

# La fachada retablo de azulejos de la iglesia de San Bartolomé en Jerez de los Caballeros. Una obra patrocinada por el III Marqués de Rianzuela

**Nuria María FRANCO POLO**

Centro de Conservación y Restauración  
de Bienes Culturales de la Junta de Extremadura

nuriamaria.franco@juntaex.es  
orcid.org/0000-0003-2452-6261

INTERVENCIONES EN LA CIUDAD Y EL TERRITORIO. DEL PATRIMONIO EN SU DIVERSIDAD AL PAISAJE CULTURAL (pp 97 - 113)

Cáceres, Universidad de Extremadura, 2021

ISBN: 978-84-9127-087-4 (edición impresa)

978-84-09-29798-6 (edición digital)

**RESUMEN:** La azulejería que decora la fachada retablo de la iglesia de San Bartolomé en Jerez de los Caballeros (Badajoz), la única de esta tipología en Extremadura, es además uno de los pocos ejemplos de azulejos del siglo XVIII en la región. Las características de estas piezas y su paralelismo con obras similares han determinado su atribución a alfares sevillanos de la década de 1760, cronología establecida asimismo por el patrocinio del III Marqués de Rianzuela, cuya figura y familia aparecen representados simbólicamente en algunas de las placas cerámicas de esta fachada.

**PALABRAS CLAVE:** Azulejo; fachada retablo; Jerez de los Caballeros; Sevilla; siglo XVIII; III Marqués de Rianzuela.

## The altarpiece facade of tiles of the church of San Bartolomé in Jerez de los Caballeros. An artwork patronized by the 3<sup>th</sup> Marquis of Rianzuela

**ABSTRACT:** The facade of the Church of San Bartolomé in Jerez de los Caballeros (Badajoz) is the only altarpiece facade in Extremadura and one of the few examples of tiles of the 18<sup>th</sup> century in the region. The features of this tiles and their parallelism with other artworks have determined their attribution to sevillian workshops of the 1760s, chronology also established by the patronage of the III Marquis of Rianzuela, who is symbolically represented in some of the tiles of this facade with his family.

**KEY WORDS:** Tile; altarpiece facade; Jerez de los Caballeros; Seville; 18<sup>th</sup> century; 3<sup>th</sup> Marquis of Rianzuela.

## LA IGLESIA DE SAN BARTOLOMÉ<sup>1</sup>

La iglesia de San Bartolomé es una de las cuatro parroquias de Jerez de los Caballeros junto a San Miguel, Santa María y Santa Catalina, cuyas torres se yerguen sobre el paisaje urbano. Dedicada al santo patrón de la localidad, se sitúa en el barrio de San Bartolomé, en el extremo septentrional de la localidad, sobre una colina que debió de situarse extramuros en época andalusí, protegida por los baluartes y el castillo. Tras la conquista cristiana el rey Alfonso IX cedió este territorio a la Orden del Temple, bajo cuyo dominio se construyó la iglesia de San Bartolomé sobre una primitiva ermita, según algunas leyendas, y se unificó este barrio y el de Santa María dentro de un nuevo recinto amurallado.<sup>2</sup>

El aspecto actual de la iglesia es el resultado de las obras ejecutadas entre los siglos XVI y XVIII. El terremoto de Lisboa de 1755 afectó gravemente al templo y su torre de tal manera que el 19 de marzo de 1759 se desmoronó la torre y en septiembre de ese mismo año comenzó a reconstruirse según contrato firmado

con el alarife jerezano Martín Pérez, quien también efectuó los reparos necesarios en la iglesia. La obra fue sufragada por el Consejo de Órdenes y el III Marqués de Rianzuela, Fernando Florencio de Solís y Fernández de Córdoba (1724-1771), Regidor perpetuo de Jerez de los Caballeros y Coronel de Caballería, que costeó asimismo la remodelación del coro<sup>3</sup>. El Marquesado poseía un panteón en la Capilla de la Piedad de ese templo, donde fue enterrado este benefactor.

El Archivo Histórico Provincial de Badajoz conserva el protocolo notarial de Diego López Montesinos en el que don Fernando Florencio de Solís Córdoba y Bazán, según se nombra en el documento, otorga escritura de fianza en favor del alarife Martín Pérez: “se ha estado subbastando la obra de rrehedificazion y total rruina hasta sus zimientos de la torre de la iglesia Parrochial de Señor San Bartolome de esta ciudad y su iglesia Parrochial en la que hizo postura el dicho Martín Pérez en la cantidad de ziento veinte y vn mil



Figura 1. Iglesia de San Bartolomé. Jerez de los Caballeros.

<sup>1</sup> Este trabajo se enmarca en el Proyecto de Investigación Nacional titulado: *Paisajes Culturales en la Extremadura Meridional: una visión desde el Patrimonio* (HAR2017-87225-P), financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades del Gobierno de España, Agencia Estatal de Investigación y Fondos FEDER, coordinado por Vicente Méndez Hernán y Moisés Bazán de Huerta.

<sup>2</sup> MARTÍNEZ Y MARTÍNEZ, Matías Ramón, *El libro de Jerez de los Caballeros*, Sevilla, Imprenta de E. Rasco, 1892, pp. 52, 53, 59 y 60.

<sup>3</sup> GORDILLO MORENO, Beatriz y MONTERO FERNÁNDEZ, Ismael, “Perspectiva de Jerez de los Caballeros en 1753 a través del catastro del marqués de la Ensenada”, *XXXVI Coloquios Históricos de Extremadura*, Trujillo, 2007, en [https://www.chdetrujillo.com/wp-content/uploads/2007/perspectiva\\_de\\_jerez.pdf](https://www.chdetrujillo.com/wp-content/uploads/2007/perspectiva_de_jerez.pdf), p. 12.



La fachada retablo de azulejos de la iglesia de San Bartolomé en Jerez de los Caballeros...

reales de vellon los sesenta y seis mil de ellos para obra de dicha torre y los zinquenta y zinco mil restantes por la su Iglesia... y dicho Señor Marques de Rianzuela como su fiador y principal pagador y haziendo como haze causa y negocio ajeno suio propio se obligo a que el mencionado Martin Perez a de cumplir y cumplirá en hazer dicha obra según es obligado en la postura y remate..."<sup>4</sup>.

En la Minuta de Núñez Barrero se recoge que el 4 de julio de 1759 la ciudad de Jerez de los Caballeros dio como limosna para la reparación de la torre caída de San Bartolomé "el producto de la Dehesa de la Mata por 4 años; y acordó que anualmente mientras durase la obra de la Torre nueva que hoy existe se diesen a la Iglesia los maravedís que se gastaban en la función en el día del Apostol que ascendia á 400 ó 500 reales en cada año como así cobraron"<sup>5</sup>.

De la torre dijo Mérida que es "trasunto de la Giralda de Sevilla"<sup>6</sup>, por ser su estructura similar a aquella, de cuerpos decrecientes en tamaño. De la fachada ensalzó que "el efecto, sobre todo a los vivos rayos del sol de la tarde, es mágico"<sup>7</sup> y la atribuyó a un autor desconocido sevillano.

La vinculación de la cerámica de la fachada y la torre a talleres trianeros es evidente, tanto por el estilo como por el color de los esmaltes utilizados. Sin embargo, no hemos encontrado documentación sobre su autoría y, precisamente, el siglo XVIII es uno de los grandes olvidados en los estudios sobre azulejería sevillana a excepción de algunas investigaciones del Dr. Alfonso Pleguezuelo, quien pone de manifiesto la dificultad de adscribir las obras del setecientos a autores concretos debido a su condición de artesanos dentro de una estructura gremial, a diferencia del siglo XVI, época de la que conocemos los nombres de algunos grandes maestros como Niculoso Pisano, Cristóbal de Augusta o Diego y Juan Polido, sobre todo por estar amparados por la monarquía, la nobleza o la Iglesia<sup>8</sup>.

El estilo arquitectónico sevillano del siglo XVIII es patente en esta y otras iglesias de Jerez de los Caballeros. Las yeserías blancas sobre el fondo rojo y la cerámica azul de la torre recuerdan a la iglesia de la Magdalena en Sevilla. También emplean cerámica azul combinada con ladrillo las torres barrocas de la iglesia de San Juan y la del Convento de los Marroquíes, ambas en Écija.

## LA DECORACIÓN CERÁMICA DE LA FACHADA OCCIDENTAL

La fachada occidental de la iglesia de San Bartolomé de Jerez de los Caballeros es la única fachada retablo en Extremadura (Figura 1). Además de esa peculiaridad, es uno de los pocos ejemplos de azulejería sevillana del siglo XVIII en la región. La crisis de la azulejería en esa centuria fue un fenómeno extendido por casi todos los centros productores españoles, a excepción de Valencia. En Sevilla la pérdida de protagonismo del puerto fluvial y sucesivas epidemias contribuyeron al descenso de producción cerámica, a lo que se unió el desinterés por estas manifestaciones artísticas por parte de los entes oficiales tras la llegada de los Borbones a la monarquía española. Aunque la producción azulejera sevillana siguió siendo considerable, su uso se limitó al ámbito religioso y doméstico en paneles de temática cristiana y de menor tamaño que en épocas precedentes, así también en azulejos destinados a decorar espacios secundarios, como solerías o contrahuellas<sup>9</sup>.

<sup>4</sup> Archivo Histórico Provincial de Badajoz. Protocolo notarial de Diego López Montesinos. Jerez de los Caballeros. 4 de septiembre de 1759. Legajo 2123, volumen 2, folios 199 y 200.

<sup>5</sup> CORREA GAMERO, Feliciano, *La minuta de Núñez Barrero (Un cura contestatario del siglo XVIII)*, Badajoz, Menfis Editores, 1998, p. 172 del manuscrito.

<sup>6</sup> MÉLIDA ALINARI, José Ramón, *Catálogo Monumental y Artístico de la provincia de Badajoz*, Tomo II, Madrid, Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, 1925. Reproducción digital propiedad del Ministerio de Cultura y Deporte, p. 364.

<sup>7</sup> *Idem*, p. 365.

<sup>8</sup> PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, Alfonso, "Azulejos hagiográficos sevillanos del siglo XVIII", *Archivo Hispalense*, tomo 62, nº 189, 1979, pp. 167-190.

<sup>9</sup> PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, Alfonso, "Un patrimonio compartido. Azulejos españoles en la colección Berardo", en VV. AA., *800 años de historia del azulejo. Museo Berardo Estremoz*, Estremoz, Associação de colecções, 2020, p. 208.

La fachada de San Bartolomé se distribuye como si de un retablo se tratara. Consta de dos cuerpos y un ático; en el primer cuerpo se sitúa la puerta de acceso flanqueada por dos columnas decoradas profusamente con rocallas, dos pilastras revestidas con azulejos de tema único y los paneles de azulejos de San Antonio de Padua y San Francisco de Asís bajo dinteles de rocallas. Un doble entablamento mixtilíneo decorado con pomas de cerámica azul y azulejos separa este cuerpo del segundo en el que se reproduce la misma composición con la salvedad de que el hueco central lo ocupa una ventana balconera con balaustrada de cerámica azul destinada a iluminar el coro y, a ambos lados, los paneles de azulejos de San Antonio Abad y San Pedro de Alcántara, imagen que es identificada por algunos autores como San Diego de Alcalá. Un entablamento mixtilíneo de menor tamaño que el anterior separa este cuerpo del ático presidido por una escultura de San Fernando en terracota dentro de una hornacina avenerada flanqueada por pomas de cerámica azul, como las que vemos por toda la fachada y la torre del templo, y por dos hileras de azulejos de tema único. La fachada se remata con flameros de cerámica blanca y un busto masculino en el centro que quizá sea el retrato del III Marqués de Rianzuela, mecenas de la reconstrucción del templo tras el terremoto de 1755.

La decoración de la fachada y la torre de San Bartolomé muestra numerosas alusiones simbólicas a la figura del III Marqués de Rianzuela, de lo que se deduce que no solo sufragaría la reconstrucción de la torre sino también la fachada principal. Por tanto, podríamos establecer unas fechas aproximadas para la fabricación de la cerámica entre la finalización de las obras de la torre, 1760 como fecha temprana, y 1771, año en el que fallece el marqués.

El linaje de Fernando Florencio de Solís y Fernández de Córdoba se remonta a la nobleza bajomedieval cacereña. Lorenzo Gómez Solís, procedente de Cáceres, se asentó en Sevilla, ostentó el patronato de la iglesia del Hospital de San Antonio Abad y adquirió el Señorío de Ojén, mientras que su nieto se hizo con el Señorío de Rianzuela, una villa actualmente despoblada y ubicada en el término municipal de Bollullos de la Mitación<sup>10</sup>. Fernando Florencio de Solís volvió a las tierras oriundas de su linaje y se asentó en Jerez de los Caballeros en el siglo XVIII. Ahí construyó el Palacio de Rianzuela en la actual calle San Agustín, en cuya portada sobresale el escudo de armas del propietario apoyado sobre un querubín alado (Figura 2). El blasón se divide en cuatro cuarteles con las figuras de un sol cuyos rayos son devorados por serpientes (del apellido Solís), tres bandas de gules, un león rampante y el Rey moro encadenado, identificado como Boabdil, figura que incorporó el linaje de los Córdoba después de vencerlo en la batalla de Lucena en 1483<sup>11</sup>.

Sorprende no encontrar la figura de San Bartolomé, patrono de la ciudad y advocación del templo, en la fachada de la iglesia jerezana, como solía ser



**Figura 2.** Escudo en la portada del Palacio de Rianzuela. Jerez de los Caballeros.

<sup>10</sup> GUTIÉRREZ NÚÑEZ, Francisco Javier, "Los Solís Manrique (siglos XVI-XIX) Señores de Ojén y marqueses de Rianzuela", *Takuranna*, n.º 2, 2012, pp. 218 y 219.

<sup>11</sup> LADERO QUESADA, Miguel Ángel (coord.), *Estudios de Genealogía, Heráldica y Nobiliaria*, Madrid, Universidad Complutense, 2006, p. 23.

habitual. En cambio, los santos elegidos para los paneles cerámicos componen un conjunto dedicado a la Orden Franciscana: San Francisco de Asís, San Antonio de Padua, San Antonio Abad y San Pedro de Alcántara. La elección de santos franciscanos para decorar la fachada se debe quizá al patronato que ostentaba históricamente la familia del III Marqués de Rianzuela en la iglesia del Convento de San Antonio Abad de Sevilla, junto al que poseían una vivienda desde la que tenían vistas al altar mayor<sup>12</sup>, asimismo la devoción a estas figuras estaba muy extendida en el siglo XVIII y su representación en la azulejería sevillana de esa centuria era frecuente.

Los paneles cerámicos hacen la función de lienzos de un retablo y permiten mostrar las imágenes de los santos en el exterior del templo debido a la resistencia y durabilidad de la cerámica. Las imágenes representadas son sencillas y serenas, las figuras poseen rostros similares como consecuencia del carácter artesanal de la mayoría de las obras de azulejería en el siglo XVIII, momento en el que se pierde la destreza artística de los maestros azulejeros de épocas anteriores. Los santos portan sus símbolos más representativos, difundidos ampliamente por la pintura, la escultura y estampas devocionales de uso común, y destacan frente a un escueto fondo natural extraído, sin duda, de esas mismas estampas. Estas imágenes pretendían adoctrinar a los feligreses siguiendo las pautas iconográficas estipuladas por la Contrarreforma y difundidas por distintas manifestaciones artísticas, aunque, según Alfonso Pleguezuelo, las xilografías devocionales parecen ser la fuente mayoritariamente escogida por los alfareros sevillanos debido al carácter popular de las representaciones<sup>13</sup>.

Respecto a los paneles de azulejos en los que se representan los santos en la iglesia de San Bartolomé, responden a las características de la azulejería del siglo XVIII: sencillez y claridad en la composición, trazo definido tomado de la fuente xilográfica, bicromía en blanco y azul, quizá por influjo de la cerámica holandesa, y el fondo blanco a diferencia del amarillo de la azulejería sevillana de los siglos XVI y XVII. El esmalte blanco del siglo XVIII ha perdido la pureza de épocas anteriores, quizá por una menor cantidad del óxido de estaño en la elaboración de los esmaltes o por falta de dominio de la técnica debido a la expulsión de los moriscos en el siglo XVII, mientras que el color azul, a pesar del elevado precio del óxido de cobalto, se generaliza, sobre todo en imágenes en las que se combina exclusivamente con blanco.

Los paneles cerámicos se enmarcan por una sencilla línea o filete azul y resaltan en la fachada por el marco arquitectónico que imita al tradicional de madera en los lienzos. La decoración de rocalla, flores y telas colgantes que enmarca los paneles recuerda a la que acompaña a los retratos de las provincias franciscanas en la obra de Francesco Gonzaga *De origine seraphicae religionis franciscanae...*<sup>14</sup>, libro que también parece ser la fuente de las imágenes hagiográficas de esta fachada, directa o indirectamente, a partir de estampas devocionales.

San Francisco de Asís se representa con barba, tonsura y halo místico (Figura 3). Porta la cruz con Cristo crucificado y el libro que alude a su predicación. Viste sayal franciscano ceñido con cingulo de tres nudos alusivos a los votos de pobreza, castidad y obediencia. El hábito se abre en el costado derecho para mostrar uno de los estigmas según las recomendaciones iconográficas de la Contrarreforma expuestas por tratadistas como Francisco Pacheco: "Hase de pintar... un golpe en el hábito por donde se descubra la llaga del costado, que así se lo dieron al que le vistieron después que murió de edad de cuarenta y cinco

<sup>12</sup> GUTIÉRREZ NÚÑEZ, Francisco Javier, *ob. cit.*, p. 262.

<sup>13</sup> PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, Alfonso, "Azulejos hagiográficos sevillanos del siglo XVIII", *ob. cit.*, p. 175.

<sup>14</sup> GONZAGA, Francesco, *De origine seraphicae religionis Franciscanae eiusque progressibus de regularis obseruationis institutione / forma administrationis ac legibus admirabilibus eius propagatione F. Francisci Gonzagae eiusdem religionis*, Roma, Typographia Dominici Basae, 1587.

años<sup>15</sup>. Aunque los azulejos en los que se representa la mano izquierda poseen muchos saltos en el esmalte, se intuye el dibujo de una llaga, pero faltarían las de los pies, como ya apunta Pacheco: “Resta advertir el modo como se han de pintar las llagas en manos, pies y costado, (en que comúnmente faltan los pintores)”<sup>16</sup>.

La devoción y representación artística de este santo en Andalucía es abundante por su vinculación histórica. Diversos textos hablan de la predicación de San Francisco de Asís en la Andalucía del siglo XIII, cuando este territorio formaba parte de Al-Andalus<sup>17</sup>.

La difusión de los mismos modelos iconográficos en el arte americano debido a la intensa labor evangelizadora de los franciscanos en el Nuevo Mundo desde los inicios de la conquista explica la gran similitud de esta imagen jerezana con obras coetáneas novohispanas, como el lienzo de San Francisco de Asís del Palacio Arzobispal de Bogotá o *San Francisco bautizando indios*, del Museo Nacional de Antropología e Historia de Lima (Figura 4).

San Antonio de Padua se representa con halo místico, tonsura y el hábito franciscano atado con el cingulo de tres nudos (Figura 5). Con la mano derecha sujeta un lirio, símbolo de pureza, atributo representado desde 1450 cuyo origen literario parece remontarse



Figura 3. San Francisco de Asís. Iglesia de San Bartolomé.



Figura 4. Anónimo. *San Francisco bautizando indios*. Museo Nacional de Antropología e Historia. Lima. S. XVIII.



Figura 5. San Antonio de Padua. Iglesia de San Bartolomé.

<sup>15</sup> PACHECO, Francisco, *El arte de la pintura, su antigüedad y grandezas*, Sevilla, 1649. Edición digitalizada por Biblioteca Virtual Cervantes, p. 582.

<sup>16</sup> *Idem*, p. 581.

<sup>17</sup> REPETTO BETES, José Luis, “Hagiografía andaluza de la Orden franciscana: santos, beatos, venerables y siervos de Dios (ss. XIII-XX)”, en PELÁEZ DEL ROSAL, Manuel (dir. congr.), *El franciscanismo en Andalucía*, Córdoba, Cajasur. Obra Social y Cultural, 1997, pp. 71, 72 y 73.



La fachada retablo de azulejos de la iglesia de San Bartolomé en Jerez de los Caballeros...



**Figura 6.** Manuel Salvador Carmona. *San Antonio de Padua*. Fuente: BNE.

a San Bernardino de Siena y fue incorporado por primera vez en la escultura de bronce de Donatello para el altar mayor de la basílica de Padua<sup>18</sup>. Con el brazo izquierdo sostiene al Niño Jesús sentado sobre un libro, el cual sujeta la bola del mundo con una mano mientras bendice con la derecha, imagen representada desde el siglo XV, difundida ampliamente por la pintura española del Renacimiento y Barroco y cuyo origen se debe a la leyenda de su aparición al santo<sup>19</sup>.

La imagen del panel de azulejos guarda gran similitud con un dibujo preparatorio para grabado de Manuel Salvador Carmona realizado en 1805 y custodiado en la Biblioteca Nacional de España, que estaría inspirado en modelos anteriores (Figura 6).

El retrato de San Antonio Abad o San Antón (Figura 7) se ajusta a la descripción del tratadista Francisco Pacheco: “El santo ha de estar siempre vestido, porque fue observantísimo de la honestidad... y los pies descalzos... y báculo en la mano derecha, y el puerco junto a sí; píntese muy viejo pues murió de ciento y cinco años”<sup>20</sup>. Según Pacheco, el cerdo se representa por indicación de Juan Molano, teólogo contrarreformista flamenco, “para que sepan los plebeyos que preserva a sus ganados. Y puede ser que



**Figura 7.** San Antonio Abad. Iglesia de San Bartolomé.



**Figura 8.** Francisco de Zurbarán. *San Antonio Abad*. Circa 1640.

pintarle nuestros pasados este animal fuese atendiendo a sus tentaciones porque los Demonios con propiedad son significados por los Puercos”<sup>21</sup>. Sobre la tau en el pecho dice Pacheco: “Píntesele también el Tau en el pecho por señal de la cruz, porque con ella resistió a las tentaciones del demonio... se le pone el Tau triangular, que vulgarmente se llama cruz de san Antón: y pienso que la causa principal de esta pintura es por haber sido egipcio”<sup>22</sup>.

De Francisco de Zurbarán es un lienzo de San Antonio Abad pintado en la década de 1640 (Figura 8),

<sup>18</sup> REAU, Louis, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los Santos*, Barcelona, Serbal, 1997, vol. 3, p. 127.

<sup>19</sup> *Idem*, p. 130.

<sup>20</sup> PACHECO, Francisco, *El arte de la pintura, su antigüedad y grandezas*, ob. cit., pp. 572 y 573.

<sup>21</sup> *Idem*, p. 571.

<sup>22</sup> *Idem*, p. 572.

probablemente perteneciente a la serie de padres fundadores de órdenes religiosas destinados al mercado americano, que fue vendido por la casa de subastas Fernando Durán en 2009 y cuyo parecido con la escena del panel cerámico de San Bartolomé es evidente. En ambas imágenes el santo posee una barba larga, los atributos del báculo y el cerdo, y la aparición celestial de Cristo se representa con una Tau dentro de un rompimiento de Gloria. Quizá este modelo culto fue difundido en estampas que servirían de fuente al taller cerámico sevillano que realizó la decoración de la fachada jerezana.

San Pedro de Alcántara se representa con el halo místico, una incipiente barba y la capa corta de los Descalzos (Figura 9). No es habitual retratarlo joven, pero hay algunos pocos ejemplos como una obra de Claudio Coello conservada en la Antigua Pinacoteca de Munich. No obstante, el rostro del santo responde a la isocefalia de todo el conjunto cerámico de esta fachada, quizá por el esquematismo de la estampa que sirvió como fuente o por la escasa formación artística del pintor.

San Pedro de Alcántara recibe el apelativo de la localidad cacereña donde nació en 1499 con el nombre original de Juan de Garavito y Vilela de Sanabria. Fue uno de los principales reformadores de la Orden franciscana, de ahí el libro abierto que porta en su mano izquierda, identificado con el *Tratado de la Oración y Meditación*. Con la mano derecha sujeta una cruz de palos y sobre el hombro derecho se posa la paloma del Espíritu Santo que le inspiraba para sus publicaciones: “La Santidad del Señor Papa Gregorio XV, auiedo leydo este libro (del *Tratado de la Oración y Meditación*) dezia, ... que el Espiritu Santo... gobernaba la pluma de el Glorioso Padre...”<sup>23</sup>. Así relata también su biógrafo fray Juan de San Bernardo el acontecimiento de la paloma blanca que da origen a este atributo:

*... al punto que començò à caminar el S. Padre, vieron baxar vna blanca paloma, mas hermosa, y candida que la nieue, la qual començò à reuoletear alrededor de la cabeça de el Santo... y despues con vn suaue vuelo assentar sus plantas sobre el ombro del S. P. y llegando con su dulce pico al oido, le comunicò lo que ellas no alcançaron... era el Espíritu Sancto, que quiso manifestar los faoueres, con que siempre assistia à su fiel Sieruo...*<sup>24</sup>

El modelo iconográfico creado por Francisco de Zurbarán en el que San Pedro de Alcántara es retratado en su estudio escribiendo por la inspiración de la paloma del Espíritu Santo fue ampliamente difundido y copiado por otros autores, que ayudaron a definir los atributos del santo.



Figura 9. San Pedro de Alcántara. Iglesia de San Bartolomé.

<sup>23</sup> SAN BERNARDO, Juan de (Fr), *Chronica de la vida admirable y milagrosas haçañas de el admirable Portento de la Penitencia S. Pedro de Alcántara, reformador de la orden seráfica...*, Nápoles, Imprenta de Geronimo Fasulo, 1667, Libro I, Capítulo XXXVI, pp. 107 y 108. Copia digital en <https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta/registro.cmd?id=7339>.

<sup>24</sup> *Idem*, p. 190.



La fachada retablo de azulejos de la iglesia de San Bartolomé en Jerez de los Caballeros...

El panel cerámico de San Pedro de Alcántara posee grandes similitudes con un grabado anónimo español del siglo XVIII del Real Convento de San Gil en el que el santo también sostiene un libro abierto con la mano izquierda y la paloma se acerca a su hombro derecho. Sin embargo, sujeta una pluma con la derecha, en vez de la cruz de palos, y su rostro delata una edad mayor<sup>25</sup>.

La representación de los cuatro santos franciscanos coincide con los dictados de las *Ordenaciones* de la Regla, presentadas en el Capítulo de 1561 por San Pedro de Alcántara y que se convirtieron en el código normativo de los Descalzos. En ellas se estipula que los frailes deben andar descalzos y vestidos de sayal "grosero", que sus hábitos "no sean mas largos, que hasta el touillo, ni mas anchos de diez palmos, y las mangas no sean mas largas que hasta la primera coyuntura de la mano, ni tengan mas de un gema a las bocas, y palmo, y medio a los hombros... y los mantillos no sean mas largos, de quanto cubran los cabos de los dedos, tendido el brazo"<sup>26</sup>.

Además de los grandes paneles de azulejos comentados anteriormente, también encontramos, distribuidos por la fachada jerezana, azulejos de unos veinte centímetros de alto en los que se representan temas religiosos. En el friso del primer cuerpo se reproduce un programa iconográfico compuesto por azulejos de tema único con aves y flores, escenas campestres, un perro y un ciervo, además de dos azulejos de Nuestra Señora de la Candelaria y otros dos con una escena de San José y el Niño dispuestos a cada uno de los extremos.

El azulejo de San José con el Niño (Figura 10) recuerda a las numerosas obras homónimas de Bartolomé Esteban Murillo presentes en la colección BBVA, el Museo del Hermitage de Moscú (Figura 11) o el Convento de los Descalzos de Lima, atribuido a Murillo, pero considerado una copia de su taller por Jorge Bernalles Ballesteros<sup>27</sup>. El movimiento y volumen de las vestimentas, así como la postura del Niño Jesús poseen también gran similitud con el cuadro de Murillo *The return of the Holy Family from Egypt*, conservado en el Museo Nacional de Suecia.



**Figura 10.** San José con el Niño. Jerez de los Caballeros.  
Fuente: [www.retabloceramico.net](http://www.retabloceramico.net).



**Figura 11.** Murillo. *San José con el Niño*.  
Museo del Hermitage. Moscú.

<sup>25</sup> Biblioteca Nacional de España. INVENT/300733346241-1001. Fondo reservado. Sala Goya. Bellas Artes.

<sup>26</sup> SAN BERNARDO, Juan de (Fr), *ob. cit.*, Libro IV, Capítulo XXII, p. 481.

<sup>27</sup> BERNALES BALLESTEROS, Jorge, "La pintura en Lima durante el Virreinato", en BERNALES BALLESTEROS, Jorge; ESTABRIDIS CÁRDENAS, Ricardo; ENRIQUETORD, Luis, *Pintura en el Virreinato del Perú*, Lima, Banco de Crédito, 1989, p. 48.

Los azulejos de la Virgen de la Candelaria de la fachada de San Bartolomé (Figura 12) muestran una figura dibujada de forma ingenua y esquemática dentro de un arco sobre el que dos *putti* sostienen cintas o filacterias. El manto es rígido como si de una escultura se tratara, la Virgen se asienta sobre una media luna, sostenida por un angelote acompañado de otros dos que la soportan. Con el brazo izquierdo sostiene al Niño Jesús y con el derecho, un báculo.



Figura 12. Nuestra Señora de la Candelaria. Jerez de los Caballeros. Fuente: www.retabloceramico.net.

La Candelaria aparece frecuentemente asociada a conjuntos franciscanos como el retablo de su advocación en el Real Monasterio de San Zoilo Mártir en Antequera. En cuanto a piezas sobre soporte cerámico, la colección del Museo Berardo de Estremoz posee un azulejo con la imagen de la Candelaria retratada de forma más naturalista que la de Jerez, procedente del Palacio de Bacalhõa en Azeitão (Portugal) y fabricada en Sevilla en la primera mitad del siglo XVIII<sup>28</sup>.

La imagen de la Candelaria de Jerez parece haber sido copiada de una estampa similar a una publicada en Cádiz en 1817, dibujada por José Rodríguez y grabada por José Rico, conservada en la Biblioteca Nacional de España (Figura 13) y que sería copiada de modelos anteriores a esa fecha.



Figura 13. Imagen de Nª Mª y Sª de Candelaria. Titular del Convº de Religiosas Agustª de Cadiz. Fuente: BNE.

Otra tipología de azulejos presente en la fachada jerezana decorando los frentes de las pilastras (Figura 14), el entablamento que remata el primer cuerpo y la rocalla que corona los paneles de San Antonio de Padua y San Francisco de Asís son los azulejos de tema único, denominados así por representar un solo tema (una flor, un retrato, un animal...), también conocidos como de tipo Delft por ser similares en composición a los que se fabricaban en esa ciudad holandesa en el siglo XVII y cuyo origen puede establecerse en grabados y azulejos italianos del XVI. A los puertos de Sevilla y Cádiz llegaron en el siglo XVII numerosas piezas de vajilla y azulejería de este tipo procedentes de Holanda cuya influencia

<sup>28</sup> PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, Alfonso, "Un patrimonio compartido. Azulejos españoles en la colección Berardo", *ob. cit.*, p. 202.





**Figura 14.** Azulejos de tema único en la iglesia de San Bartolomé.

propició la fabricación de numerosas versiones trianeras en esa centuria y la siguiente. Según un documento municipal, en 1747 había en Triana cincuenta maestros dedicados a hacer loza imitando “a la de Ôlanda”<sup>29</sup>, por lo que probablemente uno de ellos sería el autor de la decoración de la iglesia de San Bartolomé. Sin embargo, los temas religiosos holandeses difieren de los profanos representados por los talleres trianeros. Asimismo, en los azulejos de tema único sevillanos se observa el cambio cromático de la cerámica del siglo XVIII, el amarillo ha dado paso a un color más anaranjado que se usa con frecuencia y los perfiles de las figuras ya no son negros sino de un morado oscuro que también emplea el óxido de manganeso como pigmento.

Las escenas campestres representadas en los azulejos de tema único y la bicromía en blanco y azul también se extendieron a otra tipología de piezas destinadas a decorar las huellas y contrahuellas de escaleras. Placas de este tipo se conservan reutilizadas en una cruz cerámica expuesta sobre la fachada de la vivienda número 5 de la Avenida del Rosario en Zafra.



**Figura 15.** Azulejos con sol y rosa de los vientos sobre el panel de San Antonio de Padua.

Los paneles de azulejos con las imágenes de San Antonio de Padua y San Francisco de Asís penden de rocallas que abrazan dos azulejos de tema único (Figura 15). El de mayor tamaño representa un sol con rostro humanizado cuyos rayos son devorados por siete cabezas de serpientes, símbolo del apellido Solís que el III Marqués de Rianzuela, patrono de esta obra de San Bartolomé, exhibía en su escudo. Esta imagen coincide con la del escudo de gran tamaño que destaca en la fachada de la Casa del Sol de Cáceres. El sol también simboliza a Dios, por lo que esta figura parece jugar con la doble simbología alusiva a la divinidad y al patrono la obra.

Sobre el azulejo de sol, otro más pequeño con un tema usual de la tipología de tema único, la rosa de los vientos, que, en este caso, es una rosa de ocho vientos de origen italiano empleada

<sup>29</sup> Archivo Municipal de Sevilla, sección V, tomo 13, nº 9. Cfr. en PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, Alfonso, “Sevilla y Talavera: entre la colaboración y la competencia”, *Laboratorio de Arte*, nº 5, 1992, p. 283.



para orientarse en la navegación marítima. Imagen que podría interpretarse en consonancia con el Dios-sol como la divinidad que guía a los fieles.

El doble entablamento quebrado del primer cuerpo se decora con azulejos de tema único con las típicas flores, aves, ciervos, lebreles y escenas campestres, a excepción de los tres azulejos situados en un lugar predominante (Figura 16), bajo la balaustrada de cerámica azul del balcón del segundo cuerpo. El azulejo



Figura 16. Azulejos interpretados como el III Marqués de Rianzuela, su esposa y su nieto y sucesor.

que ocupa el centro es de mayor tamaño y posee filete azul enmarcando un sol humanizado cuyos rayos son devorados por siete cabezas de serpientes, imagen que, como hemos dicho, sería la representación simbólica del III Marqués de Rianzuela. A la derecha de este azulejo se dispone uno más pequeño con un retrato femenino de pelo negro y de perfil enmarcado por el típico tondo, y a la izquierda del sol, otra pieza con el busto de un niño de rizados cabellos castaños ataviado con sobrero y traje infantil azul, atuendo innovador en el siglo XVIII puesto que a partir de ese siglo los niños comenzaron a tener su propia vestimenta, adecuada a su edad, y dejaron de vestir ropa de adultos. De todo ello deducimos que estas tres placas representan al III Marqués de Rianzuela junto a su mujer, Antonia Nieto y Gutiérrez, y el futuro marqués, su nieto Alonso de Solís y Tous de Monsalve, ya que el hijo primogénito del matrimonio, Fernando de Solís y Nieto, había fallecido prematuramente<sup>30</sup>. Estas tres placas cerámicas corroborarían nuestra teoría de que la cerámica de la fachada y la torre fueron sufragadas por Fernando Florencio de Solís, III Marqués de Rianzuela.

Los temas expuestos en los azulejos de tema único de San Bartolomé son los habituales de esta tipología, sin embargo, la elección de determinadas imágenes parece tener un simbolismo religioso. Los ciervos representados por toda la fachada son comunes a los temas de montería del siglo XVIII, pero desde el punto de vista simbólico son animales favorables, mediadores entre el cielo y la tierra. También aluden al cielo y la luz, en consonancia con el sol, símbolo de Cristo y del marqués. Lo mismo podríamos decir de los lebreles de la fachada de San Bartolomé; el perro acompaña al difunto, por lo que se asocia a la resurrección. En cuanto a las flores, las amarillas o naranjas poseen un carácter solar,<sup>31</sup> lo cual tendría una doble interpretación, como símbolo de Cristo y emblema elegido por el III Marqués de Rianzuela a partir de su apellido y escudo de armas.

Las escenas de montería son habituales en los azulejos del siglo XVIII y, concretamente, en la tipología que comentamos. A esta temática pertenecen los cuatro azulejos que decoran el centro del primer entablamento, sobre la puerta de acceso al templo y separados por una poma de cerámica azul (Figura 17). En estos cuatro azulejos se representan dos escenas campestres, un toro y un caballo, animales que, dentro del programa de simbología cristiana de la fachada pueden adoptar otra connotación. El caballo representa la muerte, quizá la del hijo primogénito del III Marqués de Rianzuela, por ello esta imagen se sitúa justo

<sup>30</sup> GUTIÉRREZ NÚÑEZ, Francisco Javier, *ob. cit.*, p. 259.

<sup>31</sup> CIRLOT, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Editorial Labor, 1992, pp. 205 y 206.

La fachada retablo de azulejos de la iglesia de San Bartolomé en Jerez de los Caballeros...



**Figura 17.** Azulejos alusivos a la muerte y resurrección. Iglesia de San Bartolomé.

debajo del retrato del nieto del marqués, su sucesor e hijo del fallecido. El toro, dispuesto al otro lado, tiene distintas interpretaciones simbólicas, puede representar la muerte, pero también la castidad y abnegación, lo cual tendría sentido en relación con el azulejo que se sitúa sobre él, en el que aparece retratada la esposa del marqués.

Bajo estas placas, un azulejo representa un corazón asaeteado. No es casual su ubicación en el centro del primer cuerpo, sobre el dintel de la puerta de acceso al templo, al igual que este órgano se considera el centro del cuerpo humano. La imagen de un corazón se relaciona con el sol (símbolo del III Marqués de Rianzuela y de Cristo) y con la eternidad, la alcanzada por el marqués al perpetuar su figura en esta iglesia destinada a perdurar en el tiempo. Esta imagen es similar a la del panel de azulejos de la fachada del Hogar de Ancianos Residencia Santa Caridad de Sevilla, fabricado en el siglo XVIII, pero en este caso se ha introducido el mástil de la cruz de Cristo en la embocadura superior del corazón.

Las pilastras de la fachada de San Bartolomé se revisten con una línea vertical de azulejos de tema único, tanto en blanco y azul como polícromos, en los que se repiten los mismos temas enmarcados por un tondo: flores, rosas de los vientos, retratos femeninos, pájaros, ciervos, lebreles y escenas campestres (Figura 18); imágenes de gran similitud con los azulejos que decoran el suelo del camarín de la capilla de Afuera en la Cartuja de Santa María de las Cuevas, en Sevilla (Figura 19), fechados en 1769 y, por tanto coetáneos a estos de San Bartolomé.



**Figura 18.** Fachada de la iglesia de San Bartolomé. Jerez de los Caballeros.



**Figura 19.** Capilla de Afuera. Cartuja de Santa María de las Cuevas, Sevilla. Fuente: [www.retabloceramico.net](http://www.retabloceramico.net).

Los azulejos de tema único no son frecuentes en Extremadura y el de Jerez de los Caballeros es el único ejemplo de obra de gran envergadura que los utiliza. El Convento de Santa Clara de Zafra posee olambrillas en blanco y azul del siglo XVIII decorando el zócalo del claustro y fragmentos de piezas polícromas reutilizadas en el huerto<sup>32</sup>. En la fachada de la vivienda situada en la calle Mesones número 59 de Azuaga (Figura 20) encontramos una olambrilla con la rosa de los vientos bajo el número, así como un azulejo con el escudo de los Dominicos bajo el balcón, ambos polícromos y fabricados en Sevilla en el siglo XVIII. El escudo quizá sea indicativo de que este inmueble pertenecía a la orden Dominica.



**Figura 20.** Azulejo sevillano de tema único en una vivienda de la calle Mesones, Azuaga.

Como conclusión, el estudio de la cerámica de la fachada de la iglesia de San Bartolomé corrobora el patrocinio del III Marqués de Rianzuela por las múltiples alusiones simbólicas a su figura y su familia. Asimismo, la temática elegida en los azulejos de tema único, aparentemente profana y banal, también parece expresar una alegoría a la fe cristiana, la muerte y la resurrección, como homenaje quizá a su hijo primogénito y heredero, fallecido prematuramente, no en vano la iglesia también alberga el panteón familiar. La escultura de San Fernando en el ático de la fachada, con sus atributos y atuendo real, puede interpretarse como exaltación de la monarquía, pero también en relación con el nombre del marqués, Fernando Florencio de Solís.

En los años setenta del pasado siglo el estado de conservación de los azulejos era lamentable y distintos investigadores solicitaron reiteradamente la restauración de los mismos. En 1977 la Dirección General de Arquitectura del Ministerio de la Vivienda encargó al arquitecto Víctor Caballero Ungría la restauración de la iglesia. La intervención afectó sobre todo al aspecto exterior del templo, la torre y la fachada occidental, en la que se sustituyeron las piezas cerámicas más deterioradas: "Se reponen todos los elementos de cerámica vidriada que faltan y se restauran los que estén deteriorados"<sup>33</sup>. La intervención es fácilmente discernible en la actualidad por las diferencias cromáticas de los azulejos nuevos que, en algunos casos como el panel de San Francisco de Asís, sustituyeron a la mitad de las piezas originales.

La conservación de estas placas expuestas a las inclemencias del tiempo es difícil y su deterioro continúa un proceso difícil de detener, de ahí que varias de ellas presenten en la actualidad saltos en el esmalte hasta casi la total desaparición de la imagen.

Salvando las distancias, podemos poner en relación la fachada de la iglesia de San Bartolomé con otras obras sevillanas. El mayor ejemplo de fachada retablo barroca lo encontramos en la iglesia del Hospital de la Caridad de Sevilla (Figura 21), cuyos paneles cerámicos fueron fabricados después de la culminación

<sup>32</sup> FRANCO POLO, Nuria M<sup>a</sup>, "La cerámica arquitectónica del Convento de Santa Clara en Zafra y los desaparecidos azulejos de Juan Flores para la Casa de Feria", *Revista de Estudios Extremeños*, tomo LXXII, nº 2, 2016, pp. 1225 y 1226

<sup>33</sup> CABALLERO UNGRÍA, Víctor, *Proyecto de restauración de la iglesia de San Bartolomé, Jerez de los Caballeros, 1977*, Archivo General de la Administración, Sección de Obras Públicas, Legajo 51/12378.





Figura 21. Fachada retablo del Hospital de la Caridad. Sevilla.



Figura 22. Paneles del desaparecido Convento del Pópulo. Sevilla.

de la fachada en 1733 por el alfarero José García siguiendo un proyecto de mediados del siglo XVII. Aunque el estilo arquitectónico y estilístico de las imágenes representadas es diferente a la iglesia de San Bartolomé, sin embargo, encontramos cierto paralelismo en el espíritu de adoctrinamiento contrarreformista y la bicromía en blanco y azul de la azulejería. En el caso sevillano, las imágenes están inspiradas en fuentes más cultas, la Caridad está tomada del libro *Medicina española contenida en proverbios vulgares de nuestra lengua muy provechosos para todo género de estados para philosophos y médicos para theologos y juristas para el buen regimiento de la salud y más larga vida*, de Juan Sorapán de Rieros<sup>34</sup>. El dominio de la técnica pictórica también delata una mayor formación artística del alfarero en comparación con el autor de la fachada jerezana. Al igual que en la iglesia de San Bartolomé, la elección de disponer una imagen de barro de San Fernando, canonizado en 1671, en un lugar predominante es interpretada como exaltación de la monarquía.

Otro ejemplo de fachada retablo, pero con imágenes policromas, es el del desaparecido Convento del Pópulo (Figura 22), cuyos paneles cerámicos, inspirados en los grandes maestros de la pintura barroca sevillana, se conservan en el Museo de Bellas Artes de Sevilla.

<sup>34</sup> SANTOS SUÁREZ, Manuel Antonio, "La fachada de la iglesia de San Jorge del Hospital de la Santa Caridad de Sevilla", en FERNÁNDEZ LÓPEZ, José (ed.) y MALO LARA, Lina (ed.), *Estudios sobre Miguel Mañara. Su figura y su época, santidad, historia y arte*, Sevilla, Hermandad de la Santa Caridad, 2011, pp. 493-510.

## BIBLIOGRAFÍA

- Archivo Histórico Provincial de Badajoz. Protocolo notarial de Diego López Montesinos. Jerez de los Caballeros. 4 de septiembre de 1759. Legajo 2123, volumen 2, folios 199 y 200.
- Biblioteca Nacional de España. INVENT/300733346241-1001. Fondo reservado. Sala Goya. Bellas Artes.
- BERNALES BALLESTEROS, Jorge, "La pintura en Lima durante el Virreinato", en BERNALES BALLESTEROS, Jorge; ESTABRIDIS CÁRDENAS, Ricardo; ENRIQUE TORD, Luis, *Pintura en el Virreinato del Perú*, Lima, Banco de Crédito, 1989.
- Biblioteca Nacional de España. INVENT/300733346241-1001. Fondo reservado. Sala Goya. Bellas Artes.
- CABALLERO UNGRÍA, Víctor, *Proyecto de restauración de la iglesia de San Bartolomé, Jerez de los Caballeros, 1977*, Archivo General de la Administración, Sección de Obras Públicas, Legajo 51/12378.
- CIRLOT, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Editorial Labor, 1992.
- CORREA GAMERO, Feliciano, *La minuta de Núñez Barrero (Un cura contestatario del siglo XVIII)*, Badajoz, Menfis Editores, 1998.
- FRANCO POLO, Nuria M<sup>a</sup>, "La cerámica arquitectónica del Convento de Santa Clara en Zafrá y los desaparecidos azulejos de Juan Flores para la Casa de Feria", *Revista de Estudios Extremeños*, tomo LXXII, nº 2, 2016, pp. 1219-1238.
- GONZAGA, Francesco, *De origine seraphicae religionis Fra[n]ciscanae eiusq[ue] progressibus de regularis obserua[n]ciae institutione / forma administrationis ac legibus admirabiliq[ue] eius propagatione F. Francisci Gonzagae eiusdem religionis*, Roma, Typographia Dominici Basae, 1587.
- GORDILLO MORENO, Beatriz y MONTERO FERNÁNDEZ, Ismael, "Perspectiva de Jerez de los Caballeros en 1753 a través del catastro del marqués de la Ensenada", *XXXVI Coloquios Históricos de Extremadura*, Trujillo, 2007, en [https://www.chdetrujillo.com/wp-content/uploads/2007/perspectiva\\_de\\_jerez.pdf](https://www.chdetrujillo.com/wp-content/uploads/2007/perspectiva_de_jerez.pdf).
- GUTIÉRREZ NÚÑEZ, Francisco Javier, "Los Solís Manrique (siglos XVI-XIX) Señores de Ojén y marqueses de Rianzuela", *Takurunna*, n.º 2, 2012, pp. 217-272.
- LADERO QUESADA, Miguel Ángel (coord.), *Estudios de Genealogía, Heráldica y Nobiliaria*, Madrid, Universidad Complutense, 2006.
- MARTÍNEZ Y MARTÍNEZ, Matías Ramón, *El libro de Jerez de los Caballeros*, Sevilla, Imprenta de E. Rasco, 1892.
- MÉLIDA ALINARI, José Ramón, *Catálogo Monumental y Artístico de la provincia de Badajoz*, Tomo II, Madrid, Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, 1925. Reproducción digital propiedad del Ministerio de Cultura y Deporte.
- PACHECO, Francisco, *El arte de la pintura, su antigüedad y grandezas*, Sevilla, 1649. Edición digitalizada por Biblioteca Virtual Cervantes.
- PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, Alfonso, "Azulejos hagiográficos sevillanos del siglo XVIII", *Archivo Hispalense*, tomo 62, nº 189, 1979, pp. 167-190.
- PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, Alfonso, "Sevilla y Talavera: entre la colaboración y la competencia", *Laboratorio de Arte*, nº 5, 1992, pp. 275-293.
- PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, Alfonso, "Un patrimonio compartido. Azulejos españoles en la colección Berardo", en VV. AA., *800 años de historia del azulejo. Museo Berardo Estremoz*, Estremoz, Associação de colecções, 2020.
- REAU, Louis, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los Santos*, Barcelona, Serbal, 1997, vol. 3.
- REPETTO BETES, José Luis, "Hagiografía andaluza de la Orden franciscana: santos, beatos, venerables y siervos de Dios (ss. XIII-XX)" en PELÁEZ DEL ROSAL, Manuel (dir. congr.), *El franciscanismo en Andalucía*, Córdoba, Cajasur. Obra Social y Cultural, 1997.