos como dicho es al dicho plaço y antes siendo nesçesarios, siendo primeros abisado como dicho es y para el cumplimento de ello cada uno de nos por lo que toca, yo el dicho Juan Fernández, clérigo, obligo los propios bienes y rrentas de la dicha iglesia abidos y por aber al cumplimiento e pago de lo que dicho es (...) en la villa de Valladolid a catorce días del mes de junio de mill y quinientos y ochenta y çinco años (...)".

Documento 13.9

ARCHIVO DE LA REAL CHANCILLERÍA DE VALLADOLID.
Pérez Alonso (fenecidos). Caja 571. Exp. 08. S/f.

"Pedro de Valdes, en nombre de Hernando de Loaysa, maestro de haçer haçulexos, vecino de Valladolid, en la caussa que trata con el mayordomo de la iglesia de Castril de Bela sobre que baia a rreçibir los açulexos que el dicho mi parte con liçençia del ilustrísimo de buena memoria hiço para la dicha iglesia, digo que del pedimento por mi presentado mando vuestra merced dar traslado a Martín Nieto, procurador que salió ha hesta caussa, el qual no responde. Por tanto yo le acuso rebeldía (...).

Otrosí el dicho Martín Nieto salió a hesta caussa son thener poder del dicho mayordomo, atento lo qual pido e suplico a vuestras mercedes no manden se le admitan autos en el negocio o que traiga poder (...)".

"Término y que muestre poder. 9 de junio".

Documento 13.10

ARCHIVO DE LA REAL CHANCILLERÍA DE VALLADOLID.
Pérez Alonso (fenecidos). Caja 571. Exp. 08. S/f.

"Pedro Valdés, en nombre de Hernando de Loaysa, maestro de haçer haçulexos, vecino de Valladolid, en la caussa que trata con el mayordomo de la iglesia de Castril de Bela (...) le acuso la segunda rebeldía (...).

Otrosí vuestras mercedes mandaron a Martín Nieto presentase poder e se mostrase parte y no lo haze (...)".

"Término. 10 de junio".

Documento 13.11

ARCHIVO DE LA REAL CHANCILLERÍA DE VALLADOLID.

Pérez Alonso (fenecidos). Caja 571. Exp. 08. S/f.

"Pedro Valdes, en nombre de Hernando de Loaysa (....) por tercera rebeldía acusso (...)".

"En Palencia a doce días del mes de junio (...)".

Documento 13.12

ARCHIVO DE LA REAL CHANCILLERÍA DE VALLADOLID.

Pérez Alonso (fenecidos). Caja 571. Exp. 08. S/f.

"Pedro Valdes, en nombre de Hernando de Loaysa (...) digo que pues la parte contraria ni a Martín Nieto, su procurador, no responde al pedimento que tengo presentado por quarta rebeldía (...)".

"En Palencia a trece de junio".

Documento 13.13

ARCHIVO DE LA REAL CHANCILLERÍA DE VALLADOLID.

Pérez Alonso (fenecidos). Caja 571. Exp. 08. S/f.

"Sepan quantos esta carta de poder vieren como yo, Andrés Blanco, mayordomo de la iglesia de señor San Miguel desta villa de Castillo de Vela e vecino della otorgo e conozco por esta presente carta que como tal mayordomo que soy de la dicha iglesia de que yo el escribano de esta carta doy fee ques tal mayordomo doy y otorgo todo mi poder cumplido libre llenero bastante según hayole e tengo e según que mexor y más cumplidamente le puedo e debo dar y rogar y de derecho más puede e debe valer a vos Martín Nieto, procurador de caussas en el audiencia episcopal de la çiudad de Palencia (...)".

Documento 13.14

ARCHIVO DE LA REAL CHANCILLERÍA DE VALLADOLID.

Pérez Alonso (fenecidos). Caja 571. Exp. 08. S/f.

"Martín Nieto, en nombre de Andrés Blanco, mayordomo de la iglesia de Castril de Bela, en el pleyto que trata con Hernando de Loaysa, maestro de açer açulexos, vecino de la villa de Valladolid, sobre que la iglesia rresciba los açulexos afirmándome en el pedimento por mi parte hecho, digo que los dichos açulexos no son menester, ni la iglesia tiene de que las poder pagar porque deva cantidad de dineros de otras obras que se han hecho y de presente se hacen en esta çiudad y en otras partes, y otras que por besita están mandadas haçer más necesarias que no los açulexos. Y la obligación presentada por la parte contraria no hace fe ni prueba alguna, ni se a de executar lo en ella contenido, porque el cura Juan Fernández que la hiço ni hera cura ni mayordomo de la iglesia (...)".

"16 de junio".

Documento 13.15

ARCHIVO DE LA REAL CHANCILLERÍA DE VALLADOLID.

Pérez Alonso (fenecidos). Caja 571. Exp. 08. S/f.

"En la ciudad de Palencia, a 18 días del mes de Junio de 1586 años. En audiençia pública visto este processo y los auctos y méritos de por los muy ilustres señores licenciado don Francisco de Ribadeneira, deán y doctor Tomás López canónigo, provisores deste obispado de Palencia, sede vacante, dijeron que daban y dieron por libre a la iglesia de Castrill de Bela y a su mayordomo en su nombre de lo contra ella pedido y demendado por Heranado de Loaysa, maestro de azulejos, sobre los azulejos que dize tiene a hazer para la dicha iglesia, y reservaron su derecho a salbo al dicho Hernando de Loaysa para que pueda pedir al dicho Juan Fernández cura de la dicha iglesia de Castrill de Bela, lo que quisiere y por bien tubiere zerca de los azulejos que dio a hazer y por este auto ansi lo probeyeron y mandaron y lo rubicaron (...)".

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

Documento 13.16

ARCHIVO DE LA REAL CHANCILLERÍA DE VALLADOLID.
Pérez Alonso (fenecidos). Caja 571. Exp. 08. S/f.

"Don Phelipe, por la gracia de Dios rey de Castilla, de León, de Aragón (...). A vos los provisores de la çiudad y obispado de Palencia y otro qualquier juez o jueçes eclesiásticos que del negoçio y causa de que en esta nuestra carta se hará minción aya conosçido y conozca y a cada uno de vos salud y graçia. Sepades que Francisco Pérez, en nombre de Hernando de Loaísa nos hiço rrelación por su petición en la nuestra corte y chançillería ante el presidente e oidores de la nuestra audiençia presentó diciendo que teniendo el dicho su parte liçencia de don Álvaro de Mendoça, obispo que había sido de Palençia, difunto, para hacer las obras de açulejos de las iglesias del dicho obispado y en birtud della había echo contrato con algunas de las iglesias del dicho obispado y mayordomo dellas y aun rresçibido dineros para en quenta de las dichas obras y particularmente teniendo hecha la obra de la iglesia de Çorita y rresçibiendo dineros en señal agora nuevamente vos los dichos provisores de la dicha çiudad y obispado sede bacante aviades dado çiertos mandamientos y çensuras en que aviades dado por libre a la dicha iglesia con que perdises la señal que para en quenta dello le avían dado y aunque el dicho su parte avía aparesçido ante vos y alegado

rraçones bastantes por donde debíades rreponer los dichos autos y mandamientos que ansí avíades dado sin le oir ni çitar no lo habíades querido hacer todo lo qual y demás autos fecho y proçedidos por bos y sobre las dichas obras de la dicha iglesia de Çorita como de las demás de dicho obispado el dicho su parte tenía apelados lijitamamente y en tiempo y en forma y no le queriades otorgar su apelación en lo qual las aviades echo y aciades notoria fuerça y agravio la qual alçando y quitando nos pido y suplico le mandamos dar nuestra carta e provisión rreal para que le otorgásedes la dicha su aprovisión para que la pudiese seguir e proseguir ante quien ante quien e como deviesse y rrepusiesedes lo hecho e proçedidodes pues della y dentro del término en que avía podido apelar donde no enviasedes a la dicha nuestra audiencia el proçesso original de la dicha causa y absolviesedes los descomulgados o como la qual nuestra merced fuese lo qual visto por los dichos nuestro presidente y oydores fue acordado que debíamos demandar dar esta nuestra carta para vos en la dicha raçón y nos tubímoslo por bien por que vos mandamos que si por parte del dicho Hernando de Loaysa está de vos apelado ligitamente por y en forma le otorgad la dicha su apelación para que la pueda seguir para quien y como deva y rrepongáis lo hecho y procedido de él, pues della y dentro del término en que pudo apelar o dentro de ocho días primeros siguientes envies a la dicha nuestra audiencia el proçesso original de la dicha caussa para que visto por los dichos nuestro presidente y oidores se procedieredes juridicamente vos lo rremitan donde no provean en ello lo que sea justicia y vos rrogamos y encargamos que por término de sesenta días primeros siguientes absolvaís al dicho Hernando de Loaysa y a las demás personas que sobre la dichas caussa tubieredes descomulgadas y alceis las çensuras y entredicho que ssobrello obieredes disçernido que (...). Dada en Valladolid a diez días del mes de junio de mill y quinientos y ochenta y seis años (...)".

Documento 13.17

ARCHIVO DE LA REAL CHANCILLERÍA DE VALLADOLID.

Pérez Alonso (fenecidos). Caja 571. Exp. 08. S/f.

"Al señor Álvaro de SS. en 6 de junio de 1586:

Francisco Pérez, en nombre de Hernando de Loaysa, maestro de açulexos, vecino desta villa de Valladolid, digo que teniendo el dicho mi parte licençias de don Álvaro de Mendoza, obispo que fue de Palencia, difunto, para hacer las obras de açulexos de las iglesias del obispado de Palencia y en virtud de ellas hizo contrato con algunas de las iglesias de el dicho obispado y mayordomos dellas y aún rresçivido dineros para en quenta de las dichas obras teniendo hecha la obra particularmente de Çorita y resçibido dineros en señal agora nuevamente los provisores de la dicha audiencia y obispado sede vacante an dado ciertos mandatos sentencias en que dio por libre a la dicha iglesia con que perdiese la señal que para en quenta de ello avía dado (...). Suplico a vuestra merced me manden dar su carta o provisión para que los dichos provisores e otro qualesquier juez o clérigo que de la dicha causa aya conosçido e conozca otorgue a mi parte su apelación e reponga lo después della fecho o envíeles el proceso original a esta Real Chancillería y en el entre tanto absuélvalos descomulgados por sentenzados e para ello lo pido".

Documento 13.18

ARCHIVO DE LA REAL CHANCILLERÍA DE VALLADOLID.
Pérez Alonso (fenecidos). Caja 571. Exp. 08. S/f.

"Sepan todos quantos esta carta de poder vieren como yo, Hernando de Loaysa, maestro de açulejos, vecino de esta villa de Valladolid, otorgo y conozco por esta presente carta que doy y otorgo todo mi poder cumplido, libre, llenero bastante según quenta el casso se requiere a vos Francisco Pérez e Juan toledano e Rodrigo de Carrión, procuradores de esta real audiencia de Valladolid e a cada uno de vos (...). Que fue fecha y otorgada en la villa de Valladolid a diez días del mes de junio de mill e quinientos y ochenta e seis año (...)".

Documento 14

ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL DE VALLADOLID.
Protocolos. Leg. 352. Fols. 451, 454 y 455 vº.

"Quenta de cargo e descargo que se hiço entre mi y el señor dotor Diego Gasca, del consejo de su majestad, con Francisco López, clérigo, de lo queal se ha gastado en la capilla de la Magdalena desta villa después de la postrera quenta que se le tomó, que se otorgó la dicha quenta en doze días del mes de mayo del año pasado de quinientos e sesenta e nueve, de los rrezibido e gastado hasta treinta días del mes de abril del dicho año (...).

Más se le recibe en quenta que pago cient reales a Juan Lorenzo para en quenta de los açulejos que da para la capilla, de que dio carta de pago.

Que pagó a Juan Lorenço, albañil que haze açulejos, seis mill e docientos e sesenta maravedíes con que se acabó de pagar todos los açulejos que entraron en los tres altares.

Más se han gastado por el dicho Francisco López ochocientos e tres maravedíes e medio que pagó a Gabriel Moreno, albañil, e a los obreros que anduvieron con él de poner los açulejos en los altares e echar un suelo a la primera sacristía".

Documento 15

ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL DE VALLADOLID.
Leg. 367. Págs. 748 y ss.

"En la villa de Valladolid, a diez días del mes de junio de mill y quinientos y setenta años. Ante mí, el presente escribano, y testigos pareçio presente la señora doña María de Vozmediano, viuda mujer que fue del señor licenciado Verdugo, juez mayor que fue de Vizcaya, ya difunto. Y dixo que por quanto Juan Lorenzo, vecino desta villa, alcaller, se va fuera de esta villa a ciertos negocios y tiene ciertos bienes muebles ansí de su oficio de alcaller como otras cosas, los quales quiere dexar su guarda y costodia a la dicha doña María de Vozmediano para que se los guarde y tenga en depósito hasta que vuelva o de otra horden. Por ende dixo la dicha doña María que recibía y recibió del dicho Juan Lorenzo, alcaller, los bienes y osas contenidos y declarados en este inventario y memorial y tasación que son los siguientes:

Primeramente, ciento y cincuenta alizares a doze maravedíes cada uno, que son mill ochocientos maravedíes.

Item trezientas coronas de azulexos a quartillo cada una, que son dos mill y quinientos y cinquenta.

Item quatro mill azulejos a seis maravedíes cada uno, que valen veinte y quatro mill maravedíes.

Item un jumento en dos mill duzientos y quarenta y quatro maravedíes.

Item diez y ocho libras de azul a quatro reales, que son dos mill y quatrocientos ocho.

Item onze arrobas de plomo a quarenta y ocho reales el quintal, y veinte y siete libras de estaño a sesenta maravedíes, que valen seis mill y cien maravedíes.

Item veinte y seis moldes de azulejo a quatro reales, que son tres mill y quinientos y treinta y seis maravedíes.

Item tres macetas, tres reales.

Item diez y ocho tablones, treinta y seis reales que valen, mill y duzinetos y veinte y quatro maravedíes.

Ítem diez y seis jornales de labor de platos y escudillas a dos reales y medio que son mill y trezientos y sesenta maravedíes.

Item ochenta adobes a quartillo cada uno, que son veinte reales.

(...).

Item treze arrobas de vedrio, a tres reales la arroba, que valen seis mill y duzientos cuatro.

Item dos hanegas de harena que constaron quatro reales y medio.

Item un cubeto, un real.

Item seis mill trevedes crudas y cocidas, diez reales.

Item una tabla de la salutación de Nuestra Señora, quetro reales.

Item tres gradillas, una de alizares y dos de azulejos, dos reales.

Item dos candeleros, quatro reales.

Item ocho talegas donde se recoge el vedrio, quatro reales.

(...)

Item alizares crudos a dos maravedíes cada uno, ciento y cinquenta dellos, que son treszientos maravedíes.

(...)

Item tres çedaços, una maca de majar barro, un harnero y dos palas, todo a seis reales.

Item unas alforjas grandes, quatro reales.

Item una horquilla de hierro de hierro con que se cueze el horno, cinco reales.

(...).

Item un poder oreginal sinado de mi el presente escribano para cobrar cient ducados que le debe el señor obispo de Osma.

Todos los quales dichos bienes a aquí contenidos y declarados dixo la dicha doña María de Vozmediano que recebía e recebió del dicho Juan Lorenzo y como sus bienes propios (...)".

Documento 16

ARCHIVO DIOCESANO DE PALENCIA.

Iglesia de Santa Cruz de Grijota. Libro de fábrica. 1590-1670. Sig. 39. Fols. 15 vº y 16.

"En la villa de Grijota, a veinte y seis días del mes de henero de mill y quinientos y noventa e un años (...).

Item pague treinta reales a Juan Portugués, vecino de Grajal, por raçón de seis días que se ocupó en venir a tasar los açulejos del capitel y carta de pago.

Item da de gasto cinco mill y setecientos y nobenta y siete maravedíes que pago a Martín Adino (sic), herrero, de la clavaçón de los açulejos y canalones del capitel. Ay carta de pago.

Documento 17

ARCHIVO DIOCESANO DE PALENCIA.

Iglesia de Santa Cruz de Grijota. Libro de fábrica. 1590-1670. Sig. 39. Fols. 22 vº y 23.

"En la villa de Grijota, a veinte y nueve días del mes de henero de mill y quinientos y noventa e dos años (...).

Item da de gasto dos reales que dio al secretario del provissor para buscar la tasación de açulejos.

Item da de gasto que dio e pagó a Juan Portugués, maestro de açulejos y albañilería, de trabajo de acavar de hacer el chapitel y açulejos y canalones. Se dio

para el dicho chapitel diez y siete mill y quatrocientos y quarenta y dos reales según constó por carta de pago.

Item da de gato que dio e pagó el dicho mayordomo de obreros que ayudaron hacer el dicho capitel quatro mill y sepcientos y setenta maravedíes, según constó e pareció por el libro de gasto que queda rubricado de mí el dicho señor".

Documento 18

ARCHIVO PARROQUIAL DE PAREDES DE NAVA.

Iglesia de Santa Eulalia. Libro de Cuentas. 1604-1624. Sig. 52. S/f.

"Descargo (...) del año de mill seiscientos y cinco:

Que compré de Juan Portugués, vecino de Grajal, la texa nescesaria para la torre, canalones a rreal y medio y azulejos a beinte y dos maravedíes, que todo suma tres mill trecientos y quince maravedíes.

Mas traje del mismo lugar doscientos azulejos y quarenta más a beinte y dos maravedíes cada uno.

Porte de traer los azulejos:

Más de día y medio que se ocuparon las cabalbaduras y un mozo y un muchacho, de todo 3 reales".

Documento 19

ARCHIVO CATEDRALICIO DE PALENCIA.

Cuentas Generales. Año 1519. Fol. 140 vº.

"Que se dieron en señal a Juan Rodríguez, vecino de Valladolid, en señal de los azulejos para el coro quatro mill maravedíes".

Documento 20

ARCHIVO CATEDRALICIO DE PALENCIA.

Actas capitulares. 1521-1530. Fol. 315.

"Miércoles, 12 de mayo de 1529. Los dichos señores del Cabildo caplamente juntos mandaron que los obreros heziesen el suelo del coro de la dicha iglesia de ladrillos bañados, azulejos a colores y se içe si se luego den obra por quel suelo que tenía de betún yesos olía mal".

Documento 21

ARCHIVO UNIVERSITARIO DE VALLADOLID.
Libro de las cunetas e gastos e otras cosas tocantes al arca del Estudio e Universidad de Valladolid. Libro 341. Fol. 52.

"En Valladolid, a cinco días del mes de abril de 1533 años (...).

Este dicho día los dichos señores sacaron de la bolsa cinquenta reales, los quales dieron a Juan Rodríguez, alcaller, para parte del pago de los azulejos que hizo para el altar a se de averiguar lo demás que se le debe y el dicho Juan Rodríguez lo recibió los dichos çinquenta reales e pues no sabía firmar firmó por él e a su ruego Pedro de Tordesillas, asentador de azulejos".

Documento 23

ARCHIVO UNIVERSITARIO DE VALLADOLID.
Libro de las cuentas e gastos e otras cosas tocantes al arca del Estudio e Universidad de Valladolid. Libro 341. Fol. 53.

"En Valladolid, a treinta días del mes de mayo de 1533 años, los señores el maestro Pedro de Vitoria, rector, y el doctor Valencia y el maestro Alcaraz Llaverizo hizieron cuenta con la muger de Juan Rodríguez, alcaller, de todas las pieças que ha dado para el altar e otras pieças de la capilla e fallaron que avía dado ochocientos e ochenta e seis azulejos a ocho maravedíes cada uno e quarenta e siete cintas grandes a ocho maravedíes e doscientas e veinte zintillas a quatro maravedíes cada una e quatro alizares a ocho maravedíes e ochenta e cinco coronas a nueve maravedíes cada una, en las quales dichas piezas todas a los preçios susodichos suman e montan nueve mill e ciento e quarenta e un maravedíes, de los quales el dicho Juan Rodríguez presentó aver

resçibido siete mill e quatrocientos e cinquenta maravedíes en tres partidas, en el uno dos mill e en el otro diez ducados en el otro cinquenta reales, de manera que sacado los dichos siete mil e quatrocientos e cinquenta que el dicho Juan Rodríguez tiene recibidos de los nueve mill ciento e quarenta e unos que se sumaron en las dichas pieças, restan que se le deben mill e seiscientos e noventa e un maravedíes, los quales le pagaron los dichos señores luego incontinente a Inés Fernández, su muger del dicho Juan Rodríguez, y questa quenta no se averiguaron las primeras pieças que el dicho Juan Rodríguez avía dado para la capilla y entiendese la quenta sobre dicha en tal manera que muchos alizares se contaron por azulejos (...)".

Documento 24

ARCHIVO DIOCESANO DE VALLADOLID.
Iglesia de Santiago de Fuentes de Duero. Expedientes matrimoniales (1861-1885/1942-1950) y recibos de cuentas, fábrica (1866-1884). S/f.

"Francisco Santibáñez (Valladolid, 1 de Febrero de 1879). E rrecibido de D. Valentín Polo Garay, cura ecónomo de la iglesia de Fuentes de Duero la cantidad de 56 reales por unos azulejos y colocarlos en la iglesia".

Documento 25

ARCHIVO UNIVERSITARIO DE VALLADOLID.
Libro de las cunetas e gastos e otras cosas tocantes al arca del Estudio e Universidad de Valladolid. Libro 341. Fols. 51 vº y 52.

"En Valladolid, a cinco días del mes de abril de 1533 años (...).

Este mismo días los dichos señores sacaron de la dicha bolsa tres ducados, los quales dieron a Pedro de Tordesillas, solador de ladrillo e azulejo, con los quales acabaron de pagar siete ducados de toda la obra de azulejos que hizo en el altar e gradas".

Documento 26

ARCHIVO HISTÓRICO NACIONAL.

Salamanca. Monasterio de Nuestra Señora de la Victoria.

Libro de los maestros y oficiales que hicieron la iglesia, claustro y escaleras de este monasterio de Nuestra Señora de la Victoria. Libro 10945. Fols. 28-29 vº.

"Viernes, a XVIII días del mes de julio, año de mil quinientos y XXII años, concertamos yo, fray Alonso de Arenas, y Pero Vasques, vecino de Salamanca, en esta manera, que dará dos mil azulejos de arte deziséis en rueda a precia de cinco maravedíes cada azulejo y dile luego mil y quinientos maravedíes en señal y parte de pago en tal que los dichos mil y quinientos estarán en pie asta la postrera y saya y como fuere trajendo ansí le vayan pagando (...). 1500 maravedíes a desquitado la mitad aportada toda esta debida que son 1500 maravedíes".

"Conozco, Pedro Vasques, que recibí de vos fray Alonso de Arenas mill quinientos y sesenta y cinco maravedíes por razón que oy martes a diez y nueve días del mes de agosto de mil 522 años os traxe 413 azulejos y porque esta cédula es verdad la firmé de mi nombre, fecha, día, mes y año susodicho. Son lo maravedíes 1565".

"Sábado a ocho días del mes de noviembre de mill y 522 años conosco (...) tres mil y tresciento cinquenta maravedíes por razón que este día os di 660 azulejos a cinco maravedíes cada uno que son los dichos maravedíes y porque esta cédula es verdad la firmé de mi nombre. Son los 3350 maravedíes".

"Oy miércoles, a diez días del mes de diziembre de 1522 años conozco yo, Pedro Vasques, maestro de açulejos, que recibí de vos fray Alonso de Arenas tres mil maravedíes por razón que este día recibiste seiscientos azulejos (...)".

"Viernes, 22 días del mes de diciembre de 1522 (...) dos mil ciento cinquenta maravedíes por razón que este día os traxe 430 azulejos (...)".

"Miércoles de ceniza de 1523 (...) dos mil maravedíes por razón de (...) 1000 ladrillos (...)".

"Viernes, XXVII días del mes de febrero de 1523 (...) mil seiscientos maravedíes por razón de (...) 320 azulejos (...)".

"Jueves, a 12 días del mes de março de 1523 (...) dos mil quatrocientos maravedíes por razón de (...) 480 azulejos (...)".

"Miércoles, 6 días del mes de abril de 1523 (...) tres mil ochocientos cinquenta maravedíes por razón de (...) 598 azulejos (...)".

"Miércoles, 13 días del mes de abril de 1523 (...) tres mil seiscientos diez maravedíes por razón de (...) 100 alizares a 6 maravedíes cada uno y 260 azulejos (...)".

"Martes, 9 días del mes de mayo de 1523 (...) cinco mil quinientos maravedíes por razón de (...) 700 azulejos, 200 alizares y 300 ladrillos (...)".

"Miércoles, 15 días del mes de julio de 1523 (...) quatro mill trescientos cinquenta maravedíes por razón de (...) 870 azulejos (...)".

"Miércoles, 29 días del mes de julio de 1523 (...) quatro mill maravedíes por razón de (...) 800 azulejos y cintas (...)".

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

Bibliografía

AGAPITO Y REVILLA, Juan: *Las calles de Valladolid.* Valladolid, 1937.

AGUADO VILLALBA, José: *La azulejería toledana a través de los siglos*. Toledo, 1979.

AINAUD DE LASARTE, Juan: *Ars Hispaniae. Vol. X. Cerámica y vidrio*. Plus Ultra. Madrid, 1952.

ALCIATO, Andrea: *Emblemas* (Edición de Santiago Sebastián). Akal. Madrid, 1985.

ALCOLEA, Santiago: *Los monumentos cardinales de España. XIV. Ávila monumental.* Plus Ultra. Madrid, 1952.

- "Penetración y desarrollo de un repertorio ornamental en nuestro siglo XVI: los temas de placas con roleos". *Academia.* Madrid. Nº 76. Págs. 203-241.

- *Segovia y su provincia.* Editorial Ariel. Barcelona, 1958.

ALDEA VAQUERO, Agustín; MARÍN MARTÍNEZ, Tomás y VIVES GATELL, José: *Diccionario de Historia Eclesiástica de España.* Instituto Enríquez Flórez. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid, 1972.

ALMUIÑA, Celso y MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José: *La Universidad de Valladolid. Historia y patrimonio.* Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Valladolid (2ª ed.). Valladolid, 1986.

ALONSO CORTÉS, Narciso: "Datos para la biografía artística de los siglos XVI y XVII." *Boletín de la Real Academia de Historia*. 1922.

ÁLVARO ZAMORA, María Isabel: *Cerámica aragonesa.* Librería General. Zaragoza, 1976.

- *Cerámica aragonesa decorada. Desde la expulsión de los moriscos a la extinción de los alfares (siglos XVII - fines XIX/com. XX).* Libros Pórtico. Zaragoza, 1978.

- "Cerámica aragonesa". En SÁNCHEZ PACHECO, Trinidad*: Summa Artis. Tomo XLII. Cerámica Española*. Espasa Calpe. Madrid, 1997.

- "El Museo Etnológico de Muel. Interés de sus fondos de azulejería". *Artigrama.* Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza. Nº 8 y 9. 1991-1992. Págs. 165-198.

- *La cerámica de Teruel. Cartillas Turolenses. Nº 8.* Instituto de Estudios Turolenses. Excma. Diputación Provincial de Teruel. Teruel, 1995 (2ª ed. ampliada).

- "Lo aragonés y lo sevillano en la ornamentación mudéjar de la Parroquieta de la Seo de Zaragoza". *Artigrama.* Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza. Nº 1. 1984. Págs. 47-66.

- "Materiales, técnicas, artífices y sistemas de trabajo: la cerámica mudéjar*". III Simposio Internacional de Mudejarismo (Actas).* Instituto de Estudios Turolenses de la Excma. Diputación Provincial de Teruel. Teruel, 1989. Págs. 621-645.

- "Sobre la influencia de la cerámica italiana en la loza decorada aragonesa del siglo XVIII". *Seminario de arte aragonés. XXXVIII.* Institución "Fernando el Católico". Págs. 63-81.

- y NAVARRO ECHEVARRIA, Pilar: "Las yeserías mudéjares de Aragón*". V Simposio Internacional de Mudejarismo (Actas).* Instituto de Estudios Turolenses de la Excma. Diputación Provincial de Teruel. Teruel, 1991. Págs. 289-338.

ALVERÁ BORTOLOTTO, Angelica: "Una pavimento maiolicato ordinato a un veneciano nelle Fiandre nel 1532". *Faenza.* 1987. Nº 1-3.

ANDRÉS GONZÁLEZ, Patricia: *Los monasterios de Clarisas en la provincia de Palencia.* Institución Tello Telléz de Meneses. Excma. Diputación Provincial de Palencia. Palencia, 1997.

ANDRÉS ORDAX, Salvador: *Las tierras de Burgos*. Diputación Provincial de Burgos. Junta de Castilla y León. León, 1994.

ANGUIANO DE MIGUEL, Aída: "Publicaciones, revistas viajes y congresos e arquitectura. Caminos de penetración del Modernismo en la arquitectura de La Coruña". *VI Congreso Español de Historia del Arte. C.E.H.A. Los caminos del arte. Tomo II. El arte en los caminos.* Santiago de Compostela, 1989. Págs. 393-404.

AQUILA, Antonio e Carlo dell': "La cerámica di Gravina: documenti e produzioni". *Faenza.* 1988. Nº 1-3. Págs. 45-71.

ARA GIL, Julia y PARRADO DEL OLMO, Jesús María: *Catálogo Monumental de la Provincia de Valladolid. Tomo XI. Antiguo partido judicial de Tordesillas.* Diputación Provincial de Valladolid. Valladolid, 1980.

ARECHAGA, Carmen de: *Azulejería valenciana de transición del Gótico al Renacimiento*. Madrid, 1985.

ARRANZ ARRANZ, José: *El renacimiento sacro en la diócesis de Osma-Soria.* Publicaciones del obispado de Osma-Soria. Burgo de Osma, 1979.

ARRANZ RUIZ, Carlos: *Santa María la Real de Nieva. Ayuntamiento de Santa María la Real de Nieva*. Segovia, 1972.

AUSÍN ÍÑIGO, Margarita: "Desarrollo artístico de cuatro localidades palentinas. I. Grijota y Mazariegos". *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses.* Nº 17. 1987. Págs. 103-201.

AVRIAL Y FLORES, José María: "El Alcázar de Segovia". *Estudios Segovianos*. Tomo V. 1953. Págs. 87-120.

- "Segovia Pintoresca". *Estudios Segovianos*. Tomo V. 1953. Págs. 29-73.

BARONI, Constantino: "Ambroguette di un pavimento maiolicato al Santuario di S. Maria dei Miracoli in Sarovino." *Faenza*. Nº 2-6. 1939. Págs. 51 y 52.

BÉRCHEZ GÓMEZ, Joaquín: "Hierro y modernismo en la arquitectura de Salamanca". *Estudios Pro Arte.* Nº 7-8. 1977. Págs. 23-40.

BERENDSEN, Anne*: Tiles, a general history*. Faber and Faber. Londres, 1967 (1ª ed. 1964).

BERRUETA, Mariano de: *Castillos de la provincia de León*. Nebrija. León, 1979.

BERTI, G. y TONGIORGI, L.: "Altri bacini in Toscana". *Faenza.* 1977. Nº 4.Págs. 75-77.

BIEDERMANN, Hans: Diccionario de símbolos. Piados. Barcelona, 1993.

BIENBERG, Germán (director): *Diccionario de Historia de España. Tomo 1*. Alianza Editorial. Madrid, 1979.

BOFILL, Francisco de P.: *Cerámica española. Catálogo de la exposición organizada por los "Amigos de los Museos".* Ediciones Selectas. Barcelona, 1942.

BOLOGNESI, Giovanni: "Su di un pavimento maiolicato nella chiesa di San Sebastiano a Venecia". *Faenza.* 1958. Nº 5. Págs. 104 y 105.

BRAÑA DE DIEGO, María: "La cerámica en El Escorial". En VV. AA.: *El Escorial. Tomo II. Arquitectura. Artes*. Patrimonio Nacional. Madrid, 1963.

BRASAS EGIDO, José Carlos: *Catálogo Monumental de la Provincia de Valladolid. Tomo X. Antiguo Partido Judicial de Olmedo*. Excma. Diputación Provincial de Valladolid. Valladolid, 1977.

- y URREA FERNÁNDEZ, Jesús: *Catálogo Monumental de la Provincia de Valladolid. Tomo XII. Antiguo Partido Judicial de Villalón de Campos.* Excma. Diputación Provincial de Valladolid. Valladolid, 1981.

BUSCAGLIA, Giuseppe: "Criterios de identificación de los azulejos sevillanos y ligures y una producción inédita savonense del siglo XVI". *Laboratorio de Arte.* Universidad de Sevilla. Nº 5. 1993. Págs. 325-339.

CABEZAS, Araceli: "Azulejería toledana del siglo XVI en la iglesia parroquial de Pezuela de la Torres". *Archivo Español de Arte*. Tomo LXIV. 1991. Págs. 539-550.

CABREA DE CÓRDOBA, Luis: *Relación de las cosas sucedidas en la Corte de España*. Madrid, 1857.

CÁCERES Y BLANCO, Francisco Ignacio de: *El Alcázar de Segovia. Vida y aventura de un castillo famoso*. Santander, 1970.

CACHAFEIRO BERNAL, Oliva: *El monasterio de San Pedro de las Dueñas (León)*. Tesina inédita. Valladolid, 1998.

CADIÑANOS BARDECI: *Arquitectura fortificada en la provincia de Burgos*. Excma. Diputación Provincial de Burgos. Madrid, 1987.

- *Historia de la arquitectura militar de la provincia de Burgos. Tomo I*. Universidad Complutense de Madrid. Madrid, 1985.

CAIROLA, Aldo: *Ceramica italiana dalle origini a oggi*. Editali. Roma, 1981.

CAMPS CAZORLA, Emilio: *La cerámica medieval española.* Publicaciones de la Escuela de Artes y Oficios artísticos de Madrid. Madrid, 1943.

CANESI ACEVEDO, Manuel: *Historia secular y eclesiástica de la ciudad de Valladolid*. Valladolid, 1750 (Edición a cargo de Celso Almunia. Valladolid, 1996).

CASASECA CASASECA, Antonio: "Artes menores". En CABO ALONSO, Ángel y ORTEGA CARMONA, Alfonso: *Salamanca. Geografía, historia, arte y cultura.* Ayuntamiento de Salamanca. Salamanca, 1986.

- *Catálogo monumental del partido judicial de Peñaranda de Bracamonte (Salamanca).* Ministerio de Cultura. Dirección General de Bellas Artes y Archivos. Centro Nacional de información artística, arqueológica y etnológica. Madrid, 1984.

CASTÁN LANASPA, Javier: *Arquitectura gótica religiosa en Valladolid y su provincia (siglos XIII-XVI).* Diputación de Valladolid. Valladolid, 1998.

CAMPOS SÁNCHEZ-BORDONA, María Dolores: "El mecenazgo y el palacio de los señores de Grajal de Campos". *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología.* Valladolid. Tomo LIX. 1993. Págs. 295-312.

CASTRO, Lázaro de: "Palenzuela en la historia y en el arte*". Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses.* Nº 39. Palencia, 1977. Págs. 87-146.

CEÁN BERMÚDEZ, J. A. : *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de Bellas Artes de España*. Madrid, 1800.

CHARLESTON, Robert J. (director): *World ceramics*. Hamlyn. Hong Kong, 1968.

CHEVALIER, Jean y GHEERBRANT, Alain: *Diccionario de los símbolos*. Herder. Barcelona, 1986.

CHICO RELLO, Pedro: *La casa del Marqués de Lozoya*. Instituto Diego de Colmenares. Segovia, 1949.

CHINARRO PÉREZ, José María: *Edificios municipales en la provincia de Valladolid.* Diputación de Valladolid. Valladolid, 1986.

CID PRIEGO, Carlos: "Azulejería popular española. Las losetas catalanas de oficios". *Arte español*. T. XX. 1954. Págs. 15-30.

CIRLOT, Eduardo: *Diccionario de símbolos*. Labor. Barcelona, 1969.

COLLANTES DE TERÁN DELORME, Francisco y GÓMEZ ESTERN, Luis: *Arquitectura civil sevillana*. Excmo. Ayuntamiento de Sevilla. Sevilla, 1976.

COMISIÓN CENTRAL DE MONUMENTOS: "Convento de las comendadoras de Santa Cruz. Valladolid". *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.* Segundo semestre de 1966. Nº 23. Págs. 76 y 77.

CONCINA, E.: "Documento ed appunti per la pavimentazione ad azueljos valenciani". *Faenza*. 1975. Nº 4-5. Págs. 80-82.

COSSIO, José María de: *Los Toros. Tratado técnico e histórico. Tomo I.* Espasa Calpe. Madrid, 1964 (5ª ed.).

CRUZ, Fray Valentín de la*: El monasterio de Santa María la Real de las Huelgas de Burgos*. Everest. León, 1990.

CUESTA HERNÁNDEZ, Luis Javier: *Arte Conventual en Alba de Tormes. Los conventos de Santa Isabel y las Reverendas Madres Benedictinas (Dueñas)*. Centro de Estudios Salmantinos. Salamanca, 1998.

DARCEL, A. y BASILEWSKY, A.: *Collection Basilewsky*. París, 1874.

DAVY, M.-M.: *Essai sur la symbolique romane (XII siécle)*. Flammarion. París, 1955.

DEUCHET-SUCHAUX, Gastón y PASTOREAU, Michel: *La Biblia y los Santos.* Alianza Editorial. Madrid, 1996 (1ª ed. París, 1990).

DOMÍNGUEZ CASAS, Rafael: *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos*. Editorial Alpuerto. Madrid, 1993.

DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio; PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso y GÁLLEGO, Julián: *Velázquez. Exposición del Museo del Prado*. Ministerio de cultura. Madrid, 1990.

DONAIRE RODRÍGUEZ, Alberto: "El trazado de lacería de ochos en alicatados". *III Simposio Internacional de Mudejarismo*. Instituto de Estudios Turolenses de la Excma. Diputación Provincial de Teruel. Teruel, 1994.

DUMORTIER, Claire: "Frans Andries, ceramista de Amberes establecido en Sevilla". *Laboratorio de Arte*. Universidad de Sevilla. Nº 8. 1995. Págs. 51-60.

DURÁN, Miguel: "Excursión a Santa María de Nieva*". Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*. Tomo XXXVI. 1928. Págs. 254-260.

ESCRIVÁ DE ROMANÍ Y DE LA QUINTANA, Manuel: *Cerámica de la ciudad de Toledo*. Madrid, 1935.

FALCÓN MARTÍNEZ, Constantino; FERNÁNDEZ-GALIANO, Emilio y LÓPEZ MELERO, Raquel: *Diccionario de la mitología clásica. Vol. I.* Alianza Editorial. Madrid, 1980.

FERNÁNDEZ DEL HOYO, María Antonia: *Patrimonio perdido. Conventos desaparecidos de Valladolid. Ayuntamiento de Valladolid*. Valladolid, 1998.

- "El convento de San Francisco en Valladolid. Nuevos datos para su historia." *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*. Valladolid. Tomo LI. 1985. Págs. 411-438.

- "La capilla del licenciado San Juan de la Corte en la iglesia de la Trinidad Calzada, de Valladolid". *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología.* Valladolid. Tomo LIV. 1988. Págs. 402-411.

FERRANDO ROIG, Juan: *Iconografía de los Santos*. Omega. Barcelona, 1950.

FERRER GARROFÉ, Paulina: "Observaciones generales para el estudio artístico de los zócalos de azulejos en Sevilla durante el siglo XVII*". Homenaje al Prof. Dr. Hernández Díaz.* Universidad de Sevilla. Jerez de la Frontera, 1982. Págs. 391-409.

FIOCCO, F. y GHERARDI, G.: "Fonti iconografiche di un pavimento derutese". *Faenza.* 1984. Nº 3 y 4. Págs. 183-188.

FITZ DARBY, Delphine: *Francisco Ribalta and his school*. Harvard University Press. Cambridge, 1938.

FLEMMING, Ernst: *Tejidos artísticos*. Gustavo Gili. Barcelona, 1928.

FLORIANO CUMBREÑO, Antonio C.: *Colección Artes Decorativas españolas. El Bordado.* Barcelona, 1942.

FORTES GARCÍA, Ana y SANZ HERMIDA, Jacobo*: Salamanca. Conventos y monasterios*. Grupo Promotor Salmantino. Salamanca, 1995.

FREIXA, Mircia: *El Modernismo en España.* Cátedra. Madrid, 1986.

FROTHINGHAM, Alice Wilson: "Panels by three tile decorators of Sevilla". *Faenza*. 1969. Nº 3-6. Págs. 49-54.

- *Tile panels of Spain. 1500-1650.* Hispanic Society of America. Nueva York, 1969.

GENNARI, Gualberto: "Il paviemtno robbiano della capella Bentivoglio a San Giacomo di Bologna". *Faenza*. 1957. Nº 6. Págs. 127-130.

GAGO VAQUERO, José Luis: *La arquitectura y los arquitectos del ensanche: Zamora, 1920-1950.* Instituto de Estudios Segovianos "Florián de Ocampo". Diputación de Zamora. Zamora, 1988.

GALIAY SARAÑANA, José: *Cerámica aragonesa de reflejo metálico*. Institución "Fernando del católico". C.S.I.C. Excma. Diputación Provincial de Zaragoza. Zaragoza, 1947.

- "Nuevas ideas sobre cerámica aragonesa". *Boletín de la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis y del Museo Provincial de Bellas Artes de Zaragoza*. Segunda época. Nº 1. 1934. Págs. 13-33.

GALEAZZO CORA: "Catálogo del Museo de Faenza". *Faenza*. 1963.

- "Vasi robbiani." *Faenza.* 1959. Nº 3 y 4.

GALLARDO LAUREDA, Antonio: *Museos del Norte de Burgos*. Caja de Ahorros Municipal de Burgos. Burgos, 1994.

GÁLLEGO, Julián: *Vision et symboles dans la peintre espagnole du Siècle d'Or.* París, 1968.

GALLEGO DE MIGUEL, Amelia: *Los Doctores de la Reina y su casa en Salamanca.* Centro de Estudios Salmantinos. Salamanca, 1972.

GARCÉS, Jesús Juan: *El museo madrileño de las Descalzas Reales*. Ed. Prensa española. Madrid, 1969.

GARCÍA BLANCO, Ángela: "Unos azulejos fechados y firmados en Garrovillas (Cáceres)." *Boletín de estudios del Seminario de Arte y Arqueología*. Valladolid. XXXVI. 1970. Págs. 173-191.

GARCÍA CHICO, Esteban: *Catálogo monumental de la provincia de Valladolid*. Tomo I. Medina de Rioseco. Diputación Provincial de Valladolid. Valladolid, 1991 (2ªed.).

- *Catálogo monumental de la provincia de Valladolid. Tomo II. Partido judicial de Medina de Rioseco.* Diputación Provincial de Valladolid. Valladolid, 1959.

- *Catálogo monumental de la provincia de Valladolid. Tomo III. Medina del Campo.* Diputación Provincial de Valladolid. Valladolid, 1961.

- *Catálogo monumental de la provincia de Valladolid. Tomo IV. Partido judicial de Medina del Campo.* Diputación Provincial de Valladolid. Valladolid, 1964.

- "El primer monasterio español de cistercienses. Moreruela". *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*. Tomo XIV. 1906. Págs. 97-105.

- *La colegiata de Medina del Campo y otros estudios*. Tomo I. Valladolid, 1957.

- "Los artistas de al capilla de la Magdalena". *Boletín de estudios del Seminario de Arte y Arqueología*. Valladolid. Tomo XV. 1948-49. Ppágs. . 249-250.

- "Los azulejos del palacio Fabio Nelli*". Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*. Valladolid. Tomo XIV. 1947-48. Págs. 239 y 240.

GARCÍA DEL VALLE, Carmelo*: Apuntes para la historia religiosa de Osorno (Palencia)*. Inédito. Osorno, 1980.

GARCÍA-FRÍAS CHECA, Carmen*: Guía del Real Monasterio de Santa Clara de Tordesillas*. Ed. Patrimonio Nacional. Madrid, 1992.

GARCÍA MOGOLLÓN, Florencio-Javier: "Los desaparecidos retablos de azulejería talaverana de Piornal y su relación con los de Valdestillas y el de la ermita placentina de San Lázaro". *NORBA-ARTE.* Tomo XVI (1996). Págs. 369-382.

GARCÍA VEGA, Blanca: *El grabado del libro español. Siglos XV-XVI-XVII.* Institución Cultural Simancas. Valladolid, 1984.

GARDELLI, Giuliana: *Maiolica per l'Architettura*. Academia Rafaello. Urbino, 1993.

GARRIDO, Luis y PISÓN, Ángel: *El Real Convento de Santa Clara y su Museo*. Salamanca, 1994.

GENNARI, Gualberto: "Il paviemtno robbiano della capella Bentivoglio a San Giacomo di Bologna". *Faenza.* 1957. Nº 6. Págs 127-130.

GERARD, Veronique: *De castillo a palacio. El Alcázar de Madrid*. Bilbao, 1989.

GESTOSO Y PÉREZ, José: "Cerámica sevillana". *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*. Tomo XXVII. 1919. Págs. 2-19.

- *Curiosidades antiguas sevillanas*. Sevilla, 1885.

- *Historia de los barros vidriados sevillanos*. Sevilla, 1903.

GIL PÉREZ, María Dolores: *Pintura y cerámica como fragmento arquitectónico*. Editorial de la Universidad Complutense de Madrid. Madrid, 1987.

GIRAL, María Dolors: "Técnica cerámica". En *Cerámica esmaltada española*. Labor. Barcelona, 1981.

GIULANA-ALAJMO, Alessandro y SCATURRO, Alberto: "No uno ma cinque i pannelli mailicati col "San Calogero sul monte Cronio a Sciacca." *Faenza.* 1955. Nº 1y 2. Págs. 18-26.

GÓMEZ MATÍAS, Marcelo: *Almanaque parroquial. Obispado de Ávila. Año 1934.*

- *Almanaque parroquial. Obispado de Ávila. Año 1953.*

GÓMEZ-MORENO, Manuel: Catálogo *Monumental de la provincia de Ávila.* (Revisado por María Elena Gómez-Moreno). Institución Gran Duque de Alba. Dirección General de Bellas Artes y Archivos. Ávila, 1983.

- *Catálogo Monumental de la provincia de León*. Nebrija. León, 1979 (1ªº ed. 1925).

- *Catálogo Monumental de la provincia de Salamanca*. (Elaborado en 1901). Ministerio de Educación y Ciencia. Dirección General de Bellas Artes. Madrid, 1967.

- *Catálogo Monumental de la provincia de Zamora* (Elaborado entre 1903 y 1905). Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes. Madrid, 1927.

GONZÁLEZ, Teresa y CELIS, José Luis de: *Salamanca, Patrimonio de la Humanidad*. Publicaciones del Colegio de España. Salamanca, 1987.

GONZÁLEZ DE ZÁRATE, Jesús María (editor): *Real Colección de Estampas de San Lorenzo de El Escorial.* Instituto Municipal de Estudios Iconográficos Ephialte. Patrimonio Nacional. Vitoria, 1992.

GONZÁLEZ MARTÍ, Manuel: *Cerámica del Levante español. Tomo II. Alicatados. Azulejos. Tomo III. Azulejos. Retablos. Socorrats.* Labor. Barcelona, 1952.

- *Cerámica española*. Biblioteca de iniciación cultural. Editorial Labor. Barcelona, 1933.

GONZÁLEZ MUÑOZ, María del Carmen: "Algunas notas sobre la cerámica de Talavera". *Archivo Español de Arte*. Tomo LIII. 1980. Págs. 345-366.

GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, Rafael; REGUERAS GRANDE, Fernando y MARTÍN BENITO, José Ignacio: *El Castillo de Benavente.* Centro de Estudios Benaventanos "Ledo del Pozo". Benavente, 1998. Pág. 68.

HALL, James: *Diccionario de temas y símbolos artísticos*. Alianza editorial. Madrid, 1987.

HAUSMANN, Tjar: Majolika: *Spanische und italianische Keramik vom 14. bis zum 18.* Jahrhundert. Gebr. Mann Verlag. Berlín, 1972.

HERAS GARCÍA, F.: *Arquitectura religiosa del siglo XVI en la primitiva diócesis de Valladolid*. Diputación provincial de Valladolid. Valladolid, 1975.

- *Arquitectura románica en la provincia de Valladolid.* Universidad de Valladolid. Valladolid, 1966.

HERGUETA, Domingo "El castillo y las murallas de Burgos". *Boletín de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Burgos*. Tomo II. 1926-29. Págs. 202-210 y 227-237.

HERNÁNDEZ SAN FRUTOS, María del Carmen: "La iglesia del convento de Santa Isabel en Segovia". *Estudios Segovianos.* Tomo XXXVI. 1995. Págs. 83-120.

HERRERA Y ORIA, Enrique: *Oña y su real monasterio*. Madrid, 1917.

HIND, Arthur H.: A history of engraving & etching from the 14th century to the year 1914. Dover Publications. Nueva York, 1963 (1ª ed. 1923).

HOLLSTEIN, F. W. H.: *Dutch and Flemish etchings engravings and woodcuts.* Ca. 1450-1700. Vol. VI. Menno Hertzberger. Ámsterdam.

HUIDOBRO, Luciano: "Informe sobre las pérdidas y daños sufridos por el tesoro artístico de la provincia de Burgos". *Boletín de monumentos históricos y artísticos de Burgos.* Nº 70. 1940. Págs. 352-255.

HUTCHISON, Jane C.: *The Ilustrated Barstch. 8. Formerly volume 6 (Part 1). Early german artists*. Abaris Books. Nueva York, 1980.
- y KERENY, Fitz: *The ilustrated Barstch. 9. Formerly volume 6 (Part 2). Early german artists.* Abaris Books. Nueva York, 1980.

IBÁÑEZ PÉREZ, Alberto C.: *Arquitectura civil del siglo XVI en Burgos*. Caja de Ahorros Municipal de Burgos. Burgos, 1977.
IGLESIAS ROUCO, Lena Saladina: "Aspectos modernistas de la arquitectura burgalesa. 19800-1930". *Masburgo.* Tomo II. 1984-89. Págs. 141-152.

JESTAD, Bertrand: "Les modèles de la majolique historiée. Bilan d'une euquête". *Gazette des Beaux-Arts. Abril, 1972*. Págs. 215-240.
JUNQUERA, Juan José: "Las Descalzas Reales de Valladolid y algunas de sus pinturas y esculturas". *Archivo Español de Arte*. Tomo XLVI. 1973. Págs. 159-179.

KOCH, A.: *The ilustrated Barstch. 14. Formerly volume 8 (Part 1). Early german artists*. *Albrecht Altdorfeer Monogrammist*. Abaris Books. Nueva York, 1980.
KIRSCHBAUM, Engelberto, JUNYENT, Eduardo y VIVES, José: *La tumba de San Pedro y las catacumbas romanas.* Biblioteca de Autores Cristianos. Editorial Católica. Madrid, 1954.
KONECNÝ, Lubomír: "La ilustración de las Empresas Morales de Juan de Borja: Erasmo Hornick". *Ars Longa.* Nº 3. 1992. Págs. 9-12.

LAINA SERRANO, F.: "La iglesia parroquial de Santa María en Alcocer (Guadalajara)". *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*. Tomo XLIII. 1935. Págs. 1-16.
LAMPÉREZ Y ROMEA, Vicente: "El Real Monasterio de Santa Clara en Tordesdillas (Valladolid)". *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*. Tomo V. 1911-1912.
LANE, Arthur: "Mattonelle espagnole in Castel S. Angello". Faenza. 1953. Nº 1 y 2. Págs. 51 y 52.
LAVADO PARADINA, Pedro José: "Artes aplicadas". En *Historia del Arte en Castilla y León. Tomo IV. Arte Mudéjar.* Ámbito. Valladolid, 1996.
- "El arte mudéjar en Palencia". *II Curso de Cultura Medieval*. Aguilar de Campoo, 1990.

- "Las yeserías mudéjares en Castilla la Vieja y León". *V Simposio Internacional de Mudejarismo (Actas)*. Instituto de Estudio Turolenses de la Excma. Diputación Provincial de Teruel. Teruel, 1991. Págs. 399-440.
- "Mudéjares y moriscos en los conventos de clarisas de Castilla y León". *Actas del VI Simposio Internacional de Mudejarismo*. Centro de Estudios Mudéjares del Instituto de Estudios Turolenses. Zaragoza, 1995. Págs. 391-411.

LEFÉBURE, Ernst: *Broderie et dentelles*. París, 1887.

LEWIS MAY, Florence: *Silk textiles of Spain. Eighth to fifteenth century*. The Hispanic Society of America. Nueva York, 1957.

LIVERANI, Giuseppe: "Ampliamenti alle raccolte del museo". *Faenza.* 1960. Nº 1. Págs. 13 - 16.

LÓPEZ DE AYALA-ÁLVAREZ DE TOLEDO (Conde de Cedillo): *Catálogo monumental de la provincia de Toledo.* Excma. Diputación Provincial de Toledo. Toledo, 1959.

- *Desde la casona. Pasos y excursiones por tierra segoviana*. Madrid, 1931.
- "Santa María la Real de Nieva". *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*. Tomo XXXVIII. 1930. Pág. 153-188.

LÓPEZ FERNÁNDEZ, María Teresa: *Museo de Ávila. Catálogo de cerámica*. Ministerio de Cultura. Madrid, 1982.

LOZOYA, Marqués de: *Segovia.* Noguer. Barcelona, 1957.

LUCARELLI, Mario: "Contributo a la conoscenza della mayólica senese". *Faenza.* 1983. Nº 3 y 4. Págs. 197-199.
- "Contributo a la conoscenza della mayólica senese". *Faenza.* 1984. Nº 5 y 6. Págs. 391-397.

MADOZ, Pascual: *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de Ultramar. Segovia*. Madrid, 1845-50.
- *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de Ultramar. Valladolid.* Madrid, 1845-50.

MAROTO GARRIDO, Mariano: "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. Págs. 237-254.

MÁRQUEZ, José A.: "Los alfares de Almazán". *Almazán. Fiestas de la Bajada de Jesús*. Excmo. Ayuntamiento de Almazán. Almazán, 1994.

MARTÍ Y MONSÓ, José: *Estudios histórico-artísticos relativos principalmente a Valladolid*. Valladolid, 1898.

- "Las calderonas y el monasterio de Nuestra Señora de Portacelli". *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*. Tomo IV. 1909. Págs. 1-13.

MARTÍN FIDALGO, Ana: *El Alcázar de Sevilla bajo los Austrias*. Ediciones Guadalquivir. Sevilla, 1990.

MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José: "Aportación al estudio de la casa-palacio en Valladolid". *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*. Valladolid. Tomo XI. 1944-45. Págs. 169-177.

- "Bienes artísticos de don Rodrigo Calderón*". Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*. Valladolid. Tomo LIV. 1988. Págs. 267-292.

- *Catálogo Monumental de la provincia de Valladolid. Tomo VI. Antiguo partido judicial de Valladolid*. Diputación Provincial de Valladolid, 1973.

- *Catálogo monumental de la provincia de Valladolid. Tomo XIII. Monumentos civiles de la ciudad de Valladolid*. Institución Cultural Simancas. Valladolid, 1983 (2ª ed.).

- "El convento de Santa Catalina de Valladolid*". Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología.* Valladolid. Tomo XII. 1945-46. Págs. 111-125.

- (director): *Inventario artístico de Palencia y su provincia. Tomo I. Ciudad de Palencia, Antiguos Partidos Judiciales de Palencia, Astudillo, Baltanás y Frechilla*. Ministerio de Educación y Ciencia. Madrid, 1977.

- (director): *Inventario artístico de Palencia y su provincia. Tomo II. Antiguos partidos judiciales de Carrión de los Condes, Saldaña y Aguilar de Campoo*. Ministerio de Cultura. Madrid, 1980.

- *Inventario artístico de Valladolid y su provincia*. Dirección General de Bellas Artes. Valladolid, 1970.

- *La arquitectura doméstica del Renacimiento en Valladolid*. Excmo. Ayuntamiento de Valladolid. Valladolid, 1948.

- y HERAS MARTÍNEZ, Felipe: "Inventario artístico de Valladolid. La clausura del convento de concepcionistas franciscanas". *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*. Valladolid. Tomo XXXVII. 1972. Págs. 221-124.

- y PLAZA SANTIAGO, Francisco José de la: *Catálogo Monumental de la provincia de Valladolid. Tomo XIV. Parte II. Monumentos religiosos de la ciudad de Valladolid (Conventos y seminarios).* Diputación Provincial de Valladolid. Valladolid, 1987.

- y URREA FERNÁNDEZ, Jesús: *Catálogo Monumental de la provincia de Valladolid. Tomo XIV. Parte I. Monumentos religiosos de la ciudad de Valladolid (Catedral, parroquias, cofradías y santuarios).* Institución Cultural Simancas. Valladolid, 1985.

MARTÍN POSTIGO, María de la Soterraña: "Santa María de Cardaba, priorato de Arlanza y granja de Sacramenia". *Estudios y documentos*. Universidad de Valladolid. Nº XL. 1979.

MARTÍNEZ CAVIRÓ, Balbina: "Azulejos talaveranos del siglo XVI". *Archivo Español de Arte*. Tomo 44. 1971. Págs. 283-293.

- *Cerámica de Talavera*. Instituto Diego Velázquez. C.S.I.C. Madrid, 1969.

- *Cerámica española* en el Instituto de Valencia de Don Juan. Instituto de Valencia de Don Juan. Madrid, 1978.

- *Cerámica hispanomusulmana*. Ediciones el Viso. Madrid, 1991.

- "Cerámica toledana". En SÁNCHEZ PACHECO, Trinidad (coordinadora): *Summa Artis. T. XLII. Cerámica española*. Espasa Calpe. Madrid, 1997.

- *Conventos de Toledo*. Ediciones El Viso. Madrid, 1990.

- "La cerámica hispanomusulmana". En SÁNCHEZ PACHECO, Trinidad (coordinadora): *Summa Artis. T. XLII. Cerámica española.* Espasa Calpe. Madrid, 1997.

- *La loza dorada*. Editora Nacional. Madrid, 1983.

- *Mudéjar toledano*. Palacios y conventos. Madrid, 1980.

MARTÍNEZ FRÍAS, José María: *El monasterio de Nuestra Señora de la Victoria. La Orden Jerónima en Salamanca.* Universidad de Salamanca. Salamanca, 1990.

- "Los edificios religiosos (Edad Media)". En CABO ALONSO, Ángel y ORTEGA CARMONA, Alfonso: *Salamanca. Geografía, historia, arte y cultura*. Ayuntamiento de Salamanca. Salamanca, 1986.

MAYER, F. S.: *Manual de ornamentación.* 2ª edición aumentada por H. Alcian Munné. Ed. Gustavo Gili. Barcelona, 1948.

MECO, José: *Azulejaria portuguesa*. Bertrand Editora. Lisboa, 1985.

- "Azulejos de Policarpo de Oliveira Bernardes no convento da Serra de Ossa." *Azulejo*. Nº 1. 1991. Págs. 44-52.

MESQUIDA GARCÍA, Mercedes: "El bestiario en la cerámica de Paterna". *Ars Longa*. Nº 3. Págs. 77-95.

MIDDIONE, R.: "Importazioni di azulejos valenciani a Napoli negli anni di Alfonso il Magnanimo". *Faenza*. 1977. Nº 3. Págs. 71-73.

MIJARES BRACHO, Carlos: San Ángel. Ed. Clío. México, 1997.

MONTERO APARICIO, Domingo: *Frontales de azulejos en las iglesias de la Vera.* Diputación Provincial de Badajoz. Badajoz, 1975.

MORALES, Alfredo J.: *Francisco Niculoso Pisano.* Excma. Diputación Provincial de Sevilla. Sevilla, 1977.

MORALES MARÍN, José Luis: *Diccionario de iconología y simbología.* Taurus. Madrid, 1984.

MORATINOS GARCÍA, Manuel: *Informe técnico de la V campaña de excavación arqueológica en el monasterio de Prado, Valladolid. Julio-noviembre de 1992.* (Informe en el Museo de Valladolid).

- *Informe técnico de la VI campaña de excavación arqueológica en el monasterio de Prado, Valladolid. Noviembre de 1993-enero de 1994.* (Informe en el Museo de Valladolid).

MUÑOZ GARCÍA, Miguel Ángel: *Excavaciones de la iglesia del convento de las Isabeles de Alba de Tormes. Salamanca*. (Informe existente en el Museo de Salamanca).

NAVARRO GARCÍA, Rafael: *Catálogo monumental de la provincia de Palencia. Vol. IV. Partido judicial de Palencia.* Diputación Provincial de Palencia. Palencia, 1946.

NAVARRO TALEGÓN, José: *Catálogo Monumental de Toro y su alfoz. Caja de Ahorros Provincial de Zamora.* Zamora, 1980.

NAVASCUES PALACIO, Pedro: *Monasterios de España. Tomo I.* Espasa Calpe. Madrid, 1988.

NICOLACOPULOS, G.: "Céramiques eucastrees de annciennes églises de Grèce". *Faenza*. 1977. Nº 2.

NICOLÁS, Antonio de: *Portillo. Recuerdos de una villa castellana.* Valladolid, 1907.

NIETO ALCAIDE, José Ramón: "Los monumentos religiosos (siglos XVI-XX)". En CABO ALONSO, Ángel y ORTEGA CARMONA, Alfonso: *Salamanca. Geografía, historia, arte y cultura*. Ayuntamiento de Salamanca. Salamanca, 1986.

NUÑEZ MARQUÉS, Vicente: Guía de la catedral de Burgo de Osma y breve historia del Obispado de Osma. Madrid, 1949.

NUÑO, Angel: El valle de Mena y sus pueblos. En HUIDOBRO, Luciano: "Informe sobre las pérdidas y daños sufridos por el tesoro artístico de la provincia de Burgos". Boletín de monumentos históricos y artísticos de Burgos. Nº 70. 1940. Págs. 352-255.

OBERHUBER, Konrad: *The ilustrated Barstch. 27. Formerly volume 14 (Part 2). The Works of Marcantonio Raimondi and his school.* Abaris Books. Nueva York, 1980.

OJEDA NIETO, José: Alaejos. Apuntes histórico-artísticos. Diputación Provincial de Valladolid, 1991.

OMAECHEVARRÍA, Ignacio: *Santa Clara en Carrión de los Condes*. Zamora, 1987.

ORTOCA NOGUERA, Antonia: *El castillo de la Mota.* Medina del Campo. Junta de Castilla y León. Valladolid, 1994.

PÁRAMO, Platón: *La cerámica antigua de Talavera.* Madrid, 1919.

- "La cerámica de Talavera". *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*. Tomo XXV. 1917. Págs. 137-139.

PARRADO DEL OLMO, Jesús María: "Evolución artística de la catedral de Palencia a través del gobierno de los obispos del renacimiento". En *Jornadas sobre la catedral de Palencia. Universidad de Verano "Casado del Alisal"*. Diputación Provincial de Palencia. Valladolid, 1989.

PASSERINI, Lucio: "Bacini architettonici a Milano". *Faenza.* 1981. Nº 1-6. Págs. 55-63.

PAVÓN MALDONADO, Basilio: *Arte mudéjar en Castilla la Vieja y León. Asociación Española de Orientalistas*. Burgos, 1975.

- *Arte toledano. Islámico y mudéjar*. Ministerio de asuntos exteriores. Instituto Hispano-Árabe de Cultura. Madrid, 1973.

- *El arte hispano-musulmán en su decoración floral.* Ministerio de Cultura. Agencia española de Cooperación Internacional. I.C.M.A. Madrid, 1990 (2ª ed. aumentada).

- *El arte hispano-musulmán en su decoración geométrica. Una teoría para un estilo.* Instituto Hispano-Árabe de Cultura. Madrid, 1975.

PÉREZ HIGUERA, Maria Teresa: *Arquitectura mudéjar en Castilla y León*. Junta de Castilla y León. Valladolid, 1993.

PÉREZ MESURO, María Dolores: *Monasterio de Sancti Spiritus el Real.* Toro (Zamora). Junta de Castilla y León. Valladolid, 1994.

PÉREZ PICÓN, Conrado, S.J.: *Villagarcía de Campos. Estudio histórico-artístico.* Institución cultural Simancas. Excma. Diputación Provincial de Valladolid. Valladolid, 1982.

PÉREZ-RIOJA, J. A.: *Diccionario de símbolos*. Tecnos. Madrid, 1962.

PÉREZ VILLANUEVA, Joaquín: "La escultura de yeso en Castilla. La obra de los Hermanos Corral". *Boletín de Estudios del Seminario de Arte y Arqueología.* Valladolid. 1933-34. Tomo II. Págs. 359-383.

PERLA, Antonio: "Los zócalos de azulejería de la Casa de la Panadería de Madrid". *Restauración y Rehabilitación*. Nº 23. Diciembre, 1998. Págs. 48-53.

- "Una compleja intervención: la recuperación de los zócalos de azulejería del claustrillo de la cartuja de Santa María de las Cuevas de Sevilla". *Azulejo*. Nº 2. 1992. Págs. 74-92.

PESCADOR DEL HOYO, María del Carmen: "La loza talaverana y sus imitaciones en el siglo XVIII". *Archivo Español de Arte.* Tomo 38. 1965. Págs. 245-260.

PETRIZ ASO, Ana Isabel y SANMIGUEL MATEO, Agustín: "La iglesia de Villanueva de Jalón". V Simposio Internacional de Mudejarismo (Actas). Instituto de Estudios Turolenses de la Excma. Diputación Provincial de Teruel. Teruel, 1991. Págs. 365-385.

PICARD, Charles: *Diccionario de la mitología griega y romana*. Labor. Barcelona, 1966.

PIJOÁN, José: *Summa Artis. Vol. V. El arte romano.* Espasa Calpe. Madrid, 1985.

PINEDO, Concepción y VIZCAÍNO, Eugenio: *La cerámica de Manises en la historia*. Editorial Everest. León, 1977.

PITARCH, Antonio José y DALMASES BALAÑA, Nuria: *Arte e industria en España. 1774-1907.* Ed. Blume. Barcelona, 1982.

PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, Alfonso: "Azulejos hagiográficos sevillanos en el siglo XVIII". *Archivo Hispalense.* Nº 191. 1979. Págs. 167-190.

- Azulejos sevillanos. Catálogo del Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla. Sevilla, 1989.

- "Cerámica de Sevilla (1248-1841)". En SÁNCHEZ PACHECO, Trinidad (coordinadora): *Summa Artis. T. XLII. Cerámica española.* Espasa Calpe. Madrid, 1997.

-"Niculoso Pisano: Datos arqueológicos". *Faenza.* Nº 3 y 4. 1992. Págs. 171-191.

- "Los azulejos del pavimento de la capilla de los Benavente en Medina de Rioseco. Una posible obra de Juan Flores". *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología.* Valladolid. Tomo LXIII. 1998. Págs. 289-304.
- "Sevilla y Talavera: entre la colaboración y la competencia". *Laboratorio de Arte.* Universidad de Sevilla. Nº 5. 1992. Págs. 275-293.
- y OLIVER CARLOS, Alberto: "Zócalos y azulejos pintados de los siglos XVII y XVIII en Osuna". *Archivo Hispalense*. Nº 189. 1979. Págs. 173-195.
PONZ, Antonio: *Viaje de España.* Tomo X. Madrid, 1772.
- *Viaje de España*. Tomo XI. Madrid, 1783.

QUADRADO, José María: *España. Salamanca, Ávila y Segovia.* Barcelona, 1984.
QUESADA, María Jesús: *Daniel Zuloaga. 1852-1921* (Tesis doctoral). Editorial de la Universidad Complutense de Madrid. Madrid, 1984.
- *Daniel Zuloaga. 1852-1921*. Excma. Diputación Provincial de Segovia. Segovia, 1985.
QUINTERIO, Francisco: "Il pavimento robbiano nella capella di Santa Caterina in San Silvestro al Quirinale". *Faenza*. 1988. Nº 1-3. Págs. 16-31.
- *Mayólica nell'Architettura del Rinascimiento italiano (1440-1520)*. Florencia.

RACKHAM, Bernard: *Guide to italian maiolica.* Victoria and Albert Museum. Londres, 1933.
- *Victoria and Albert Museum. Catalogue of the Italian Maiolica. Vol. I. Text. Vol. II. Plates.* Londres, 1940.
- "Xanto an "F.R."?: an insoluble problem?". Faenza. 1957. Nº 15. Págs. 99-113.
RAMOS DE CASTRO, Guadalupe: "El acontecer artístico de la catedral de Palencia durante el siglo XVIII". En Jornadas sobre la catedral de Palencia. Universidad de Verano "Casado del Alisal". Diputación Provincial de Palencia. Valladolid, 1989.
- *El arte románico en la provincia de Zamora*. Excma. Diputación Provincial de Zamora. Valladolid, 1977.
- "La ermita de Santa Ana de Pozuelo de la Orden". *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*. Valladolid. Tomo LX. 1994. Págs. 403-416.
- *Palenzuela. Iglesia de San Juan.* Excma. Diputación Provincial de Palencia. Junta de Castilla y León. Palencia, 1991.

RAY, Anthony: "Sixteenth century pottery in Castilla: a documentary study". *Burlington Magazine*. Mayo de 1991. Págs. 298-305.

RÉAU, Louis: *Iconographie de l'art chrètien*. Press Universitaires de France. París, 1954-57.

REDONDO AGUAYO, Anselmo: "Monografía histórica de Becerril de Campos". *Publicaciones Tello Téllez de Meneses*. Nº 9. Palencia, 1933.

REPULLÉS Y VARGAS, Enrique M.: "Restauración de la casa de Polentinos en Ávila". *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones.* Tomo III. 1895. Págs. 110-114.

RETUERCE VELASCO, Manuel: *Informe de la excavación arqueológica del Castillo de Alba de Tormes. 1ª campaña, 1991* (Informe en el Museo de Salamanca).

REVILLA, Federico: *Diccionario de iconografía*. Cátedra. Madrid, 1990.

REVILLA VIELVA, Ramón: *Manifestaciones artísticas en la catedral de Palencia*. Palencia, 1945.

REVUELTA BLANCO, José: *Relación histórica del convento e iglesia de MM. Agustinas de Medina del Campo.* San Lorenzo del Escorial, 1930.

RIESCO TERRERO, Ángel: *Datos para la historia del Real Convento de Clarisas de Salamanca. Catálogo documental de su archivo*. Centro de Estudios e Investigación "San Isidoro". Archivo Diocesano. León, 1977.

RIVERA BLANCO, José Javier: *El palacio Real de Valladolid (Capitanía General de la VII Región Militar)*. Institución Cultural Simancas. Diputación Provincial de Valladolid. Valladolid, 1981.

- (coordinador): *Monasterio de San Benito el Real de Valladolid. VI Centenario. 1390-1990*. Ayuntamiento de Valladolid. Instituto Nacional de Empleo. Escuela-taller del monasterio de San Benito. Valladolid, 1990.

RIVERA DE LAS HERAS, José Ángel: *Iglesia de San Andrés.* Diputación de Zamora. Zamora.

RODRÍGUEZ C. DE CEBALLOS, Alfonso: *Las catedrales de Salamanca.* Everest. León, 1978.

RODRÍGUEZ PEINADO, Laura: "La decoración geométrica en los tejidos coptos". *Anales de la Historia del Arte.* Nº 4. Madrid. Págs. 837-846.

RODRÍGUEZ SANTAMARÍA, Antonio y MORALEDA OLIVARES, Alberto: *Cerámicas medievales decoradas de Talavera de la Reina*. Talavera de la Reina, 1984.

RUIZ CARCEDO, Juan: *Covarrubias.* Ayuntamiento de Covarrubias. Valladolid, 1990.
RUIZ MALDONADO, Margarita: *El caballero en la escultura románica de Castilla y León*. Universidad de Salamanca. Salamanca, 1986.
RUIZ HERNANDO, José Antonio: *Los monasterios jerónimos españoles*. Caja Segovia. Segovia, 1997.

SÁNCHEZ-PACHECO, Trinidad: "Cerámica de Talavera de la Reina y Puente del Arzobispo". En *Summa Artis. Tomo XLII. Cerámica española.* Espasa Calpe. Madrid, 1997.
SÁNCHEZ Y SÁNCHEZ, Daniel: *La Catedral Nueva de Salamanca*. Ilmo. Cabildo de la Catedral de Salamanca. Salamanca, 1993.
- *La Catedral Vieja de Salamanca.* Ilustrísimo Cabildo de la Catedral de Salamanca. Salamanca, 1991.
SÁNCHEZ TRUJILLANO, María Teresa: "Yeserías mudéjares en la Moraña (Ávila)". *V Simposio Internacional de Mudejarismo (Actas)*. Instituto de Estudios Turolenses de la Excma. Diputación Provincial de Teruel. Teruel, 1991. Págs. 441-448.
SANCHO CORBACHO, Antonio: *La cerámica andaluza. Azulejos sevillanos del siglo XVI*. Laboratorio de Arte. Universidad de Sevilla. Sevilla, 1948.
- *La cerámica andaluza. Azulejos sevillanos del siglo XVI, de cuenca. Casa de Pilatos.* Laboratorio de Arte. Universidad de Sevilla. Sevilla, 1953.
- "Los azulejos de la Madre de Dios en Sevilla". *Archivo Español de Arte*. Tomo 22. 1949. Págs. 233-237.
SAN MARTÍN PAYO, Jesús: "Catálogo del archivo de la Catedral de Palencia". *Publicaciones de la Institución Tello Téllez de Meneses*. Nº 50. 1983. Págs. 3-419.
SANTAMARÍA, Alfonso R.: "Iglesia del convento de la Concepción*". Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*. Valladolid. Tomo XXVI. 1960. Págs. 180-187.
SANTAMARÍA, Juan Manuel: *Segovia. Museos y colecciones de arte.* Publicaciones de la Caja de Ahorros y Monte Piedad de Segovia. Segovia, 1981.
SANTONJA, Gonzalo: *Castilla y León, lo que se llevaron de esta tierra*. El Norte de Castilla. Valladolid, 1994.
SANTOS SIMÕES, J. M. dos: *Azulejaira en Portugal nos séculos XV e XVI. Introduçao geral*. Fundação Calouste Gubelkian. Lisboa. 1990.

- *Carreaux céramiques hollandais au Portugal et en Espagne*. Martinus Nijhoff. La Haya, 1959.

- "Frontales de azulejos en la mezquita-catedral de Córdoba". *Archivo Español de Arte.* Tomo XXXII. 1959. Págs. 39-57.

- *Os azulejos do Paço da Vila Viçosa*. Fundação da loza de Bragança. Lisboa, 1945.

SARTHOU CARRERES, Carlos: *Castillos de España*. Espasa Calpe. Madrid, 1990.

SCATURRO, A.: "Giusppe Maxarato, maiolicaro saccense (1561-1625?)". *Faenza.* 1956. Nº 4.

SCAVIZZI, Giuseppe: *Maioliche dal Rinascimneto al oggi*. Fratelli Fabbri Editori. Milán, 1966.

SENTENACH Y CABAÑAS: "Azulejos de Triana." En *La pintura en Sevilla.* Sevilla, 1885.

SESEÑA DÍEZ, Natacha: "Cerámica". En BONET CORREA, Antonio (coordinador): *Historia de las Artes Aplicadas e Industriales en España*. Cátedra. Madrid, 1982.

- "La cerámica de Manises en el siglo XIX". *Archivo Español de Arte*. Tomo 43. 1970. Págs. 395-406.

- *La cerámica popular en Castilla La Nueva*. Ritmo Universitario. Madrid, 1975.

- "Talavera y Puente del Arzobispo". En *Cerámica esmaltada española*. Labor. Barcelona, 1981.

SIMIO, Trinidad: "Apuntes sobre la cerámica en el País Valenciano durante época modernista". *Arquitectura.* 1969. Nº XI. Págs. 70-72.

SOLER FERRER, Mª Paz: "Cerámica valenciana". En SÁNCHEZ PACHECO, Trinidad (coordinadora): *Summa Artis. T. XLII. Cerámica española.* Espasa Calpe. Madrid, 1997.

- Historia de la cerámica valenciana. Tomos II y III. Vicent García Editores. Paterna, 1988.

SORIANO, Irene: "Emblemas del Siglo de Oro en Salamanca". En KENT, Conrand (coordinador): *Salamanca en la Edad de Oro.* Ohio Wesleyan University. Libreria Cervantes. Salamanca, 1995.

STRAUSS, Walter L.: *The german single-leaf woodcut. 1550-1600.* Abaris Books. Nueva York, 1975.

- y SHIMURA, Tomoko: *The Ilustrated Bartsch. 52. Netherlandish artist.* Abaris Books. Nueva York, 1986.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

SUBÍAS, María Pía: "La cerámica, un arte industrial, en la época del modernismo". En SÁNCHEZ PACHECO, Trinidad: *Summa Artis. Tomo XLII. Cerámica Española.* Espasa Calpe. Madrid, 1997.

TARACENA, Blas y TUDELA, José: *Guía artística de Soria y su provincia*. Madrid, 1973.

TEJERO ROBLEDO, Eduardo: *Mombeltrán. Historia de una villa señorial*. Ediciones S. M. Madrid, 1973.

TORMO Y MONZÓ, Elías: *Salamanca: Las catedrales (Sobre estudios inéditos de don Manuel Gómez Moreno)*. Patronato Nacional de Turismo. Madrid.

- "Excursión colectiva a Arenas de San Pedro, Candeleda, Trujillo, Plasencia, Barco de Ávila y Piedrahita". *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*. Tomo XXXVI. 1928. Págs. 123-147.

TRENS, Manuel: María. *Iconografía de la Virgen en el arte español*. Ed. Plus Ultra. Madrid, 1946.

URREA FERNÁNDEZ, Jesús: *Arquitectura y nobleza. Casas y palacios de Valladolid*. Ayuntamiento de Valladolid. Valladolid, 1996.

- *Catálogo Monumental de Valladolid. Tomo VII. Antiguo partido judicial de Valoria la Buena.* Diputación provincial de Valladolid. Valladolid, 1974.

- "El Palacio Real de Valladolid*". Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*. Tomo XL-XLI. 1975. Págs. 241-253.

- *Guía artística de Valladolid.* Caja España. Valladolid, 1990.

- *La catedral de Valladolid y Museo Diocesano*. Everest. León, 1978.

VACA GONZÁLEZ, Diodoro y RUIZ DE LUNA ROJAS, Juan: *Historia de la cerámica de Talavera de la Reina y algunos datos acerca de Puente del Arzobispo*. Editorial Nacional. Madrid, 1943.

VALDIVIESO, Enrique: *Catálogo monumental de la provincia de Valladolid. Tomo VIII. Antiguo partido judicial de Peñafiel.* Diputación provincial de Valladolid. Valladolid, 1975.

VALOR PIECHOTTA, Magdalena: "Algunos ejemplos de cerámica vidriada aplicada a la arquitectura almohade". *Actas del II Congreso de Arqueología Medieval Española.*

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES

Tomo III. Madrid., 1987. Ed. en Barcelona, 1991. Pág. 196. Lám. I. Fig. II. Págs. 192-202.

VASALLO TORANZO, Luis: *Arquitectura en Toro (1500-1650)*. Instituto de Estudios Zamoranos "Florián de Ocampo". Diputación de Zamora. Zamora, 1994.

VELDMAN, Ilja: *The Ilustrated Bartsch. 55 (Suplement). Dirck Volkertsz.* Coornhert. Nueva York, 1991.

VERA, Juan de: *El Torreón de Lozoya*. Caja de Ahorros y Monte Piedad de Segovia. Segovia, 1977.

VEREDAS, Antonio: *Ávila de los Caballeros*. Ávila, 1953.

VILLALOBOS ALONSO, Daniel: *El debate clasicista y el palacio Fabio Nelli. Colegio Oficial de Arquitectos en Valladolid.* Valladolid, 1992.

VV. AA.: *Arqueología urbana en Valladolid*. Junta de Castilla y León. Valladolid, 1991.

VV. AA.: *Arte burgalés. 1500 años de expresión artística*. Caja Municipal de Burgos. Vitoria, 1976.

VV. AA.: *Catálogo de la exposición "El modernismo en España". Casón del Buen Retiro. Madrid. Octubre-diciembre, 1969.* Dirección General de Bellas Artes del Ministerio de Educación y Ciencia. Madrid, 1969.

VV. AA.: *Catálogo Monumental de Madrid. Tomo I. Colmenar Viejo.* Instituto Diego Velázquez. C.S.I.C. Madrid, 1976.

VV. AA.: *Corpus de castillos medievales de Castilla.* Ed. Clave. Bilbao, 1974.

VV. AA.: *El mundo de las antigüedades. Cerámica de los siglos XV y XVI*. Planeta-Agostini. Barcelona, 1989.

VV. AA.: *El Panteón Real de las Huelgas de Burgos. Los enterramientos de los reyes de León y de Castilla*. Junta de Castilla y León. León, 1988.

VV. AA.: *Grabados alemanes de la Biblioteca Nacional*. Ministerio de Educación y Cultura. Biblioteca Nacional. Electa. Madrid, 1997.

VV. AA.: *Inventario artístico de Toledo capital.* Centro Nacional de Información Artística, Arqueológica y Etnográfica. Ministerio de Cultura. Dirección General de Bellas Artes y Archivos. Madrid, 1983.

VV. AA.: *The Ilustrated Bartsch. 12. Formerly volume 7 (Part 3). German XVI century*. Abaris Books. Nueva York, 1980.

WATTENBERG GARCÍA, Eloísa: "La caída de Ícaro / Hércules venciendo al toro de Creta". En VV. AA.: *Valladolid, la muy noble villa. Catálogo de la exposición.* Diputación de Valladolid. Valladolid, 1996.

- "Bellas Artes". En VV. AA.: *Guía. Colecciones. Museo de Valladolid*. Junta de Castilla y León. Valladolid, 1997.

ZERNER, Henri: *École de Fontainebleau. Gravures Arts et Metiers Graphiques*. París, 1969.

ZUCKER, Mark: *The ilustrated Barstch. 24. Formerly volume 13. Early italian masters.* Abaris Books. Nueva York, 1980.

BIBLIOTECA VIRTUAL MIGUEL DE CERVANTES