



**AZULEJERÍA TALAVERANA EN LA IGLESIA
PARROQUIAL DE SANTIAGO APÓSTOL
(GARCIAZ, CÁCERES)**

SERGIO DE LA LLAVE MUÑOZ

**XLI
COLOQUIOS HISTÓRICOS
DE EXTREMADURA**

*TRUJILLO, 24 al 30 de septiembre de 2012
Dedicados a Extremadura y la Constitución de 1812,
en el bicentenario de su promulgación*



**AZULEJERÍA TALAVERANA EN LA IGLESIA
PARROQUIAL DE SANTIAGO APÓSTOL
(GARCIAZ, CÁCERES)**

Sergio de la Llave Muñoz

1. INTRODUCCIÓN

A lo largo de la historia la producción de objetos cerámicos ha sido muy diversa, desde piezas con un marcado carácter utilitario hasta las que alcanzan un nivel artístico elevado. La aplicación del barro vidriado como elemento decorativo en la construcción cuenta con una larga tradición, heredada de la cultura musulmana, que a su vez tomó como referencia la tradición irania y mesopotámica. En la cultura hispanomusulmana es común el empleo de decoraciones empleando elementos cerámicos decorados en alicatados, azulejos pintados, de cuerda seca, arista, etc.

En lo que respecta a la cerámica de superficie plana pintada a pincel y con paleta de gran fuego llegó a España a comienzos del siglo XVI, de la mano del italiano Niculoso Pisano¹. Esta nueva técnica permitía emplear nuevos motivos decorativos, como las escenas figuradas o los grutescos propios del renacimiento italiano, transformándose el azulejo en un soporte más de la pintura; tomando, como se verá más adelante, el grabado como modelo de inspiración. Sin embargo, el sello de identidad de la azulejería española respecto a la italiana será la creación de grandes murales decorados.

¹ Para más información ver: PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, Alfonso: “Francisco Niculoso Pisano: datos arqueológicos”. *Faenza Bolletino del Museo Internazionale delle Ceramiche di Faenza*, Annata LXXVIII, Faenza, 1992, 3-4, pp. 171-191 y MORALES, Alfredo J.: *Francisco Niculoso Pisano*. Sevilla, Excma. Diputación, 1977.

Estas nuevas técnicas llegan a Talavera a partir de la segunda mitad del siglo XVI, consiguiendo un gran éxito y coincidiendo con la instalación de nuevos ceramistas en España procedentes de Flandes e Italia, quienes volvieron a introducir el azulejo plano decorado en el estilo renacentista italo-flamenco. En este contexto cabe destacar la llegada de uno de los primeros artistas en emplear el azulejo plano en Talavera, Jan Floris, natural de Amberes, instalado en Plasencia hacia 1551 hasta 1562, año en el que se traslada a Talavera al ser nombrado por Felipe II para suministrar azulejos a sus palacios. Lo seguirá su presunto discípulo Juan Fernández, autor de los zócalos del monasterio de El Escorial con sus florones típicos de finales del siglo XVI.

La progresiva simplificación del proceso de fabricación del azulejo y la situación estratégica de Talavera son algunas de las causas de su expansión comercial. Será ya en el último tercio del siglo XVI cuando la técnica del azulejo plano polícromo comience a resurgir con fuerza para adornar palacios, edificios notables, templos, conventos, etc.; utilizándose en zócalos, cuadros devocionales y, también, frontales de azulejería para las mesas de altar, producción que gozó de bastante aceptación por artistas de los siglos XVI y XVII. El éxito de las producciones cerámicas rápidamente se propagó por otras áreas geográficas próximas a Talavera, como al sur de la provincia de Ávila, la comarca de la Vera, la Jara Toledana y Cacereña, etc.

Como ya se ha dicho, una de las producciones Talaveranas más habituales fueron los frontales de altar. Durante la segunda mitad del siglo XVI y primera mitad del XVII estaban caracterizados por motivos decorativos manieristas, que llegaron por influencia de los artistas flamencos. El modelo más frecuente presenta un panel con una escena historiada situada en el centro, generalmente un Santo o Virgen sobre un paisaje de fondo, en ocasiones encerrado en una cartela simple o de cueros enroscados.

El frontal es la parte anterior del altar en una iglesia que suele estar engalanado mediante paños decorados². Constando de: sobrefrontal, denominado también frontaler³; el propio frontal del altar y las caídas.

2. CONTEXTO HISTÓRICO

Tras la reconquista de Trujillo por parte de Fernando III el 25 de enero de 1232, se produjo un periodo de cierta tranquilidad que facilitó el poblamiento

² Para más información y ejemplares de frontales vid: FROTHINGHAM, Alice Wilson: *Tile panels of Spain. 1500-1650*. New York, Hispanic Society of America, 1969.

³ Aunque la frontaler es una parte del frontal de altar, en algunas bibliografías utilizan el término como denominación de todo el frontal cerámico.

progresivo de sus tierras circundantes, como es el caso de los montes de Garciaz, lo que presuntamente originó el núcleo de población que actualmente conocemos⁴.

El fin de los enfrentamientos bélicos en el siglo XV favoreció un rápido crecimiento de Garciaz, que además fue promovido con la instalación de algunos linajes nobles procedentes de Trujillo. El aumento demográfico del vecindario junto a la disponibilidad de más recursos económicos hizo posible que sus habitantes compraran la población bajo el título de villa en 1566 al monarca Felipe II⁵.



Fig. 1. Iglesia parroquial de Santiago Apóstol de Garciaz (Foto: Autor).

⁴ Tenemos constancia de la presencia de comunidades humanas en la zona desde el calcolítico-bronze: PASTOR GONZÁLEZ, Vicente y RUBIO ANDRADA, Manuel: "El grabado del Cándalo, Garciaz (Cáceres)". *Zephyrus: Revista de prehistoria y arqueología*, 52, 1999, pp. 303-318.; testimonios de poblamiento durante el Hierro Pleno en Valdeagudo: MARTÍN BRAVO, Ana M.: *Los orígenes de Lusitania: el I milenio a.C. en la Alta Extremadura*. Madrid, Real Academia de la Historia, 1999, pp. 192-195 y la presencia de asentamientos romanos, tal y como lo atestigua el ara romana ubicada junto al altar mayor de la parroquia de Santiago de Garciaz, vid: GAMALLO BARRANCO, José Luis y GIMENO PASCUAL, Helena: "Inscripciones del norte y sudoeste de la provincia de Cáceres: revisión y nuevas aportaciones". *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología de la Universidad Autónoma de Madrid*, 17, 1990, pp. 281.

⁵ SÁNCHEZ RUBIO, M^a Ángeles y SÁNCHEZ RUBIO, Rocío: "Trujillo y su tierra en el siglo XVI. Conflictos territoriales y políticos". *Actas del Congreso La tierra de Trujillo en el Renacimiento (1500-1600)*, 2006, pp. 149.

Tanto el aumento del volumen de población como la prosperidad económica justificaron la construcción de un templo parroquial que fue elevado sobre uno primitivo del siglo XV. Esta obra fue iniciada bajo el patrocinio del Prelado placentino Don Gutierre de Vargas Carvajal⁶, quien se encargó de contratar al maestro trujillano Sancho de Cabrera el 30 de enero de 1545⁷, siendo finalizada bajo el pontificado de Pedro Ponce de León (1560-1573) cronología ésta última fundamental para encuadrar el conjunto de azulejería analizado.

Son escasas y muy escuetas las referencias documentales que hacen alusión a la azulejería sita en la parroquia de Santiago Apóstol de Garciaz, las cuales suelen hacer mención únicamente a su procedencia, temática y cronología aproximada. Clodoaldo Naranjo hace la siguiente cita: *Lo que más llama la atención en su interior es un precioso mosaico del siglo XVI y el altar de las reliquias...*⁸. Por su parte, Fernández Oxea dice: *Tiene...un altar de azulejos de Talavera de la Reina, con la escena de la Anunciación y frontal, también de azulejos, con decoración de hojas, hecho en el siglo XVI*⁹. Andrés Ordax en su descripción sobre el lado del Evangelio hace referencia al panel de la Anunciación de la siguiente forma: *Friso de azulejos talaveranos representando la Anunciación, con Dios Padre y Espíritu Santo en rompimiento de gloria; es una pieza notable del siglo XVI*¹⁰. Respecto al frontal de altar hace la siguiente mención: *Frontal de azulejos talaveranos en tonos azules y amarillos, de hacia 1600. Rica decoración de motivos vegetales rodeando el tema central de la Virgen del Rosario; es obra de calidad*¹¹. Según Méndez Hernán un retablo barroco estaba ubicado sobre el frontal de altar de la Virgen del Rosario: *Embellecía el costado del Evangelio un retablo barroco de mediados del siglo XVIII, del que perviven algunos restos en el coro: paneles con la representación del sol y la luna y*

⁶ GARCÍA MOGOLLÓN, Florencio Javier: "El obispo de Plasencia D. Gutierre de Vargas Carvajal (1523-1559), promotor de la arquitectura diocesana". *Patrones, promotores, mecenas y clientes, Actas del VII Congreso Español de Historia del Arte* (Murcia 1988), pp. 167-178.

⁷ Firmado en Jaraicejo, el contrato ha sido publicado en: FERNÁNDEZ SERRANO, Francisco: *Garciaz y su templo parroquial*. Zaragoza, El Noticiero, 1971, pp. 21-30; SOLÍS RODRÍGUEZ, Carmelo: "El arquitecto trujillano Sancho de Cabrera (1500?-1574)". *V Congreso de Estudios Extremeños*, Badajoz, 1976, pp. 154-158.

⁸ NARANJO ALONSO, Clodoaldo: *Trujillo y su tierra: historia, monumentos e hijos ilustres*. Tomo II, Trujillo, 1923, p. 10.

⁹ FERNÁNDEZ OXEA, José Ramón: "Iglesias cacereñas no catalogadas". *Revista de Estudios Extremeños*, XVI, 1960, pp. 75.

¹⁰ ORDAX, Andrés (Dir.): *Inventario Artístico de Cáceres y su provincia, Partidos judiciales de Garrovillas, Montánchez y Trujillo*. Tomo II, Madrid, Ministerio de Cultura, 1990, p. 225.

¹¹ ORDAX, Andrés: *Op. Cit.*, p. 225.

oco más¹². Debía ir emplazado sobre el frontal de azulejos situado a la entrada del presbiterio, fechable en la última década del siglo XVI¹³.

3. FRONTAL DE ALTAR DE LA VIRGEN DEL ROSARIO

El altar de la Virgen del Rosario se encuentra ubicado junto a la capilla mayor, en el lado del Evangelio, junto al presbiterio de la iglesia de Santiago Apóstol. El frontal de altar presenta las siguientes dimensiones: 1,30 m de altura; 1,38 m de ancho y 2,60 m de longitud.



Fig. 2. Vista general del altar de la Virgen del Rosario (Foto: Autor).

¹² Al parecer este retablo debía proceder de la ermita de la Concepción, ver: FERNÁNDEZ SERRANO, Francisco: "Las ermitas de Garciaz". *Estudios dedicados a Carlos Callejo Serrano*, Cáceres, 1979, pp. 276 y ss.

¹³ MÉNDEZ HERNÁN, Vicente: *El retablo en la Diócesis de Plasencia, Siglos XVII y XVIII*. Cáceres, Universidad de Extremadura, 2004, p. 192.



Fig. 3. Frontal de altar de la Virgen del Rosario (Foto: Autor).

La imagen de la Virgen del Rosario ocupa el centro del frontal, y está compuesto por 20 azulejos que ocupan una superficie de 70 x 55 cm. El marco está formado por tres bandas: azul, amarillo y blanco. A continuación, unas nubes con formas de volutas enmarcan un óvalo hecho con cuentas de rosario con rosetas alternantes que a su vez, aloja la imagen de la Virgen con el Niño en brazos sobre un creciente lunar y la cabeza de un serafín. La iconografía está inspirada en las abundantes imágenes esculpidas, talladas o pintadas de finales del siglo XVI y principios del XVII.

A ambos lados de la imagen de la Virgen del Rosario se extienden dos paños de azulejos que imitan brocados. Tanto la Virgen como los brocados están coronados por una cenefa de roleos de vid y hojas de acanto.

A los pies del frontal de altar se extiende una solera realizada también con azulejos cerámicos que ocupan una extensión de 2,60 m de longitud por 1,02 m de ancho. Está realizada con azulejos decorados con el florón escurialense y la cenefa de ovas y dardos vegetales, mientras que el alizar está decorado con una greca de esvásticas decoradas con flores de cuatro pétalos en azul y blanco. El frente que forma el escalón sobre el que se ubica la solera está decorado con azulejos que presentan la cenefa de ovas y dardos, azulejos de arista y alguno que forma parte de un florón escurialense.



Fig. 4. Detalle del panel de la Virgen del Rosario (Foto: Autor).



Fig. 5. Panel lateral del altar (Foto: Autor).



Fig. 6. Solera del frontal de altar (Foto: Autor).

Los motivos decorativos empleados en el frontal de altar, en su lateral y en la solera están tomados directamente del foco Talaverano, entre los que figuran brocados, la greca de esvásticas decorada por flores de cuatro pétalos, la cenefa de ovas y dardos vegetales, el florón escurialense y diferentes motivos geométricos y lineales en azulejos de arista.

Semejantes al frontal de la Virgen del Rosario de Garciaz son: el frontal situado en la parte del Evangelio de la parroquial de San Andrés en Viandar de la Vera¹⁴, el frontal existente en la capilla lateral de la nave del Evangelio de la parroquial de Ntra. Sra. De Fuentes Claras en Valverde de la Vera¹⁵, en la parroquial de Cuevas del Valle hay un frontal con la representación de la Virgen del Rosario¹⁶, en la iglesia parroquial de Candeleda también existió un frontal con la representación de la Virgen en el centro del que sólo se conservan escasos fragmentos¹⁷ o el frontal de finales del s. XVI inicios del XVII con decoración a base de brocados y la representación de la Virgen del Rosario en la iglesia parroquial de Martín Muñoz de las Posadas (Segovia)¹⁸.

4. PANEL DE LA ANUNCIACIÓN

El panel de “La Anunciación”, al igual que el frontal de altar de la Virgen del Rosario se encuentra ubicado junto a la capilla mayor, en el lado del Evangelio, junto al presbiterio de la iglesia, pegado al muro lateral del frontal. El panel presenta las siguientes dimensiones: 1,37 m de altura por 2,33 m de longitud y está rodeado por dos cenefas, una decorada por una greca de esvásticas y otra con ovas y dardos. A su lado se encuentra un pequeño nicho de 27 por 18,5 cm forrado de azulejos decorados con el florón escurialense que servía para alojar un pequeño candelabro destinado a iluminar el espacio del altar.

La Anunciación es uno de los temas más habituales dentro de la iconografía cristiana del arte occidental, especialmente a partir del periodo Gótico y del Renacimiento, momento en que cobra especial relevancia el tema mariano. Por “Anunciación” se entiende la visita del Arcángel Gabriel, enviado por Dios, a la Virgen María para pedirle que sea la Madre de Dios por la gracia del Espíritu Santo. Se relaciona a su vez con la Encarnación porque gracias a esta visita, como lo que

¹⁴ MONTERO APARICIO, Domingo: “Frontales de azulejos en las iglesias de la Vera”. *Revista de Estudios Extremeños*, XXXI, 1975, pp. 185-186, fig. 4.

¹⁵ MONTERO APARICIO, Domingo: *Op. Cit.*, p. 187, fig. 6.

¹⁶ MALO CERRO, Mónica: *Azulejería en Castilla y León, de la Edad Media al Modernismo*. Tesis Doctoral, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Valladolid, 2001, p. 59.

¹⁷ GÓMEZ MORENO, Manuel: *Catálogo Monumental de la provincia de Ávila*. Ávila, Institución Gran Duque de Alba, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1983, p. 351.

¹⁸ MALO CERRO, Mónica: *Op. Cit.*, p. 60-61.

hasta entonces era palabra, el Verbo, ahora se convierte en el ser de carne y hueso que será Cristo.



Fig. 7. Nicho situado junto al panel de la Anunciación (Foto: Autor).

Como puede comprobarse, el artista ha creado una imagen de conjunto de una belleza y una elegancia exquisitas. La escena se desarrolla en la alcoba de María, de gran sencillez, en la cual se distinguen unas repisas con varias piezas de vajilla y una cama decorada con cortinones. En la zona superior de la composición aparece representado Dios Padre rodeado por un círculo de nubes que dirige sus rayos, junto con el Espíritu Santo representado bajo forma de paloma, al oído de María para anunciarle la Buena Nueva. A la izquierda aparece el arcángel Gabriel, que aún mantiene desplegadas sus alas de brillante color amarillo, descendiendo sobre unas nubes ante María para transmitirle la Buena Nueva. Gabriel es representado levantando su mano izquierda que señala al cielo, en señal de la dicha de que va a ser objeto María, ser la madre de Dios. Las palabras latinas "Ave María Gratia Plena", que forman parte de la salutación angélica, se leen en la filacteria que envuelve al cetro dorado (*calamus mensurae*), que sostiene con su mano derecha. Un jarrón con

flores¹⁹ situado en el centro de la escena hace alusión a la pureza de María, separando ambas figuras. A la derecha se encuentra la Virgen, que es sorprendida leyendo, arrodillada ante el libro de oraciones. Según San Bernardo se trata de la profecía de Isaías: *La joven está en cinta y dará a luz un hijo...* y que también sirve de referencia a la palabra divina. María, con un manto de intenso color azul ultramar, está arrodillada, apareciendo como modelo de piedad para el espectador, representada también como un reflejo de las prácticas devotas. Está posando ligeramente su mano izquierda sobre el pecho, mostrando su azoramiento, dirigiendo su cabeza levemente hacia el ángel, con los ojos bajos, subrayando su humildad, cualidad reforzada al encontrarse de rodillas. Bajo influencia del misticismo, María se muestra con aspecto tierno, gracioso y bello.



Fig. 8. Panel de la Anunciación (Foto: Autor).

La escena de la Anunciación representada en Garciaz responde al igual que en otras representaciones de azulejería, la importancia del grabado como fuente de inspiración para los maestros azulejeros, lo que pone de manifiesto la trascendencia de las estampas existentes en esos momentos. En este caso se copia o se toma como referencia un grabado de Durero con algunas diferencias respecto al modelo original.

¹⁹ La representación de un jarrón de flores hace alusión a la imagen del epíteto dado a María en el Himno del Akatistos “Flor de Incorruptibilidad” y difundido en Occidente por Bernardo de Chiaravalle como “Lirio de castidad inviolada”. Este motivo lo conserva gran cantidad de representaciones occidentales de la Anunciación. Es importante señalar que la azucena o el lirio, son símbolos del amor puro y virginal.

Esta composición parece heredada de las creaciones de Durero grabadas por M. Raimondi y tiene ciertas similitudes con un grabado de Sadeler²⁰. Este tipo de paneles con escenas figuradas tenían un carácter totalmente devocional encaminado a despertar la religiosidad popular.

No obstante, conocemos varios ejemplos: en un frontal de altar del convento de Santa Clara (Salamanca)²¹, en un frontal de altar de la iglesia de El Salvador (Simancas)²², en un frontal de altar de la iglesia de Talamanca²³, en el zócalo corrido de la Basílica de Ntra. Sra. del Prado (Talavera de la Reina), en la iglesia de El Casar de Talavera (Toledo), sobre la portada del convento de las Bernardas de Talavera de la Reina hay una Anunciación de la serie polícroma y en el Museo de Cerámica Ruiz de Luna²⁴ también de la serie polícroma (Talavera de la Reina).

5. MOTIVOS DECORATIVOS

En este apartado serán analizados los motivos decorativos presentes a través de la fijación de su origen y del rastreo de su utilización en la cerámica de otros lugares. Con la difusión de la azulejería plana desde mediados del siglo XVI y gracias a los artistas flamencos se van imponiendo composiciones de estilo manierista, las cuales dominarán hasta bien avanzado el XVII. Los colores más empleados en su realización son el azul, el blanco y el amarillo, apareciendo también el naranja y el verde, éste último no en el caso que nos ocupa. Los motivos empleados en la azulejería de Garciaz están tomados directamente del foco talaverano.

²⁰ THE ILLUSTRATED BARTSCH, *Albrecht Dürer*. T. 10, New York, 1997, p. 263; VV.AA.: *Grabados Alemanes de la Biblioteca Nacional (siglos XV-XVI)*, Madrid, 1997.

²¹ La escena aparece en una cartela de cueros recortados y sobre un fondo de grandes flores y roleos de vid: MALO CERRO, Mónica: *Azulejería en Castilla y León, de la Edad Media al Modernismo*. Tesis Doctoral, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Valladolid, 2001, p. 62.

²² MALO CERRO, Mónica: *Op. Cit.*, p. 73.

²³ Está situado en una pequeña capilla situada en el lado de evangelio, el motivo de la Anunciación está inscrito dentro de un arco de medio punto, con hojas en las enjutas y una orla de ovas alrededor. El resto del frontal está decorado por el mismo tema vegetal que el Monasterio de El Escorial. La escena está inspirada en el cuadro de Tiziano.

²⁴ Siglo XVI N° Inventario: 4210 Dimensiones: 265 cm alto – 187 cm ancho Panel con escena de la Anunciación compuesto por 160 azulejos, los de la parte superior curvados para dar lugar a un remate en forma de arco. Se representa a la Virgen arrodillada que se vuelve hacia el ángel de traje vaporoso y filacteria con el “Ave María”. En la parte superior, el Espíritu Santo simbolizado por una paloma.

5.1. Brocados

La imitación de brocados eclesiásticos a base de roleos con tendencia a lo vegetal y óvalos adornados por piedras preciosas sobre azulejos de superficie plana se llevó a cabo en las dos últimas décadas del siglo XVI y en la primera mitad de la siguiente centuria²⁵, tanto en Talavera como en Sevilla, lo que dificulta determinar cuál es el centro creador de este tipo de obra. Para ello, varios autores se basan en un auto eclesiástico del 3 de octubre de 1509 en el que se da mandato para que los altares de la catedral de Sevilla: *se fagan frontaleras de azulejos de manera que parezcan frontales*²⁶. Ya a comienzos del siglo XVI en Sevilla, se desarrollaron frontaleras con azulejería de arista, pero será en Talavera donde se perfeccionará y se dará una mayor difusión a este tipo de obras. El éxito de las frontaleras en cerámica se basaba en que ofrecía más ventajas que los textiles al ser más fáciles de limpiar y por perdurar más en el tiempo.



Fig. 9. Restitución gráfica del brocado (Foto: Autor).

²⁵ Para más información vid. MALO CERRO, Mónica: *Op. Cit.*, pp. 270-274.

²⁶ GESTOSO y PÉREZ, José: "Cerámica Sevillana". *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, Tomo XXVII, 1919, p. 12 y PÁRAMO, Platón: *Op. Cit.*, p. 220.

Imitaciones de brocados semejantes a los de Garciaz los encontramos en las iglesias parroquiales de Garrovillas (Cáceres), San Andrés (Talavera de la Reina), Viandar de la Vera y Valverde de la Vera (Cáceres)²⁷.

5.2. Greca de esvásticas decorada por flores de cuatro pétalos

En la azulejería manierista esta composición será el diseño más frecuente en los alizares de los años finales siglo XVI y comienzos del XVII. Durante la Antigua Roma ya se utilizaba motivos decorativos en los que se empleaban esvásticas con flores sencillas²⁸, pero será entre los siglos XVI y XVII cuando estos motivos sean ampliamente representados en alizares de cerámica. Piezas de este tipo las encontramos en un retablo atribuido a Juan Fernández y conservado en el Museo Ruiz de Luna en Talavera de la Reina. Autores como Mónica Malo no descartan que este motivo fuese creado por citado azulejero²⁹.

Estos alizares se emplean en numerosas obras talaveranas, como puede apreciarse en el Museo de cerámica Ruiz de Luna de Talavera, en la Catedral de Córdoba (altares atribuidos a Loaysa), en las ermitas de la Virgen de Gracia (Velada), del Santísimo Cristo (La Iglesuela), de San Lázaro (Plasencia), parroquia de San Andrés (Talavera de la Reina), Pasarón de la Vera y de Viandar de la Vera (Cáceres); piezas estas últimas de fines del siglo XVI³⁰.



Fig. 10. Greca de esvásticas decorada por flores de cuatro pétalos (Foto: Autor).

²⁷ FROTHINGHAM, Alice Wilson: *Op. Cit.*, p. 64, Figs. 141 y 154; GARCÍA BLANCO, Ángela: “Unos azulejos fechados y firmados en Garrovillas (Cáceres)”. *Boletín de estudios del seminario de Arte y Arqueología*, XXXVI, 1970, lám. II y MONTERO APARICIO, Domingo: *Frontales de azulejos en las iglesias de la Vera*. Badajoz, Diputación Provincial, 1975, Figs. 4-6.

²⁸ PAVÓN MALDONADO, Basilio: *El Arte hispano-musulmán en su decoración geométrica. Una teoría para un estilo*. Madrid, Instituto Hispano-Árabe de Cultura, 1975, p. 33.

²⁹ MALO CERRO, Mónica: *Op. Cit.*, p. 286.

³⁰ FROTHINGHAM, Alice Wilson: *Op. Cit.*, Figs. 141, 142, 145, 154 y 157; MARTÍNEZ CAVIRÓ, Balbina: *Op. Cit.*, Figs. 20 y 21 y MONTERO APARICIO, Domingo: *Op. Cit.*, Figs. 4 y 7.

5.3. Florón escurialense principal

Se trata de una flor compuesta por cuatro grandes hojas de acanto, las cuales se enroscan entorno al bastidor metálico mixtilíneo que las enmarca. Este motivo alcanzará gran difusión al protagonizar la ornamentación de los zócalos del monasterio de El Escorial, convirtiéndose en el motivo más popular de la azulejería manierista, manteniéndose su uso entre los siglos XVII y XX. En cuanto al origen del motivo, Mónica Malo habla sobre la existencia de un precedente en una composición toledana que se realizó en técnica de arista³¹.

Prueba del éxito del motivo es su inclusión en la decoración cerámica del Hospital de San Andrés (Escalona) de 1567, en las ermitas de la Virgen de Gracia de (Velada), en la ermita de la Virgen del Rosario en Valls (Tarragona), en los conventos de Santa Isabel de los Reyes, de Santo Domingo el Antiguo y la Sala de la Fundadora (Toledo), en la capilla del ayuntamiento de Trujillo, en los monasterios de las Descalzas Reales y de la Encarnación (Madrid), en la Diputación (Barcelona), en las iglesias parroquiales de Santorcaz y de Talamanca (Madrid), en Erustes (Toledo) o en las de Tejada de Tiétar y de Pasarón de la Vera (Cáceres)³².



Fig. 11. Florón escurialense principal (Foto: Autor).

³¹ MALO CERRO, Mónica: *Op. Cit.*, p. 292-294.

³² FROTHINGAM, Alice Wilson: *Op. Cit.*, Figs. 144, 169, 153 y 157; GARCÍA MOGOLLÓN, Florencio Javier: *Op. Cit.*, Fig. 7; MARTÍNEZ CAVIRÓ, Balbina: *Op. Cit.*, Figs. 9, 20, 21, 32-36; MONTERO APARICIO, Domingo: *Op. Cit.*, Figs. 3 y 7.

5.4. Cenefa de ovas y dardos vegetales

Las ovas y dardos son uno de los programas decorativos más habituales en la arquitectura clásica. Gracias a las obras teóricas y a los grabadores³³ del renacimiento, se produce un proceso de recuperación de temas decorativos de época clásica que fueron extendidos en las artes decorativas del siglo XVI. La greca compuesta por ovas y dardos vegetales será empleada primero en azulejos italianos³⁴ y alcanzará gran profusión en las obras de azulejería talaverana y sevillana desde el último cuarto del siglo XVI, como apreciamos en la basílica de Nuestra Señora del Prado (Talavera de la Reina), en los monasterios de la Encarnación y de las Descalzas Reales (Madrid), en la iglesia parroquial de Viandar de la Vera (Cáceres), en la de Santa Teresa (Toledo) así como en el templo de San Juan Bautista en Gandul (Alcalá de Guadaíra)³⁵.



Fig. 12. Cenefa de ovas y dardos vegetales (Foto: Autor).

³³ OBERHUBER, Konrad: *The illustrated Barstch*, 27, *Formerly volumen 14 (Part 2), The works of Marcantonio Raimondi and his school*. New York, Abaris Books, 1980, Lám. 533; GONZÁLEZ DE ZÁRATE, Jesús María, (Ed.): *Real Colección de estampas de San Lorenzo de El Escorial*. Vitoria, Instituto Municipal de Estudios Iconográficos Ephialte, Patrimonio Nacional, 1992, Figs. 9, 10, 14, 18 y 19.

³⁴ Este motivo fue empleado en el palacio Petrucci en Siena (entre 1452 y 1512) y un pavimento de la capilla de Santa María della Peste en Viterbo, vid: BERENDSEN, Anne: *Tiles, a general history*, London, Faber and Faber, 1967, p. 88; QUINTEIRO, Francisco: *Mayólica nell'Architettura del Rinascimento italiano (1440-1520)*. Florencia, Figs. 88 y 93.

³⁵ FROTHINGHAM, Alice Wilson, *Op. Cit.*, Figs. 129; MARTÍNEZ CAVIRÓ, Balbina, *Conventos de Toledo*, Madrid, Ediciones El Viso, 1990, p. 341; MONTERO APARICIO, Domingo, *Op. Cit.*, Fig. 4; SANCHO CORBACHO, Antonio, *La cerámica andaluza. Azulejos sevillanos del siglo XVI*, Laboratorio de Arte, Sevilla, Universidad, 1948, Lám. 61, 64, 68 y 100; VACA, Diodoro y RUIZ DE LUNA, Juan, *Op. Cit.* Lám. 33.

5.5. Cenefa de roleos de vid y hojas de acanto



Fig. 13. Detalle de la cenefa de roleos de vid (Foto: Autor).

Se trata de una cenefa decorada con flores abiertas, pámpanos y roleos de vid, los cuales surgen de un ramo de hojas de acanto central, completando el diseño flecos que imitan textiles. Es una composición frecuente en frontales de altares realizados en talleres talaveranos durante el último cuarto del siglo XVI y primera mitad del XVII.

Frothingham considera que la composición decorativa de las cenefas de roleos vegetales procede de elementos iluminados en manuscritos, clasificándolo como de estilo veneciano y que fue divulgado por ceramistas genoveses³⁶. En realidad se trata de un tema decorativo que ya aparece en el mundo clásico, como en el Ara Pacis, cuya

³⁶ FROTHINGHAM, Alice Wilson, *Op. Cit.* pp. 25 y 37.

decoración fue tomada por artistas venecianos a finales del siglo XV, siendo incorporados a otros elementos decorativos como los grutescos *a candelieri*.

Los grabadores alemanes y flamencos dieron una gran difusión a estas decoraciones, cuyas estampas fueron introducidas en la cerámica de la península por artistas de Amberes durante el siglo XVI³⁷. La primera representación de este motivo decorativo sobre azulejería fue en Amberes, en una mansión inglesa decorada por Guido Andries hacia 1520³⁸.

Respecto a los flecos de las cenefas imitando tejidos, la obra fechada más antigua son los paneles de San Pedro de Garrovillas (Cáceres), realizado en 1559 presumiblemente por Jan Floris, quien pudo ser el impulsor de este tipo de recurso³⁹.

Son abundantes los ejemplos conocidos de cenefas procedentes del foco talaverano, entre los que cabe citar los hallados en: los de los conventos toledanos de Santo Domingo el Real y de Santa Isabel de los Reyes, la iglesia parroquial de San Andrés (Talavera de la Reina), las iglesias parroquiales de Garrovillas, Valdastillas, Tejada de Tiétar y Valverde de la Vera (Cáceres), en el palacio de Torrijos, la ermita de Nuestra Señora del Rosario (Cervera de los Montes, Toledo) o la ermita de San Lázaro (Plasencia).

6. ESTADO DE CONSERVACIÓN

Dentro del conjunto de azulejería de la iglesia parroquial de Santiago Apóstol de Garciaz, el frontal de altar es el que presenta peor estado de conservación, ya que es imposible visualizar el esquema decorativo que se reproduce debido a que los azulejos, en su mayor parte, no se encuentran en su posición original.

El estado de conservación del frontal de altar puede calificarse en la actualidad de regular. La problemática que presenta se debe, sobre todo, a la inestabilidad que posee la obra en el inmueble donde se ubica. El deterioro principal se debe a una disminución del agarre de los morteros empleados, lo que ha ocasionado separaciones (abofamientos) entre la pared y los azulejos del conjunto, así como el desprendimiento de algunos de ellos, lo que ha provocado pérdidas y/o roturas de los azulejos y el desorden de los mismos a lo largo del tiempo, disminuyendo considerablemente su estética original. Las reparaciones parciales realizadas se han limitado a reponer

³⁷ FROTHINGHAM, Alice Wilson, *Op. Cit.* p. 38, Fig. 76. Esta misma autora menciona al Belga Jacob Biok, quien hacia 1530 ya trabajaba con estos motivos decorativos, ejemplos en: MALO CERRO, Mónica, *Op. Cit.*, pp. 324-325.

³⁸ BERENDSEN, Anne, *Op. Cit.*, p.107.

³⁹ GARCÍA BLANCO, Ángela: *Op. Cit.*, p. 173, Lám. 1 y MALO CERRO, Mónica: *Op. Cit.*, p. 328.

piezas sueltas, así como a rellenar con mortero y otros tipos de azulejos las pérdidas de material.

La falta de cierta adhesión entre la pared del muro y los azulejos puede ser debida a distintos factores, como es una mala puesta en obra, además de una aportación de sales ligada a la humedad del suelo. Podría deberse también al envejecimiento de los morteros que provocaron una pérdida de su resistencia mecánica. La humedad ha afectado en mayor o menor medida a la pérdida de cromatismo en los colores de las figuras y la formación de algunos halos blanquecinos, con origen en la migración de sales disueltas.

7. CONCLUSIONES

El conjunto de azulejería de la iglesia parroquial de Santiago apóstol de Garciaz supone un ejemplo más de la difusión y calidad de la azulejería talaverana existente en Extremadura, donde hay notables ejemplos decorativos de la etapa manierista de finales del siglo XVI y comienzos del XVII, momento en el cual trabajaron en Talavera de la Reina maestros de prestigio como Juan Fernández.

A pesar de que los motivos decorativos aquí empleados siguieron siendo muy populares durante el siglo XVIII hay un pequeño detalle que puede ayudar a encuadrar cronológicamente el conjunto con más exactitud; se trata de la ejecución de los perfiles de las figuras y motivos en azul, rasgo muy típico en obras del siglo XVI, mientras que en el siglo XVII se impone el empleo del manganeso para este fin⁴⁰.

No disponemos hasta la actualidad de ninguna cita documental que aluda a su procedencia y autoría, aunque se le puede atribuir con cierta seguridad como obra de los alfares talaveranos del último cuarto del siglo XVI, por todos los rasgos expuestos en el presente estudio, en especial por la semejanza que tiene el programa decorativo con otras obras procedentes de Talavera, concretamente con los azulejos encargados al maestro Juan Fernández para el monasterio de San Lorenzo del Escorial entre 1570 y 1573.

Sirva este estudio para la debida puesta en valor y conservación de éste interesante conjunto de azulejería talaverana, que demuestra la calidad de éstas obras artísticas en el ámbito rural de la antigua tierra de Trujillo.

⁴⁰ MARTÍNEZ CAVIRÓ, Balbina: *Op. Cit.*, p. 293.

8. BIBLIOGRAFÍA

- BARTOLOMÉ GARCÍA, Fernando: "Fuentes grabadas del retablo de la Cofradía del Rosario en Santa María de Salvatierra". *Ondare*, 24, 2005, pp. 15-26.
- BERENDSEN, Anne: *Tiles, a general history*. London, Faber and Faber, 1967.
- FERNÁNDEZ OXEA, José Ramón: "Iglesias cacereñas no catalogadas". *Revista de Estudios Extremeños*, XVI, 1960, pp. 59-97.
- FERNÁNDEZ SERRANO, Francisco: "Las ermitas de Garciaz". *Estudios dedicados a Carlos Callejo Serrano*, Cáceres, 1979, pp. 276 y ss.
- FERNÁNDEZ SERRANO, Francisco: *Garciaz y su templo parroquial*. Zaragoza, El Noticario, 1971.
- FROTHINGHAM, Alice Wilson: *Tile panels of Spain. 1500-1650*. New York, Hispanic Society of America, 1969.
- GAMALLO BARRANCO, José Luis y GIMENO PASCUAL, Helena: "Inscripciones del norte y sudoeste de la provincia de Cáceres: revisión y nuevas aportaciones". *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología de la Universidad Autónoma de Madrid*, 17, 1990, pp. 277-306.
- GARCÍA BLANCO, Ángela: "Unos azulejos fechados y firmados en Garrovillas (Cáceres)". *Boletín de estudios del seminario de Arte y Arqueología*, XXXVI, 1970, pp. 173-191.
- GARCÍA MOGOLLÓN, Florencio Javier: "El obispo de Plasencia D. Gutierre de Vargas Carvajal (1523-1559), promotor de la arquitectura diocesana". *Patrones, promotores, mecenas y clientes, Actas del VII Congreso Español de Historia del Arte* (Murcia 1988), pp. 167-178.
- GARCÍA MOGOLLÓN, Florencio-Javier: "Los desaparecidos retablos de azulejería talaverana de piornal y su relación con los de Valdastillas y el de la ermita placentina de San Lázaro". *Norba*, XVI, 1996, pp. 396-382.
- GARCÍA MOGOLLÓN, Florencio-Javier: "Los paneles de azulejería conservados en la parroquia de Cañaveral (Cáceres) y el maestro Juan Flores". *Norba*, XVIII-XIX, 1998-1999, pp. 51-65.
- GESTOSO y PÉREZ, José: "Cerámica Sevillana". *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, Tomo XXVII, 1919, pp. 2-19.
- GESTOSO Y PÉREZ, José: *Historia de los barros vidriados sevillanos, desde sus orígenes hasta nuestros días*. Sevilla, 1903.

- GÓMEZ MORENO, Manuel: *Catálogo Monumental de la provincia de Ávila*. (Revisado por María Elena Gómez Moreno), Ávila, Institución Gran Duque de Alba, Dirección General de Bellas Artes y Archivos, 1983.
- GONZÁLEZ DE ZÁRATE, Jesús María, (Ed.): *Real Colección de estampas de San Lorenzo de El Escorial*. Vitoria, Instituto Municipal de Estudios Iconográficos Ephiarte, Patrimonio Nacional, 1992.
- MALO CERRO, Mónica: *Azulejería en Castilla y León, de la Edad Media al Modernismo*. Tesis Doctoral, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Valladolid, 2001.
- MAROTO GARRIDO, Mariano: “La azulejería de Talavera en castilla-La Mancha. Siglos XVI, XVII y XVIII”. *Actas del I Congreso de Historia de Castilla-La Mancha, Conflictos Sociales y evolución económica en la Edad Moderna*, Tomo VII, 1989.
- MARTÍN BRAVO, Ana M.: *Los orígenes de Lusitania: el I milenio a.C. en la Alta Extremadura*. Madrid, Real Academia de la Historia, 1999.
- MARTÍNEZ CAVIRÓ, Balbina: “Azulejos Talaveranos del siglo XVI”. *Archivo Español de Arte*, 175, 1971, pp. 283-289.
- MARTÍNEZ CAVIRÓ, Balbina: *Conventos de Toledo*. Madrid, Ediciones El Viso, 1990.
- MÉNDEZ HERNÁN, Vicente: *El retablo en la Diócesis de Plasencia, Siglos XVII y XVIII*. Cáceres, Universidad de Extremadura, 2004.
- MONTERO APARICIO, Domingo: “Frontales de azulejos en las iglesias de la Vera”. *Revista de Estudios Extremeños*, XXXI, 1975, pp. 181-188.
- MONTERO APARICIO, Domingo: *Frontales de azulejos en las iglesias de la Vera*. Badajoz, Diputación Provincial, 1975.
- MORALES, Alfredo J.: *Francisco Niculoso Pisano*. Sevilla, Excma. Diputación, 1977.
- NARANJO ALONSO, Clodoaldo: *Trujillo y su tierra: historia, monumentos e hijos ilustres*. Tomo II, Trujillo, 1923.
- OBERHUBER, Konrad: *The illustrated Barstch*, 27, Formerly volumen 14 (Part 2), The works of Marcantonio Raimondi and his school. New York, Abaris Books, 1980.
- ORDAX, Andrés (dir.): *Inventario Artístico de Cáceres y su provincia, Partidos judiciales de Garrovillas, Montánchez y Trujillo*. Tomo II, Madrid, Ministerio de Cultura, 1990.
- PÁRAMO, Platón: *La cerámica antigua de Talavera*. Madrid, 1919.

- PASTOR GONZÁLEZ, Vicente y RUBIO ANDRADA, Manuel: “El grabado del Cándalo, Garciaz (Cáceres)”. *Zephyrus: Revista de prehistoria y arqueología*, 52, 1999, pp. 303-318.
- PAVÓN MALDONADO, Basilio: *El Arte hispano-musulmán en su decoración geométrica. Una teoría para un estilo*. Madrid, Instituto Hispano-Árabe de Cultura, 1975.
- PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, Alfonso: “Francisco Niculoso Pisano: datos arqueológicos”, *Faenza Bolletino del Museo Internazionale delle Ceramiche di Faenza*. Annata LXXVIII, Faenza, 1992, 3-4, pp. 171-191.
- QUINTEIRO, Francesco: *Mayólica nell’Architettura del Rinascimento italiano (1440-1520)*, Florencia, 1990.
- SÁINZ-PARDO MORENO, Manuel: *La Basílica de Nuestra Señora del Prado*. Caja de Ahorros, Toledo, 1991.
- SÁNCHEZ RUBIO, M^a Ángeles y SÁNCHEZ RUBIO, Rocío: “Trujillo y su tierra en el siglo XVI. Conflictos territoriales y políticos”. *Actas del Congreso La tierra de Trujillo en el Renacimiento (1500-1600)*, 2006, pp. 135-194.
- SANCHO CORBACHO, Antonio: *La cerámica andaluza. Azulejos sevillanos del siglo XVI*. Laboratorio de Arte, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1948.
- SOLIS RODRÍGUEZ, Carmelo: “El arquitecto trujillano Sancho de Cabrera”. *Actas del V Congreso de Estudios Extremeños*, Badajoz, 1976, pp. 137-172.
- VACA, Diodoro y RUIZ DE LUNA, Juan: *Historia de la Cerámica de Talavera y algunos datos sobre la de Puente del Arzobispo*. Madrid, Editora Nacional, 1943.
- VALDIVIESO RODRIGO, Mercedes: “Los azulejos de la vida de María de Nuestra Señora del Prado de Talavera”. *Archivo Español de Arte*, 225, 1984, pp. 36-57.
- VALDIVIESO RODRIGO, Mercedes: *El ciclo de la vida de María en la ermita de Nuestra Señora del Prado. Una aportación al origen y la iconografía de la cerámica de Talavera del siglo XVII*. Madrid, 1984.
- VALDIVIESO RODRIGO, Mercedes: *La influencia del grabado flamenco en la cerámica de Talavera, El ciclo de la Vida de María en la ermita de Ntra. Sra. del Prado*. Toledo, Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos, 1992.
- VV.AA.: *Grabados Alemanes de la Biblioteca Nacional (siglos XV-XVI)*. Madrid, 1997.