



Nuria M^a Franco Polo

LA COLECCIÓN DE AZULEJOS DEL MUSEO ARQUEOLÓGICO PROVINCIAL DE BADAJOZ

JUNTA DE EXTREMADURA
Consejería de Cultura e Igualdad



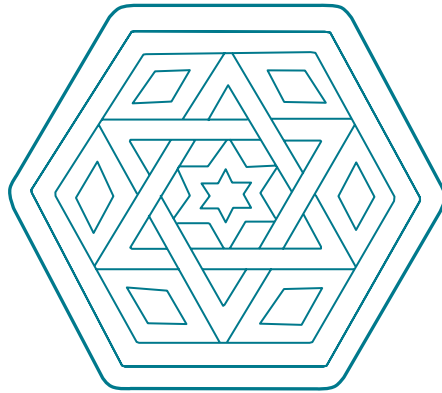
LA COLECCIÓN DE
AZULEJOS
DEL MUSEO ARQUEOLÓGICO
PROVINCIAL DE BADAJOZ



NURIA M^a FRANCO POLO

LA COLECCIÓN DE
AZULEJOS
DEL MUSEO ARQUEOLÓGICO
PROVINCIAL DE BADAJOZ

LA COLECCIÓN DE
AZULEJOS
DEL MUSEO ARQUEOLÓGICO
PROVINCIAL DE BADAJOZ



NURIA M^a FRANCO POLO

LA COLECCIÓN DE **AZULEJOS**
DEL MUSEO ARQUEOLÓGICO PROVINCIAL DE BADAJOZ

CONSEJERÍA DE CULTURA E IGUALDAD

Leire Iglesias Santiago

DIRECTOR GENERAL DE BIBLIOTECAS, MUSEOS Y PATRIMONIO CULTURAL

Francisco Pérez Urbán

CENTRO DE CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN DE BIENES CULTURALES

Javier Cano Ramos

TEXTO

Nuria M^a Franco Polo

EDITA

Dirección General de Bibliotecas, Museos y Patrimonio Cultural

MAQUETACIÓN E IMPRESIÓN

Tecnigraf

ISBN: 978-84-9852-553-3

DEPÓSITO LEGAL: BA-603/2018

Mérida, 2018



AGRADECIMIENTOS

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

Al Museo Arqueológico Provincial de Badajoz.

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

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

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

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

A los técnicos y técnicas de la Dirección General de Bibliotecas, Museos y Patrimonio Cultural de la Junta de Extremadura, los arqueólogos D. Vicente Contreras y D. Santiago Guerra Millán, la técnica de arte Dña. Juana Alfonso y el técnico de patrimonio D. Agustín Castaño.

A D. Manuel Moratinos García y la Dra. Olatz Villanueva Zubizarreta.

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

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

ÍNDICE

<i>Introducción</i>	11
<i>CAPÍTULO 1. La colección de azulejos del Museo Arqueológico Provincial de Badajoz. Origen y evolución</i>	13
<i>1.1. Provincia de Badajoz</i>	16
1.1.1. <i>Badajoz (calle del Tercio, nº 30, actual calle Trinidad)</i> ...	16
1.1.2. <i>Iglesia de Santa María del Castillo de Badajoz</i>	18
1.1.3. <i>Ermita del Humilladero en Calera de León</i>	22
1.1.4. <i>Monasterio de Nuestra Señora de Tentudía en Calera de León</i>	25
1.1.5. <i>Castillo de Medellín</i>	36
1.1.6. <i>Convento de San Francisco en Medellín</i>	41
1.1.7. <i>Iglesia de Santa María del Castillo de Medellín</i>	46
1.1.8. <i>Palacio de don Juan de Zúñiga en Zalamea de la Serena</i>	50
<i>1.2 Otras provincias</i>	64
1.2.1. <i>Convento de Santa Clara en Cumbres Mayores (Huelva)</i> ..	64
1.2.2. <i>Monasterio de San Jerónimo de Granada</i>	71
1.2.3. <i>Colección del castillo de Alburquerque</i>	75
<i>1.3 Procedencia desconocida</i>	85
<i>CAPÍTULO 2. Análisis estadístico de la colección de azulejería del Museo Arqueológico Provincial de Badajoz</i>	91
<i>Bibliografía</i>	97
<i>Glosario</i>	107



La investigación plasmada en esta publicación se corresponde con una parte de mi tesis doctoral, centrada en la azulejería en Extremadura entre los siglos XV y XIX a través de las colecciones de los museos provinciales. En 2014, el catálogo de la exposición *De barro y esmalte. La colección de azulejos del Museo de Cáceres*¹ sacó a la luz la numerosa azulejería de esa institución, completado ahora con la publicación del catálogo isotemático del Museo Arqueológico Provincial de Badajoz.

Las escasas referencias bibliográficas sobre esta parcela del arte en nuestra región no reflejan la abundancia y calidad de las obras que fueron fabricadas para este centro receptor de gran importancia que fue Extremadura.

Este catálogo razonado pretende seguir la estela iniciada por los primeros ceramólogos españoles: Lluís Tramoyeres i Blasco (*La cerámica valenciana —1898—*), Guillermo de Osma y Scull (*Azulejos sevillanos del siglo XIII: papeletas de un catálogo de azulejos españoles de los siglos XIII al XVII —1902—* y *Apuntes sobre cerámica morisca: Los maestros alfareros de Manises, Paterna y Valencia. Contratos y Ordenanzas de los siglos XIV, XV y XVI —1908—*), José Gestoso y Pérez (*Historia de los barros vidriados sevillanos —1903—*) y Josep Font i Gumá (*Baldosas de arte vidriadas catalanas y valencianas —1905—*). A estos pioneros siguieron investigadores que desde mediados del pasado siglo XX contribuyeron a un mayor conocimiento de los principales centros productores de cerámica en España, no así de las zonas que, como en el caso extremeño, no protagonizaron la producción, pero sí la adquisición de cuantiosas obras de azulejería.

La publicación que nos ocupa pretende dar a conocer la extensa colección de azulejos que, a excepción de una sola pieza expuesta en sala, custodian los almacenes del Museo Arqueológico Provincial de Badajoz. Un heterogéneo conjunto en el que se representan las principales técnicas, estilos y alfares peninsulares a lo largo de cinco siglos; vestigios de obras ya desaparecidas o ejemplos de las que aún permanecen en pie repartidas tanto por municipios pacenses como por otros del resto del país, cuyo estudio es también el resultado de este catálogo razonado.

Asimismo, es la historia de la conservación y musealización decimonónica del patrimonio extremeño y de la prolífica actividad arqueológica desarrollada en la provincia durante el siglo XX.

Esperamos que este catálogo sirva para revalorizar la azulejería, manifestación artística considerada tradicionalmente menor o supletoria y que, sin embargo, cumplía una función arquitectónica, no solo decorativa, sino también de protección de paramentos, y didáctica en el ámbito religioso, al mismo nivel de la pintura.

1 FRANCO POLO, N. M^º, *De barro y esmalte. La colección de azulejos del Museo de Cáceres*, Cáceres, Asociación «Adaegina» Amigos del Museo de de Cáceres, Editora Regional de Extremadura, 2014.



1. LA COLECCIÓN DE AZULEJOS DEL MUSEO ARQUEOLÓGICO PROVINCIAL DE BADAJOZ. ORIGEN Y EVOLUCIÓN

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

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

Los inicios del Museo Arqueológico de Badajoz se encuentran en la refundación de la Comisión Provincial de Monumentos de Badajoz en 1867 y gracias a las gestiones realizadas por Fernando Bernáldez y Tomás Romero de Castilla, Vicepresidente y Secretario de la citada Comisión respectivamente. En septiembre de 1867 los objetos recuperados por la Comisión se encontraban depositados en la sala de juntas de la Diputación Provincial², lo cual era inadecuado no solo para su conservación sino también para su difusión y disfrute por parte de la ciudadanía, razón última y, quizá la más importante, de la fundación de todos los museos.

En 1870 el museo se trasladó a una sala más amplia situada en la planta baja del edificio de la Diputación que también sería usada para celebrar sesiones. Sin embargo, esta nueva ubicación resultó también insuficiente para acoger el gran número de piezas recogidas por la Comisión en esos años, algunas de ellas de tanta envergadura que se encontraban diseminadas por la provincia ante la imposibilidad de trasladarlas a un edificio lo suficientemente espacioso en Badajoz³.

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

3 *Op. cit.*, pp. 337 y 338.

Fig. 1. Mapa de los lugares de procedencia de los azulejos de la colección del Museo Arqueológico Provincial de Badajoz.



A pesar de las reiteradas quejas y peticiones de un edificio idóneo para albergar las colecciones del Museo de Badajoz, no fue hasta 1913 cuando el Ayuntamiento donó el edificio conocido como La Galería, construcción del siglo XVI adosada a la Torre de Espantaperros, y unos terrenos para tal fin. Sin embargo, las obras se prolongaron desde 1938 hasta 1942. El inmueble solo poseía una sala de exposición de 420 metros cuadrados dividida en dos naves por unas columnas, dos habitaciones para almacén y otras destinadas a la dirección y la biblioteca. Así permaneció hasta su cierre en 1978, puesto que desde los años sesenta la entrada de piezas procedentes de excavaciones arqueológicas fue tan abundante que el museo se convirtió en almacén imposibilitando su apertura al público⁴.

En 1969 la Dirección General de Bellas Artes decidió rehabilitar el ruinoso Palacio de los Condes de la Roca, en el interior de la alcazaba, para trasladar a ese lugar el Museo Arqueológico Provincial. Las obras, iniciadas según el proyecto de José Menéndez Pidal⁵, sufrieron todo tipo de vaivenes hasta la inauguración en 1989. El 6 de abril de ese mismo año se firmaba el Convenio entre el Ministerio de Cultura y la Junta de Extremadura en el que se cedía la gestión del museo a la Comunidad Autónoma⁶. A partir de ese momento la Junta de Extremadura se encargaría del mantenimiento y conservación de las instalaciones, el suministro

4 DOMÍNGUEZ DE LA CONCHA, M^a C., «El Museo Arqueológico de Badajoz: situación previa a su montaje definitivo», *Anabad*, XXXVIII, n^o 3, 1988, pp. 204 y 205.

5 *Op. cit.*, p. 205.

6 *Boletín Oficial del Estado (BOE)* n^o 140, de 13 de junio de 1989.



Fig. 2. Azulejos expuestos en La Galera (1942-1989). Margen derecha de la fotografía.

del material y los puestos de trabajo necesarios para el correcto funcionamiento, mientras que el Ministerio mantenía la titularidad del edificio y de la colección estable.

La colección de azulejos del Museo Arqueológico Provincial de Badajoz está formada por más de trescientos azulejos procedentes, en su mayoría, de distintas localidades de la provincia de Badajoz, aunque también consta un gran número de piezas de tres focos externos a la región, Toledo, Granada y Huelva (Fig. 1).

Las principales fuentes documentales museográficas utilizadas para esta investigación han sido las *Actas de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Badajoz*, el *Inventario de los objetos recogidos en el Museo Arqueológico de la Comisión Provincial de Monumentos de Badajoz*, publicado por Tomás Romero de Castilla en 1896, y el *Inventario del Museo Arqueológico Provincial de Badajoz*, actualmente migrado al sistema Domus.

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

Desde 1993 la forma más habitual de ingreso de azulejos es el depósito, por parte de la Junta de Extremadura y procedente de intervenciones arqueológicas. De este modo, podemos situar como última fecha de ingreso el mes de enero de 2014, cuando fue depositado un conjunto

de azulejos hallados en los sondeos y las labores de consolidación llevadas a cabo entre 2013 y 2014 en el Palacio de don Juan de Zúñiga en Zalamea de la Serena.

En los almacenes del museo se conservan azulejos enmarcados procedentes del Convento de Santa Clara en Cumbres Mayores que informan de una metodología de exposición típica de los años centrales del siglo XX. Una fotografía de la exposición provisional del museo en La Galera muestra esas mismas piezas almacenadas junto a otras de distintas épocas históricas (Fig. 2). El discurso museográfico que puede contemplarse en la actualidad tan solo contiene un azulejo de arista con forma de estrella procedente de la colección del castillo de Alburquerque, fabricado en alfares toledanos, como veremos más adelante.

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

1.1. Provincia de Badajoz

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

El Museo Arqueológico Provincial de Badajoz conserva un azulejo inventariado con el número CE00891 (16,5 x 20,2 x 1,4 cm), en el que se lee la siguiente inscripción bajo el escudo de la ciudad de Badajoz: «HABIÉNDOSE DESBORDADO EL RÍO / GUADIANA EN LA MADRUGADA DEL / DÍA 7 DE DICIEMBRE DE 1876, LAS / AGUAS SE ELEVARON EN SU ALTU / RA MÁXIMA, HASTA LA LÍNEA / SIGUIENTE:» (Fig. 3).

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

Esta pieza, lejos de la función decorativa del resto de azulejos que componen la colección de este museo, informa sobre el hecho histórico de las inundaciones sufridas por varias ciudades españolas y portuguesas debido a las crecidas de los ríos Guadiana, Guadalquivir y Tajo en diciembre del año 1876. Entre ellas, las localidades más afectadas fueron Mérida, Olivenza, Montijo, Puebla de la Calzada, Sevilla, Pomerão, Mértola o Vila Velha de Rodão⁷.

7 W.AA., «The record precipitation and flood event in Iberia in December 1876: description and synoptic analysis» en DRUMOND, A.; RODRÍGUEZ-FONSECA, B.; REASON, C. and SOLMAN, S. A.

La noticia apareció publicada en la prensa española y portuguesa: *La Crónica*, *El magisterio extremeño*, *Diário de Noticias*, *Gazeta do Algarve*⁸ y el periódico *La Ilustración Española y Americana*, donde la noticia se acompañaba de grabados de Felipe Checa y Serafín de Uhagón, que reproducen los destrozos ocasionados por la crecida del Guadiana, en la madrugada del seis al siete de diciembre, en viviendas y monumentos de la ciudad como la casa donde nació Manuel Godoy⁹ o el puente y la Puerta de Palmas:

*[los grabados] muestran los estragos que ha ocasionado en Badajoz el desbordamiento del Guadiana: calles, plazas y campos inundados; casas destruidas; el histórico puente de las Palmas quebrantado y roto, con pérdida de siete ojos; arrastrada por la corriente la única vía férrea que enlazaba a Portugal con España, y cuya reparación es de urgente necesidad*¹⁰.

El sencillo estilo del azulejo que comentamos se corresponde con el de las placas de nomenclatura y numeración de barrios, calles y casas fabricadas en el siglo XVIII en distintas localidades españolas¹¹. Sobre un fondo blanco de estaño se lee el texto con letras en negro de manganeso bajo el escudo de la ciudad de Badajoz, todo ello enmarcado por una línea azul que discurre por el borde de la pieza. La ausencia de documentación impide certificar la fecha y el alfar en el que fue fabricada, pero, por el estilo, parece que es coetánea a los hechos que relata y, por su similitud con los azulejos de calle fabricados en Sevilla, nos inclinamos por adscribirlo a ese centro de producción.

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



Fig. 3. Azulejo del Museo Arqueológico Provincial de Badajoz (en adelante MAPB), nº CE00891.

(eds.), *Wet and Dry Periods in Regions Surrounding the Atlantic Ocean Basin*, Lausanne, Frontiers Media, 2016, p. 127.

8 *Op. cit.*, p. 126.

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

10 *La Ilustración Española y Americana*, 22 de diciembre de 1876, nº XLVII, Madrid, pp. 377, 380 y 391.

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



Fig. 4. Restos de la iglesia de Santa María del Castillo adosados a la Biblioteca de Extremadura.

1.1.2. Iglesia de Santa María del Castillo de Badajoz

La historia de esta iglesia se encuentra unida a la conquista de la ciudad de Badajoz en tiempos de Alfonso IX de León. En el año 1230 el rey, acompañado por su ejército, el obispo de Santiago de Compostela y otros obispos, tomó la ciudad de Badajoz que hasta ese momento había sido dominada por los andalusíes del Reino Aftasí. A partir de entonces comenzaron las tareas para fundar la Diócesis de Badajoz mediante dos bulas del papa Gregorio IX, una fechada en 1230 en la que otorgaba al obispo de Santiago de Compostela la facultad de instituir los obispos de Mérida y Badajoz, y otra, de 1234, recordando la necesidad de reconstruir las iglesias aptas para ser sede pontificia¹².

Sin embargo, no sería hasta 1255, fecha de una nueva bula emitida por el papa Gregorio IV, cuando realmente se fundara la Diócesis de Badajoz y se nombrara al primer obispo, fray Pedro Pérez, artífice de la construcción de las parroquias pacenses y la catedral¹³. En estos primeros momentos de la Diócesis se construyó la iglesia de Santa María del Castillo en el espacio que ocupaba una mezquita y reaprovechando elementos de esta, lo cual explica la rapidez de las obras y que el edificio fuera utilizado para celebrar los oficios religiosos hasta la conclusión de las obras de la catedral de San Juan Bautista, extramuros y de mayores dimensiones.

Sin entrar en consideraciones de si fue o no primera catedral de Badajoz, lo cierto es que realizó las funciones propias de ello en los primeros años tras la reconquista e incluso a finales del siglo XIV por motivos bélicos. Asimismo, acogió el sepulcro del primer obispo de Badajoz, fray Pedro Pérez, fallecido en 1566¹⁴, y de otros obispos en años sucesivos.

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

Mas fue e es les necesario de residir en decir las horas canonicas con el pueblo de las dicha çibdat dentro en el castillo en la iglesia ynperfecta e mal rreparada (sic) et que es cosa muy conveniente e necessaria

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

13 *Op. cit.*, p. 137.

14 *Op. cit.*, pp. 137, 138 y 142.

*que sea alargada e conplida en que en la mayor parte de fundamento debe ser levantada, la qualsyn los bienes, alimosnas e ayudas de las buenas gentes non se podría fazer*¹⁵.

Diversos textos históricos hablan de la mezquita y de la iglesia erigida sobre ella, así también se puede contemplar en planos del siglo XIX la distribución de la planta y sus tres característicos ábsides¹⁶. Pero no fue hasta 1998, año en el que comenzaron las excavaciones en el lugar que ocupaba la iglesia de Santa María dentro del recinto de la alcazaba de Badajoz por parte del arqueólogo Fernando Valdés, cuando se pudo precisar con más detalle las características estructurales de la mezquita y del edificio parroquial. Estas excavaciones fueron fundamentales para conocer la fundación de *Batalyaws* y el proceso de islamización de *Garb al-Andalus*.

Las excavaciones demostraron que se trataba de la mezquita privada de Ibn Marwān al-Yillīqūī, fundador de *Batalyaws*, origen de la actual ciudad de Badajoz, en el siglo IX. Esta construcción suponía un privilegio concedido por el emir Abderramán a cambio de su acatamiento¹⁷.

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

[...] en la que fue sée de Santa María: donde estaban tres hilos de arcos con cada siete columnas, unas lisas y otras estriadas, de toda mezcla, que tienen los capiteles trastocados, y aun basas sobrepuestas, según el poco aviso o mucha mengua del que con destrozos de

- 15 Puede consultarse la carta completa en SOLÍS RODRÍGUEZ, C. y TEJADA VIZUETE, F., *Los documentos de la catedral de Badajoz*, catálogo de exposición, Badajoz, 1999, pp. 77 y 78.
- 16 Véase AL-BAKRI, A. U., *Geografía de España (Kitab al-Masalikwa-l-Mamalik)*, introducción, traducción, notas e índices por Eliseo Vidal Beltrán, Zaragoza, Anubar, 1982; CRUZ VILLALÓN, M^º, «La mezquita-catedral de Badajoz», *Norba: revista de arte*, nº 12, 1992, pp. 7-28; DOSMA, R., *Discursos Patrios de la Real Ciudad de Badajoz*, Edición de Vicente Barrantes, Badajoz, 1870; TORRES BALBÁS, L., «La mezquita de la Alcazaba de Badajoz», *Al-Andalus*, nº 8, 1943, pp. 466-470.
- 17 VALDÉS FERNÁNDEZ, F., «La mezquita de 'Abd Al-Rahman ibn Marwan al-Yilliqi en la Alcazaba de Badajoz», *Cuadernos de prehistoria y arqueología*, nº 25, 2, 1999, p. 286.

diversas formas compuso tal fábrica. Son altas las columnas, que entran por la tierra y su fundamento no parece, porque estando el suelo de alrededor alto, así que se entraba por gradas, como en la iglesia de Calatrava y San Andrés [...]»¹⁸.

Como vemos, la elección de la principal mezquita de la alcazaba para construir la primera catedral cristiana tras la reconquista posee un significado de dominación del vencedor sobre el vencido, una *damnatio-memoriae* mediante la que se levanta el mayor símbolo de la religión del vencedor sobre los restos derruidos de la del vencido; aunque el hecho de tapiar y no destruir el mihrab indica cierto respeto religioso o, al menos, dirigido hacia el fundador de la ciudad, Ibn Marwān ¹⁹.

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

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

El deficitario Hospital Real fue remodelado a mediados del siglo XIX para ser convertido en un Hospital Militar de mayores dimensiones e instalaciones más apropiadas, proyecto que redujo la iglesia de Santa María a un pequeño espacio de una nave abovedada que confluía en el ábside del lado de la epístola y una torre campanario adosada a él²⁰ (Fig. 4). En 2002, una intervención arqueológica llevada a cabo con motivo de la rehabilitación del antiguo Hospital Militar para albergar la Biblioteca General de Extremadura y la Facultad de Biblioteconomía y Documentación de la Universidad de Extremadura, constató no solo la presencia de la cabecera de la primitiva mezquita sino también fábricas anejas pertenecientes al alcázar²¹.

Según cita Romero de Castilla en el *Inventario de los objetos recogidos en el Museo Arqueológico de la Comisión Provincial de*

18 DOSMA, R., *op. cit.*, p. 67.

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

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

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

Monumentos de Badajoz, Nicolás Díaz Pérez entregó dos azulejos procedentes de la iglesia de Santa María del Castillo, concretamente de la capilla de San José²², inventariados actualmente con los números CE00446 (Fig. 5) y CE00447 (Fig. 6).

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

Tengo el honor de remitir a V.P., con destino a ese Museo Provincial, dos azulejos o valdosines, procedentes de la Capilla de San José, en la parroquia de Sta. María del Castillo, antigua Catedral de ese obispado. Los referidos azulejos pertenecen a la fabricación española del siglo XII, y son por tanto muy estimados de los arqueólogos²³.

Nicolás Díaz Pérez, oriundo de Badajoz, fue escritor y director de varios periódicos de ideología republicana. Por sus estudios en arqueología fue nombrado Miembro Nato de la Real Academia de Arqueología y Geografía del Príncipe Alfonso en 1868. En los años ochenta del siglo XIX ocupó el puesto de archivero-bibliotecario y Vicepresidente de la Sección de Artes de la Sociedad Económica de Madrid²⁴.

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

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



Fig. 5. MABP, nº CE00446.



Fig. 6. MABP, nº CE00447.

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

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

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

Aguado Villalba considera que este tipo de piezas fueron fabricadas en Toledo a principios del siglo XVII y se corresponden con un estilo renacentista avanzado²⁵. Encontramos ejemplos en el refectorio del convento de San Clemente en Toledo²⁶. El Instituto Valencia de Don Juan conserva una variante de este azulejo con máscaras dentro del tondo central fechada en la primera mitad del siglo XVI. La Cartuja de Sevilla recuperó este modelo en el siglo XIX en azulejos de relieve como el encontrado en las excavaciones efectuadas en el Monasterio de Yuste entre 1999 y 2001 que actualmente se encuentra depositado en el Museo de Cáceres (D0006152).

El azulejo CE00447 (16 x 17,2 x 2 cm), también de arista, muestra una palmeta con roleos vegetales y pámpanos de vid de estilo renacentista. El margen inferior de la pieza está dividido por una línea y decorado con roleos. Los esmaltes empleados son el azul, verde y melado sobre fondo blanco. El motivo de palmetas fue fabricado en alfares toledanos y vallisoletanos del siglo XVI. Ejemplos de piezas similares a la comentada se encuentran en el refectorio del convento de San Clemente y en el salón de la Casa de la Mesa (1565)²⁷, ambos en Toledo.

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

1.1.3. Ermita del Humilladero en Calera de León

Situada en la falda del Monte Tudía, unos metros más abajo del Monasterio de Tentudía, se encuentra la ermita del Humilladero, cuyos orígenes constructivos están vinculados con la figura del vicario de Tudía Juan Riero, concretamente con su legado testamentario mediante el que sufragó una ermita para acoger la imagen de Santa María:

*[...] cinco mil maravedis para el humilladero que yo prometihazer. Mando que mis albaçeas iguallen el maestre que hiziere el humilladero. Lo que se ha de hazer es tejallo por çima y hazer un altar en que se pueda dezir misa y solarlo y no mas.*²⁸

25 AGUADO VILLALBA, J., «La azulejería toledana a través de los siglos», *Toletum: boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*, nº 8, 1977, lám. XII, fig. A.

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

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

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



Fig. 7. Exterior de la ermita del Humilladero en Calera de León.

De este modo las obras debieron de comenzar a la muerte del vicario en 1545 pero en 1551 aún no habían terminado: «por negligencia de los mayordomos nunca se prosiguió la dicha obra, aunque tienen dineros para ello». Así lo advierte el visitador Andrés Ruiz de la Vega quien, además, era el vicario de Tudía por esas fechas, por lo que encargó al mayordomo Diego Mateo que culmine las obras bajo sanción de dos mil maravedíes y hasta que gaste toda la partida económica encomendada a esta construcción²⁹.

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

El edificio, que actualmente posee la advocación de Nuestra Señora de los Dolores, presenta un aspecto bastante modificado de estilo barroco (Fig. 7). De pequeño tamaño y una sola nave, destaca su fachada rematada por una espadaña, cimborrio octogonal y un ábside trilobulado. A finales del siglo XIX acusaba ruina, pero aún conservaba la decoración de azulejería que, sin embargo, fue expoliada hasta su completa desaparición.

Romero de Castilla en su *Inventario de los objetos recogidos en el Museo Arqueológico de la Comisión Provincial de Monumentos de Badajoz* publicado en 1896 informa de la donación que hizo José Caballero Vizueté de dos azulejos que había «arrancado él mismo» del altar de la ermita del Humilladero. Además de la descripción de las piezas

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



Fig. 8. MAPB, nº CE00442.



Fig. 9. MAPB, nº CE00443.

cita la leyenda por la que en el lugar donde en ese momento se hallaba en estado ruinoso la citada ermita, el maestre de la Orden de Santiago Pelay Pérez Correa imploró a la Virgen que detuviera el día para vencer a los musulmanes que ocupaban esas tierras, y ahí se le apareció la imagen venerada posteriormente en el santuario construido en lo alto de la sierra³⁰.

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

El azulejo de arista inventariado con el número CE00442 (13,5 x 13,4 x 2,6 cm) es del tipo «de labor», porque cada una de ellos es «de cada labor la cuarta parte»³¹, es decir, son necesarios cuatro para completar el diseño (Fig. 8). La composición es un octógono rodeado de pequeñas flores en cuyo interior hay una flor doble, todo ello en blanco, negro, verde, azul y melado. Este motivo de estilo renacentista importado de Italia fue introducido en España por Niculoso Pisano y empleado tanto en arista como en azulejos lisos, ejemplo de ello son los pretilos del altar de la iglesia de Tentudía y los azulejos planos que decoran las impostas de los pilares que sustentan la única nave del templo. También usó esta composición en la iglesia de Flores de Ávila y se han hallado restos en las excavaciones de su taller en la calle Pureza de Sevilla³². Pisano hizo además una variante de este modelo en blanco y azul con la técnica de arista como vemos en el frontal del altar mayor de Tentudía.

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

El azulejo CE00443 (13,2 x 13,3 x 2,6 cm), también de arista, de labor y de estilo renacentista, presenta dos círculos concéntricos que acogen distintos motivos florales esmaltados en blanco, azul, verde, negro y melado (Fig. 9). Este modelo también fue fabricado por Niculoso Pisano como lo atestiguan los ejemplos encontrados en las citadas impostas de la iglesia de Tentudía y en su taller de la calle Pureza³³. El Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla conserva dos paneles con piezas similares a estas, con los números de inventario DE00681A

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

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

32 PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, A., «Francisco Niculoso Pisano: Datos arqueológicos», *Bollettino del Museo Internazionale delle Ceramiche di Faenza*, Annata LXXXVIII, nº 3-4, 1992, p. 182, dib. 12.

33 Op. cit., dib. 10.

y DE00684A, fabricadas en Sevilla en el siglo XVI³⁴. Sobre los azulejos de esta tipología encontrados en Toledo, Aguado Villalba intuye que quizá eran importaciones de fábricas sevillanas del siglo XVI ya que no se asemejan a los tipos toledanos³⁵.

No es casual que estos azulejos de la ermita del Humilladero decoraran también la iglesia del Monasterio de Tentudía situada a unos pocos metros de distancia y dentro de la misma Vicaría de Tudía. Las fechas de construcción de esta ermita imposibilitan la atribución de las cerámicas al taller de Niculoso Pisano, aunque el parecido con sus modelos es patente. A pesar de que algunos autores atribuyan estas piezas a la mano del hijo de Pisano, Juan Bautista³⁶, su trayectoria no fue tan brillante y prolífica como la del padre y tan solo se le atribuyen unos pocos paneles de superficie plana, técnica en la que se especializó, pero ninguna obra de arista³⁷.

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

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

El Monasterio de Nuestra Señora de Tentudía se erige en la cima del monte Tudía, a 1.104 metros de altitud, aislado y alejado, por tanto, del municipio de Calera de León y de cualquier asentamiento de población que pudiera perturbar la paz de los monjes que allí residían (Fig. 10).

Tras la conquista castellana de estas tierras por las tropas del rey Fernando III el Santo, a mediados del siglo XIII, se levantó en este

34 PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, A., *Azulejo sevillano. Catálogo del Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla*, Sevilla, Padilla Libros, 1989, p. 133.

35 AGUADO VILLALBA, J., «La azulejería toledana a través de los siglos», *op. cit.*, lám. 11, L.

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

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

Fig. 10. Exterior del Monasterio de Nuestra Señora de Tentudía.



lugar imbuido por la leyenda del maestro de la Orden de Santiago Pelay Pérez Correa, una iglesia en la que se veneraba la imagen de Santa María de Tudía. Ya en el siglo XIII las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X El Sabio hablan sobre la veneración de la imagen en la primitiva iglesia de Tudía³⁸. En el siglo XVI Francisco de Rades y Andrada relató así la leyenda del milagro de Tudía y la construcción del citado templo:

En antiguos memoriales de cosas desta Orden se halla escrito, que el Maestre don Pelay Pérez Correa, haziendo guerra a los Moros por la parte de Llerena huvo con ellos una batalla al pie de Sierra Morena, cerca de donde agora es Sancta Maria de Tudia. Dizenmas que peleando con ellos muchas horas, sin conoscerse victoria de una parte a otra, como viesse que hauia muy poco tiempo de sol, con desseo de vencer aquella batalla y seguir el alcance, suplico a Dios fuesseseruido de hazer que el sol se detuuiesse milagrosamente, como en otro tiempo la hauia hecho con losue, Caudillo y Capitan de su pueblo de Israel. Y porque era dia de Nuestra Señora, poniendo la por intercesora dizo estas palabras, Sancta Maria deten tu dia. Dizese en los dichos Memoriales que milagrosamente se detuu el sol por espacio de tiempo muy notable, hasta que acabo el Maestre su victoria, y prosiguió el alcance. En memoria deste milagro dizenhauer se edificado vna iglesia por mandado del Maestre, y a costa suya, a la cual puso nombre Sancta Maria de Ten tu dia: y agora corrupto el vocablo se dize Sancta Maria de Tudia³⁹.

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

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

A finales del siglo XIV se anexionaron a la capilla mayor dos capillas funerarias para acoger los sepulcros de los maestros de la Orden de Santiago Fernando Osórez y Gonzalo Mejía⁴⁰. Por el Libro de Visitas de 1498 sabemos que en ese momento la iglesia constaba de tres naves separadas por arcos, con el suelo nuevo de ladrillo y la cubierta de madera. La capilla mayor abovedada estaba separada de las naves mediante una reja de hierro, tal y como la vemos en la actualidad, con dos capillas laterales; la de la epístola recibía el nombre de Santiago, que anteriormente denominaba a la del evangelio, en ese momento sin nombre y en la que se encontraban los enterramientos de los maestros citados anteriormente y el de García Hernández, camarero del rey don Enrique⁴¹.

En 1501 residía en Tudía una comunidad de religiosos, quizá en unas casas de madera adosadas a la iglesia, y aún no se habían realizado las reformas necesarias por falta de recursos económicos, sobre todo teniendo en cuenta que los costes de transporte de materiales hasta la cima del monte se encarecían por la difícil accesibilidad⁴².

Las obras comenzaron en 1504 según las trazas de Juan de Salvatierra, vecino de Hornachos, que también había ejecutado las trazas de la parroquia de Nuestra Señora de la Concepción de esa misma localidad⁴³, aunque en Tentudía no se realizaron todas las propuestas sino solo el claustro mudéjar de dos plantas con un aljibe y una tribuna, todo ello en el transcurso de tiempo hasta 1509⁴⁴.

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

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

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

42 *Op. cit.*, pp. 1361 y 1362.

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

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

de la ornamentación cerámica del altar mayor de la iglesia, sufragando con sus bienes el conjunto e incluso protagonizando una escena junto al maestro Pelay Pérez Correa⁴⁵.

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

De este modo, Juan Riero firmó un contrato con Niculoso Pisano el 17 de marzo de 1518 para fabricar el retablo mayor por el que percibiría la cantidad de diez maravedíes por cada azulejo, recibiendo 5.000 por adelantado y comprometiéndose a terminar la obra en tres meses⁴⁶. El retablo de azulejos lisos se compone de tres calles enmarcadas por una cenefa de estilo renacentista con labor de *candelieri*, roleos, máscaras, cornucopias, bucráneos, fruteros y ángeles, todo ello acompañado por escudos de la Orden de Santiago y otros blasones que aluden al Reino de León, no en vano el vicario Juan Riero se formó en el convento de San Marcos de León⁴⁷ (Fig. 11).

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

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

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

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

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



Fig. 11. Capilla mayor de la iglesia del Monasterio de Tentudía.

francés mientras que la escena de la Purificación fue copiada de un Libro de Horas publicado por Thielman Kerver en 1505 en París⁴⁸.

El frontal de altar, las contrahuellas de las escaleras de acceso, los pretilos y las solerías de la capilla mayor y del coro están decoradas con azulejos de arista que fueron atribuidos por Frothingham a Fernán Martínez Guijarro, algo improbable puesto que se fecha su muerte hacia 1509 y la decoración de la iglesia es posterior a 1516, año de la elección del vicario Juan Riero. Morales y Pleguezuelo atribuyen estos azulejos a Niculoso Pisano por la similitud de estas piezas cerámicas con algunas fabricadas por este artista para otros inmuebles, como las placas con el escudo y los emblemas del papa León X para Castel Sant'Angelo, e incluso, las halladas en las excavaciones de su taller en la sevillana calle Pureza⁴⁹.

En 1551 el Monasterio de Tentudía se convirtió en colegio de Gramática, Arte y Teología por mandato real. En torno a 1557 los visitantes Luis Ponce de León y Hernando de Villares ordenaron que la iglesia de Tudía sustituyera sus tres naves y cubierta de madera por una sola nave con bóveda de medio cañón⁵⁰.

En el Capítulo General de la Orden de Santiago celebrado en Madrid entre 1560 y 1562 se decidió que las rentas de la vicaría de Tudía

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

49 *Op. cit.*, p. 33; PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, A., «Francisco Niculoso Pisano: Datos arqueológicos», *op. cit.*, p. 180; MORALES, A. J., *op. cit.*, p. 58.

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

pasaran al Colegio del Rey, en Salamanca. En 1566 los monjes agustinos que habitaban en el convento de San Marcos de León se trasladaron a Tentudía debido a unas obras efectuadas en el convento leonés.

Los retablos cerámicos de San Agustín (Fig. 15) y Santiago Matamoros (Fig. 12), situados en las capillas funerarias del evangelio y de la epístola respectivamente, así como los azulejos que decoran la tumba del maestre Pelay Pérez Correa han sido atribuidos por Morales al maestro azulejero Alonso García por su similitud con los que decoran el convento de Santa Clara de Sevilla, cuya firma fue identificada y atribuida a este artista por Sancho Corbacho⁵¹. Sin embargo, Pleguezuelo aprecia en esas obras el estilo de Cristóbal de Augusta y las fecha en torno a 1575⁵². La atribución a Cristóbal de Augusta nos parece más acertada por la presencia de idénticos dibujos, estilo y vivo cromatismo en otras obras de este azulejero, autor de los zócalos de los salones del Alcázar de Sevilla (1577-1578)⁵³. Las contrahuellas de las escaleras de acceso a ambos retablos están decoradas con aves entrelazadas y cestas de frutas propias del repertorio de Augusta. Sin embargo, en los zócalos de la capilla del evangelio se han reaprovechado, seguramente en fecha posterior al siglo XVI, algunos azulejos de arista fabricados por Pisano para la capilla mayor como los dedicados al papa León X.

Respecto a la decoración cerámica de la tumba del maestre santiaguista resulta extraño que no sea la misma que la de la capilla mayor donde se sitúa. Quizá sí lo fuera en origen pero el mal estado en el que se encontraba el enterramiento en 1559, como advierte el licenciado Hernando de Villares en una visita ordenada por el Real Consejo⁵⁴, requeriría un nuevo revestimiento en fechas posteriores, cuando se decoraron las capillas laterales y, por tanto, sería también obra de Cristóbal de Augusta.

En el Monasterio de Tentudía no se volvieron a acometer obras y la dependencia del Colegio salmantino perduró hasta 1873, año de la desaparición de la Orden de Santiago. A pesar de los daños sufridos por el santuario durante la Guerra de la Independencia, el conjunto acogió un colegio de Gramática para los jóvenes de la comarca desde 1817 hasta

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

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

53 GESTOSO Y PÉREZ, J., *Historia de los barros vidriados sevillanos desde sus orígenes hasta nuestros días*, Sevilla, Archer M. Huntington, Tipografía La Andalucía Moderna, 1903, pp. 225-233.

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



Fig. 12. Capilla de Santiago Matamoros al lado de la epístola.

la desamortización. Tras la exclaustación el abandono y la destrucción se apoderaron del inmueble, pero instituciones y particulares no cesaron en su empeño por evitar el olvido y la destrucción total de este importante conjunto arquitectónico y de su valiosa decoración cerámica, como veremos a continuación.

En 1845, la recién instaurada Comisión Provincial de Monumentos emitió un informe dirigido al gobierno español resaltando los valores patrimoniales del santuario y alertando de su estado ruinoso, cuya necesaria reparación correspondía al Estado. Aquella solicitud no fue escuchada y años después, en 1853, la vicaría de Tudía permitió el alojamiento a una supuesta comunidad de religiosos cuya única intención era profanar las tumbas del monasterio y robar cuanto pudieran contener; al deterioro se unió el expolio sin que nadie pusiera remedio⁵⁵.

El sacerdote Manuel Aguilar Gallego publicó en 1861 *Glorias de la Orden Militar de Santiago. Un recuerdo histórico a la vista del Santuario de Tudía* con el fin de recaudar los fondos necesarios para su restauración⁵⁶, algo que no sucedió como podemos leer en textos posteriores para los que sí sirvió, en cambio, de valiosa información sobre una desconocida e importante obra de azulejería. José Alonso Morgado, pintor y director de la revista *Sevilla Mariana*, visitó el conjunto en 1881 comprobando el mal estado en el que se encontraba y describiendo pormenorizadamente

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

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

el retablo de Pisano en el número nueve de la citada revista, en noviembre de ese mismo año⁵⁷.

En 1888 la Comisión Provincial de Monumentos emitió un informe al Director General de Instrucción Pública recordando el interés de aquella institución por el Monasterio de Nuestra Señora de Tentudía, advirtiendo de la ruina y el saqueo de los sepulcros, de la necesidad de su reparación y de la declaración como Monumento Nacional⁵⁸.

En 1903 José Gestoso y Pérez resaltó también la importancia de este conjunto cerámico y del artista Niculoso Pisano en su *Historia de los barro vidriados sevillanos*, parafraseando y corrigiendo a Alonso Morgado así como alertando a las Reales Academias de la necesidad de paliar «el vergonzoso y lamentable abandono en que se encuentran el histórico santuario de Tentudía y las raras joyas artístico-arqueológicas que contiene»⁵⁹.

En 1925 José Ramón Mélida describió el retablo mayor en su *Catálogo Monumental de la Provincia de Badajoz* del que dijo ser obra «muy notable», fabricada en alfares de Triana por el artista italiano Niculoso Pisano, e incluyó la inscripción que lo corrobora, sin embargo, se confunde atribuyendo la coautoría a Juan Riero, del que lee una firma, sin saber que es el vicario de Tudía y promotor de la obra. También yerra al afirmar que la técnica es de cuerda seca cuando, en realidad, es de arista. Respecto a los retablos de las capillas laterales, los atribuye a Pisano y Riero sin más datos que la comparación estilística entre las obras⁶⁰.

Tomás Romero de Castilla, secretario de la Comisión de Monumentos de Badajoz, realizó una encomiable labor para obtener los fondos necesarios para la restauración del conjunto religioso así como los apoyos pertinentes encaminados a su declaración, algo que no ocurrió hasta 1931, cuando ya había fallecido; en ese año se declaró Monumento Histórico-Artístico junto a otros inmuebles emblemáticos de Extremadura y de otras muchas provincias españolas⁶¹. Sin embargo, la declaración y el reconocimiento público de su interés histórico-artístico no supusieron mejora alguna en el mantenimiento del edificio.

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

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

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

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

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

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

La impresión que produce la vieja construcción abandonada y solitaria en aquella cumbre es desoladora [...] El claustro, que es de ladrillo, y las estancias están en completa ruina, quedando de aquel, aunque maltrechos, los muros y las arcadas altas y bajas [...] En el interior del monasterio, algo menos destrozada, se conserva todavía una habitación de bóveda [...]»⁶².

A comienzos de los años sesenta del siglo XX la hispanista Alice Frothingham visitó el aún ruinoso monasterio para estudiar la decoración cerámica, ensalzada en su artículo «Tile altars by Niculoso Pisano & others at Tentudía, Spain», publicado en 1964⁶³.

A partir de diciembre de 1967 comienza una nueva etapa para el santuario encaminada a mejorar el acceso y la conservación del conjunto. En diciembre de ese año la Diputación de Badajoz construye una carretera apta para vehículos para la que los propietarios de los terrenos afectados ceden una parte. La mejorada accesibilidad trajo consigo un aumento de visitantes y, como consecuencia, también de quejas por el estado de abandono de tan importante bien patrimonial por lo que la Dirección General de Bellas Artes encargó a José María Menéndez-Pidal Álvarez la restauración del inmueble y de la decoración cerámica. De esta última se hizo cargo el restaurador Antonio Llopart Castells entre 1974 y 1977⁶⁴, intervención de la que hablaremos en el último capítulo.

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

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

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

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



Fig. 13. MAPB, nº CE00445.



Fig. 14. MAPB, nº CE00543.

deterioro⁶⁵. En la actualidad, la gestión del monasterio se rige por un convenio específico entre la Junta de Extremadura y el Arzobispado de Mérida-Badajoz.

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

Las olambrillas aparecen en el *Inventario de los objetos recogidos en el Museo Arqueológico de la Comisión Provincial de Monumentos de Badajoz* con los números 15 y 16⁶⁶. Fueron donadas por José Caballero Vizuete el 28 de septiembre de 1884 junto con los azulejos de la ermita del Humilladero en Calera de León.

Se trata de dos olambrillas de arista que decoraban el suelo de la capilla mayor de la iglesia del monasterio, de las que se conservan algunas *in situ*. En ambas vemos el retrato de perfil de un esclavo negro que Romero de Castilla identifica con los «sarracenos» expulsados de esas tierras por Pelay Pérez Correa. La única diferencia en ambas imágenes es que el esmalte verde de la gola asciende por el cuello ocultándolo en la olambrilla número CE00444 (10,5 x 10 x 3,2 cm), mientras que en la CE00445 (7,3 x 7,5 x 1,5 cm) lo deja descubierto (Fig. 13). En esta solería aparecen otros retratos negroides sacando la lengua, modelo genuinamente pisano encontrado en las excavaciones de su taller de la calle Pureza, 44 de Sevilla⁶⁷. El Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla posee una pieza similar a esta del Museo de Badajoz que forma parte de un conjunto de ciento cuarenta y una olambrillas de arista con distintos motivos iconográficos fechadas en el siglo XVI⁶⁸.

El azulejo CE00543 (13,3 x 12,9 x 1,8 cm) (Fig. 14) fue donado por Manuel Regaña y Riar en 1897, tal y como consta en una carta de la Comisión Provincial de Monumentos fechada el 28 de septiembre de ese mismo año en la que se agradece a Regaña la donación de un azulejo «arrancado del Santuario de Tudía»⁶⁹. Forma parte de una decoración lineal situada en las contrahuellas de las escaleras de acceso a los altares de San Agustín (Fig. 15) y Santiago Matamoros (Fig. 12), en las capillas laterales de la iglesia de Tentudía, y en el zócalo de la tumba del

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

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

67 PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, A., «Francisco Niculoso Pisano: Datos arqueológicos», op. cit., p. 188, dib. 27.

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

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



maestre Pelay Pérez Correa. Se trata de aves de vistosos colores entrelazadas por sus colas mientras sostienen con su pico hatillos de frutas. Encontramos aves similares a estas decorando algunas contrahuellas de la iglesia de Santiago en Carmona (Sevilla), atribuidas a Cristóbal de Augusta y fechadas en 1577⁷⁰.

Como hemos comentado arriba, la decoración cerámica de las capillas laterales de Tentudía ha sido atribuida a Cristóbal de Augusta por Alfonso Pleguezuelo y fechada en torno a 1575⁷¹, atribución que consideramos acertada. Por lo tanto, el azulejo CE00543 sería obra del citado azulejero sevillano.

El Museo Arqueológico Provincial de Badajoz conserva, con el número de inventario CE00560 (13,5 x 13,7 x 2,3 cm), un azulejo donado por Tirso Lozano el 31 de noviembre de 1938 junto con dos olambrellas del Monasterio de San Jerónimo de Granada. El azulejo posee un papel manuscrito en el reverso firmado por el mismo Lozano que adscribe la pieza a la torre de la iglesia de Granja de Torrehermosa, sin embargo, varias razones nos llevan a pensar que procede del Monasterio de Tentudía (Fig. 16). Por un lado, uno de los azulejos donados por Lozano estaba erróneamente adscrito al Monasterio de Yuste en vez de al de San Jerónimo de Granada, además, la torre de la iglesia de Granja de Torrehermosa no posee decoración cerámica en la actualidad ni hemos encontrado documentación que aluda a que en algún momento la poseyera y, por último, en Tentudía se conservan azulejos idénticos a este, con la misma combinación de colores, en los pretilos de las escaleras de acceso al altar mayor.

Fig. 15. Retablo de San Agustín en la capilla del evangelio y detalle de las contrahuellas en las escaleras de acceso.



Fig. 16. MAPB, nº CE00560.

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

71 PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, A., «Cerámica de Sevilla (1248-1841)», op. cit., pp. 367 y 368.

Este modelo de influencia renacentista representa dos medias esferas gallonadas con decoración vegetal entre ellas. El Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla posee piezas similares a esta⁷². A finales del siglo XIX La Cartuja de Sevilla reinterpretó este mismo motivo en azulejos de relieve con el nombre de «Esfera».

1.1.5. Castillo de Medellín

El castillo de Medellín se alza sobre un cerro, situado en la ribera meridional del río Guadiana (Fig. 17), y en cuya falda se conserva un espléndido teatro romano reconstruido y revalorizado en estos últimos años.

Los materiales de construcción revelan una primera etapa de época omeya en la que se reutilizaron sillares romanos cuidadosamente encintados con mortero y pizarras, y una segunda etapa cristiana en la que predomina el mampuesto y el sillarejo⁷³.

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

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

En el patio oriental, el que fue reutilizado como cementerio en los años 70 del pasado siglo XX, se conserva un aljibe andalusí de dos naves separadas por sendos arcos túmidos sobre una columna. Junto a este se eleva la torre Sur o del Homenaje, cuadrangular y de tres plantas, símbolo del poder nobiliario al igual que las garitas del acceso principal a la fortaleza⁷⁴.

Aunque se desconoce la fecha de la conquista de Medellín y el momento de construcción del castillo, algunas fuentes documentales aluden a la presencia de miembros de la tribu bereber *Hawwaṛa* asentados a finales del siglo VIII en el *hisn Madalltn*, la actual Medellín, que aparece siempre citada en las fuentes islámicas como *hisn* o fortaleza de la *kuṛa*

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

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

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



Fig. 17. Vista exterior del castillo de Medellín.

de Mérida⁷⁵. Algunas características edilicias aluden a momentos constructivos en época omeya, es decir, entre el emirato y el califato⁷⁶. En el siglo XII Al-Idrīsī, afirma que «esta fortaleza está bien poblada; sus caballeros y sus infantes hacen incursiones y *razzias* en el país de los cristianos»⁷⁷.

El maestre de la Orden de Alcántara Pedro Yáñez, acompañado también por caballeros de la Orden de Santiago, reconquistó Medellín junto con las fortalezas y aldeas de su comarca en 1234, siendo rey Fernando III. El monarca cedió a estas órdenes lotes de tierras equitativamente y al maestre Pedro Yáñez, las rentas del castillo y la villa de Medellín mientras mantuviera su maestrazgo, aunque la propiedad seguía siendo del rey⁷⁸.

Hemos de suponer que en esa época se hicieron remodelaciones en la fortaleza y se erigió la iglesia de Santa María del Castillo para albergar la imagen de la Virgen. Sin embargo la paz se perturba un siglo después, en 1354, año en el que el rey Pedro I el Cruel derriba el castillo, posteriormente reedificado por el infante don Sancho de Castilla⁷⁹.

En 1449 el príncipe Enrique donó Medellín a Rodrigo Portocarrero, hijo ilegítimo de Pedro Portocarrero, señor de Villanueva del Fresno. Rodrigo se casó con Beatriz Pacheco, hija ilegítima de Pedro Pacheco, primer marqués de Villena. Los futuros condes de Medellín protagonizaron múltiples disputas con la oligarquía medelinense mientras que la

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

76 *Op. cit.*, pp. 51-68.

77 AL-IDRĪSĪ, M., *op. cit.*, p. 226.

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

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

condesa pasó a la historia por su belicosidad, el apoyo al bando de Juana «la Beltraneja» como sucesora de la Corona de Castilla y las disputas con su hijo Juan Portocarrero por la herencia del condado⁸⁰.

Relata Solano de Figueroa sobre las reformas acometidas por la primera condesa de Medellín: «Últimamente le puso en el ser que hoy goza doña Beatriz Pacheco, primera condesa de Medellín; cuando en tiempo de los Reyes Católicos, hacía las partes del Rey don Alonso V»⁸¹. La alusión exclusiva a la condesa, quien ya habría enviudado de Rodrigo Portocarrero, y al posicionamiento de esta en la guerra sucesoria por la Corona de Castilla, permite situar tales obras en el castillo en torno a 1470. Estas obras fueron eminentemente poliarcéticas, dotaron al castillo de mayor fuerza defensiva para afrontar los continuos conflictos de los condes con la oligarquía local y con los Reyes Católicos, aunque también sobresale un excelente trabajo de cantería en el que tiene cabida el repertorio decorativo del gótico y del mudéjar, y la representación del poder condal en las garitas de influencia castellana⁸².

El quinto conde de Medellín, Pedro Portocarrero, fue caballero de la Orden de Santiago y mayordomo del rey Felipe III, «[...] gustaba de la soledad y retiro, y por lograrle más, hizo labrar en el castillo de Medellín vivienda muy acomodada, para toda su casa; y allí pasaba muchos ratos de oración, y lección así espiritual, como de historia»⁸³.

A mediados del siglo XVII la fortaleza de Medellín parece haber sido ya abandonada y acusa los efectos de esta situación puesto que Solano de Figueroa relata en 1650: «Hizo vivienda en él [castillo] el Conde don Pedro Portocarrero, bien acomodada y costosa, y el descuido de los que había de cuidar de sus reparos le ha hecho perder la comodidad de Palacio, y volver a ser Castillo»⁸⁴.

A partir del siglo XVIII distintas causas naturales y bélicas provocaron el abandono y la ruina del recinto. El terremoto de Lisboa en 1755 afectó a las torres y muros de la fortaleza⁸⁵. El estado debía de ser ruinoso en el siglo XIX puesto que durante la Guerra de la Independencia las tropas francesas utilizaron algunas habitaciones como vivienda y destruyeron el caserío⁸⁶. Posteriormente, durante la primera Guerra Carlista en Extremadura, una

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

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

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

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

84 *Op. cit.*, p. 11.

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

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

compañía de los llamados Nacionales ocupó el castillo en torno a 1836 y provocó graves destrozos en las dependencias palaciegas y en la iglesia, lo cual obligó a desalojarla y trasladar la imagen mariana⁸⁷.

El castillo de Medellín fue declarado Monumento Histórico-Artístico en 1931⁸⁸ a pesar de lo cual no se libró de sufrir las consecuencias de la Guerra Civil española por ser refugio de los soldados republicanos y objetivo de las bombas lanzadas por el bando contrario, no en vano fue línea avanzada del frente republicano de la Bolsa de la Serena⁸⁹. Teniendo en cuenta la declaración de 1931, el castillo posee una doble protección legal puesto que, en 2014, fue declarado Sitio Histórico todo el conjunto histórico-artístico del término municipal de Medellín con la finalidad de abarcar la protección del patrimonio material e inmaterial de una zona imprescindible para la historia y el arte en Extremadura⁹⁰.

Actualmente la fortaleza está abierta al público pero no tiene ninguna función específica aparte de la turística, a pesar de que en 1999 la Diputación de Badajoz emprendió la rehabilitación de algunas partes importantes como la torre del Homenaje⁹¹.

En el Museo Arqueológico Provincial de Badajoz han ingresado azulejos del castillo de Medellín en distintas épocas, desde finales del siglo XIX hasta los primeros años del siglo XXI, tanto por donación como por depósito de excavación arqueológica. Por la documentación existente en el museo sabemos que el azulejo con el número CE00540 (Fig. 23) fue donado por Manuel Borrallo entre 1896 y 1904. Las dos únicas referencias que encontramos sobre esta persona aportan escasos datos. En un anuncio de la revista *La farmacia española* en el que vende una botica «perfectamente surtida» aparece citado como médico de Guareña⁹², y Mérida alude al Dr. D. Juan Manuel Borrallo en su *Catálogo Monumental y Artístico de la provincia de Badajoz* porque conserva dos hachas en Guareña, una de diorita pulimentada y otra «de piedra verdosa pulimentada»⁹³.

Juan Manuel Borrallo parece ser, por tanto, uno de los muchos eruditos locales dedicados a la historia y la arqueología por afición que

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

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

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

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

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

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

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

Fig. 18. MAPB, nº CE00540.



nutrieron los fondos de los museos provinciales españoles durante los siglos XIX y XX hasta la Ley 16/1985, de Patrimonio Histórico Español, en un momento en el que el expolio no era considerado como tal ni poseía la condición de ilegalidad que actualmente conlleva.

El azulejo CE00540 (12,3 x 29,2 x 2,8 cm) es del tipo conocido «por tabla». Se trata de un azulejo rectangular de arista al que le faltaría la pareja para completar el dibujo y estaba destinado a decorar los huecos entre las vigas de una armadura de madera, como los que actualmente se conservan en el claustro del Monasterio de La Cartuja de Sevilla (Fig. 18).

El azulejo del Museo de Badajoz es de estilo renacentista con decoración vegetal enmarcada por una corona de laurel, motivo presente en azulejos de cuerda seca, arista y superficie plana y frecuentemente utilizado por Niculoso Pisano en el retablo de Tentudía (1518), la iglesia del Monasterio de Santa Paula (1504), el altar de la Visitación en el Alcázar de Sevilla (1504) o en Flores de Ávila (¿1520?). Quizá Pisano se inspiró en las obras de Andrea della Robbia en Florencia para la utilización de este recurso de raigambre clásica⁹⁴.

El azulejo metelinense es idéntico al D000711 del Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla⁹⁵, del que se conservan las dos partes que forman la composición completa. Por la similitud con esa pieza podemos afirmar que se trata de un azulejo por tabla fabricado en alfares sevillanos del siglo XVI.

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

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

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



Fig. 19. Restos de muros de tapial del convento de San Francisco de Medellín.

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

1.1.6. Convento de San Francisco en Medellín

El desaparecido convento de San Francisco, adscrito a la provincia franciscana de San Miguel, estuvo situado a las afueras de Medellín, junto al río Ortigas, pero en la actualidad se conservan pocos restos en superficie del conjunto después de haber sufrido las consecuencias de la desamortización, distintos conflictos bélicos, inundaciones y expolios (Fig. 19).

El convento de San Francisco de Medellín fue fundado por el tercer conde de Medellín, don Juan Portocarrero, y su esposa, doña María Osorio Manuel en 1508 debido a la escasez de conventos de frailes en el extremo oriental de Extremadura⁹⁶. Sin embargo, su ubicación junto al río Ortigas, a merced de las crecidas del Guadiana, no fue la más favorable y desde sus inicios se vislumbraba el desafortunado final.

Como guardián se escogió a fray Sebastián de Salamanca, que consiguió el permiso para la construcción del papa Julio II y 47 reales para sufragar parte de las obras. Sin embargo, el guardián falleció antes de que llegara el dinero a Medellín pues así se informa en el documento emitido por el Real Consejo de Órdenes que aprobó el presupuesto⁹⁷.

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

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



El conjunto, a pesar de que el deseo de los condes era otro, se construyó de pequeñas dimensiones: «[...] en la planta de Iglesia, y casa (índice de su magnánimo corazón) intentaron fábricas sumptuosas. La Iglesia es capaz, aunque no acabada, y el Convento se quedó como otros muchos, con solo el amago de sus Fundadores»⁹⁸.

Cuarenta años después de la fundación se acometieron obras de remodelación y ampliación del convento gracias a los donativos de doña Juana Fernández de Córdoba⁹⁹ y doña Magdalena Bobadilla, primera y cuarta esposa respectivamente del cuarto conde de Medellín, don Rodrigo Jerónimo Portocarrero y Osorio¹⁰⁰. Magdalena Bobadilla mandó construir los dormitorios de los monjes, el refectorio y el *De profundis*. La capilla mayor estaba destinada al enterramiento de los condes y en la primera capilla del lado de la epístola Hernán Cortés ordenó construir un enterramiento para sus padres y él mismo antes de 1530¹⁰¹. El escudo de armas esculpido para esa capilla se encuentra hoy en la plaza de Hernán Cortés, en Medellín, señalando el lugar donde estuvo la vivienda en la que nació el conquistador.

Los franciscanos conservaron en el convento el brocal del pozo de la casa de Hernán Cortés cuando esta se abandonó. Tras la desamortización, el brocal fue a parar a una vivienda de Don Benito, en la calle de Palacios¹⁰², hoy calle de Dña. Consuelo Torres.

En 1603 una crecida del río Guadiana provocó grandes destrozos en el convento que, debido a la pobreza de los monjes, tuvieron que ser reparados con donativos del pueblo y 1.800 ducados entregados por

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

99 LEZ, C., *op. cit.*, p. 132.

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

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

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



Fig. 20. «Batalla de Medellín el 28 de marzo de 1809 (182-). Diseñado sobre el terreno por el Sr. Berlier. Capitán de Ingeniería»¹⁰⁵.

la Villa después de la venta de montes propios¹⁰³, acción que da a entender la importancia de este convento en el conjunto de las edificaciones religiosas de la localidad.

Las reparaciones en ese momento fueron exiguas y de consolidación por lo que hubo que esperar hasta 1677 para acometer las necesarias obras de reforma y ampliación del convento metelinense en virtud de un contrato firmado por el octavo conde de Medellín, don Pedro Portocarrero Folch y Aragón, que otorgaba 28.800 ducados al maestro de Garrovillas Alonso Hernández, que había trabajado también en la iglesia de Aliseda, para que derribara parte del «dormitorio viejo» y construyera dos crujías abovedadas y soladas, un albañal desde el claustro al huerto para desagüe de las aguas de lluvia y realizara algunas obras en la iglesia, que contaba con el altar mayor, alargado en el transcurso de esta intervención, y otros cuatro altares laterales¹⁰⁴.

La Guerra de la Independencia no afectó demasiado al edificio aunque la desamortización terminó por desalojar a la pequeña comunidad de religiosos en 1814¹⁰⁵. Se conservan distintos planos de la conocida Batalla de Medellín del 28 de marzo de 1809 en los que vemos señalado el lugar donde se encontraba el convento, aún en pie en esos momentos. Incluso en un dibujo del ingeniero militar Berlier, realizado en los años veinte del siglo XIX, se reproduce el alzado de la iglesia del convento a los pies del castillo (Fig. 20).

Según Gordillo, el convento fue exclaustrado en 1834 y sus bienes repartidos por distintas iglesias de Medellín. En 1840 el Estado vendió el

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

104 Díez González, C., *op. cit.*, pp. 133 y 134.

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

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

convento y la huerta aneja a un particular que, a su vez, lo revendió a unos vecinos de Don Benito, «los Falcones de naturalidad francesa», quienes derribaron el conjunto para construirse una vivienda en la calle Mirador de esa localidad y que, posteriormente, fue adecuada a la función de colegio, el Santo Ángel¹⁰⁷, que da nombre a la plaza actual. El Colegio «Santo Ángel de la Guarda» desarrolló su labor educativa entre 1896 y 1988, aunque oficialmente cesó su actividad en 1990¹⁰⁸, y posteriormente fue derribado.

En el *Plano del campo de la batalla de Medellín*, dibujado por el Capitán José Calderón y González el 15 de octubre de 1862¹⁰⁹, leemos «convento derruido» en el lugar que ocupaba el conjunto religioso, lo cual permite fechar el desmonte de la fábrica destinado a una vivienda en Don Benito entre 1840 y 1862.

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

El 25 de febrero del año 2000 fueron depositados en el Museo de Badajoz dos pequeños fragmentos de azulejos de arista encontrados en una excavación de urgencia fechada entre 1998 y 1999 en la parcela US-62 del término municipal de Medellín¹¹⁰. Ambos proceden del Corte J3, nivel 1 y, según el informe de excavación, pertenecieron a un pequeño convento que identifico, por las coordenadas, con el convento de San Francisco.

El Museo Arqueológico de Badajoz ha inventariado estos azulejos, junto con otros materiales de la excavación, con el número D004850 y las medidas de ambos rozan los seis centímetros por cada lado y 2,5 de grosor. Uno de ellos parece coincidir con una olambrilla o azulejo de arista en el que se representa una estrella de ocho y dieciséis de color negro enmarcada en una estrella de primer cruce, es decir, formada por la superposición de dos cuadrados, cuyas cintas han sido esmaltadas en azul, verde, melado y blanco (Fig. 21). Este motivo es quizá de origen sevillano puesto que allí se fabricó desde el siglo XV en cuerda seca. Encontramos ejemplos de ese tipo fechados hacia 1500 en la Casa de Pilatos en Sevilla y en la capilla del Alcalde de Bristol¹¹¹, en el Museo Lázaro Galdiano y en el Museo Nacional del Azulejo de Lisboa¹¹². El Museo

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

108 BOE nº 128 de 29 de mayo de 1990.

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

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

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

112 PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, A., «Sevilla y la técnica de cuerda seca: vajilla y azulejos (ss. XV-XVI)», *Atrio: revista de Historia del Arte*, nº 4, 1992, lám. 7, nº 495.



Fig. 21. Reconstrucción de azulejo.
MAPB, nº D004850.



Fig. 22. MAPB, nº D004850.

de Artes y Costumbres Populares de Sevilla posee un panel de setenta y dos olambrillas de arista procedentes de Azuaga (DE00844A) que inicialmente ingresaron en el Museo Arqueológico de la misma ciudad. Varias piezas de este conjunto representan esta misma composición y han sido contextualizadas en alfares sevillanos del siglo XVI. También se conservan olambrillas de arista fabricadas por Niculoso Pisano en 1518 para el pavimento de la capilla mayor de la iglesia del Monasterio de Nuestra Señora de Tentudía.

El otro fragmento, también de arista, presenta motivos vegetales encintados de estilo renacentista en color verde y negro sobre fondo blanco (Fig. 22). Es difícil averiguar la composición exacta del mismo pero estos motivos presentan similitudes con los azulejos encontrados en las excavaciones de la iglesia de Santa María del Castillo de Medellín que siguen modelos pisanescos.

Teniendo en cuenta el ascetismo de la Orden Franciscana parece más probable que la decoración cerámica se concentrara en zonas comunes tales como el refectorio, al igual que en otros conjuntos monacales, aunque no poseemos datos suficientes para corroborar esa teoría. Considerando que doña Magdalena de Bobadilla fue la principal mecenas del convento y que las principales partes del mismo fueron construidas bajo su auspicio, quizá estas piezas fueron encargadas durante su estatus como condesa de Medellín. A falta de fechas más exactas, solo conocemos el año de la fundación del convento, 1508, y el de la muerte de la cuarta condesa, 1580¹¹³, por lo que podríamos situar la fabricación de estas piezas cerámicas entre esas dos fechas en alfares sevillanos, dada la similitud con azulejos coetáneos, aunque la presencia del esmalte negro nos remite a la primera mitad del siglo XVI.

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

Fig. 23. Vista de la planta de la iglesia del castillo de Medellín.



1.1.7. Iglesia de Santa María del Castillo de Medellín

Describía Mélida la puerta más importante del castillo de Medellín, fortificada y situada al oeste de la población, con acceso a uno de los dos recintos interiores en los que estaba y continúa estando dividida la fortaleza. Junto a esta puerta, intramuros, y al lado de una alberca, decía Mélida, había «una capilla derruida, que podrá ser del siglo XVIII» aunque fecha el castillo mucho antes, en el siglo XIV y con adiciones posteriores¹¹⁴. Dicha capilla era la iglesia de Santa María del Castillo, aunque sus reducidas dimensiones y los pocos restos que quedaban de ella son causa del equívoco del historiador (Fig. 23).

También recoge este autor la imagen medieval de Nuestra Señora del Castillo, llamada así porque estaba ubicada en la fortaleza, aunque Mélida la ve en la iglesia parroquial de Santa Cecilia¹¹⁵, donde fue destruida durante la Guerra Civil española.

En una carta del conde de Medellín fechada el 2 de abril de 1728 y dirigida a D. Juan Izquierdo Blázquez y a D. Juan Gómez Bravo, corregidor y administrador de las rentas del Estado de Medellín respectivamente, el noble solicita la redacción de informes técnicos para realizar unas reformas debido al mal estado de las puertas del recinto, una parte de la muralla y una torre, atendiendo a lo comunicado por el sacerdote por temor a que pudieran robar las «alhajas» custodiadas en la iglesia¹¹⁶.

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

115 *Op. cit.*, p. 420.

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

Como hemos mencionado en el capítulo dedicado al castillo de Medellín, este y la iglesia sufrieron los efectos del terremoto de Lisboa de 1755, que afectó a los arcos y paredes del templo¹¹⁷. En 1848 la iglesia no estaba abierta al culto por estar «amenazando ruina», según afirma Madoz, quien también alude a la ocupación del castillo por parte de las tropas francesas¹¹⁸.

En la última década del siglo XIX Rodríguez Gordillo ofrece algunos datos sobre esta iglesia. La fecha en el siglo XIII, después de la reconquista cristiana, con cubierta abovedada y un camarín en el altar mayor con el suelo cubierto de azulejos: «[...] tenía el Altar Mayor un bonito camarín, con todo el piso de azulejos y las paredes pintadas al óleo y en su centro las cuatro mujeres fuertes del Evangelio, Ester, Judit, Ruet y Abigail; el centro del camarín lo ocupaba la imagen de Nuestra Señora del Castillo [...]»¹¹⁹.

Según el testimonio de este sacerdote, la vivienda del párroco estaba adosada a uno de los muros y, una de las torres del castillo que denomina «cubo», fue utilizada como campanario, de la que decía, además, que estaba decorada con azulejos que no pudo ver porque habían desaparecido: «[...] dicho torreón tenía unos azulejos de mucho mérito, por su antigüedad y han desaparecido»¹²⁰.

A los destrozos ocasionados por los franceses durante la batalla del 28 de marzo de 1809 y en el transcurso de tiempo que estuvieron alojados en el castillo, lo que obligó al sacerdote de la iglesia a desalojarla y trasladar la imagen a la capilla del Santísimo Cristo de San Martín, se unió que la compañía del ejército llamada «Los Nacionales» ocupara el castillo entre 1834 y 1836, profanara la iglesia y destruyera una parte de ella¹²¹.

Durante las obras de adecuación del entorno del parque arqueológico de Medellín en 2007 el arqueólogo Santiago Guerra Millán dirigió las labores de desescombro y consolidación en esta iglesia y el aljibe situado bajo ella para conocer más información de estas construcciones y revalorizarlas¹²². Esta intervención ha permitido corroborar los datos históricos aportados por Rodríguez Gordillo: la vivienda adosada al muro oriental del templo, la techumbre abovedada, el solado de azulejos al menos en las escaleras de acceso al

117 *Op. cit.*, p. 1164.

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

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

120 *Op. cit.*, pp. 160, 161 y 163.

121 *Op. cit.*, pp. 161 y 162.

122 GUERRA MILLÁN, S., *op. cit.*



Fig. 24. MAPB, U. E. 688.

altar mayor y el acceso desde el aljibe por el suelo de la iglesia. Sin embargo, no se ha podido constatar la fecha de construcción de la iglesia pero sí del aljibe, donde los restos cerámicos y de pintura mural apuntan a época musulmana¹²³.

Durante la Guerra Civil los soldados republicanos horadaron dos zonas de relleno para construir sendas trincheras, una de ellas llegó hasta el aljibe, y las bombas, de las que se conservan restos, destruyeron algunos muros y la parte alta del campanario. También se ha constatado el desescombro realizado en los años 80 del siglo XX en la zona noroeste de la iglesia en el que aparecieron dos columnas de mármol y un capitel que fueron sustraídos posteriormente¹²⁴.

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

Por estar en el interior del castillo esta iglesia ya poseía la declaración de Monumento Histórico-Artístico que afectaba a la fortaleza desde 1931¹²⁵, pero además, desde 2014, ambos monumentos están protegidos como Bien de Interés Cultural con la categoría de Sitio Histórico¹²⁶, protección que afecta a todo el patrimonio histórico-artístico del término municipal de Medellín.

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

En las Unidades Estratigráficas 501, 544 y 688 fueron hallados varios azulejos iguales, con unas medidas de 21 x 21 x 2,3 centímetros para la pieza de mayor tamaño (Fig. 24). Están realizados con la técnica de superficie plana; sobre un fondo blanco de estaño presentan un motivo de hojas de acanto en azul unidas entre sí formando un cuadrado en el centro de la pieza. Este motivo tan representado en el estilo barroco, tanto en la escultura como en la pintura o la platería, no suele aparecer

123 *Op. cit.*, pp. 28-31.

124 *Op. cit.*, pp. 26, 27, 31 y 32.

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

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

de forma aislada en la cerámica sino asociado a emblemas heráldicos, como en los azulejos de censo conservados en el claustro del convento de Santa Clara de Zafra¹²⁷. Los lambrequines que decoran el casco y los lados del escudo suelen representar hojas de acanto o plumas, decoración habitual en piezas de loza como los albarellos o botes de farmacia, cuya producción adquirió fama en los alfares de Talavera de la Reina durante el siglo XVIII, fecha en la que se habrían fabricado también estos azulejos de Medellín.

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

En la U. E. 557 y en las U. E. 533 y 685, de derrumbe de un muro lateral de la iglesia, próximo al muro transversal del castillo, fueron hallados azulejos de arista con una composición de flor dentro de una figura cuadrangular resultante de la unión de cuatro semicírculos (Fig. 25). Cada círculo queda completado al unir cuatro azulejos a los lados de este y así sucesivamente. El azulejo completo hallado en la U. E. 533 mide 13,5 x 13,5 x 2,5 cm y ha sido realizado con los esmaltes azul, verde, negro y melado sobre fondo blanco. Este motivo tiene su origen en azulejos bajomedievales valencianos¹²⁸ y fue fabricado por Niculoso Pisano, como atestiguan las piezas halladas en las excavaciones de su taller en la calle Pureza, 44 de Sevilla¹²⁹. La disposición radial es de origen mudéjar pero los motivos vegetales y los cordeles son renacentistas y aparecen en otros azulejos del siglo XVI como las guardillas de corazones vegetales, que también han salido a la luz en esta iglesia.

En la U. E. 549, también de derrumbe cercana al muro transversal, se encontraron las guardillas de arista que comentamos, con corazones realizados con tallos vegetales unidos por su vértice (Fig. 26). La medida de una de las piezas, casi completa, es de 9,5 x 13 x 2,2 cm. Han perdido gran parte del vidriado y de los esmaltes, pero aún permanecen el verde y el azul sobre fondo blanco. Encontramos piezas



Fig. 25. MAPB, U. E. 533.



Fig. 26. MAPB, U. E. 549.

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

128 COLL CONESA, J., *Cerámica valenciana (Apuntes para una síntesis)*, Valencia, Asociación de Cerámica Valenciana Avec-Gremio, 2009, fig. 218.

129 PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, A., «Francisco Niculoso Pisano: Datos arqueológicos», *op. cit.*, nº 3-4, p.183, dib. 6.



Fig. 27. MAPB, U. E. 560.

similares en la solería del antiguo refectorio del Real Monasterio de Nuestra Señora de Guadalupe. Una variante de este modelo muestra los corazones unidos por roleos, de la que se conservan ejemplos en el Museo de Cáceres procedentes del Monasterio de Yuste y de la iglesia de Sancti-Spiritus de Salamanca.

En la U. E. 560 aparecieron un azulejo de arista y varios fragmentos del mismo tipo (Fig. 27), muchos de ellos cubiertos con yeso. La medida de la pieza completa es de 14 x 14,5 x 2,2 cm y se trata de azulejos de labor con una flor en el centro en disposición radial rodeada de líneas y grecas de «hojas de agua»¹³⁰ formando un octógono. Se considera modelo pisanesco por haber sido usado por Niculoso Pisano en numerosas ocasiones, como en el Monasterio de Nuestra Señora de Tentudía en Calera de León, pero también se encontraron ejemplos en las excavaciones de su taller en la calle Pureza, 44 de Sevilla¹³¹. La Cartuja de Sevilla fabricó azulejos con este motivo bajo el nombre de «Teresa». También en la U. E. 560 se hallaron dos fragmentos de alizar de superficie lisa de color verde, en una zona de derrumbe bajo el altar, por lo que los azulejos de arista comentados podrían haber decorado los arrimaderos o el frontal de altar, en ambos casos delimitados, como es habitual, por estos alizares.

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

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

1.1.8. *Palacio de don Juan de Zúñiga en Zalamea de la Serena*

La villa de Zalamea de la Serena fue reconquistada por el maestro de la Orden de Alcántara don Pedro Yáñez en 1236 y recibida de manos del rey Fernando III como Encomienda de la Orden¹³². En esa fecha probablemente ya existía una fortificación andalusí de la que no

130 *Op. cit.*, p. 239.

131 PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, A., «Francisco Niculoso Pisano: Datos arqueológicos», *op. cit.*, p. 184, dib. 12.

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

quedan restos y sobre la que se construiría el castillo actual de Arriba la Villa, situado en un lugar no muy elevado dentro de la población, de planta cuadrangular regular y flanqueado por torres en los ángulos.

Torres y Tapia relata en la *Crónica de la Orden de Alcántara* el nombramiento de Juan de Zúñiga como maestre en 1475, aún en minoría de edad, y cuyo maestrazgo se prolongó hasta 1494, año en el que renunció al cargo en favor de los Reyes Católicos a cambio de, entre otros privilegios, el control vitalicio del partido de La Serena y la construcción de una «Abadía exenta» en Villanueva de la Serena dependiente directamente de la figura del papa¹³³.

Según Torres y Tapia las obras del palacio prioral de Villanueva de la Serena coincidieron con las del palacio de Zalamea, inmediatamente después de las Capitulaciones entre los Reyes Católicos y Juan de Zúñiga a finales del año 1494: «También hizo labrar en Zalamea arrimado a la Fortaleza, un pedazo de casa para su aposentamiento, porque gustaba también de vivir en esta Villa»¹³⁴.

El palacio ilipense se adosó al desaparecido lienzo occidental del castillo, ocupando una parte del patio de armas y con dos entradas diferentes, la principal posee un arco rebajado coronado por el escudo de la casa de Zúñiga: en campo de gules, una banda de oro (Fig. 28). Por ella se accedía a las distintas habitaciones distribuidas en cuatro crujías alrededor del aljibe preexistente. Al exterior, la diferencia entre la construcción fortificada y la palaciega es clara por el predominio del vano sobre el muro en la segunda. El 24 de marzo de 1495 las obras debían de estar muy avanzadas y Zúñiga asentado en su palacio puesto que Torres y Tapia relata unas disputas por la provisión de leña que los vecinos de Zalamea debían entregar a la fortaleza¹³⁵.

De la composición de la Corte humanística de Juan de Zúñiga en La Serena, la más importante de Castilla según algunos autores, también trata el cronista citado y enumera a las importantes personalidades presentes en ella como el jurista fray Gutierre de Trejo, el teólogo fray Domingo, el doctor De la Parra, el maestro de capilla Solórzano, el humanista Antonio de Nebrija y el astrólogo judío Abasurto¹³⁶.



Fig. 28. Fachada principal del Palacio de don Juan de Zúñiga.

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

134 *Op. cit.*, p. 569.

135 *Ibidem*.

136 *Ibidem*.

Antonio de Nebrija vivió con su familia en Zalamea, al amparo de Juan de Zúñiga, durante diecisiete años, desde 1485¹³⁷ hasta la muerte del maestro en 1504, aunque el palacio no debía de existir en fechas tan tempranas y por ello el escritor residía en una vivienda adosada a uno de los muros del castillo de la que queda constancia documental en dos manuscritos sobre las antigüedades de Zalamea de la Serena, copias del texto escrito por Tamayo de Salazar en 1634. Uno de los manuscritos, de 1726, se conserva en la Real Biblioteca del Palacio de Madrid y, el otro, de 1732, está custodiado por la Biblioteca Pública de Cáceres. En el capítulo séptimo sobre *Los Insignes, e Ilustres Varones en Virtud y Letras que â procreado Zalamea en todos tiempos* relata sobre el maestro Antonio de Nebrija:

[...] su casa se mantiene al presente [año de 1726] a las espaldas de la fortaleza a la parte de Levante, a donde dicen el postigo, tiene la Portada de cantería con canes, y arco de lo mismo, y enzima de ella una Ventana de molduras de buena obra debese estimar con extremo, por haber vivido en ella tan insigne Varón: compuso en ella el Arte de Gramática, el Vocabulario, que dedicó a Juan de Zúñiga último Maestre de Alcántara; compuso aquí también otros muchos libros y en particular el erudito commento al lanode Pedro Mártir de Anglería excelente Poeta Latino, cuyas obras dio a Luz Antonio de Lebrija¹³⁸.

La segunda edición de las *Introducciones latinae* de Nebrija, fechada en 1485, está dedicada al maestro, lo cual confirma que ya estaba al servicio del mismo y por esas fechas residía también en Zalamea. En una de las láminas de esta edición aparece representado Nebrija dando clases a Juan de Zúñiga en una habitación rectangular solada con azulejos. Algunos autores afirman que esa estancia pertenecía a la Corte de Juan de Zúñiga en Villanueva de la Serena o incluso al palacio de Zalamea. Ambos casos parecen improbables en tanto que los ejemplares de esta segunda edición se imprimieron entre 1485 y 1494¹³⁹, y ambos palacios comenzaron a construirse en 1494, aunque no deja de sorprendernos la semejanza de esa decoración cerámica, aparentemente de lacería mudéjar, con la encontrada en el palacio de Zalamea.

Juan de Zúñiga fue nombrado arzobispo de Sevilla y cardenal poco antes de su fallecimiento el 26 de julio de 1504 en la casa o mesón

137 SÁNCHEZ SALOR, E., «La segunda edición de las *Introducciones latinae* de Nebrija. El ejemplar de don Juan de Zúñiga», *Revista de Estudios Extremeños*, tomo LIX, nº 2, 2003, p. 635.

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

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



Fig. 29. Estado actual de las dependencias del Palacio de don Juan de Zúñiga.

del rincón¹⁴⁰, situada en la Puebla de Guadalupe y propiedad del Real Monasterio de Nuestra Señora de Guadalupe; sus restos fueron trasladados posteriormente al convento de San Vicente Ferrer en Plasencia. Tras su muerte, el Priorato de Magacela pasó a hacerse cargo de sus posesiones hasta la configuración del Priorato de Zalamea en 1552, por orden del rey Carlos I. En 1875 culmina esta etapa gloriosa de La Serena con la extinción de los prioratos en el territorio peninsular¹⁴¹.

En 1594 el visitador del partido de La Serena Juan Rodríguez Villafuerte Maldonado mandó hacer unas obras en el castillo de Zalamea, los encasamientos, que comenzaron en febrero de 1595 a cargo de Juan Gómez¹⁴². Por este documento sabemos que, en el interior del castillo, en cuatro crujías alrededor del patio de armas, se habían construido las habitaciones (Fig. 29).

El conjunto palaciego de Zalamea se utilizaba en 1633 como cárcel, notaría y para otras funciones administrativas¹⁴³ pero el abandono después de esas fechas, documentado por las distintas excavaciones arqueológicas realizadas en 2007, 2010 y 2013-2014, es el responsable del deterioro, sobre todo de las estancias interiores, puesto que los muros

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

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

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

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

perimetrales y las torres han llegado hasta nuestros días gracias a que las viviendas de la localidad se han adosado a ellas, incluso se ha construido una de estas casas en el interior de una parte del conjunto. La otra mitad del castillo albergó el cementerio de la localidad desde 1826 hasta 1929, según consta en una inscripción en el actual cementerio municipal.

En 2007 se inició una excavación arqueológica para acondicionar el castillo a la función de Parador, idea que finalmente no llegó a término. En esta intervención salió a la luz un grupo de olambrillas que se hallaban entre el material de derrumbe del palacio en su lado norte¹⁴⁴.

En otra excavación llevada a cabo en 2010 se encontraron algunas olambrillas y azulejos pertenecientes al conjunto que comentaremos a continuación, entre el material de derrumbe de unas estructuras del Palacio de don Juan de Zúñiga fechadas entre finales del siglo XV y en el siglo XVI¹⁴⁵.

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

Estos sondeos sacaron a la luz un imponente solado de azulejos y olambrillas de cuerda seca y arista únicos en Extremadura. Aunque la memoria de excavación califique estas piezas como material de derrumbe y fueran extraídas para continuar con la excavación en estratos inferiores, hay que dejar claro que el estilo y las técnicas de las mismas, así como la cronología del Palacio de don Juan de Zúñiga permiten afirmar que se trata de un suelo completo de una de las salas más importantes del conjunto palaciego, lo cual se deduce por la calidad de la decoración. Teniendo en cuenta los pocos datos que poseemos sobre este edificio y la Corte literaria y científica de Juan de Zúñiga, así como la escasez de solados cerámicos en Extremadura, más aún de piezas de cuerda seca, del que este es el único vestigio, habría sido más acertado recuperar y conservar *in situ* la solería o al menos documentarla meticulosamente antes de su levantamiento. En enero de 2014 fueron depositados todos los azulejos y olambrillas en el Museo Arqueológico Provincial de Badajoz.

Si tomamos como referencia las fechas de inicio de la construcción en 1494 dadas por Torres y Tapia y la rapidez con la que se efectuaron los trabajos tanto en este edificio como en el palacio prioral

144 VV.AA., *Informe final del estudio arqueológico del castillo de Zalamea de la Serena*, TERA, SL, 2007.

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

de Villanueva de la Serena, situaríamos la fabricación de estos azulejos entre 1494 y 1495, fechas en las que está en pleno auge la técnica de cuerda seca y comienza a aparecer la de arista¹⁴⁶. Aunque la técnica de cuerda seca se aplicaba en Al-Andalus en piezas de vajilla ya en los siglos XI y XII, parece que su fabricación se limitó al Reino Nazarí en los siglos posteriores hasta su recuperación en época de los Reyes Católicos, en el último cuarto del siglo XV, aplicada no solo a la vajilla sino también a la azulejería y fabricada tanto en Triana (Sevilla) como en Niebla (Huelva)¹⁴⁷.

Respecto a la pervivencia de esta técnica en Andalucía, hasta ahora se tenía por cierta la información facilitada por José Gestoso basada en el libro de *Cargo y Data* de la catedral de Sevilla, en el que se aparece la fecha de 1558, año en el que el alfarero Roque Díaz entregó 52 azulejos de «cuerda seca» para decorar «el solado de la pieza de la librería»¹⁴⁸. Sin embargo, Alfonso Pleguezuelo advierte del error de identificar la denominación de «cuerda seca» o solamente «cuerda» reseñada en los documentos del siglo XVI con la técnica que actualmente denominamos así, puesto que con ese nombre se referían a los azulejos fabricados con la técnica de cuenca o arista¹⁴⁹.

En Toledo también se empleó la cuerda seca en azulejos y elementos arquitectónicos desde la segunda mitad del siglo XV y durante el XVI¹⁵⁰. Las piezas cerámicas en las que pervivió esta técnica durante más tiempo, hasta bien entrado el siglo XVI, fueron los alizares¹⁵¹, quizá por la dificultad de la arista para este tipo de remates, puesto que de la cuerda seca se pasó a la superficie plana pintada sin la transición a la arista sufrida por el resto de piezas cerámicas.

En todo este conjunto cerámico de Zalamea destacan, por número, las olambrillas hasta un total de treinta y siete, seguidas de cinco azulejos y varios fragmentos de estos que quizá decoraban también la solería o arrimaderos. Además, se han encontrado cinco fragmentos de alizares esmaltados en verde, tipología que solía utilizarse para reforzar escalones o rematar zócalos. El motivo iconográfico más numeroso es

146 Aguado Villalba marca el inicio de la técnica de cuenca o arista en el último tercio del siglo XVI, en AGUADO VILLALBA, J., «Azulejería toledana de "cuerda seca" y "arista"», *Toletum: boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*, nº 48, 2002, p. 75. Según otros autores las fechas se establecen entre finales del siglo XV y principios del XVI, véase GESTOSO Y PÉREZ, J., *Historia de los barros vidriados sevillanos...*, op. cit., pp. 109 y 110; y PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, A., «Sevilla y la técnica de cuerda seca: vajilla y azulejos (ss. XV-XVI)», op. cit., pp. 17-30.

147 PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, A., «Los primeros azulejos sevillanos de cuerda seca», en VV.AA., *Actas del XVIII Congreso de la Asociación de Ceramología. Cerámica aplicada a la arquitectura: patrimonio público y privado*, Xátiva, 2015, en prensa, pp. 6 y 7.

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

149 PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, A., «Los primeros azulejos sevillanos de cuerda seca», op. cit., p. 2.

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

151 AGUADO VILLALBA, J., «Azulejería toledana de "cuerda seca" y "arista"», op. cit., pp. 74 y 88.



Fig. 30. MAPB, U. E. 1000-92.



Fig. 31. MAPB, U. E. 1000-79.



Fig. 32. MAPB, U. E. 1000-84.

la lacería mudéjar, en la que se combinan los esmaltes blancos, verdes, azules y negros, aunque también se representan otros temas como flores o animales, ya sean reales o fantásticos.

A continuación, describiremos algunas de las piezas más llamativas o mejor conservadas, numeradas con las siglas de excavación, y estableceremos similitudes iconográficas con azulejos coetáneos.

Los azulejos numerados como U. E. 1000-73, U. E. 1000-85 y U. E. 1000-92 (Fig. 30) están fabricados con la técnica de cuerda seca hendida y poseen una composición de lacería mudéjar de estrella de ocho en el centro, de color melado, y lazos blancos entrecruzados alrededor sobre fondo verde, azul y negro. Motivo muy utilizado en la azulejería de arista sevillana y toledana de los siglos XV y XVI. Las medidas de la pieza mejor conservada son 13 x 13 x 2 cm.

El azulejo U. E. 1000-79 (Fig. 31), con unas medidas de 7,9 x 13,1 x 2 cm, y de cuerda seca hendida, representa una estrella de ocho y dieciséis enmarcada en una estrella de primer cruce, es decir, formada por la superposición de dos cuadrados, todo ello en negro, azul y melado sobre fondo blanco. Parece un motivo típico de la azulejería sevillana puesto que Gestoso identifica azulejos similares en la casa de Pilatos y en la capilla del Alcalde de Bristol¹⁵². Es idéntico a un panel de cuatro azulejos del Museo Lázaro Galdiano (01212), también de cuerda seca, fechados hacia 1500 y fabricados en Sevilla. El Museo Nacional del Azulejo de Lisboa conserva un azulejo de cuerda seca con esta misma composición¹⁵³ y en la colección del Museo Arqueológico Provincial de Badajoz hay un fragmento de azulejo con una composición similar a esta, pero realizado con la técnica de arista procedente del convento de San Francisco de Medellín (D004850). También de arista son varios azulejos similares dispuestos en forma de cruz junto con otras piezas de diferentes épocas, estilos y técnicas en la fachada de una vivienda en Zafra.

Los fragmentos de azulejos de arista encontrados en la U. E. 1000-84 (6 x 9 x 2 cm) (Fig. 32) y la U. E. 1000-147 (6,5 x 7,5 x 2 cm) representan un motivo floral muy utilizado en piezas cerámicas sevillanas y toledanas de cuerda seca en el tránsito del siglo XV al XVI. Estilizaciones vegetales de este tipo fueron usadas para decorar elementos arquitectónicos de remate en Toledo¹⁵⁴ pero su uso se extendió sobre todo en la vajilla de cuerda seca sevillana. Estos motivos florales y la disposición en compartimentos que adquieren en estos fragmentos de azulejos que

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

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

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

comentamos, tienen reminiscencias con la cerámica califal verde y manganeso, así como la verde y morada de Paterna¹⁵⁵.

El azulejo de la U. E. 1000-86 (13 x 13 x 2,2 cm), de cuerda seca hendida (Fig. 33), presenta una composición de lazo mudéjar similar, aunque con diferentes óxidos, a la pieza D000737A del Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla, fechada en el siglo XV y fabricada en Sevilla¹⁵⁶. Gestoso recoge en su *Historia de los barros vidriados sevillanos* un azulejo de cuerda seca procedente de la Casa de los Pinelos en Sevilla, en azul y blanco, con un dibujo idéntico y que él fecha en los inicios del siglo XVI¹⁵⁷. También encontramos este motivo en azulejos de cuerda seca del zócalo del claustro de La Cartuja de Santa María de las Cuevas (Sevilla), fechados en el último tercio del siglo XV¹⁵⁸. La importación de azulejos sevillanos en los siglos XV y XVI adquirió una gran importancia y edificios religiosos o palacios conservan en la actualidad buena muestra de esos ejemplares, tal es el caso de la catedral de Coimbra, donde aparecen azulejos similares al que comentamos, o el Palacio de Sintra. El Museo Nacional del Azulejo de Lisboa conserva varios de esos azulejos de cuerda seca importados que comparten la misma decoración que el de Zalamea¹⁵⁹. La fábrica sevillana Pickman recuperó este modelo con el nombre de «Paz».

El Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla posee olambrillas de cuerda seca y arista similares a estas de Zalamea que representan un grifo, inventariadas con los números U. E. 1000-109 y U. E. 1000-111 (Fig. 34), cuyas medias son 6 x 6 x 2,5 cm, aunque en ellas se ha utilizado la técnica de cuerda seca hendida. En estas piezas se aprecia claramente el cuerpo del animal mitológico mitad león mitad águila. Las olambrillas del museo sevillano están fechadas entre finales del siglo XV y principios del XVI¹⁶⁰. El Instituto Valencia de Don Juan posee un azulejo similar a estos procedente de la Alhambra, de fabricación sevillana, fechado en el siglo XV y en el que se ve a un grifo en escorzo, de color verde y con un rostro muy parecido al de Zalamea.

La olambrilla de arista inventariada con el número U. E. 1000-110 (6,5 x 6,5 x 1,7 cm) presenta un motivo típico del mudéjar de dos cintas entrecruzadas en forma de cadeneta (Fig. 35), representado no



Fig. 33. MAPB, U. E. 1000-86.



Fig.34. MAPB, UE.1000-111.



Fig. 35. MAPB, UE.1000-110.

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

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

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

158 PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, A., «Los primeros azulejos sevillanos de cuerda seca», *op. cit.*, pp. 13 y 14, fig. 7.

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

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

solo en la azulejería sino también en la orfebrería, la arquitectura o los tejidos y cuyo uso se remonta al menos hasta la etapa clásica puesto que es usual verlo en la musivaria romana. Su representación, más común en alizares y guardillas que en olambrillas, muestra en el modelo ilipense el cruce de las cintas blancas sobre un fondo negro y melado.

Otras olambrillas de este conjunto en las que se utilizan motivos de lacería mudéjar son la U. E. 1000-108 (6,4 x 6,6 x 2 cm), U. E. 1000-122 (5,7 x 5,7 x 2,5 cm), U. E. 1000-138 (6,5 x 6 x 2 cm), U. E. 1000-142 (6,2 x 6,2 x 2,2 cm) y U. E. 1000-144 (7 x 6,4 x 3 cm), las dos primeras de arista y la última de cuerda seca hendida (Fig. 36), de las que encontramos ejemplos similares en el Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla.



Fig. 36. MAPB, U. E. 1000-108, U. E. 1000-122, U. E. 1000-138, U. E. 1000-142 y U. E. 1000-144 (de izquierda a derecha y de arriba abajo).



La olambrilla de cuerda seca U. E. 1000-112 (6,3 x 6,1 x 2,5 cm) muestra una composición de aspillas entrecruzadas (Fig. 37), motivo representado en azulejos planos de Manises de los siglos XV y XVI o en azulejos de cuerda seca típicos de alfares sevillanos como los fabricados por los Pulido para la Casa de Pilatos o algunos conservados en el Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla como el D000609A/7¹⁶¹. En Toledo fue un dibujo muy usado en azulejos de arista de la primera mitad del siglo XVI como los que decoran la Casa del Greco¹⁶². En Extremadura se conservan azulejos de cuerda seca con este motivo de aspilla en la solería del coro del convento de Santa Clara en Zafra¹⁶³.

Fig. 37. MAPB, U. E. 1000-112.

Fig. 38. MAPB, U. E. 1000-116.

Fig. 39. MAPB, U. E. 1000-126.

Las olambrillas de arista U. E. 1000-116 (6,4 x 6,5 x 2,7 cm) (Fig. 38) y U. E. 1000-132 presentan el mismo dibujo de lágrimas en disposición radial con diferentes esmaltes. Este esquema es idéntico al utilizado en unas olambrillas fabricadas por Niculoso Pisano para el suelo de la capilla mayor de la iglesia del Monasterio de Nuestra Señora de Tentudía. También encontramos este modelo en unas olambrillas de arista procedentes de Azuaga conservadas en el Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla¹⁶⁴.

La olambrilla de cuerda seca hendida U. E. 1000-126 (5,7 x 5,7 x 1,7 cm) representa un mono con un collar del que cuelga una cadena (Fig. 39). El interés por los primates del Nuevo Mundo se refleja en numerosas publicaciones desde la llegada de Cristóbal Colón,

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

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

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

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

Fig. 40. MAPB, U. E. 1000-130.

Fig. 41. MAPB, U. E. 1000-135.



él mismo anota comentarios sobre los «gatos paúles», denominación empleada para referirse a determinados primates venezolanos, y su gran parecido a los humanos¹⁶⁵. El comercio de monos con América está constatado desde al menos 1511, procedentes de Brasil y Venezuela, y pronto adquirió fama entre las familias de la nobleza y de la realeza para las que el exotismo de poseer un mono doméstico les proporcionaba un carácter distintivo. Estos monos domesticados aparecen reproducidos en el cuadro *La familia de Enrique VIII* (h. 1545) y en retratos de Catalina de Aragón¹⁶⁶, hija de los Reyes Católicos y primera esposa de Enrique VIII, y de la infanta Catalina Micaela, hija de Felipe II, cuyas mascotas procedían de colonias españolas.

Existen otros ejemplos de representaciones de animales domésticos en azulejería como las olambrillas de arista que representan monos domésticos en las solerías del altar mayor y el coro de la iglesia de Tentudía, fabricadas por Niculoso Pisano en 1518, o un azulejo sevillano de cuerda seca fechado en el siglo XV que representa a un perro de color negro, aparentemente un galgo, con una correa alrededor del cuello y un cascabel, conservado en el Instituto Valencia de Don Juan. El Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla también posee olambrillas de arista como la inventariada con el número DE00843/37, en las que se reproduce un galgo con collar.

La olambrilla de arista U. E. 1000-130 (4,2 x 6,4 x 1,5) (Fig. 40) presenta un círculo blanco que ocupa toda la superficie y en su interior se forma un dibujo resultante de cuatro círculos tangentes, todo ello en arista y con esmaltes de color blanco, melado y azul.

165 COLÓN, C., *Los cuatro viajes del almirante y su testamento*, «El tercer viaje», Madrid, Espasa Calpe, 1991, p. 176.

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



Fig. 42. MAPB, U. E. 1000-137.



Fig. 43. MAPB, U. E. 1000-140.

Niculoso Pisano fabricó olambrillas muy parecidas a esta de Zalamea para decorar la solería de la capilla mayor de la iglesia de Tentudía en 1518. El motivo de círculos secantes tiene orígenes clásicos y así podemos ver ejemplos en mosaicos romanos. Se trata de un tipo de decoración muy utilizado en el repertorio mudéjar que encontramos también en azulejos planos de Manises de los siglos XV y XVI, y en otros de arista sevillanos del siglo XVI como el DE01307A del Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla.

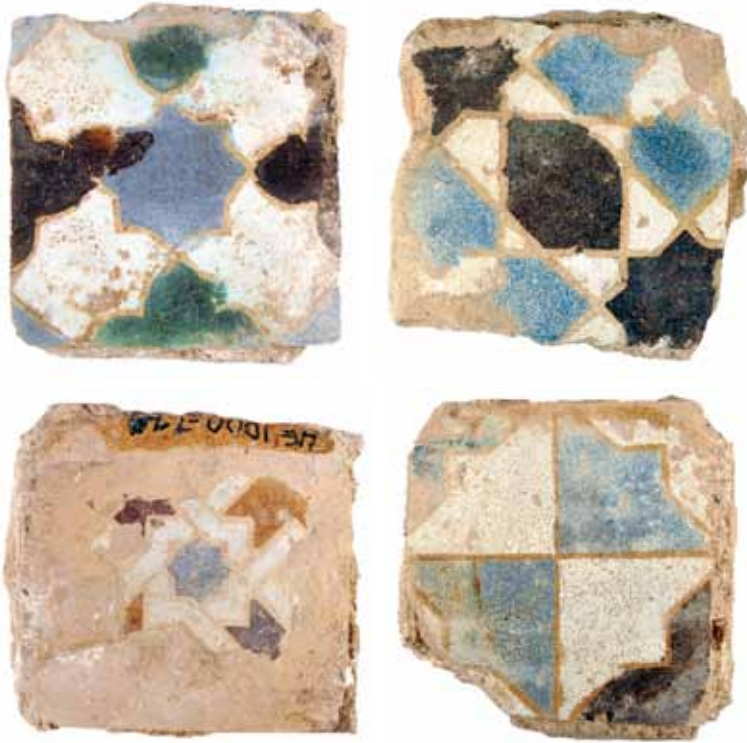
La olambrilla de arista U. E. 1000-135 (6,4 x 6,1 x 2,1 cm) (Fig. 41) presenta una composición geométrica cruciforme en blanco, negro, azul y melado similar a la olambrilla D000845A/9, también de arista, conservada en el Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla, fechada en el siglo XVI y de manufactura sevillana.

Las olambrillas U. E. 1000-137 (Fig. 42) y U. E. 1000-140 (Fig. 43) presentan una decoración similar de pequeños cuadrados encadenados por sus vértices, aunque en la primera también se incluyen estrellas de ocho puntas. La encontrada en la U. E. 1000-137 (6,5 x 6,5 x 1,5 cm) es de cuerda seca hendida muy desgastada, pero con restos aún de óxido de manganeso, mientras que la U. E. 1000-140 (6,4 x 6,1 x 2,1 cm) es de arista. Aguado Villalba contextualiza una olambrilla con decoración similar pero esmaltes diferentes en alfares toledanos del siglo XVI, aunque la califica como un «ejemplar más bien raro»¹⁶⁷. El Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla posee varias olambrillas de arista sevillanas del siglo XVI con estos motivos inventariadas con los números DE01341A/1 y DE01341A/2. Olambrillas con composiciones realizadas a base de pequeños cuadrados fueron fabricadas en blanco y azul en Manises, en los siglos XV y XVI,

167 AGUADO VILLALBA, J., «La azulejería toledana a través de los siglos», *op. cit.*, lám. VI, B.

Fig. 44. De izquierda a derecha y de arriba abajo: MAPB, U. E. 1000-124, U. E. 1000-194, U. E. 1000-127, U. E. 1000-113, U. E. 1000-148, U. E. 1000-128, U. E. 1000-150 y U. E. 1000-125.; página siguiente: U. E. 1000-118, U. E. 1000-120, U. E. 1000-114 y U. E. 1000-75.





y también por Niculoso Pisano para decorar el pavimento de la capilla mayor de Tentudía.

En todo este conjunto cerámico de Zalamea han aparecido siete modelos diferentes de olambrillas en las que se utiliza el motivo de estrella de ocho puntas, en ocasiones combinado con otras figuras geométricas (Fig. 44), estrella también empleada en azulejos como el siglado U. E. 1000-92 (Fig. 30). Algunas de estas olambrillas repiten la misma composición, pero emplean distinta combinación de esmaltes, es el caso de las parejas inventariadas con los números U. E. 1000-124 y U. E. 1000-194, U. E. 1000-127 y U. E. 1000-113¹⁶⁸, y de las tres piezas correspondientes a los números U. E. 1000-148, U. E. 1000-128 y U. E. 1000-150.

El tono más blanquecino de la pasta arcillosa, similar al amarillento o rosáceo que presentan los barros sevillanos, son indicios

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

de la fabricación de estas piezas del Palacio de don Juan de Zúñiga en alfares de Sevilla, de donde salieron piezas decoradas con motivos iconográficos similares a los descritos, algunos de ellos realizados exclusivamente en talleres de esta ciudad. Asimismo, el esmalte azul pálido o aturquesado empleado en algunas piezas informa de las fechas tempranas de su manufactura.

1.2. Otras provincias

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

La localidad de Cumbres Mayores se encuentra estratégicamente situada junto a la Sierra de Aracena y recibe el topónimo por su gran altitud. En toda esta línea conocida como «Banda gallega» por la repoblación de gallegos y leoneses, se dispone una cadena de fortalezas cuyo objetivo era la defensa de Sevilla, según se desprende de una carta del rey Sancho IV a la ciudad de Sevilla en 1293¹⁶⁹.

El convento de Santa Clara en Cumbres Mayores¹⁷⁰ fue fundado por dos hermanas de esta localidad adscrita a la Diócesis de Sevilla, María y Leonor Bejarano, hijas de Juan Martín Bejarano, para acoger a una congregación de la Orden de Santa Clara. En 1467 el papa Paulo II dictó una bula para la construcción de dicho monasterio con «iglesia, campanario, campana, cementerio, claustro, huertos y otras oficinas necesarias...». Fray José de Santa Cruz fecha la construcción de este convento hacia 1472, con la advocación original de Nuestra Señora de la Consolación que después se sustituyó por la Concepción¹⁷¹, pero las rentas debían de ser escasas por lo que tanto la construcción como el mantenimiento sufrieron las consecuencias de esas carencias y en poco tiempo causaron desperfectos en el endeble edificio y escasearon los víveres.

En 1515 el convento estaba en tan mal estado de conservación que el presbítero y racionero de la Santa Iglesia de Sevilla Fernando Bejarano tuvo que reedificarlo, obras que se prolongaron hasta después de su muerte en 1521 gracias a las rentas cedidas en legado testamentario. De este momento es el cambio de advocación

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

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

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

a Nuestra Señora de la Concepción y la ampliación y reforma de la iglesia, el coro, los dormitorios, la portería «y otras oficinas»¹⁷².

Hacia 1548 se dividió la provincia y quedó este convento de Cumbres Mayores en la provincia franciscana de San Miguel de Extremadura. En torno a 1598 el convento fue habitado por monjas agustinas procedentes del Monasterio de Santa María de la Paz de Fregenal de la Sierra que establecieron en este de Cumbres Mayores la Regla de San Agustín¹⁷³.

La desamortización de Mendizábal provocó su abandono en 1849¹⁷⁴ y el posterior expolio hasta su casi completa desaparición. Tan solo quedan como recuerdo algunos muros y la portada de sillería con arquivoltas de medio punto rematadas por arco conopial de un gótico tardío y alfiz de influjo mudéjar (Fig. 45). La imaginería y reliquias de este desaparecido convento se conservan en la iglesia parroquial de San Miguel y en la ermita de la Virgen del Amparo.

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

Algunos azulejos procedentes de este convento fueron donados al Museo Arqueológico Provincial de Badajoz por Pablo Manuel Guijarro entre 1896 y 1904. Este médico oriundo de Cumbres Mayores ejerció su labor sanitaria en Higuera la Real desde al menos 1894¹⁷⁵. Como arqueólogo aficionado es conocido por haber dirigido las excavaciones del yacimiento de Valera La Vieja, en Fregenal de la Sierra, donde ubicó la ciudad romana de *Nertobriga*.

Como hemos citado en ocasiones anteriores, el expolio de eruditos locales, incluso miembros de Reales Academias y Comisiones Provinciales de Monumentos, era habitual y carecía de connotaciones negativas. Tras la desamortización del convento de Cumbres Mayores, el reaprovechamiento del material constructivo para los



Fig. 45. Estado actual de la portada del convento de Santa Clara. Fotografía: Dña. Ana García Martín.

172 *Op. cit.*, pp. 540-542.

173 *Op. cit.*, pp. 542-543.

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

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



Fig. 46. MAPB, nº CE00534.



Fig. 47. MAPB, nº CE00535.

inmuebles circundantes y el expolio fueron los motivos de la casi total destrucción y pérdida de este conjunto.

Desconocemos si el material extraído por el doctor Guijarro del citado convento era más cuantioso, pero en el Museo de Badajoz solo consta la entrega de varios azulejos fabricados con la técnica de superficie plana pintada y arista, algunos de ellos enmarcados en cuadros de madera conforme a criterios museográficos de mediados del siglo XX para ser expuestos en el edificio de La Galera, donde estuvo ubicado el Museo de Badajoz desde 1942 hasta 1989 y de cuya sala con los azulejos de Cumbres Mayores expuestos consta una fotografía (Fig. 2).

El azulejo CE00534 (14 x 14 x 2,5 cm) presenta una composición mudéjar de lazo de ocho, fabricado con la técnica de arista y con esmaltes azules, negros, melados y blancos (Fig. 46), aunque sabemos por una pieza idéntica conservada en el convento de Santa Clara de Zafra que posee esmaltes verdes en la zona oculta por el marco. Esta tipología fue fabricada en alfares sevillanos y toledanos durante el siglo XVI. Niculoso Pisano también utilizó este modelo puesto que se encontraron ejemplos en las excavaciones de su taller en la calle Pureza¹⁷⁶.

Los azulejos de arista con los números de inventario CE00535 (13 x 13 x 2,3 cm) (Fig. 47) y CE00537 (13 x 13 cm) (Fig. 48) presentan motivos pisanescos con una flor central enmarcada por un cuadrado en las dos piezas inventariadas como CE00535 y por un octógono en el caso de los cuatro azulejos de labor identificados con el número

176 PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, A., «Francisco Niculoso Pisano: datos arqueológicos», *op. cit.*, dib. 3.



CE00537. Los esmaltes empleados son el verde, azul, melado y negro en distintas combinaciones. Pisano usó esta tipología en el Monasterio de Tentudía, donde aparece representada tanto con la técnica de arista como de superficie plana pintada, y en la iglesia de Flores de Ávila; también se encontraron piezas similares en las excavaciones de su taller y la fabricación de azulejos similares se extendió por talleres castellanos y sevillanos durante el siglo XVI. En Extremadura se emplearon en la decoración de la iglesia de Santa María del Castillo de Medellín y en el Monasterio de Yuste.

Fig. 48. MAPB, nº CE00537.

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

Fig. 49. MAPB, nº CE00536.

Con el número de inventario CE00536 (Fig. 49) se identifican dos azulejos de arista con esmaltes verdes, azules, melados y negros unidos por un marco de madera. Uno de ellos, con dos motivos de *candelieri* enmarcando una flor (12,8 x 12,8 x 1,5 cm) posee similitudes con algunas piezas encontradas en el taller de Niculoso Pisano¹⁷⁷. La otra placa (12,8 x 12,5 x 1,5 cm) representa una combinación floral en espiral cuyo esquema se asemeja a la pieza DE01256 del Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla fechada en el siglo XVI¹⁷⁸.

177 *Op. cit.*, dib. 24, p. 187.

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

Fig. 50. MAPB, nº CE00538.



Con el número CE00538 (Fig. 50) se identifican siete olambrillas cuyas medidas rondan los 8 x 8 x 1,7 cm, seis de ellas enmarcadas y realizadas con la técnica de superficie plana pintada. Representan variaciones del motivo clásico de la rosa de los vientos dentro de un círculo o flores de varios pétalos en azul, blanco y amarillo. Según Alfonso Pleguezuelo, estas piezas de Cumbres Mayores fueron fabricadas en el taller de Hernando de Valladares, en Sevilla, entre 1600 y 1630¹⁷⁹. Este alfarero fabricó olambrillas similares para el convento sevillano de Santa Paula.

De las mismas fechas y autoría son las catorce olambrillas policromas de superficie plana pintada de tipo Delft o tema único, inventariadas con el número CE00539, y cuyas medidas rondan los 8 x 7 x 1,9 cm (Fig. 51). En ellas se representan flores, aves pequeñas y un búho, un perro, un elefante con una curiosa e irreal piel moteada, conejos y una rosa de los vientos dentro de círculos amarillos. Los esmaltes utilizados son el azul, verde, amarillo y naranja sobre fondo blanco. El origen de este tipo de azulejos se encuentra en grabados y azulejos italianos del siglo XVI aunque estos últimos adquirieron mayor protagonismo en el siglo XVII en la ciudad holandesa de Delft, nombre que pasó a denominar esta tipología, caracterizada por enmarcar en un círculo o tondo temas de distinta índole como retratos, paisajes, animales o flores¹⁸⁰. En el siglo XVII Sevilla y Cádiz recibieron una gran cantidad de cerámica importada de Holanda

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

180 LANG, G., *1000 Azulejos. 2000 años de cerámica decorativa*, Madrid, Lisma Ediciones, SL, 2004, pp. 66, 67 y 99.

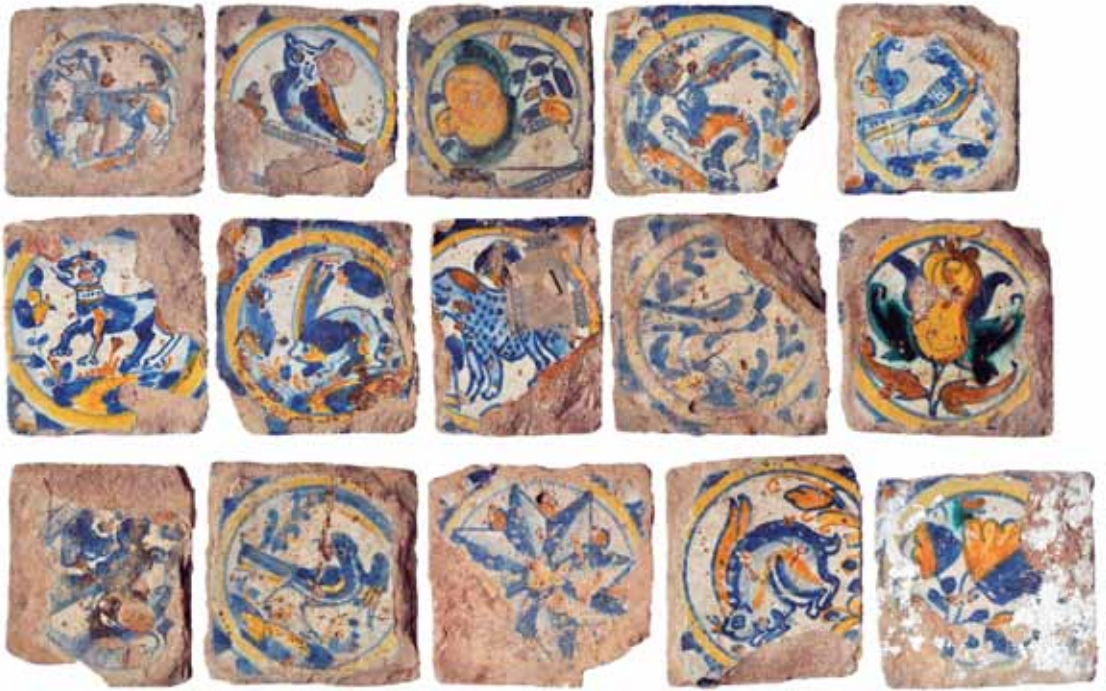


Fig. 51. MAPB, nº CE00539.

cuya influencia pasó a piezas de vajilla y azulejería. En 1747 un documento municipal cita a 50 maestros que, en ese momento, fabricaban loza en Triana «con Ymita(cion) a la de Ôlanda»¹⁸¹.

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

El convento de Santa Clara de Zafra conserva gran cantidad de olambrillas de tipo Delft en blanco y azul en su claustro, fabricadas en Sevilla en el siglo XVIII, y unos pocos fragmentos de azulejos policromos de esta misma tipología en el huerto¹⁸².

181 PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, A., «Sevilla y Talavera: entre la colaboración y la competencia», *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte*, nº 5, 1, 1992 (Ejemplar dedicado a: Homenaje al Profesor Jorge Bernales Ballesteros), p. 283.

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



Fig. 52. MAPB, nº CE00541.



Fig. 53. MAPB, nº CE00542.

El número de inventario CE00541 identifica dos azulejos de arista en verde, azul, melado y negro sobre fondo blanco, con medidas similares (14,2 x 14,2 x 2,5 cm) y un mismo dibujo con ligeras variaciones en los elementos de la composición (Fig. 52). El motivo representado, de eses vegetalizadas renacentistas, también se usó en azulejos planos como en la pieza D000685A del Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla, fechada hacia 1570 y fabricada en alfares sevillanos¹⁸³.

El Museo de Badajoz incluye, aunque con dudas, los tres azulejos de arista enmarcados e inventariados como CE00542 (Fig. 53), en el conjunto procedente del Convento de Cumbres Mayores. Con unas medidas de 12,5 x 12,5 x 2 cm cada uno, representan una sucesión de círculos tangentes enmarcando flores en forma de aspa. El juego de colores es similar a los descritos anteriormente: azul, verde y melado sobre fondo blanco estannífero. El Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla posee dos azulejos similares, uno de ellos inventariado como DE01257, ambos fechados en el siglo XVI y fabricados en talleres sevillanos¹⁸⁴.

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

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

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



Fig. 54. Vista exterior de la iglesia del Monasterio de San Jerónimo de Granada. Fotografía: D. Alberto Pino González.

1.2.2. Monasterio de San Jerónimo de Granada

La iglesia del Gran Capitán del Monasterio de San Jerónimo de Granada (Fig. 54) recibe su nombre por ser el enterramiento de Gonzalo Fernández de Córdoba, «el Gran Capitán». Sus restos descansan en la capilla mayor después de que su viuda, María de Manrique, duquesa de Sesa y Terranova, obtuviera el permiso de Carlos V, en 1523, para trasladar el cuerpo desde el convento de San Francisco Casa Grande a cambio de sufragar la culminación de las obras de la iglesia, el retablo, las rejas y los túmulos.

El Monasterio de San Jerónimo fue uno de los primeros monasterios fundados por los Reyes Católicos tras la reconquista cristiana de Granada en 1492. El lugar elegido fue la ciudad de Santa Fe, bastión desde el que los reyes llevaron a cabo las incursiones en el Reino Nazarí de Granada. El monasterio primitivo estaba dedicado a Santa Catalina, pero, tras comprobar que Santa Fe no era un buen lugar para acoger a una comunidad religiosa, decidieron buscar un mejor emplazamiento en la ciudad recién reconquistada y la advocación pasó a ser de la Concepción de Nuestra Señora de Santa María. El lugar elegido fue la Huerta del Nublo, zona conocida como la Almoraba que había estado ocupada por una finca perteneciente a la familia real nazarita. Las obras del nuevo monasterio comenzaron en 1496¹⁸⁵.

En 1500 los Reyes Católicos donaron a la comunidad religiosa todo el ladrillo y la piedra del cementerio situado junto a la puerta

185 GÓMEZ MORENO, M., *Guía de Granada*, Granada, Imprenta Indalecio Ventura, 1892, p. 362.

de Elvira y en 1504 les cedieron la casa de Darabenmordi¹⁸⁶, que anteriormente había pertenecido a Boabdil y en el momento de la donación a los religiosos era propiedad de doña Isabel Rebollo, viuda del que fuera alcalde de Granada, don Andrés Calderón¹⁸⁷.

Con la piedra traída de Sierra Elvira y la donada por los reyes del osario musulmán, además de la ayuda económica extraída de las numerosas rentas reales, comenzaron los frailes las obras en la nueva localización con bastante tardanza debida, según alegaron, a la falta de recursos económicos¹⁸⁸.

Consta la fecha de 1519 como el año en el que el obispo de Mondoñedo puso la primera piedra de la iglesia, aunque en ese año ya se había concluido el claustro y los monjes pudieron trasladarse en 1521. En 1523 la viuda de Gonzalo Fernández de Córdoba, el Gran Capitán, pidió a Carlos V poder enterrar a su marido en la capilla mayor de esta iglesia, concesión aprobada a cambio de que dotara a la capilla de todo lo necesario y al convento de diversas rentas para sufragar las obras oportunas. La iglesia fue trazada por Diego de Siloé y culminada en 1547¹⁸⁹.

El conjunto religioso, con dos claustros y una monumental iglesia labrada y adornada con excelentes obras, sufrió el saqueo y la destrucción del ejército francés durante la Guerra de la Independencia. En 1810 la torre fue derribada por el general Sebastiani, profanado el sepulcro del Gran Capitán y expoliadas algunas obras de arte. Finalmente llegó la excomunión en 1835. En 1908 era un cuartel de caballería¹⁹⁰, uso que pervivió hasta bien entrado el siglo XX.

La declaración de Monumento Arquitectónico y Artístico Nacional del 3 de junio de 1931, a pesar de que ya poseía una declaración previa, no supuso ningún incentivo para remediar el lamentable estado en el que se encontraba el edificio pues hasta 1958 no se emprendieron las reformas necesarias, obras que fueron continuadas por la comunidad de monjas jerónimas a las que fue cedido el monasterio y donde residen desde 1973¹⁹¹.

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

187 GÓMEZ MORENO, M., *op. cit.*, pp. 362 y 363.

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

189 GÓMEZ MORENO, M., *op. cit.*, p. 363.

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

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



Fig. 55. MAPB, nº CE00559.

Fig. 56. MAPB, nº CE00558.

El Museo Arqueológico Provincial de Badajoz conserva una olambrilla de arista, de 8 x 8 x 1,8 cm, inventariada con el número CE00559 (Fig. 55) que fue donada por Tirso Lozano el 31 de noviembre de 1938, fecha errónea ya que Lozano falleció el 9 enero de ese mismo año, por lo que el depósito debió de efectuarse con anterioridad. Una inscripción manuscrita en el reverso dice: «Azulejo de la iglesia del Gran Capitán de Granada. Tirso Lozano». La pieza muestra una decoración floral de cuatro pétalos en azul y melado sobre fondo blanco.

Tirso Lozano nació en Montánchez en 1865, estudió Teología y Derecho canónico y ocupó diversos puestos relevantes en la jerarquía eclesiástica y en instituciones culturales de la época. Fue canónigo lectoral de la catedral de Badajoz, académico correspondiente de la Real Academia de la Historia por la provincia de Badajoz, director del Boletín del Obispado, vocal del Patronato del Museo Provincial y miembro de la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos de Badajoz desde 1899 hasta su fallecimiento en 1938¹⁹².

Otro azulejo donado por Lozano en la misma fecha, inventariado con el número CE00558 (Fig. 56), posee unas medidas ligeramente mayores, 8,5 x 8,5 x 1,9 cm, debidas al desgaste de la primera pieza citada. En el inventario del Museo de Badajoz se ha consignado por error que procede del Monasterio de Yuste, a pesar de ser del mismo estilo, la misma técnica de arista, igual pasta rojiza y esmaltes idénticos a los de la olambrilla CE00559. En este caso muestra una fecha, «1543», enmarcada y con decoración de estilo renacentista, todo ello en azul y melado sobre fondo blanco.

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

Fig. 57. Olambrillas originales y restauradas en la solería de la sala *De profundis*.
Fotografía: D. Alberto Pino González.



El coro, cuya sillería es obra de Diego de Siloé, y la sala *De profundis* (Fig. 57) del Monasterio de San Jerónimo de Granada conservan aún en su solería olambrillas como esta con la inscripción «1543», por lo que su adscripción a este conjunto no deja lugar a dudas. El número 1543 enmarcado por una cartela informa sobre la fecha de fabricación de las mismas. En estos solados también son visibles piezas idénticas a la CE00559 del Museo de Badajoz.

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

Sobre el alfár y el lugar en el que fueron realizadas estas olambrillas no hemos encontrado datos escritos. En las fechas en las que se fabrican estos azulejos, 1543, sabemos que trabajaban en esta ciudad alfareros sevillanos, jienenses y toledanos, además de otros locales, y que la azulejería granadina incorporó motivos nazaríes, mudéjares y renacentistas foráneos a la vez que fue derivando hacia un estilo propio creado por los alfareros granadinos y asimilado por los artesanos asentados en la ciudad.

Respecto al diseño de las piezas de San Jerónimo conservadas en el Museo de Badajoz, el motivo geométrico floral de la pieza CE00559 es poco habitual en la azulejería del siglo XVI, no así los esmaltes azules y melados sobre un fondo blanco de estaño. La olambrilla CE00558 muestra la fecha de fabricación, «1543», en negro de manganeso, dentro de una cartela enmarcada por dos típicas formas renacentistas enroscadas,

todo ello en azul y melado sobre fondo blanco. El estilo renacentista en la azulejería convivió con el mudéjar en el siglo XVI en las distintas ciudades españolas productoras, así también en Sevilla, incluso poseemos el dato de que alfareros granadinos como Isabel de Robles trabajaron el estilo nazarí y el «romano»¹⁹³ en sus encargos para la Alhambra.

A todo ello se une que, analizando el barro de las dos placas conservadas en el Museo Arqueológico de Badajoz, vemos un color rojizo propio de las piezas cerámicas fabricadas en Granada¹⁹⁴.

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

1.2.3. Colección del castillo de Alburquerque

Aurelio Cabrera nació en Alburquerque (Badajoz) el 16 de enero de 1870. Tras su etapa de formación en Badajoz y Madrid, obtiene por oposición en 1906 la plaza de profesor numerario de Talla y Carpintería Artística en la Escuela Superior de Artes Industriales de Toledo, posterior Escuela de Artes y Oficios de la que será director desde 1921 hasta 1930¹⁹⁵.

En Toledo vivió primero en la calle Bulas Viejas, 21, en una casa del siglo XI que él mismo rehabilitó, y en 1930 se trasladó a la calle Valdecaleros¹⁹⁶. Durante las obras efectuadas por Cabrera en 1908 en su vivienda de Bulas Viejas sorprendió el hallazgo de tres arcos árabes del siglo X, un alicatado del XIII y varias piezas que depositó en el Museo Arqueológico Nacional¹⁹⁷.

Cabrera comienza a interesarse por la arqueología en Toledo después de conocer algunos hallazgos relevantes en excavaciones acometidas en la ciudad. La Junta Superior de Excavaciones y Antigüedades le concede la acreditación para excavar, primero en Alburquerque por Real Orden de 10 de diciembre de 1914, y después en Toledo por Real Orden

193 DÍEZ JORGE, M^o E., «Los alicatados del Baño de Comares: ¿islámicos o cristianos?», *Archivo español de arte*, tomo 80, nº 317, 2007, pp. 27 y 29.

194 «[...] cuando el baño se haya dado sobre el barro rojizo de Granada.», en OSMA Y SCULL, G. J. de, *Apuntes sobre cerámica morisca: Los maestros alfareros de Manises, Paterna y Valencia. Contratos y Ordenanzas de los siglos XIV, XV y XVI*, Madrid, Imprenta Hijos de Manuel Ginés Hernández, 1908, p. 43.

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

196 *Op. cit.*, p. 22.

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

Fig. 58. Castillo de Alburquerque.



de 19 de junio de 1915. Este trabajo e interés por el arte y la arqueología serán la causa de su nombramiento como miembro de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos en representación de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo¹⁹⁸.

El polifacético artista poseía además una colección arqueológica obtenida por donaciones de particulares desde 1913 y excavaciones realizadas por él mismo en Toledo, Alburquerque y otros municipios extremeños desde 1914. A partir de esa fecha y con las piezas de su propia colección Cabrera abre un museo en un local de Alburquerque hasta que en 1931 el escultor ofrece al Ayuntamiento las piezas, que en ese momento eran más numerosas, para constituir un Museo Municipal¹⁹⁹.

La corporación municipal, con el alcalde José Castro Canchales al frente, muestra su conformidad con el ofrecimiento y decide rehabilitar la iglesia del castillo como sede del futuro Museo Arqueológico y de Bellas Artes de Alburquerque (Fig. 58). La exposición se dividió en cuatro secciones: «prehistórica o anterromana, romana, visigoda y reconquista»; y en la zona del ábside se colocaron piezas arqueológicas y etnográficas varias entre las que se encontraban 32 azulejos²⁰⁰.

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

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

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

200 *Op. cit.*, p. 160.

de febrero de 1979, aunque en estas dos últimas fuentes parece que el listado de piezas estaba incompleto²⁰¹. En cualquier caso, la referencia a los azulejos de la colección es muy breve puesto que tan solo aparecen citados como «32 azulejos toledanos» sin especificar estilo, cronología o, lo que resulta de mayor importancia, la procedencia o contexto en el que fueron encontrados.

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

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

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

El azulejo de arista CE00712 (14 x 16,4 x 2,4 cm), de forma hexagonal y estilo mudéjar, representa la estrella de David en cuyo interior se reproducen otras dos estrellas. Los pigmentos utilizados son el verde, negro, melado y blanco (Fig. 59). Aguado fecha este tipo de azulejos en los primeros años del siglo XVI aunque también se hicieron reproducciones en fechas más tardías²⁰². El Museo Lázaro Galdiano conserva un azulejo idéntico a este fabricado en Sevilla. Otra variante es el azulejo con la estrella recortada, como aparece en dos olambrillas ubicadas en



Fig. 59. MAPB, nº CE00712.

201 *Op. cit.*, p. 161.

202 AGUADO VILLALBA, J., «La azulejería toledana a través de los siglos», *op. cit.*, lám. III, L.



Fig. 60. MAPB, nº CE00713.

Fig. 61. MAPB, nº CE00714.

Fig. 62. MAPB, nº CE00715.

el pavimento del Palacio de Cogolludo en Guadalajara²⁰³ y en un azulejo del Museo Sefardí de Toledo (Inv. 0276/001), todos ellos con la misma paleta cromática y la pasta rojiza propia de alfares toledanos.

Los azulejos de arista CE00720 y CE00713 (14,7 x 11,3 x 1,8 cm) están divididos en dos partes, en la superior se representan triglifos con palmetas a ambos lados y en la inferior, columna torsas con decoración vegetal en verde y azul (Fig. 60). Azulejos del mismo tipo enmarcan la puerta de la sala capitular del convento de Santo Domingo de Silos en Toledo, fechada a principios del siglo XVI²⁰⁴, y también los encontramos en un zócalo de la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción en Galapagar (Madrid).

Azulejos como el CE00714 (14,6 x 14,6 x 2,1 cm) (Fig. 61) y el CE00716 con una gran flor azul enmarcada por una cruz griega en verde y melado con floraciones en las esquinas, fueron muy habituales en los alfares toledanos del siglo XVI. En Extremadura se conservan bastantes ejemplos de este tipo como los procedentes del Monasterio de Yuste depositados en el Museo de Cáceres.

El azulejo CE00715 (14,4 x 16,5 x 2,1 cm) posee decoración renacentista de roleos vegetales flanqueando un balaustre central, en la parte inferior presenta una división con motivos vegetales (Fig. 62). Los esmaltes utilizados son el verde, azul y melado sobre fondo blanco. Se trata de una composición propia de talleres toledanos del siglo XVI que fue recuperada en el XIX por la fábrica de La Moncloa²⁰⁵. El Museo Sefardí de Toledo custodia varias piezas de esta misma tipología.

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

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

205 MALO CERRO, M., *Azulejería en Castilla y León. De la Edad Media al Modernismo*, Universidad de Valladolid, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002. Edición digital a partir del texto original de la tesis doctoral inédita, p. 266.



Con el número CE00717 (14,1 x 11,5 x 1,8 cm) se identifica un azulejo con los típicos roleos vegetales y flores campaniformes de estilo renacentista, en color azul, verde y melado sobre fondo blanco (Fig. 63). La pieza se divide en dos partes, la superior de mayor tamaño con una flor central cuyos pétalos azules y melados sobresalen tanto por arriba como por debajo del tallo. La parte inferior, a modo de cenefa, presenta dos roleos que se unen en una flor de cuatro pétalos. Estas flores y roleos, así como los esmaltes utilizados son usuales en los azulejos y alizares fabricados en Toledo en el siglo XVI. El color rojizo de la pasta corroboraría esa atribución. En el Real Monasterio de Guadalupe, en el interior de una ventana abocinada, se conservan azulejos similares a estos dispuestos como corona sobre piezas toledanas de marco polilobulado.

Fig. 63. MAPB, nº CE00717.

Los azulejos CE00718 y CE00724 (10,1 x 13,9 x 2,6 cm) (Fig. 64) representan un típico motivo renacentista de pámpanos de vid y flores. Los pámpanos fueron utilizados por el azulejero real Juan Flores y otros artistas en piezas fabricadas con la técnica de superficie plana pintada durante la segunda mitad del siglo XVI y los primeros años del siglo XVII. Los azulejos de arista fabricados por Niculoso Pisano para la capilla mayor del Monasterio de Tentudía (Fig. 11) recuerdan a esta composición, aunque en los del artista italiano se han sustituido los pámpanos por hojas de espino. Las similitudes con las piezas de Pisano, los esmaltes y la pasta son indicativos de la fabricación de estos azulejos en alfares sevillanos del siglo XVI. El modelo de Pisano fue recuperado por La Cartuja de Sevilla con el nombre de esa misma ciudad, «Sevilla». El color amarillento de la pasta de la pieza de la colección del castillo de Alburquerque también alude a talleres sevillanos.

Fig. 64. MAPB, nº CE00724.

Fig. 65. MAPB, nº CE00719.

El azulejo CE00719 (13,6 x 13,4 x 2,6 cm) representa una flor de ocho pétalos bicroma, en melado y verde, enmarcada por una figura cuadrangular (Fig. 65). Este modelo fue fabricado por Niculoso Pisano,



Fig. 66. MAPB, nº CE00721 y CE00729.



Fig. 67. MAPB, nº CE00722.

así lo atestiguan las piezas encontradas en su taller sevillano de la calle Pureza²⁰⁶ y en la iglesia de Flores de Ávila (1526). Mónica Malo considera que quizá por influencia del italiano, también fue fabricado por el azulejero toledano afincado en Salamanca Pedro Vázquez para obras salmantinas y toresanas²⁰⁷. El diseño, esmaltes y el color de la pasta de la pieza del Museo de Badajoz nos informa de su fabricación en alfares sevillanos entre 1500 y 1575²⁰⁸.

Los azulejos CE00721 y CE00729 (13,3 x 13,3 x 2,9 cm) conforman, unidos, la figura de un escudo de armas con bordura de plata con aspas de oro y cinco bezantes (quizá 9 en total) de plata en campo de azul (Fig. 66). La composición se asemeja al escudo del apellido «de las Heras» aunque en aquel, los bezantes son de oro sobre campo de azul y las aspas, de azul sobre campo de oro. La representación de blasones sobre cerámica fue muy habitual ya que poseía la ventaja de añadir los colores de los que carecía el tradicional soporte pétreo. El Centro de Cerámica Triana expone el escudo de fray Diego de Deza (DJ1993/02-598-603), con un estilo similar a este, también de cuerda seca y fabricado en Sevilla entre 1504 y 1523, alfar y fechas que se corresponderían con estos azulejos del Museo de Badajoz.

El azulejo CE00722 (15,4 x 11,5 x 2,3 cm), con cardina gótica y cadeneta de influencia mudéjar (Fig. 67), es similar a varias piezas procedentes del Monasterio de Yuste conservadas en el Museo de Cáceres, como la inventariada con el número D0006066. Esta tipología empezó a fabricarse en Toledo a finales del siglo XV²⁰⁹ hasta mediados del XVI, momento en el que el esmalte negro comienza a ser desplazado por el azul²¹⁰.

De la unión de piezas como la CE00723 (12,1 x 14,1 x 2,8 cm) y la CE00725 (11,7 x 12 x 2,8 cm) resulta un círculo con tracería gótica

206 PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, A., «Francisco Niculoso Pisano: datos arqueológicos», *op. cit.*, dib. 16.

207 MALO CERRO, M., «El azulejero Pedro Vázquez», *Salamanca: Revista de Estudios*, nº 48, 2002, pp. 170 y 171.

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

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

210 AGUADO VILLALBA, J., «Azulejería toledana de "cuerda seca" y "arista"», *op. cit.*, pp. 74 y 75.



en su interior y motivos lanceolados en los extremos que recuerdan a las vidrieras y otros elementos arquitectónicos de estilo gótico (Fig. 68). Sobre el esmalte blanco del fondo resaltan azules, verdes y melados. La pasta arcillosa y los óxidos empleados se corresponden con talleres sevillanos del siglo XVI. También de fabricación sevillana y similar a los descritos es el azulejo de labor CE00731 (Fig. 69), con unas medidas de 12,5 x 12,2 x 2,6 cm, en el que se combinan los motivos vegetales con formas geométricas.

El azulejo de arista CE00726 (9,4 x 13 x 2,1 cm) representa una composición de flor enmarcada en una forma cuadrilobulada con flores en los ángulos (Fig. 70). Esta imagen tiene su origen en la azulejería azul y manganeso valenciana así como en algunas obras de Niculoso Pisano, como las piezas encontradas en su taller de la calle Pureza en Sevilla²¹¹, aunque el modelo de motivos vegetales encerrados en un marco cuadrilobulado se extendió pronto por alfares sevillanos, toledanos y talaveranos²¹². Alfonso Pleguezuelo adscribe al siglo XVI y a talleres sevillanos los azulejos D001181A, D0678A y DE824/2 del Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla, similares al del Museo de Badajoz. De posible fabricación sevillana son también los que decoran algunas partes del Monasterio de Sancti Spiritus el Real en Toro²¹³. En Extremadura encontramos ejemplos idénticos al azulejo del Museo de Badajoz, coetáneos y también de fabricación sevillana, en una capilla de la iglesia



Fig. 68. MAPB, nº CE00723 y CE00725.

Fig. 69. MAPB, nº CE00731.

Fig. 70. MAPB, nº CE00726.

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

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

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



Fig. 71. MAPB, nº CE00727.



Fig. 72. MAPB, nº CE00728.

del Real Monasterio de Nuestra Señora de Guadalupe y en el convento de Santa Clara de Zafrá²¹⁴. La manufactura de este tipo de piezas se extendió hasta al menos 1570²¹⁵.

La olambrilla CE00727, cuyas medidas son 9,6 x 9,5 x 1,9 cm, pertenece a la serie toledana de «cetreería» (Fig. 71), caracterizada por ser de mayor tamaño que el resto de olambrillas, en torno a los diez centímetros, y se usaba para decorar las contrahuellas de escaleras. Representa un lebrél bicromo en verde y negro, con el interior de uno de los cuartos traseros en melado y un pájaro sobre el lomo, iconografía mudéjar de influencia gótica. El origen de su fabricación se fecha a finales del siglo XV²¹⁶ y parece extenderse durante todo el XVI. El Museo de Cáceres posee una pieza similar, procedente del Monasterio de Yuste, con la variante de la flor sobre el lomo del animal (D0007140). En la Sala de Carlos V del Palacio de Mirabel también se conservan algunos azulejos de esta serie, así como en el Museo Lázaro Galdiano, cuyas olambrillas representan las dos versiones mencionadas.

El azulejo CE00728 (13,4 x 12,9 x 2,5 cm), que se completa con el fragmento CE00740 (Fig. 72), es de arista y está enmarcado por una cenefa de dientes de sierra en blanco y negro mientras que el motivo principal son tres figuras florales dispuestas a modo de balaustres en negro, verde y melado, todo ello sobre fondo blanco. El motivo de dientes de sierra recuerda a piezas de fechas tempranas como el azulejo D0006143 del Museo de Cáceres. Aguado Villalba y Aguado Gómez fechan un azulejo similar, de fabricación toledana, colocado en el zócalo de la Casa del Greco en Toledo, a principios del siglo XVI por la pervivencia del negro de manganeso²¹⁷.

La guardilla CE00733 (Fig. 73), con medidas de 7 x 9,1 x 1,9 cm, representa, sobre fondo blanco, una flor azul cuyo interior es una forma estrellada en blanco con los estambres de color melado. Una composición parecida fue usada en Castilla y León por Juan Fernández Marqués²¹⁸. La pieza del Museo de Badajoz es una de las reinterpretaciones de este modelo fabricadas en Sevilla en los siglos XIX y XX, puesto que en el reverso se lee parte del sello de la fábrica sevillana Manuel Ramos Rejano, al igual que en la guardilla que describimos a continuación.

214 FRANCO POLO, N. M^º, «La cerámica arquitectónica del Convento de Santa Clara en Zafrá y los desaparecidos azulejos de Juan Flores para la Casa de Feriá», *op. cit.*, p. 1227.

215 Según la información verbal facilitada por D. Alfonso Pleguezuelo.

216 AGUADO VILLALBA, J., «Azulejería toledana de "cuerda seca" y "arista"», *op. cit.*, lám. II, K.

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

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



Fig. 73. MAPB, nº CE00733 (anverso y reverso).



Fig. 74. MAPB, nº CE00735 (anverso y reverso).

La guardilla CE00735 (7,4 x 8,3 x 1,9 cm) presenta, entre dos líneas verdes, círculos con tracería calada (Fig. 74), un motivo del gótico flamígero que se utilizó en azulejos sevillanos de reflejo dorado a finales del siglo XV e inicios del XVI²¹⁹, como muestra la pieza CE1/02329 del Museo Nacional de Cerámica y de las Artes Suntuarias «González Martí». En Valencia se realizaron azulejos con este motivo en relieve y esmaltes blancos y azules como el que conserva el Museo Nacional de Artes Decorativas (CE25833). El fragmento del Museo de Badajoz está decorado con esmaltes azules, verdes, negros y melados y, al igual que la olambrilla CE00733 comentada anteriormente, es una reinterpretación contemporánea de un tema clásico. En el reverso se lee el mismo sello que en la pieza anterior: «(PAT)ENTE / (RA)MOS»; se trata, por tanto, de dos azulejos fabricados en el taller de Manuel Ramos Rejano, fundado en Triana en 1895 para la realización de «azulejería de cuenca, cuerda seca y dorada» con tanta perfección que llegó a «ocupar señaladísimo puesto entre los más notables industriales»²²⁰. En el reverso de algunos de esos azulejos suele aparecer el número de patente seguido del nombre del taller: «PATENTE 17105 / M. RAMOS REJANO / SEVILLA». El tipo de sello y el trazo grueso de las letras fechan estos dos azulejos en la primera etapa de la fábrica, entre 1895 y 1922, año de la muerte de Manuel Ramos

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

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



Fig. 75. MAPB, nº CE00743.

Rejano, a quien sucedería su hijo Manuel Ramos Villegas con la razón social «Vda. y Hros. de M. Ramos Rejano» hasta el cierre en 1965²²¹. En la actualidad el solar de la antigua fábrica cerámica está ocupado por el Instituto de Educación Secundaria Triana.

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

La guardilla CE00743 (Fig. 75), con medidas de 10 x 13,2 x 2,6 cm muestra una cadeneta de cuatro cintas entrelazadas de color azul, verde y melado sobre fondo blanco estannífero cuyo dibujo se reproduce también en los alicatados de los Reales Alcázares de Sevilla. Parece ser un motivo del repertorio de Niculoso Pisano puesto que lo utiliza tanto en el zócalo de la iglesia de Flores de Ávila como en el frontal del altar mayor de la iglesia del Monasterio de Nuestra Señora de Tentudía en Badajoz (Fig. 11). Su fabricación en alfares sevillanos se extendió durante todo el siglo XVI e incluso hasta los primeros años del XVII. Esta composición fue recuperada por fábricas del XIX y XX como La Cartuja de Sevilla, Ramos Rejano o José Mensaque.

Como hemos visto, los azulejos de la colección del castillo de Alburquerque proceden tanto de alfares toledanos como sevillanos, contextualizados en el siglo XVI, a excepción de dos piezas contemporáneas, y fabricados con la técnica de arista en su gran mayoría; tan solo hay dos azulejos de cuerda seca que forman parte de un escudo nobiliario.

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

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



Fig. 76. MAPB, números CE02686, CE02688, CE02689 y CE02690.

2.3. Procedencia desconocida

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

Los azulejos de labor comprendidos entre los números de inventario CE02685 y CE02690 (13,7 x 13,9 x 2,6 cm) están fabricados con la técnica de arista y muestran dos flores bicromas en el centro, una sobre otra, en melado y azul la más pequeña y verde y azul la de mayor tamaño, enmarcadas por «hojas de agua»²²² en azul y melado formando un octógono (Fig. 76). Se trata de un modelo usado por Niculoso Pisano en el Monasterio de Tentudía (Fig. 11) y localizado también en las excavaciones de su taller

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



Fig. 77. MAPB, nº CE02693.

en la calle Pureza²²³. Esta tipología también fue empleada por alfareros toledanos como Pedro Vázquez, asentado en Salamanca durante la primera mitad del siglo XVI²²⁴. Variantes de esta tipología han aparecido en las excavaciones de la iglesia de Santa María del Castillo de Medellín y del Monasterio de Yuste. El Museo de Badajoz posee un panel de azulejos similares procedentes del convento de Santa Clara en Cumbres Mayores (Fig. 48), fabricados en Sevilla en el siglo XVI al igual que las piezas del Museo de Badajoz que comentamos, cuya pasta presenta un color propio de los alfares hispalenses.

Las cinco guardillas conservadas como la CE02693 (6,3 x 12,2 x 2,2 cm) representan una sucesión de postes en color azul y melado sobre fondo blanco (Fig. 77). Mónica Malo sitúa esta iconografía en el Califato de Córdoba y continúa en el periodo Nazarí con ejemplos en el Baño Real de la Alhambra, así como en piezas mudéjares sevillanas del siglo XVI. Guardillas de arista como estas decoran la Casa de Pilatos en Sevilla²²⁵ y fueron fabricadas por Niculoso Pisano, como demuestran las placas halladas en las excavaciones de su taller en la calle Pureza²²⁶. Encontramos piezas de este tipo en la iglesia de Nuestra Señora de la Granada en Llerena. Manuel Ramos Rejano, José Mensaque y Vera y La Cartuja de Sevilla recuperaron esta tipología; en el caso de La Cartuja con el nombre de «Ayeshah».

Los azulejos de arista comprendidos entre los números CE02696 y CE02718 (14 x 12 x 2,6 cm) poseen el mismo dibujo de tracería gótica que las piezas CE00723 y CE00725 de la colección del castillo de Alburquerque (Fig. 68) y similar pasta, por lo que también podemos situar su fabricación en alfares sevillanos del siglo XVI.

Los azulejos de arista CE02719 (Fig. 78) (14 x 14 x 2,6 cm) y CE02720 (13 x 11,4 x 2,5 cm) poseen el modelo pisanesco de flor con varios pétalos, dieciséis en este caso, de distinto tamaño en verde, azul y melado enmarcada en un cuadrado. Los dos azulejos numerados como CE00535 procedentes del convento de Santa Clara de Cumbres Mayores (Fig. 47) presentan la misma composición que los comentados. Asimismo,

223 PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, A., «Francisco Niculoso Pisano: Datos arqueológicos», *op. cit.*, p. 184, dib. 12.

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

225 *Op. cit.*, p. 203.

226 PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, A., «Francisco Niculoso Pisano: Datos arqueológicos», *op. cit.*, p. 188, dib. 35.



Fig. 78. MAPB, nº CE02719.

Fig. 79. MAPB, nº CE02724.

las piezas CE02721 (13 x 13,2 x 2,8 cm) y CE02722 (10,2 x 13,4 x 2,4 cm), de procedencia desconocida, poseen el mismo modelo pisanesco, en este caso de flor de ocho pétalos, enmarcada en una composición cuadrangular, similar al azulejo CE00719 de la colección del castillo de Alburquerque (Fig. 65) y a las fabricadas por Niculoso Pisano para la iglesia de Flores de Ávila y las halladas en las excavaciones de su taller sevillano de la calle Pureza. En Extremadura se han encontrado placas con esta composición en las excavaciones del Monasterio de Yuste, fabricadas en alfares toledanos; en el Monasterio de San Francisco del Berrocal en Belvís de Monroy, posiblemente procedentes de alcallerías salmantinas, y en la iglesia de Nuestra Señora de la Granada en Llerena, de talleres sevillanos.

Los azulejos CE02723 y CE02724 (14,6 x 14,9 x 2,1 cm) (Fig. 79) representan la misma composición de flor enmarcada en una forma cuadrilobulada con flores en los ángulos que el fragmento CE00726 de la colección del castillo de Alburquerque (Fig. 70), aunque con ligeras variaciones en las formas y los colores y distinta maestría técnica. Esta composición vegetal inserta en marco cuadrilobulado fue fabricada en Valencia en el siglo XV, por Niculoso Pisano en el XVI y copiada posteriormente por alfares sevillanos, toledanos y talaveranos. Azulejos idénticos a este que comentamos fueron fabricados, según Mónica Malo, por el alfarero toledano asentado en Salamanca Pedro Vázquez para la decoración exterior de la cabecera del convento de la Magdalena en Medina del Campo²²⁷. Las obras de la cabecera y el crucero fueron terminadas en 1556 y 1558, respectivamente, por lo que Manuel Moratinos considera que las fechas de la azulejería serían posteriores al último año citado²²⁸. Debido a la gran similitud de esta pieza con las que conforman ese conjunto y la peculiaridad del esmalte verde rebasando la arista, propia

227 MALO CERRO, M., «El azulejero Pedro Vázquez», *op. cit.*, p. 159.

228 MORATINOS GARCÍA, M., *Estudio de la azulejería de las provincias de Ávila y Valladolid*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 2016, p. 233.

Fig. 80. MAPB, números CE02726, CE02731, CE02732 y CE02733.



de algunos azulejos atribuidos a este autor, consideramos que es posible que este azulejo del Museo de Badajoz sea uno de los fabricados por Pedro Vázquez para el convento de la Magdalena de Medina del Campo.

La guardilla CE02725 (13,3 x 10,1 x 2,4 cm) es idéntica a la CE00743 de la colección del castillo de Alburquerque (Fig. 75) incluso en el defecto de fabricación por el que el esmalte azul ha rebotado la línea de arista. Muestra una cadeneta de cuatro cintas entrelazadas de color azul, verde y melado sobre fondo blanco estannífero cuyo dibujo se reproduce también en los alicatados de los Reales Alcázares de Sevilla. Parece ser un motivo del taller de Niculoso Pisano puesto que lo utiliza tanto en el zócalo de la iglesia de Flores de Ávila como en el frontal del altar mayor de la iglesia del Monasterio de Nuestra Señora de Tentudía. Encontramos guardillas idénticas en la iglesia llerenense de Nuestra Señora de la Granada.

Los azulejos de labor comprendidos entre el CE02726 y el CE02733 (13,2 x 13,2 x 2,8 cm) (Fig. 80) representan círculos tangentes enmarcando flores y hojas de agua en verde, azul, negro y melado sobre fondo blanco. Son similares a la pieza DE00811 del Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla, fechada en el siglo XVI y fabricada en Sevilla²²⁹.

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



Los azulejos de arista comprendidos entre los números CE02735 y CE02744 (14 x 14 x 2,5 cm) presentan el mismo motivo de roleos vegetales que las piezas CE00718, CE00724 (Fig. 64), CE00734 y CE00737 de la colección del castillo de Alburquerque. Como se ha comentado, Niculoso Pisano fabricó un modelo similar para la capilla mayor del Monasterio de Tentudía en el que usaba hojas de espino.

Los azulejos CE02745 y CE02746 (14 x 14 x 2,5 cm) (Fig. 81) representan una flor de ocho pétalos enmarcada por dos círculos concéntricos, todo ello policromado en verde, azul, negro y melado sobre fondo blanco. Los esmaltes y el color de la pasta arcillosa apuntan a talleres sevillanos de la segunda mitad del siglo XVI²³⁰. La Cartuja de Sevilla recuperó este modelo en el siglo XIX.

Los azulejos de labor CE02751 (14,3 x 14,3 x 2 cm), CE02752 (14,2 x 14,2 x 2,2 cm) y CE02753 (12,5 x 13,3 x 2,9 cm) forman una composición completa de flor azul central rodeada por ocho capullos dentro de un marco octogonal de influencia mudéjar (Fig. 82). Los esmaltes usados son el verde, azul y melado sobre fondo blanco. Se trata de un modelo pisanesco fabricado en Sevilla y Toledo, tanto en arista como en superficie plana pintada. El Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla conserva unos azulejos similares de superficie plana²³¹. En los muros del torno del convento de San Quirce y Santa Julita, en Valladolid, se conservan azulejos de arista idénticos a los del Museo de Badajoz que han sido considerados de fabricación vallisoletana por el color ocre de su pasta²³². Por paralelismo con aquellos, los azulejos CE02751, CE02752 y CE02753 podrían haber sido fabricados en alguna alcarrería de Valladolid durante el siglo XVI. La fábrica de La Moncloa recuperó esta composición en el siglo XIX.

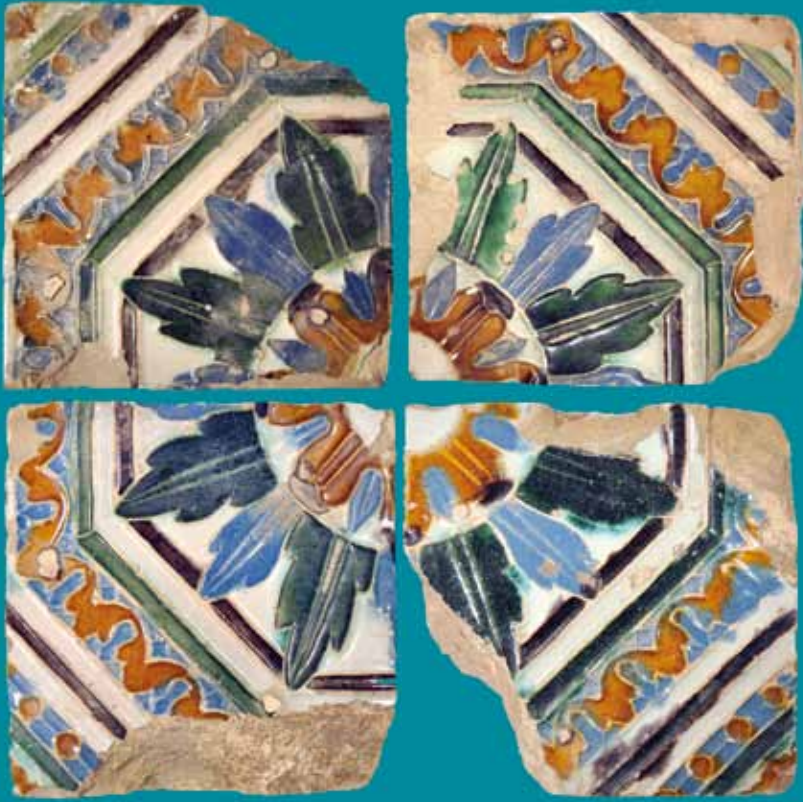
Fig. 81. MAPB, nº CE02746.

Fig. 82. MAPB, números CE02751 y CE02752.

230 Según información verbal del catedrático Alfonso Pleguezuelo.

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

232 MORATINOS GARCÍA, M., *Estudio de la azulejería de las provincias de Ávila y Valladolid*, op. cit., p. 102.



2. ANÁLISIS ESTADÍSTICO DE LA COLECCIÓN DE AZULEJERÍA DEL MUSEO ARQUEOLÓGICO PROVINCIAL DE BADAJOZ

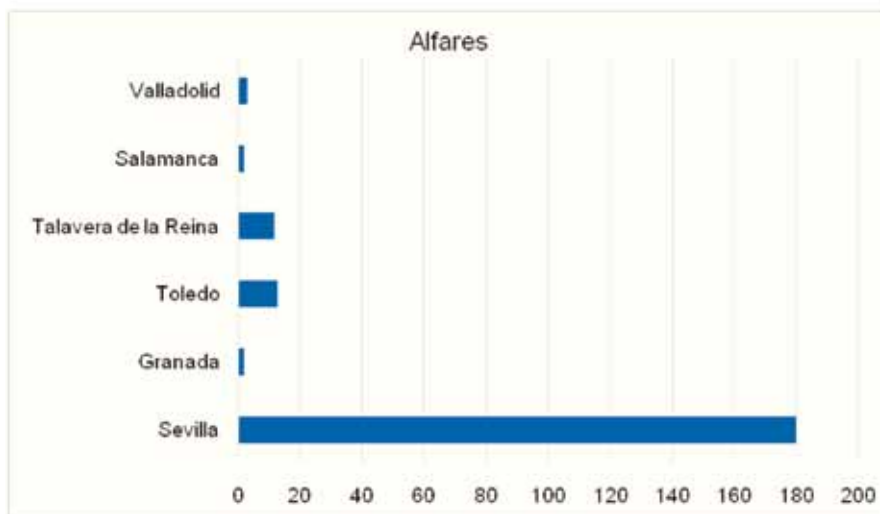


Fig. 83. Gráfico con los lugares de procedencia de los azulejos del Museo de Badajoz.

El gráfico relativo a los lugares de procedencia de los azulejos que conforman la colección del Museo Arqueológico Provincial de Badajoz (Fig. 83) muestra que las piezas procedentes de la provincia de Badajoz suponen un 41% del total, casi el mismo porcentaje representado por los azulejos de procedencia desconocida, en el que se incluyen tanto los carentes de información en los documentos del museo como los que integran la colección del castillo de Alburquerque. En menor número está representada la azulejería procedente de edificios localizados en otras provincias españolas como Huelva y Granada.

El Museo de Badajoz adscribió, con algunas reservas, 79 azulejos a la colección del castillo de Alburquerque, pero entendemos que tal adscripción se basó en las similitudes entre algunos de ellos. Sin embargo, como hemos dicho en el apartado dedicado a la descripción de la colección de Aurelio Cabrera, en su inventario, elaborado por el autor de la misma, solo constaban 32 azulejos por lo que parece

Fig. 84. Gráfico de los alfares de los azulejos del Museo de Badajoz.



improbable que fuera depositado un mayor número del que, además, no queda constancia escrita en el museo.

En general, destaca la poca dispersión de las piezas, es decir, la amplia representación de algunas zonas como La Serena o la comarca de Tentudía, en detrimento del resto de la provincia y, sobre todo, la falta de representación de localidades de gran tradición azulejera como Llerena, Zafra o Azuaga, receptoras de importantes obras cerámicas desde época moderna.

Las conclusiones del gráfico de alfares (Fig. 84) se corresponden con las esperadas. La inmensa mayoría de los azulejos catalogados han sido fabricados en alfares sevillanos, aunque también están representadas localidades de gran tradición productora como Toledo y Talavera de la Reina, además de una pequeña muestra de focos alfareros poco conocidos hasta ahora como Salamanca, Valladolid y Granada.

La preferencia por las fábricas sevillanas en la provincia de Badajoz desde el siglo XV hasta el XX es notable y patente en numerosas localidades y monumentos, basta una simple visita a Llerena, Zafra, Azuaga, Calera de León o la misma capital, Badajoz, para comprobar el predominio de la cerámica sevillana sobre otros centros productores españoles.

En cuanto a la pequeña representación de los alfares talaveranos en el museo, se reduce a los trece azulejos de estilo barroco y técnica de superficie plana pintada de la iglesia de Santa María del Castillo de Medellín. Las particularidades de la arquitectura del antiguo partido de

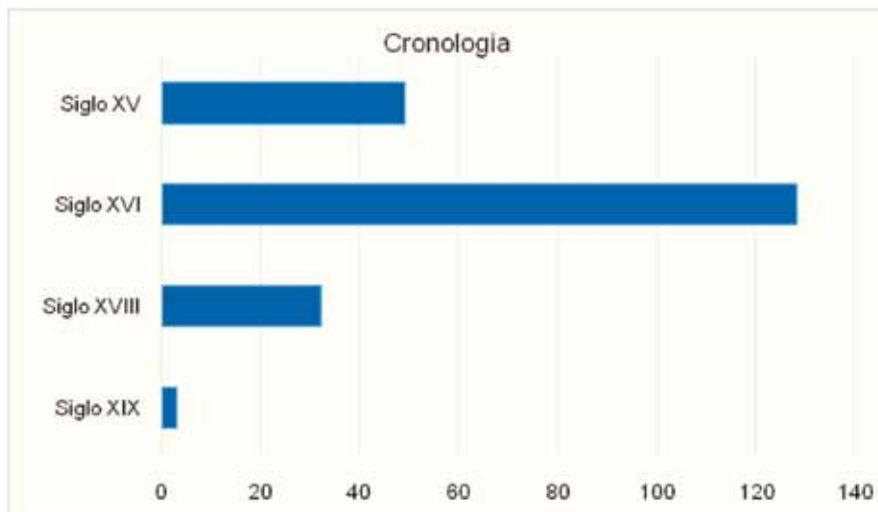


Fig. 85. Gráfico sobre la cronología de los azulejos del Museo de Badajoz.

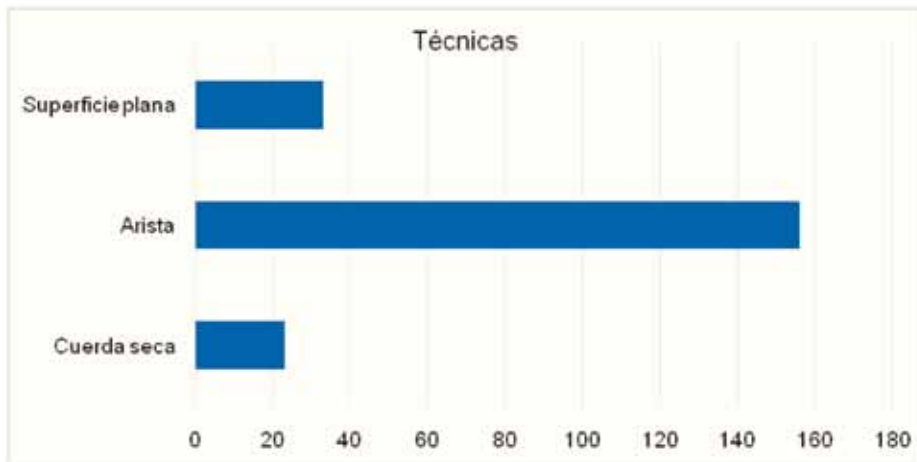
La Serena y su entorno presentan rasgos identitarios vinculados tanto a la Diócesis de Plasencia, a la que se adscribieron Medellín, Don Benito, Navalvillar de Pela y Guareña, como a la Orden de Alcántara, propietaria de esos terrenos tras la reconquista cristiana. Por este motivo el estilo arquitectónico y algunas obras de azulejería de esta zona muestran un estilo más próximo al castellano que al sevillano, predominante en el resto de la provincia pacense. A ejemplos como los comentados del castillo de Medellín se unen otros como la decoración cerámica talaverana del siglo XVII de la Real Capilla del Santísimo Cristo de la Quinta Angustia en Zalamea de la Serena.

Respecto a la representación de los alfares de Toledo y las alcañerías de Salamanca y Valladolid, se trata de azulejos descontextualizados, bien integrados en la colección del castillo de Alburquerque o sin datos en el Museo de Badajoz. En cuanto al apenas conocido foco productor de Granada, dos olambrillas procedentes del Monasterio de San Jerónimo de esa localidad presentan peculiaridades que permiten adscribirlos a algún taller granadino.

En la colección del Museo de Badajoz predominan los azulejos del siglo XVI (Fig. 85), algo posiblemente extensible al panorama extremeño e incluso español debido al auge de la fabricación cerámica en ese siglo, aunque requeriría de un estudio más detallado de la situación para corroborar tal afirmación.

También destaca el cuantioso número de piezas de esta colección fechadas en el siglo XV, todas ellas pertenecientes al Palacio de

Fig. 86.
Gráfico sobre
las técnicas
de los azulejos
del Museo de
Badajoz.



don Juan de Zúñiga en Zalamea de la Serena. Aunque las catas arqueológicas realizadas en dicho palacio no hayan definido con exactitud la cronología estamos, sin duda, ante un conjunto del tránsito de siglo y cuyo estilo, aún marcado por el XV, difiere del que predominará en la centuria siguiente.

Es llamativo el gran descenso numérico entre el siglo XVI y el XIX que parece corresponderse con la crisis productora del sector cerámico español a partir del siglo XVII. De esta centuria no se conservan vestigios en el Museo de Badajoz mientras que del XVIII son varias piezas encontradas en las excavaciones de la iglesia de Santa María del Castillo de Medellín y un grupo de olambrillas de tipo Delft procedentes del convento de Santa Clara en Cumbres Mayores (Huelva). Del XIX tan solo se conserva un azulejo con una función señalética muy distinta de la decorativa tan representada en el Museo de Badajoz, se trata de la placa que indicaba la altura a la que habían llegado las aguas durante la riada de 1876 en la antigua calle del Tercio en Badajoz (CE00891). Respecto a los dos azulejos de la fábrica de Manuel Ramos Rejano (CE00733 y CE00735) de la colección del castillo de Alburquerque, a pesar de que corresponden a una tipología fabricada entre 1895 y 1922 hemos optado por datarlos en el XIX puesto que el modelo fue creado en esas fechas.

La técnica más representada en la colección del Museo de Badajoz es la arista (Fig. 86), lo cual se encuentra relacionado con la cronología imperante, los siglos XV y XVI. La falta de representación de piezas del XVII y la escasez de ejemplos fechados en el XVIII y XIX limitan el número de azulejos que atestigüen el auge de la superficie plana

pintada a partir de mediados del XVI hasta la recuperación de la arista por las revisiones historicistas de la segunda mitad del XIX.

A pesar de la escasez de la cerámica arquitectónica de cuerda seca conservada en su contexto en Extremadura, esta técnica se encuentra ampliamente representada en la colección del Museo Arqueológico Provincial de Badajoz gracias a la solería hallada recientemente en las excavaciones del Palacio de don Juan de Zúñiga en Zalamea de la Serena. En este caso también existe relación con la cronología tratada en el anterior gráfico puesto que la arista aún es incipiente en el siglo XV mientras que la cuerda seca era una de las técnicas predominantes, si exceptuamos los aliceres de superficie plana que componen los alicatados, sin representación en esta colección.

- AGUADO VILLALBA, J., «La azulejería toledana a través de los siglos», *Toletum: boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*, nº 8, 1977, pp. 31-102.
- *La cerámica hispanomusulmana de Toledo*, Madrid, C.S.I.C., 1983.
- «La decoración cerámica en Santa María la Blanca», *Beresit I*, Toledo, 1987, pp. 78-83.
- «Azulejería toledana de “cuerda seca” y “arista”», *Toletum: boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*, nº 48, 2002, pp. 73-92.
- «La cerámica en Toledo: de lo islámico al esplendor del Renacimiento», *Toletum: boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*, nº 54, 2007, pp. 9-42.
- y AGUADO GÓMEZ, R., «Estudio de la azulejería toledana existente en la llamada Casa del Greco, en Toledo», *Anales toledanos*, nº 38, 2001, pp. 195-212.
- AL-BAKRI, A. U., *Geografía de España (Kitab al-Masalikwa-l-Mamalik)*. Introducción, traducción, notas e índices por Eliseo Vidal Beltrán, Zaragoza, Anubar, 1982.
- BAZÁN DE HUERTA, M., *Aurelio Cabrera Gallardo (Alburquerque, 1870-Toledo, 1936)*, Badajoz, Excma. Diputación Provincial, 1992.
- CABRERA MUÑOZ, E., «Beatriz Pacheco y los orígenes del condado de Medellín», *Anuario de Estudios Medievales*, 15, 1985, pp. 513-551.
- CALVENTE CUBERO, J., *Zalamea de la Serena, su jurisdicción (siglos XVI-XVIII)*, Badajoz, Excma. Diputación Provincial, 2007.
- COLINA MUNGUÍA, S., *Monasterio de San Jerónimo de Granada*, León, Editorial Everest, 1986.
- COLL CONESA, J., *Cerámica valenciana (Apuntes para una síntesis)*, Valencia, Asociación de Cerámica Valenciana Avec-Gremio, 2009.
- COLÓN, C., *Los cuatro viajes del almirante y su testamento*, «El tercer viaje», Madrid, Espasa Calpe, 1991.
- CONSTANT, C. y OGDEN, S., *La paleta del ceramista*, Barcelona, Gustavo Gili, 1997.
- COOPER, E., *Castillos Señoriales en la Corona de Castilla*, Salamanca, Consejería de Cultura y Turismo de la Junta de Castilla y León, 1991.

- COVARSÍ YUSTAS, A., «Extremadura artística: los monumentos histórico-artísticos de la provincia de Badajoz», *Revista de Estudios Extremeños*, tomo VII, nº 1, 1933, pp. 23-35.
- CRUZ VILLALÓN, M^a, «La mezquita-catedral de Badajoz», *Norba: revista de arte*, nº 12, 1992, pp. 7-28.
- DÍAZ DÍAZ, B., «Juan Tamayo Salazar (1602-1661) y su Discurso de la Antigüedad de Zalamea», *Revista de Estudios Extremeños*, tomo LXIV, nº 2, 2008, pp. 635-686.
- DÍEZ GONZÁLEZ, C., «Paisaje de las creencias en la cuenca del río Guadiana. El caso de Medellín (Badajoz)», en LOZANO BARTOLOZZI, M^a del M. y MÉNDEZ HERNÁN, V. (coords. y eds.), *Paisajes culturales del agua*, Cáceres, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura, Ministerio de Economía y Competitividad (HAR2011-14107-E), Vicerrectorado de Investigación, Transferencia e Innovación de la Universidad de Extremadura, 2017, pp. 125-145.
- DÍEZ JORGE, M^a E., «La mujer y su participación en el ámbito artesanal», *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 29, 1998, pp. 173-181.
- «Mujeres en la Alhambra: Isabel de Robles y el Baño de Comares», *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, nº 37, 2006, pp. 45-55.
- «Los alicatados del Baño de Comares: ¿islámicos o cristianos?», *Archivo español de arte*, tomo 80, nº 317, 2007, pp. 25-43.
- *Mujeres y arquitectura: mudéjares y cristianas en la construcción*, Granada, Universidad de Granada, 2016.
- DOMÍNGUEZ DE LA CONCHA, M^a C., «El Museo Arqueológico de Badajoz: situación previa a su montaje definitivo», *Anabad*, XXXVIII, nº 3, 1988, pp. 203-218.
- DOSMA, R., *Discursos Patrios de la Real Ciudad de Badajoz*, edición de Vicente Barrantes, Badajoz, 1870.
- DURÁN DÍAZ, M., *Apuntes históricos de Cumbres Mayores escritos por su párroco D. Miguel Durán Díaz. 1973*, original manuscrito.
- ESPINAR MORENO, M., «De la mezquita de Maharoch al monasterio de San Jerónimo. Noticias para el urbanismo y la arqueología de Granada (1358-1505)», *Cuadernos de estudios medievales y ciencias y técnicas historiográficas*, nº 18-19, 1993-1994, pp. 73-97.
- FRANCO POLO, N. M^a, «Los azulejos de nombres de calles y numeraciones de casas de Cáceres fabricados en el siglo XVIII», *Norba: Revista de Arte*, vol. XXXV, 2015, pp. 91-107.

- «La cerámica arquitectónica del Convento de Santa Clara en Zafra y los desaparecidos azulejos de Juan Flores para la Casa de Feria», *Revista de Estudios Extremeños*, tomo LXXII, nº 2, 2016, pp. 1219-1238.
- FROTHINGHAM, A. W., «Tile altars by Niculoso Pisano & others at Tentudía, Spain», *The Connoisseur*, enero, 1964, pp. 28-36.
- *Tile Panels of Spain, 1500-1650*, New York, The Hispanic Society of America, 1969.
- GESTOSO Y PÉREZ, J., *Historia de los barros vidriados sevillanos desde sus orígenes hasta nuestros días*, Sevilla, Archer M. Huntington, Tipografía La Andalucía Moderna, 1903.
- «Nuevos datos relativos a un notable ceramista del siglo XV al XVI», *La ilustración artística: periódico semanal de literatura, artes y ciencias*, tomo XXII, nº 1112, 20 de abril de 1903.
- GÓMEZ MORENO, M., *Guía de Granada*, Granada, Universidad de Granada/Fundación Rodríguez Acosta, 1982.
- GÓMEZ-MORENO CALERA, J. M., «Reflexiones sobre la cerámica arquitectónica mudéjar en la Alhambra», en VV.AA., *Ante el nuevo milenio: raíces culturales, proyección y actualidad del arte español*, XIII Congreso Nacional de Historia del Arte, Granada, Universidad de Granada, vol. 1, 2000, pp. 123-134.
- GURRIARÁN DAZA, P. y MÁRQUEZ BUENO, S., «Sobre nuevas fábricas omeyas en el castillo de Medellín y otras similares de la arquitectura andalusí», *Arquitectura y territorio medieval*, nº 12, 1, 2005.
- GUTIÉRREZ ALONSO, L. C., «Los Azulejos de la Sala Capitular de la Catedral de Guadix y otras noticias sobre la cerámica», *Boletín del Instituto de Estudios «Pedro Suárez»: Estudios sobre las comarcas de Guadix, Baza y Huéscar*, nº 7-8, 1994-1995, pp. 85-88.
- KURTZ, W. S., «VII. Historia de la Fábrica», en TEJADA VIZUETE, F. (dir.), *La Catedral de Badajoz. 1255-2005*, Badajoz, Tecnigraf Editores, Edición especial realizada para el Arzobispado de Mérida-Badajoz, 2007, pp. 287-327.
- LANG, G., *1000 Azulejos. 2000 años de cerámica decorativa*, Madrid, Lisma Ediciones, SL, 2004.
- LÓPEZ FERNÁNDEZ, M., «Arquitectura y cerámica artística en el santuario mariano de Tudía a lo largo del siglo XVI», *Revista de Estudios Extremeños*, tomo LXX, nº 3, 2014, pp. 1357-1398.
- «La cerámica de Niculoso Pisano en la iglesia de Tentudía. Apuntes sobre la restauración del retablo mayor», *Revista de la CECEL*, 14, 2014, pp. 23-46.

- «Tentudía y la Comisión Provincial de Monumentos en tiempos de Tomás Romero de Castilla (1885-1901)», *Revista de Estudios Extremeños*, tomo LXXII, nº 3, 2016, pp. 1833-1868.
- LÓPEZ Y LÓPEZ, T. A., «La iglesia de Santa María del Castillo: “principal” de los distritos parroquiales», en DÍAZ ESTEBAN, F. (coord.), *Badajoz: mil años de libros. Exposición bibliográfica*, Badajoz, Biblioteca de Extremadura, 2014.
- MADOZ, P., *Diccionario geográfico-histórico-estadístico de España y sus posesiones de Ultramar*, tomo 11, Madrid, Imp. del Diccionario, 1848.
- MALDONADO ESCRIBANO, J. y NAVAREÑO MATEOS, A., «Recuperación de la memoria arquitectónica de Medellín. Noticias de sus edificios desaparecidos y olvidados», *Revista de Estudios Extremeños*, tomo LX, nº 3, 2004, pp. 1143-1175.
- MALO CERRO, M., *Azulejería en Castilla y León. De la Edad Media al Modernismo*, Universidad de Valladolid, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002. Edición digital a partir del texto original de la tesis doctoral inédita.
- «El azulejero Pedro Vázquez», *Salamanca: Revista de Estudios*, nº 48, 2002, pp. 155-174.
- MARROQUÍN MARTÍNEZ, L. y SEPÚLVEDA MANGAS, R., «D. Tirso Lozano Rubio y la Real Sociedad Económica Extremeña de Amigos del País de Badajoz», *Revista de Estudios Extremeños*, tomo LXX, número extraordinario, 2014, pp. 863-882.
- MARTÍN NIETO, D. Á., *La casa y cárcel de gobernación, el palacio prioral. Los edificios del poder de la Orden de Alcántara en el partido de la Serena*, Badajoz, Excma. Diputación Provincial, 2007.
- MARTÍNEZ CAVIRÓ, B., «Azulejos talaveranos del siglo XVI», *Archivo Español de Arte*, tomo 44, 1971, pp. 283-293.
- *Mudéjar toledano: Palacios y Conventos*, Madrid, Vocal Artes Gráficas, 1980.
- *La loza dorada*, Madrid, Editora Nacional, 1983.
- *Cerámica hispanomusulmana*, Madrid, Ediciones El Viso, 1991.
- MÉLIDA ALINARI, J. R., *Catálogo Monumental y Artístico de la provincia de Badajoz*, Madrid, Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, 1925. Reproducción digital propiedad del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.
- MÉNDEZ SILVA, R., *Población General de España. Sus trofeos, blasones y conquistas heroicas*, Madrid, Imp. Diego Díaz de la Carrera,

1645. Copia digital: Madrid, Ministerio de Cultura. Subdirección General de Coordinación Bibliotecaria, 2009.
- MOGOLLÓN CANO-CORTÉS, P., «El Monasterio de Tentudía», en *Actas del Simposio «El arte y las Órdenes Militares»*, Cáceres, Comité Español de Historia del Arte (CEHA) y Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Extremadura, 1985.
- MORALES, A. J., *Francisco Niculoso Pisano*, Colección *Arte Hispalense*, Sevilla, Excma. Diputación Provincial, 1977.
- MORATINOS GARCÍA, M., *Estudio de la azulejería de las provincias de Ávila y Valladolid*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 2016.
- y VILLANUEVA ZUBIZARRETA, O., *La azulejería renacentista del Monasterio de Sancti Spiritus el Real de Toro y algunos apuntes sobre la cerámica toresana del siglo XVI*, Zamora, Instituto de Estudios Zamoranos «Florián Ocampo», Diputación de Zamora, 2005.
- NAVAREÑO MATEOS, A., *Arquitectura y arquitectos del siglo XVI en Extremadura*, Madrid, Universidad de Extremadura, Colegio Oficial de Arquitectos de Extremadura, 1994.
- ORTÍZ ROMERO, P., *Institucionalización y crisis de la Arqueología en Extremadura. Comisión de Monumentos de Badajoz. Subcomisión de Monumentos de Mérida (1844-1971)*, Mérida, Consejería de Cultura y Patrimonio, 2007.
- OSMA Y SCULL, G. J. de, *Apuntes sobre cerámica morisca: Los maestros alfareros de Manises, Paterna y Valencia. Contratos y Ordenanzas de los siglos XIV, XV y XVI*, Madrid, Imprenta Hijos de Manuel Ginés Hernández, 1908.
- PÉREZ ARRIBAS, J. L., *Azulejería mudéjar y renacentista en el Palacio de Cogolludo*, inédito, 2008, en <http://www.jlperezarribas.es>.
- PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, A., *Azulejo sevillano. Catálogo del Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla*, Sevilla, Padilla Libros, 1989.
- «Francisco Niculoso Pisano: Datos arqueológicos», *Bollettino del Museo Internazionale delle Ceramiche di Faenza*, Annata LXXXVIII, nº 3-4, 1992, pp. 171-191.
- «Sevilla y la técnica de cuerda seca: vajilla y azulejos (ss. XV-XVI)», *Atrio: revista de Historia del Arte*, nº 4, 1992, pp. 17-30.
- «Sevilla y Talavera: entre la colaboración y la competencia», *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte*, nº 5, 1, 1992 (Ejemplar dedicado a: Homenaje al Profesor Jorge Bernales Ballesteros), pp. 275-293.

- *et al.*, «Un depósito de azulejos históricos en los Reales Alcázares de Sevilla», *Aparejadores*, nº 44, 1995, pp. 19-29.
- «Cerámica de Sevilla (1248-1841)», en SÁNCHEZ-PACHECO, T. (coord.), *Summa Artis*, vol. XLII (*Cerámica española*), Madrid, Espasa-Calpe, 1999, pp. 343-386.
- *Lozas y azulejos de la Colección Carranza*, Toledo, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 2003.
- «Los primeros azulejos sevillanos de cuerda seca», en VV.AA., *Actas del XVIII Congreso de la Asociación de Ceramología. Cerámica aplicada a la arquitectura: patrimonio público y privado*, Xàtiva, 2015, en prensa.
- *Centro Cerámica Triana*, Colección Patrimonium Hispalense, 8, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla (ICAS), 2017.
- POYÁN RASILLA, C., «Nicolás Díaz y Pérez, escritor y masón», en FERRER BENIMELI, J. A. (coord.), *La masonería en la España del siglo XIX*, vol. 2, 1987, pp. 637-647.
- RADES Y ANDRADA, F. de, *Crónica de las tres Órdenes y Caballerías de Santiago, Calatrava y Alcántara*, Toledo, Imprenta de Juan de Ayala, 1572.
- RODRÍGUEZ AGUILERA, Á. y BORDES GARCÍA, S., «Precedentes de la cerámica granadina moderna: alfareros, centros productores y cerámica», en VV.AA., *Cerámica Granadina, siglos XVI-XX*, catálogo de exposición, Granada, Caja General de Ahorros, 2001, pp. 51-116.
- RODRÍGUEZ GORDILLO, E., *Apuntes históricos de la villa de Medellín (Provincia de Badajoz)*, Cáceres, Imprenta y Librería Católica de Santos Floriano, 1916.
- ROMERO DE CASTILLA, T., *Inventario de los objetos recogidos en el Museo Arqueológico de la Comisión Provincial de Monumentos de Badajoz*, Badajoz, Tipografía El Progreso, 1896.
- SALAZAR Y CASTRO, L. de, *Historia genealógica de la Casa de Lara: justificada con instrumentos y escritores de indudable fe*, Madrid, Imprenta Real: Mateo de Llanos y Guzmán, 1696.
- SÁNCHEZ-PACHECO, T., «Cerámica de Talavera de la Reina y Puente del Arzobispo», en SÁNCHEZ-PACHECO, T. (coord.), *Summa Artis*, vol. XLII (*Cerámica española*), Madrid, Espasa-Calpe, 1999, pp. 305-342.
- SÁNCHEZ SALOR, E., «La segunda edición de las *Introductiones latinae* de Nebrija. El ejemplar de don Juan de Zúñiga», *Revista de Estudios Extremeños*, tomo LIX, nº 2, 2003, pp. 631-660.

- SANCHO CORBACHO, A., «Los azulejos de la Madre de Dios en Sevilla», *Archivo Español de Arte*, tomo 22, 1949, nº 85, pp. 233-237.
- SANTA CRUZ, J. de (O.F.M.), *Crónica de la provincia franciscana de San Miguel*, Madrid, Cisneros, 1989. Reproducción facsímil de la edición de Viuda de Melchor Alegre, Madrid, 1671.
- SOLANO DE FIGUEROA, J., *Historia y santos de Medellín*, Madrid, Imprenta de Francisco García y Arroyo, 1650.
- SOLÍS RODRÍGUEZ, C. y TEJADA VIZUETE, F., *Los documentos de la catedral de Badajoz*, catálogo de exposición, Badajoz, 1999.
- TEJADA VIZUETE, F., *Santa María de los Milagros. Patrona de Bienvenida, patria de Riero*, Zafra, Ayuntamiento de Bienvenida, 1996.
- TORRES Y TAPIA, A. de, *Crónica de la Orden de Alcántara*, Madrid, Imprenta de Don Gabriel Ramírez, 1763, 2 tomos.
- TRAMOYERES i BLASCO, L., *La cerámica valenciana*, Valencia, 1898.
- URBANI, B., «Historia de la primatología en Venezuela, Parte 1: Siglos XV y XVI», *Memoria de la Fundación La Salle de Ciencias Naturales*, 2015 («2011»), 71(175-176), pp. 119-140.
- VACA GONZÁLEZ, D. y RUIZ DE LUNA, J., *Historia de la cerámica de Talavera de la Reina y algunos datos sobre la de Puente del Arzobispo*, Madrid, 1943.
- VALDÉS FERNÁNDEZ, F., «La mezquita de 'Abd Al-Rahman ibn Marwan al-Yilliqi en la Alcazaba de Badajoz», *Cuadernos de prehistoria y arqueología*, nº 25, 2, 1999, pp. 267-290.
- VALLADAR SERRANO, F., *Guía de Granada. Historia, descripciones, artes, costumbres, investigaciones arqueológicas*, Granada, Ed. Paulino Ventura Traveset, 1906.
- VV.AA., *Extremadura restaura. Cinco años de actuación en el patrimonio, 1998-2003*, Mérida, Consejería de Cultura de la Junta de Extremadura, Dirección General de Patrimonio Cultural, 2003.
- VV.AA., *Extremadura restaurada. Quince años de intervenciones en el Patrimonio histórico de Extremadura*, tomo II, Mérida, Consejería de Cultura y Patrimonio de la Junta de Extremadura, Dirección General de Patrimonio Cultural, 1999.
- VV.AA., «The record precipitation and flood event in Iberia in December 1876: description and synoptic analysis», en DRUMOND, A.; RODRÍGUEZ-FONSECA, B.; REASON, C. and SOLMAN, S. A. (eds.), *Wet and Dry Periods in Regions Surrounding the Atlantic Ocean Basin*, Lausanne, Frontiers Media, 2016, pp. 124-138.

Webs

- <http://www.fundacionmedinaceli.org/casaducal/fichaindividuo.aspx?id=362>
- http://www.iaph.es/paisajecultural/documentos/Banda_gallega.pdf
- <https://jeanfiguier.files.wordpress.com/2015/08/mc3a9dicos-provincia-badajoz-1899-bop-24-1.jpg>

Publicaciones periódicas

- *Boletín Oficial del Estado (BOE)* nº 140, de 13 de junio de 1989.
- *Boletín Oficial del Estado (BOE)* nº 257, de 23 de octubre de 2014. Decreto 162/2014, de 22 de julio, por el que se declara el patrimonio histórico-artístico en el término municipal de Medellín (Badajoz) como bien de interés cultural, con categoría de sitio histórico.
- *Gaceta de Madrid* nº 155, 4 de junio de 1931.
- *La Ilustración Española y Americana*, 22 de diciembre de 1867, nº XLVII, Madrid.

Fuentes documentales

Archivo Municipal de Sevilla (A.M.S.)

- Traslado de una carta de Sancho IV fechada en Toro a 4 de noviembre de 1293. Sección 1, carpeta 4, Número 1.

Cartoteca del Centre Geogràfic de l'Exèrcit

- *Batalla de Medellín el 28 de marzo de 1809 (182-)*. Diseñado sobre el terreno por el Sr. Berlier. Capitán de Ingeniería. Colección: SG. Signatura: Ar.G bis-T.2-C.3-188.
- *Plano del campo de la batalla de Medellín*. El Capitán del Ejército José Calderón y González, El Teniente del Cuerpo Emilio March y García. Colección: SG. Signatura: Ar.G bis-T.2-C.3-191.

*Dirección General de Bibliotecas, Museos y Patrimonio Cultural.
Junta de Extremadura*

- GUERRA MILLÁN, S., *Informe final sobre el seguimiento y excavaciones arqueológicas realizadas durante las obras de adecuación del entorno del parque arqueológico de Medellín (Badajoz)*, programa «Patrimonio Crea Empleo», 2008.
- LLANOS GIRÓN, R. y TIRAPU CANORA, L. M., *Informe de la excavación. Parcela us.62, Medellín, 2000.*
- RESTAURA. RESTAURACIONES Y REHABILITACIONES ESP., SL, *Memoria técnica para la restauración de la azulejería de la iglesia del Santísimo Cristo, en Zalamea de la Serena (Badajoz)*, 2014.
- TERA, SL, *Informe final del estudio arqueológico del castillo de Zalamea de la Serena, 2007.*

Excmo. Ayuntamiento de Medellín

- Acta del Ayuntamiento de Medellín relativa a las obras necesarias para levantar la casa arruinada donde vivió Hernán Cortés, en www.cervantesvirtual.com.

Museo Arqueológico Provincial de Badajoz

- *Actas de la Comisión Provincial de Monumentos Históricos y Artísticos de Badajoz.*
- Inventario informatizado, actualmente en Domus.

Alcalleería: nombre que recibían los alfares o talleres cerámicos en Salamanca y Valladolid, donde se fabricaban piezas de vajilla, sobre todo, pero también azulejos de arista en algunos de ellos.

Alfar: taller donde trabaja el alfarero.

Alfombrilla: nombre que reciben los pavimentos decorados con azulejos de diferentes tipos.

Alicatado: composición cerámica formada por aliceres.

Alicer: pequeña pieza esmaltada de un solo color que forma parte de un mosaico o alicatado.

Alizar: azulejo rectangular con dos caras destinado a cubrir alfēizares, ángulos de escalones o bordes de zócalos y frontales de altar.

Arista o cuenca: técnica originada en Sevilla a principios del siglo XVI que consiste en imprimir el dibujo sobre el barro fresco con una matriz o molde. Las concavidades resultantes son coloreadas con diferentes óxidos que no se mezclan entre sí durante la cocción debido a las aristas que los separan.

Atiffe: instrumento de barro también llamado trípode o trébedes por estar compuesto de tres patas. Sirve para separar las piezas cerámicas durante la cocción.

Azulejos de labor: son aquellos que se disponen en número de cuatro para completar un motivo ornamental.

Azulejos por tabla: azulejos rectangulares que se disponían solos o por parejas para formar composiciones decorativas en las techumbres de madera, entre las jácenas y las jaldetas.

Bizcocho: pieza de barro cocida una vez, aún porosa y sin esmaltar.

Cenefa: azulejo rectangular que suele disponerse junto a otros iguales rodeando o delimitando los azulejos de fondo en zócalos, pavimentos o frontales de altar.

233 Para la elaboración de este glosario se han utilizado las siguientes fuentes bibliográficas: CONSTANT, C. y OGDEN, S., *La paleta del ceramista*, Barcelona, Gustavo Gili, 1997; MORATINOS GARCÍA, M., *Estudio de la azulejería de las provincias de Ávila y Valladolid*, op. cit.; PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, A., «Cerámica», en VV.AA., *Manual de catalogación de patrimonio mueble*, Sevilla, Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico, 2012; MARTÍNEZ CAVIRÓ, B., *Cerámica hispanomusulmana*, op. cit. En el caso de las técnicas cerámicas hemos contrastado la información encontrada en textos generalistas con los datos facilitados por D. José Miguel González Bornay, arqueólogo del Museo de Cáceres y ceramista.

Corona: azulejo de remate utilizado para delimitar la parte superior de un frontal de altar o zócalo.

Cuerda seca: técnica utilizada desde la segunda mitad del siglo X que consiste en trazar las líneas del dibujo con óxido de manganeso mezclado con grasa sobre la arcilla cocida (bizcocho) y rellenar los espacios entre las líneas con esmaltes de colores. Después de la segunda cocción el resultado es de colores brillantes delimitados por líneas secas, de ahí el nombre de la técnica.

Esmalte: compuesto principalmente por sílice, alúmina y un fundente que al aplicarse sobre el barro bizcochado vitrifica la superficie. Al esmalte se añaden los óxidos que le aportan los colores deseados.

Gradilla: marco de madera o hierro que sirve para cortar el barro fresco, no demasiado blando, con la forma y tamaño adecuado al azulejo que se va a fabricar.

Guardilla: cenefa.

Melado: esmalte de color ocre, similar al de la miel, de la que toma su nombre, obtenido con óxido de hierro.

Olambrilla: azulejo cuadrado y pequeño, de medidas comprendidas entre ocho y diez centímetros de lado que solía disponerse en sole-rías entre ladrillos de barro sin esmaltar.

Óxidos: elemento combinado con oxígeno para dar color a barros y esmaltes. Los óxidos de estaño, cobre, cobalto, hierro o manganeso son los más habituales en la azulejería histórica.

Vedrí o vidriado: esmalte.

Verdugillo: azulejo rectangular, normalmente monocromo, que se suele disponer en hilera para separar los azulejos de fondo de las guardillas y estas, de los remates o basamentos de zócalos.

INVESTIGACIÓN

LA COLECCIÓN DE
AZULEJOS
DEL MUSEO ARQUEOLÓGICO
PROVINCIAL DE BADAJOZ

DE NURIA M^a FRANCO POLO
SE IMPRIMIÓ EN BADAJOZ
DURANTE EL OTOÑO
DEL AÑO 2018.

