

UNOS AZULEJOS FECHADOS Y FIRMADOS EN GARROVILLAS (CACERES)

por

ANGELA GARCÍA BLANCO

Queremos dar a conocer en el presente trabajo el hallazgo de ciertos azulejos pintados localizados en la provincia de Cáceres, en concreto en el lugar de Garrovillas, próximo a Plasencia y Cáceres¹. Existen en la iglesia de San Pedro de esta localidad dos paneles de azulejos íntegros y restos de otro. Presentan la particularidad, aparte de su extraordinaria calidad artística, de estar fechados en 1559 y firmados con las iniciales I. F., las cuales atribuimos al flamenco Jan Floris o Juan Flores.

Hemos dividido este estudio en cuatro partes. En la primera hacemos la descripción de la obra; en la segunda exponemos las razones que tenemos para asignarle autor; a continuación establecemos las influencias y derivaciones tipológicas de algunos motivos, figurados o decorativos, empleados en dicha obra; finalmente damos las conclusiones que sintetizan todo lo anterior.

Creemos necesario, antes de comenzar este estudio particular, hacer una breve recopilación de lo que hasta el momento se conoce sobre los azulejos pintados españoles en siglo XVI.

Como ya se sabe, durante el renacimiento la cerámica alcanza un alto desarrollo, difundiéndose la técnica conocida en Italia con el nombre de «mayólica», consistente en barro cocido, vidriado y pintado. Los colores que se emplean y los óxidos de que se obtienen son los siguientes: el azul del cobalto, el amarillo del cromo, el rojo del hierro, el violeta del manganeso y el verde de la mezcla de cobalto y cromo. Las piezas realizadas con esta técnica reciben una primera capa de vidriado de estaño sobre la que se aplica antes de la cochura los óxidos metálicos que, de esta manera, se fundirán con aquél. El vidriado de estaño, al cocer, toma color blanco.

Los motivos decorativos de los azulejos de mayólica son los propios del rena-

¹ Agradecemos a don Luis Caballero Zoreda la noticia acerca de la existencia de estos azulejos, la colaboración prestada por doña María Braña de Diego y la ayuda de don José M. Moreno, párroco de la iglesia de San Pedro.

cimiento, grotescos, cariátides, roleos, guirnales, discos con bustos, etc., pero sobre todo se forman con ellos grandes cuadros con escenas figuradas.

Al parecer, el secreto de la fabricación de esta cerámica fue celosamente guardado por los artífices italianos, debiéndose a la emigración de algunos de ellos su introducción en algunos países. De estos artífices que emigraron nos importan particularmente los que vinieron a España.

El primero de ellos es Niculoso Pisano que en los primeros años del siglo xvi se establece en Sevilla, trayendo consigo los nuevos motivos renacentistas. Su actividad conocida se desarrolla entre 1503, en que firma su primera obra en Sevilla, y 1518 en que hace el retablo de Tentudía en La Calera (Badajoz). Posible obra de su hijo, en opinión de Gómez Moreno, serían los azulejos de la iglesia de Flores (Ávila), fechados en 1526.

Sin embargo, frente a lo que se podría suponer, la actividad de Niculoso en Sevilla parece que no trae consigo una producción importante de azulejos pintados por parte de los talleres sevillanos. Aparte de ciertos azulejos conservados en el Museo Provincial de Bellas Artes de Sevilla, considerados por Gestoso y Sancho Corbacho como realizados en el primer tercio del siglo xvi, no hay constancia de ninguna obra de azulejería pintada en Sevilla hasta la segunda mitad de dicho siglo.

La renovación de esta actividad en Sevilla coincide con la aparición en ella de artistas flamencos e italianos. Del primero que tenemos noticias es Francisco Andrea o Andries, flamenco, que se compromete en 1561 a enseñar a Roque Hernández, vecino de Triana, la técnica llamada «pisana», es decir, la que se hace en la ciudad de Pisa.

Posteriormente, en 1577, Cristóbal de Augusta firma los zócalos del Alcázar de Sevilla. E igualmente sabemos de la estancia en esta ciudad desde 1569, de los genoveses Pedro Antonio y Bartolomé Sambarino, y desde 1571 de Tomás y Jusepe Pesaro.

Veamos ahora cuál es el origen del conocimiento de la técnica italiana en los Países Bajos. Su introductor fue un tal Guido de Savino o Andries, natural de Castel-Durante, que estaba establecido en Amberes ya en 1512, donde creó un taller. En él aprendieron, además de sus hijos, un gran número de artífices flamencos. La dispersión de éstos tuvo lugar a mediados de siglo, llevando consigo la nueva técnica.

Quizás uno de los hijos de Guido sea Francisco Andries, que firma el contrato al que nos acabamos de referir, con Roque Hernández en Sevilla.

También se considera relacionado con el taller de Amberes a Jan Floris o Juan Flores, del que sabemos que vino a España, viviendo en Plasencia hasta que le llamó Felipe II en 1562 para que trabajara en Madrid. Se supone que Juan Flores se serviría de los talleres talaveranos para cumplir el encargo real, sobre los que, por

otra parte influiría. Lo cierto es que las producciones talaveranas de la segunda mitad de siglo muestran una evidente influencia flamenca, junto con la italiana.

Igual que ocurría en Sevilla, en los talleres talaveranos no existe una actividad importante hasta aquel momento, a pesar de que documentalmente se sabe que anteriormente existieron.

Concluimos, pues, que dos son los centros alfareros, Sevilla y Talavera, que en el siglo XVI reciben la influencia flamenca e italiana, no habiéndose asimilado ambas plenamente hasta la segunda mitad de dicho siglo.

I. DESCRIPCIÓN DE LOS AZULEJOS.

La iglesia de San Pedro de Garrovillas es de estilo gótico, muy sencillo al exterior. En el interior está dividida en tres naves y cada una de ellas en cinco tramos cubiertos con bóvedas de crucería estrelladas. A los pies de la iglesia se halla el coro alto, sobre arco escarzano y también con cubierta de crucería, igual que la capilla mayor en la cual se levanta un retablo plateresco de grandes proporciones, con columnas abalaustradas y grutescos. Sus pinturas están muy deterioradas.

El retablo apoya sus partes laterales sobre un banco o pedestal, cuyos frentes están recubiertos con dos paneles de azulejos que, pensamos, están completos e «in situ», aunque ligeramente movidos respecto a su posición originaria. Además de éstos, hay gran cantidad de azulejos dispersos que, claramente, pertenecieron a frontales desaparecidos.

Estudiaremos primero los paneles de azulejos que hemos considerado íntegros y después los azulejos que, aunque sueltos, forman obviamente conjunto entre sí, perteneciendo a grecas, fondos de frontales o figuras.

A) Paneles de azulejos.

La decoración en estos paneles está ordenada como en muchos frontales de altares (lám. I, 1). Una greca enmarca por arriba y por los laterales el conjunto constituido por una figura central y un fondo de dibujo continuo, a un lado y otro de la misma.

Queremos advertir que, por lo menos, algunos de los azulejos han sido movidos, razón por la cual la greca interrumpe su continuidad en la parte central. Posiblemente el hecho tuvo lugar cuando, por elevarse el nivel del suelo, parte de las figuras quedarían enterradas de no ser desplazadas hacia arriba. En la transposición de los azulejos que forman las figuras algunos se deterioraron y otros se debieron de perder, teniendo que ser sustituidos. Por todo ello, observamos que los dibujos

de algunos azulejos casan mal e incluso hay alguno que no corresponde a la figura o fondo del que actualmente forma parte.

Los motivos decorativos son iguales en ambos paneles a excepción, naturalmente, de las figuras. El motivo que se repite en la greca (lám. I, 1 y fig. 1) sobre la base de dos azulejos, consiste en un par de palmetas enfrentadas, de las que parten dos pares de roleos vegetales unidos dos a dos por unos anillos, que ocupan los otros dos frentes. Los anillos circulares están unidos por un elemento central, y presentan arriba y abajo una pequeña prolongación semicircular en el marco que los forman. La decoración en reserva blanca destaca sobre el fondo azul.



10 cms.

Fig. 1.—Garrovillas. Greca de los paneles de San Pablo y San Andrés.



10 cms.

Fig. 2.—Garrovillas. Fondo de los paneles de San Pablo y San Andrés.

Enmarca este friso otro estrecho decorado con cintas en reserva blanca, que se cruzan sobre un fondo de color violeta formando grupos de tres rombos que alternan con exágonos irregulares. Completa la parte inferior de la greca los flecos en los que alternan los colores azul y amarillo. En la parte superior de aquélla y en las grecas laterales ocupa el lugar de los flecos dos estrechísimas franjas, una en reserva blanca y otra en azul.

El fondo de los paneles está formado por un dibujo continuo, sobre la base de cuatro azulejos, de cintas y elementos florales estilizados (lám. I, 1 y fig. 2). Las cintas, que en su trazado mixtilíneo se cruzan y entrecruzan, enmarcan los motivos vegetales o rodean a los tres centros del tema constituidos por un florón de muchas puntas, un círculo y una roseta de cuatro arcos apuntados. Todas ellas destacan en

reserva blanca sobre el color verde y azul de los fondos, junto al amarillo de los centros y de algunos motivos florales.

Destacan sobre el fondo descrito las figuras de San Andrés en el panel de la derecha y de San Pablo en el de la izquierda (lám. I, 2 y 3). Ambas están concebidas en escorzo, con impetuoso movimiento hacia adelante y girando la cabeza hacia atrás, hallándose sobre un pedestal y con una tela de fondo. La postura se repite, aunque contrapuesta. Los rostros barbados y de abundante cabellera, muestran una extraordinaria fuerza interior a través de la mirada que se vuelve para mirar fijamente, del frunce de concentrada energía en la ancha frente y de la boca, de gruesos labios, apretada.

La forma de vestirse difiere. San Andrés lleva una túnica que sujeta a la cintura y, a la altura de ésta, el manto es traído hacia adelante para pasarlo por el brazo opuesto. San Pablo cruza el manto sobre el pecho formando amplios pliegues, no dejando ver de la túnica más que las mangas y la parte inferior.

La altura de ambas figuras se diferencian muy ligeramente; San Andrés mide 0,65 m. y San Pablo 0,63 m.

Los colores que predominan en la figura de San Pablo son el azul y blanco. Con la gradación de aquél se consigue el volumen, añadiendo escasamente y en tono muy suave, el amarillo y el verde. En la de San Andrés el color amarillo claro viene a sustituir al blanco, dando las sombras en diversos tonos de azul, más el verde suave. Los paños de fondo están pintados en azul, combinándolo con un violeta muy claro para dar relieve a los pliegues.

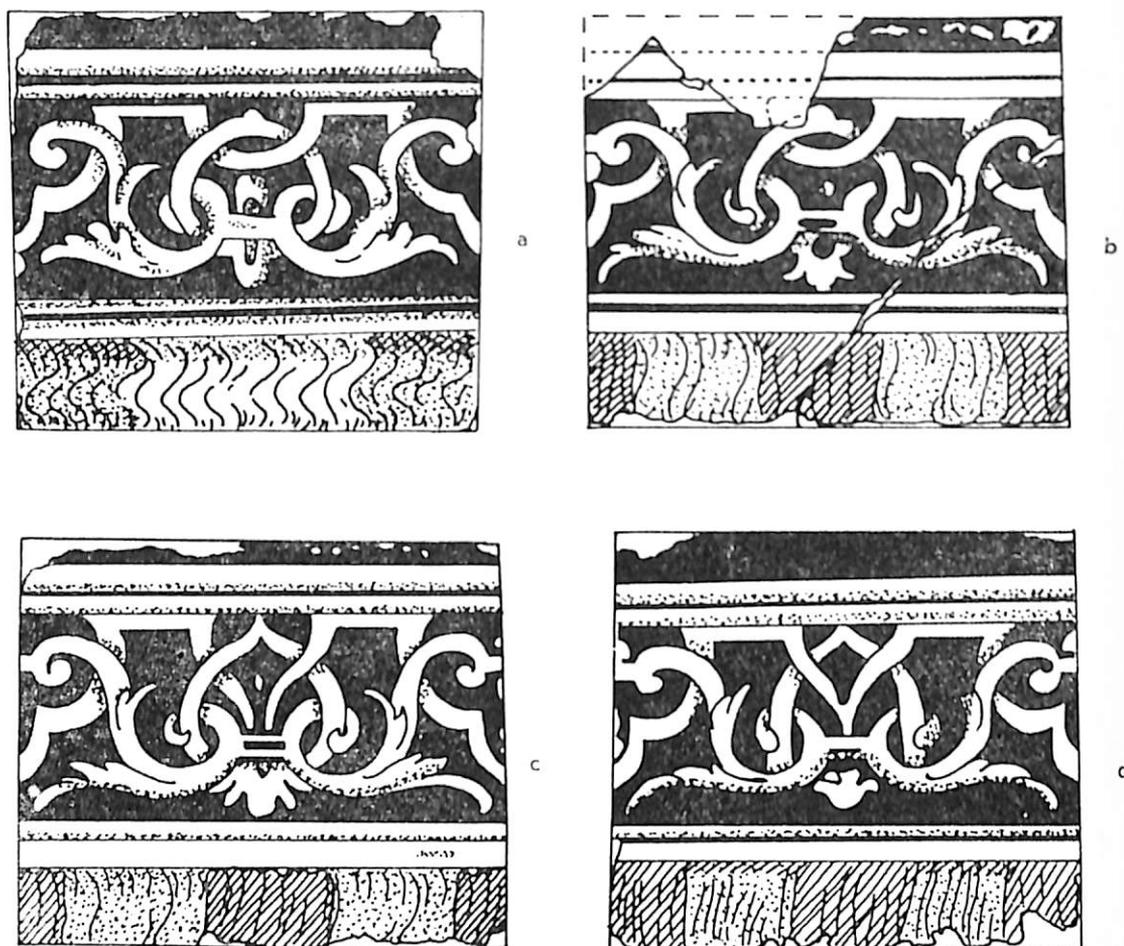
Tenemos la seguridad de que el fondo del frontal corresponde a las figuras que encuadra, ya que el dibujo de aquél forma parte, también como fondo, del cuadro de San Andrés y San Pablo.

B) *Azulejos sueltos.*

Estudiaremos a continuación los azulejos que se hallan por toda la iglesia recorriendo las mesas de altar y las superficies laterales del altar mayor (lám. II); otros se encuentran en la casa parroquial. Los ordenaremos según pertenezcan a grecas, fondos de frontales o composiciones figuradas.

a) Grecas. Hemos distinguido seis dibujos distintos de grecas. Cuatro de ellos derivan directamente del de la greca de los paneles realizados también en reserva blanca sobre un fondo azul, pero a diferencia de aquél sobre la base de un solo azulejo. En la decoración de estas grecas, en las que vemos una evolución, se ha prescindido de las palmetas originarias y los roleos se enroscan a un anillo central. Este, que en la *primera* y *segunda greca* (lám. III, 1 y fig. 3, a y b) tiene forma circular se apunta ligeramente en la *tercera* (lám. III, 2 y fig. 3, c), y pierde

curvatura en la *cuarta* (lám. III, 3 y fig. 3, d). Cruza al anillo en los cuatro casos una cinta en forma de semicírculo o de arco apuntado, que continúa en un trazado mixtilíneo. Finalmente, los roleos están unidos por un segmento que en la *primera greca* interrumpe a la ova que ocupa el centro, y en la *segunda* queda encima del remate que se halla en igual lugar, el cual es sustituido en las otras dos por una



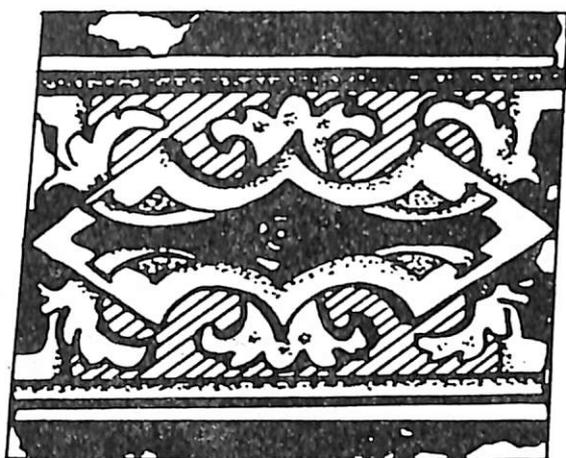
_____ 5 cms.

Fig. 3.—Garrovillas. Cuatro tipos de grecas derivadas de la de los paneles de San Pablo y San Andrés.

palmeta, que en la última se presenta muy esquematizada. Este motivo se completa, en la parte superior del azulejo, con dos franjas azules de distinto grosor separadas por otras dos en reserva blanca; en la inferior, los flecos sustituyen a la franja azul

más ancha, alternando en ellos los colores verde y azul claro, verde y violeta y violeta y azul.

Existen otros dos tipos de grecas completamente diferentes a las anteriores. La *quinta greca* (lám. III, 4 y fig. 4) presenta una unidad de dibujo que se repite en cada azulejo, y está formado por una cartela mixtilínea. Los trazos rectos, enfrentados, forman ángulo; los curvos son tangentes entre sí y a los anteriores. Se combina este trazado geométrico con motivos vegetales estilizados. Los colores que se han empleado son el violeta para el centro de la cartela, el amarillo claro en los detalles, el blanco para la cinta y el azul para el fondo.



5 cms.



10 cms.

Fig. 4.—Garrovillas. Greca que se halla entre los azulejos sueltos.

Fig. 5.—Garrovillas. Fondo que se halla entre los azulejos sueltos.

La *sexta greca* (lám. II, 1 azulejos b-c'; 2 b-e'; 3 d-a', d-c', e-d'; 4 d-a, d-d', e-b', e-e') constituida por dobles azulejos, es de carácter floral desarrollándose en roleos. Los colores utilizados son el amarillo intenso para el fondo, el azul para las sombras, más la reserva en blanco. Su reconstrucción nos ha sido imposible dada la dispersión de los azulejos.

b) Fondos. Frente a lo que se podía esperar no hay tanta variedad de fondos como de grecas. El *primero* de ellos es una imitación del fondo de los paneles (lám. III, 5). El dibujo es fundamentalmente el mismo en ambos casos, sin embargo en la segunda versión, las cintas que lo forman son ligeramente más gruesas y en el elemento vegetal se han cuidado menos los perfiles. Junto a esto, señalamos que

los colores empleados en el segundo caso son los del primero, pero la diferencia de los tonos es notablemente diferente en el verde y, sobre todo, en el amarillo que se ha aplicado en una tonalidad más clara.

El *segundo fondo* (lám. IV, 1 y fig. 5), del que hay más abundantes restos, lo hemos encontrado reconstruido, en parte, por diversos sitios. El motivo es de cintas formando estrellas de cuatro puntas, en el interior de las cuales se desarrolla un motivo floral de centro único que se prolonga fuera del campo determinado por la estrella, atravesando sus cintas y rematando la punta de ellas. Estas últimas hojas son tangentes al segundo centro formado por un círculo. Se cruza con este tema otro cuadrangular de lados mixtilíneos. El color verde empleado aquí es más claro que el del fondo de los paneles, e igual al del *primer fondo*. Además de éste se emplea el color azul y verde, más la reserva en blanco para las cintas.

Más difícil de describir es la decoración del *tercer fondo* (lám. II, 1, azulejos b-a', e-b'; 2, b-d'; 3, c-c', c-e', e-b', e-c'; 4, c-a', c-c', e-a', e-d'), del que se conservan bastantes azulejos pero tan dispersos que es imposible su reconstrucción, la cual nos ha parecido ver parcialmente realizada en ciertos azulejos del Museo Arqueológico Nacional. Nota común a todos ellos es el fondo rayado en color siena; en algunos interviene también un punteado. Los otros colores empleados son el amarillo y azul.

Pertenecen al *cuarto fondo* dos azulejos de los llamados de cabeza de clavo (lám. II, 1, azulejos a-b', a-c'), junto con otros decorados con cartelas de bordes muy movidos, ejecutadas como si fuera una labor en hierro o cuero, en los colores azul y amarillo, y cuyas medidas son 0,7 m. \times 0,14 m. Nos hemos servido para hacer esta combinación de la semejanza de estos azulejos con los que decoran el frontal de la ermita de San Lázaro de Plasencia, suponiendo por ello que estarían ordenados de igual manera.

c) Composiciones figuradas. De gran interés son los azulejos que forman parte de una composición figurada. Los agruparemos para su estudio por sus características pictóricas y semejanza de colores, mientras no digamos lo contrario.

El *primer grupo* está formado por cuatro azulejos de características comunes. El primero de que nos ocuparemos, por su mayor importancia, es aquel en que aparece las iniciales del pintor: I. F. y la fecha en que fue realizado, 1559 (lám. IV, 3). El motivo en él pintado es la parte inferior de una figura: el borde de sus vestiduras y la punta de un pie que sobresale de la línea de la escalera en que se apoya. En el extremo superior del lateral izquierdo del azulejo se muestra parcialmente un dibujo vegetal y una cinta, que pertenecen al *segundo fondo*, ya descrito. El color de la tela es azul, en gradación de tonos, con estrechas zonas en reserva blanca con lo que se consigue una extraordinaria sensación de volumen. La punta del zapato es amarilla con ligeros toques en azul. En la escalera se ha utilizado también el blanco y el azul.

El segundo azulejo (lám. IV, 2) muestra la pierna robusta de un niño y parte de su cuerpo envuelto en telas, todo ello de perfil, más los pliegues abundantes de un vestido. La postura del niño nos hace suponer que estaría sostenido por la figura, a cuyo vestido pertenece la tela plegada, con el brazo derecho apoyándolo en su costado. El color empleado es el azul en distintas intensidades, más la reserva en blanco.

Los azulejos tercero y cuarto están pintados con telas. En el primero de ellos (lám. II, 2, azulejo b-c') la tela hace un pliegue triangular. En el segundo (lám. II, 2, az. b-a') está recogida en un punto determinando la formación de un gran pliegue diagonal. El extremo de esta cortina cuelga trazando una curva que deja ver parcialmente un dibujo perteneciente al *segundo fondo* descrito. Las telas son de color azul, dado en largas pinceladas, empleándose también el violeta para dar volumen.

Pensamos que estos azulejos, que presentan una idéntica técnica, formarían parte de una composición en la que figurarían la Virgen con el Niño, la cual estaría sentada y de frente, dada la posición del pie. De esta manera también quedarían identificados los plegados como los formados en el regazo. Serviría de fondo a la composición una tela recogida en pliegues, tal como vimos en los cuadros de los paneles. Este último dato, unido a la semejanza en técnica y color que presenta con las figuras de dichos paneles, nos lleva a afirmar que el mismo maestro que realizó la pintura de la Virgen ejecutó al mismo tiempo las de San Pablo y San Andrés. Es decir también serían obra de I. F.

Existe un *segundo grupo* de azulejos cuyo punto de conexión estriba en su afán de imitar la técnica o la composición de las figuras de los paneles. El primero de ellos está colocado actualmente al lado de la pierna de San Andrés (lám. I, 3). El fragmento es el brazo y parte del antebrazo de una persona, mostrándose doblado. La manga con que se cubre es de color amarillo, dándose el plegado en color azul. De este mismo color es el manto y la tela de fondo, a la que se añade pinceladas de color violeta. Pensamos que es una imitación por la manera tímida de tratar los plegados, que no consiguen de ninguna manera la sensación de relieve que observamos en los de San Andrés.

El segundo azulejo se encuentra en la casa parroquial. Está pintado con el extremo inferior del brazo de una cruz que presenta exacta inclinación a la misma parte de la cruz de San Andrés. El fondo que le corresponde es de dibujo semejante al de los paneles, y que hemos estudiado como *primero*, por tratarse de una imitación del de aquellos.

Hemos formado el *tercer grupo* con cinco azulejos que muestran una técnica y coloración semejante y, por otra parte muy distinta a las estudiadas. En estos además del color azul, amarillo y verde, se emplea también el color siena. En cuanto a la técnica, es más caligráfica que pictórica.

La decoración que ostenta el primero de ellos (lám. II, 1, az. a-a') es el tronco y la parte superior de las piernas de una figura masculina. Está representada en movimiento ascendente, cubriéndose con un paño de pureza, y por un manto que partiendo de los hombros sirve de fondo al torso. El modelado se consigue no sólo graduando los colores, sino también y sobre todo, con finas y cortas líneas.

Los azulejos segundo y tercero de este grupo están pintados con nubes. En el primero (lám. II, 3, az. e-e') este es el único motivo, que ocupa sólo la mitad del azulejo. En el otro (lám. II, 3, az. e-a') observamos además bajo las nubes un estandarte con una cruz y en el extremo inferior la punta de un paño agitado por el viento. Este azulejo debió de formar parte del extremo del cuadro, pues muestra en uno de sus lados un cordoncillo de color amarillo, que sería su encuadre.

Al extremo opuesto y por la misma razón, pertenece el cuarto azulejo (lám. II, 3, az. b-a') con la representación de un pie calzado a la romana y cruzado por una lanza muy inclinada. Este motivo parece completarse con el quinto azulejo (lám. II, 3, az. c-a'), que está pintado con el cuerpo, brazos y parte de las piernas de una figura masculina en impetuoso movimiento hacia adelante, portando una lanza en la mano izquierda, y vestido de guerrero romano.

Todos estos azulejos debieron de formar conjunto con los del *tercer fondo* del apartado b), puesto que presentan semejantes colores, uno de los cuales, el siena, es propio del siglo xvii en los talleres talaveranos. El tema que se desarrolla en el cuadro central de este frontal es la Resurrección. El cuerpo glorioso de Cristo lo tenemos representado parcialmente. Las nubes están justificadas por el rompimiento de gloria y el guerrero romano sería uno de los que guardarían la tumba del Señor.

No nos deja de llamar la atención la gran variedad y cantidad de frontales de altar, pero dejando de lado su posible situación nos limitamos a constatar el hecho.

II. LA PERSONALIDAD DE I. F.

Dos pintores de azulejos, dentro de la cerámica española, pueden tener por iniciales de sus nombres I. F. Los dos trabajaron para Felipe II en importantes obras, siendo designado uno para trabajar en el Alcázar de Madrid, la real casa de El Pardo y en la del bosque de Segovia; el otro para El Escorial. El primero mereció de Felipe II el nombramiento de «criado» suyo y «maestro de azulejos»; el segundo figura en los documentos como «pintor de azulejos».

Nos estamos refiriendo al flamenco Jan Floris o Juan Flores, como se le conoció en España, y al español, vecino de Talavera, Juan Fernández².

² La inicial I. creemos que no puede responder más que al nombre de Juan latinizado, hecho frecuente en los artistas del Renacimiento.

Estudiaremos de cada uno de ellos los datos que conocemos acerca de su vida y obra, diferenciando en ésta la identificada como tal y la atribuída.

Es opinión común a todos los estudiosos del tema³ que Juan Flores realizó su aprendizaje en el taller que el italiano Guido de Savino o Andries, introductor de la «mayólica» en Flandes, había creado en Amberes ya en 1512. En este taller aprendieron la mayor parte de los artífices flamencos, cuyo dispersión a mediados de siglo, llevaría aquella técnica a otros países, no sin antes haber hecho sentir su influencia sobre la misma. En efecto, emplean un elemento decorativo conocido con el nombre de «ferronería», por recordar el trabajo realizado en hierro o cuero, de procedencia italiana e introducido por los grabadores Cornelis Bos y Cornelis Floris, siendo asimilado de tal manera por los flamencos que lo convierten en motivo propio.

Jan Floris, hermano del grabador, aparece inscrito en la Guilda de pintores de San Lucas en 1550. Posteriormente vino a España, estableciéndose en Plasencia. Frothinghan y Simoes⁴ suponen que la fecha de llegada debió ser, aproximadamente, el año 1558.

La noticia, que da Cean Bermúdez, de su estancia en Plasencia la hemos visto corroborada por un documento, publicado por Martínez Quesada⁵, del Archivo Histórico de Cáceres referente a Juan Flores, flamenco, pintor y vecino de Plasencia, fechado en 1561. Transcribimos la parte que conocemos del documento por considerarlo de interés.

«...dixeron que por quanto el dicho señor rodrigo de almaraz hubo dado a dorar e hazer e pintar un retablo para la capilla nueva de San Nicolas de la çibdad que mando hazer... hernando de loaysa a jorje de la rrua flamenco pintor el cual començo a hazer ...e dixeron que entre los dichos juan flores e jorje de la rrua fue conçertado que el dicho juan flores acabase e hiciese e dorase e asentase el dicho retablo como el dicho jorje de la rrua estava obligado... conforme al dicho contrato. Se nombro por tasadores a mateo vicente ytaliano pintor del señor duque de alva e el dicho

³ Los autores cuyas obras hemos consultado a este respecto son: CEAN BERMÚDEZ, *Diccionario historico de los más ilustres profesores de las bellas artes de España*. Madrid 1880, v. 2, p. 128-129.—FROTHINGHAN, Alice W., *Talavera pottery with a catalogue of the Hispanic-Society of America*. New York 1944.—IDEM, *Tile panels of Spain 1500-1690*. New York 1969.—LAURENT, Marcel, *Guido di Savino the earthenware of Antwerp*. en "The Burlington magazine". Diciembre 1922, v. XLI, p. 288-297.—SIMOES, J. M. Dos Santos, *Frontales de azulejos en la mezquita-catedral de Córdoba*, en "Archivo español de Arte". 1959, v. XXXII, p. 39.—IDEM, *Carreaux ceramiques hollandais au Portugal et en Espagne*. La Haye 1959.—MARTÍNEZ CAVIRO, Balbina, *Cerámica de Talavera*, Madrid 1969.

⁴ FROTHINGHAN, Op. cit., 1969.—SIMOES, Op. cit., 1959. Mapa.

⁵ MARTÍNEZ QUESADA, J., *Notas documentales sobre el Divino Morales y otros artistas y artesanos de Extremadura* en "Revista de Estudios Extremeños", 1961, p. 93.

señor rodrigo de almaraz nombro de su parte a diez perez de cervera pintor vecino de dicha çibdad... e dixeron que ellos an visto e tanteado la obra... pieça por pieças e las ymagenes e angeles e apostoles... e mandaron asentar el dicho retablo».

Otro documento de ese mismo año trata del compromiso entre Juan Flores y el aprendiz Juan de Flandes, también flamenco, para que le enseñe «el oficio de arte de pintor por tiempo de cuatro años».

Desde Plasencia pasará Juan Flores a Madrid para trabajar al servicio de Felipe II. No sabemos la fecha exacta en que esto tuvo lugar, pues la primera que a este respecto da Cean Bermúdez es la 1563, en la que el rey por real cédula le nombra «su criado y maestro de azulejos», asignándole un sueldo diario a cobrar desde junio de 1562. Quizás fuera esta la fecha en que empezó a trabajar para las reales obras. El citado autor no da más noticias sobre él, sin embargo todavía en 1566 figura en la lista de trabajadores del Alcázar ⁶, y en 1581 como superintendente de las obras de El Pardo ⁷.

Hasta el momento no se ha identificado ninguna obra, con seguridad, como suya. Frothinghan ⁸ considera que se le puede atribuir los paneles de azulejos de la iglesia del Convento de Sto. Domingo, actualmente en el Museo Arqueológico Nacional, por ser aquel un edificio real y por haberse hecho importantes reconstrucciones en la iglesia hacia el año 1573, fecha en la que Juan Flores trabajaba para el rey.

También le atribuye la misma autora el frontal de la ermita del Cristo en Garganta la Olla (Cáceres), fechado en 1560 y con influencias italo-flamencas en los azulejos pintados. Por estas fechas, en efecto, Juan Flores residía en Plasencia y muy bien pudo trabajar para la zona.

Con respecto a los azulejos de la sacristía del Convento de Santo Domingo, hoy iglesia de San Vicente, en Plasencia, con influencia flamenca en su decoración, piensa que pudieron ser realizados por Juan Flores antes o después de cumplir con Felipe II, aunque también los pudieron pintar sus seguidores Juan Fernández u Oliva. La dificultad estriba precisamente en que estos azulejos no están fechados.

Nos extraña que la misma autora de esta hipótesis señale en otro lugar ⁹ que es costumbre entre los artistas flamencos firmar sus obras y que no le llame la atención que ninguna de estas que atribuye al flamenco Juan Flores lo están.

Igual dificultad existe en la atribución de la loza de la Botica de El Escorial, decorada con temas flamencos. Si la influencia flamenca es directa sería de Juan Flores, si indirecta de Juan Fernández.

⁶ MARTÍN GONZÁLEZ, J., *El Alcázar de Madrid en el siglo XVI* en "Archivo español de Arte", 1962, v. XXXV, p. 7, 18 y nota 57.

⁷ SIMOES, Op. cit., 1959, p. 55. No dice este autor de donde toma la noticia.

⁸ FROTHINGHAN, Op. cit., 1969, láms. 104, 105, 106, 107, 108 y 109.

⁹ FROTHINGHAN, Op. cit., 1969, p. 27.

Los datos que se conocen de Juan Fernández son un poco confusos porque son tres las personas, relacionadas con la cerámica de Talavera, que aparecen con este nombre. Ahora bien, puesto que hay una obra segura de uno de ellos, los azulejos de los aposentos reales del Monasterio de El Escorial, es el autor de los mismos el considerado como el «auténtico» maestro de la cerámica de Talavera.

Vaca González¹⁰ al publicar los documentos referentes a los tres Juan Fernández, los ordenó de manera que nos parece muy verosímil. Según él, al maestro Juan Fernández, con el que se contrató la obra de azulejería para El Escorial, corresponderían los documentos fechados entre 1566 y 1603. En todos aparece como «pintor de azulejos», mostrándose en el de 1566 como testigo del ensayo que el alfarero de Sevilla, Jerónimo Montero, hizo en Talavera por mandato de Felipe II.

El contrato, al que nos acabamos de referir, con Andrés de Almaguer, contador y veedor de la fábrica de El Escorial, tuvo lugar en 1570, comprometiéndose en él Juan Fernández a hacer trece mil ochocientos azulejos. Las entregas se realizaron en 1572 y 1573; en la del mes de julio de este último año figuran además tiestos, albahaqueros, jarras y porcelanas.

El documento de 1588 es un concierto con el aprendiz Juan López, y los fechados en 1593 y 1597 son poderes concedidos por Juan Fernández. La última noticia que Vaca González considera de este maestro es el testamento de María Ramírez, mujer de Juan Fernández, fechado en 1603.

Según el mismo autor sería hijo suyo, el cual habría heredado el oficio, el segundo Juan Fernández, también pintor de azulejos, y casado con Mariana de Orozco, los cuales en 1604 otorgan una carta de poder.

Menos dudas existen con respecto al tercer Juan Fernández, porque aparece con el segundo apellido «Oropesa». El primer documento acerca de él es de 1588, el último de 1616. Resumiremos lo que por ellos sabemos. Juan Fernández Oropesa es alfarero y probablemente dueño de alfar, estuvo casado con Mencia Suárez y fue yerno de Hernando de Loaysa.

Los azulejos de El Escorial, identificados como de Juan Fernández y estudiados por María Braña y de Diego¹¹, están decorados con un dibujo continuo, sobre la base de cuatro azulejos, y enmarcados por un doble friso. El motivo lo forman cuatro hojas de acanto radiales que parten de una estrella de ocho puntas y van a enroscarse a un círculo, el cual constituye el otro punto de unión de las hojas. Tal como figuraba en el contrato, los únicos colores empleados son el blanco y azul.

¹⁰ VACA GONZÁLEZ y RUIZ DE LUNA, *Historia de la cerámica de Talavera*, Madrid 1943.

¹¹ BRAÑA Y DE DIEGO, M., *La cerámica en El Escorial* en "El Escorial", Ediciones del Patrimonio Nacional, 1963, v. II, p. 583 y ss.

El volumen se ha conseguido mediante la gradación del color dado en largas pinceladas que se convierten en ligeros toques en las puntas.

Ligeras variantes en relación con el anterior dibujo presentan otros zócalos de El Escorial, pero en líneas generales obedecen a la misma concepción.

En los azulejos descritos poco hemos visto que nos haga pensar en una influencia flamenca; en cambio sí se aprecia y muy grande en ciertas piezas de la Botica de El Escorial, las cuales podían pertenecer a la partida que entregó Juan Fernández en 1573. La decoración denota influencia del estilo creado por los grabadores Cornelis Bos y Cornelis Floris, el cual suponemos traído a España por el hermano de éste. Cuál ha sido la participación de Juan Flores en tales piezas es algo que no sabemos, pero podemos suponer que estando trabajando en Madrid y sirviéndose quizás de los talleres y hornos talaveranos, ejerciera una fuerte influencia sobre los pintores de azulejos de Talavera.

Ya hemos hablado de los azulejos de la sacristía de la iglesia de San Vicente de Plasencia, y dijimos que Frothingham dudaba en atribuírselos a Flores, Fernández u Oliva. En cambio Ainaud de Lasarte¹² se inclina a considerarlos de Fernández por los motivos comunes que presenta con la cerámica de El Escorial.

Por la misma razón este mismo autor apunta como posible obra de Juan Fernández el panel de azulejos de la Colección Ruiz de Luna (Talavera). A su vez Frothingham supone que si dicho panel no fue realizado por él, sí al menos pudo ser hecho bajo su supervisión.

Más seguridad tiene esta autora en atribuirle el retablo de azulejos de la iglesia de Candeleda (Ávila). El apoyo firme para esta afirmación no es el estilo, pues en este caso es más italiano que flamenco, sino el cartucho que, en la parte inferior del retablo, encierra las letras «JV FRS», en las que ya Vaca González había leído «Juan Fernández».

Se han atribuído, pues a este maestro obras de muy distinto estilo, oscilan entre los que muestran una fuerte influencia flamenca y las que ésta es suplantada por la italiana. No hay dificultad en aceptar esta indeterminación si pensamos en la fuerza de ambas influencias en el arte español del siglo XVI.

Una vez que hemos estudiado los hechos y las obras identificadas o atribuídas a Juan Flores y Juan Fernández, veamos cuál de los dos tuvieron más posibilidades de realizar las pinturas de azulejos de Garrovillas.

Pensamos que el autor de tan magnífica obra fue Juan Flores. Veamos por qué.

Intencionadamente hemos prescindido de hacer un estudio comparativo entre dicha obra y las que se le atribuyen, porque evidentemente no tienen relación entre sí.

En primer lugar Juan Flores es pintor flamenco. Como pintor está inscrito

¹² AINAUD DE LASARTE, J., *Cerámica y vidrio* en "Ars Hispaniae", v. X, láminas 669 y 673.

en la Guilda de San Lucas, y como tal figura en el documento, que hemos transcrito, del Archivo Histórico de Cáceres. Nos parece además que la temprana fecha de las pinturas y su calidad artística la hacen más propia de un artista extranjero.

Sabido es que el introductor de la cerámica pintada renacentista en España fue el italiano Niculoso Pisano, que trabajó en Sevilla. Sin embargo, ya Gestoso¹³ señala «que en el espacio de cincuenta años partiendo de 1526, no encontramos en nuestra ciudad ninguna (obra) de azulejería plana o de pisano».

Simoës¹⁴ apoyándose en estas observaciones y en el extracto de cierto documento también publicado por Gestoso, niega la importancia que se le ha concedido a Niculoso como renovador de las técnicas en los talleres sevillanos. El punto de partida para tal exageración fue identificar la cerámica denominada toponímicamente «pisana» para designar la realizada con la técnica llamada «mayólica», con la producida o derivada de la actividad de Niculoso Pisano, de cuyo apellido toponímico derivaría, según se creyó, la denominación.

El documento, que estudia Simoës, trata de un contrato que en 1561 realizan Roque Hernández, vecino de Triana, y el flamenco Francisco Andries o Andrea, en virtud del cual éste se compromete a enseñar a aquél el empleo de los colores de Pisa «que se entiende todos los colores con que se labra en la dicha ciudad de piza».

Estos datos tienen un extraordinario valor para nosotros, puesto que demuestran documentalmente que antes de 1561 era poco conocida la técnica de la «mayólica» por los artífices sevillanos, opinión ya de Sancho Corbacho¹⁵, que corrobora Simoës. Y si Niculoso no creó escuela en Sevilla, donde realmente trabajó, sobra pensar que influyera en la cerámica de Talavera, como se ha supuesto¹⁶. Hasta mediados de siglo, pues, no toma carta de naturaleza en España la técnica de los azulejos pintados, y esta vez será por medio de maestros flamencos e italianos.

La fecha más antigua que de estos artistas tenemos en España es la de 1558. Simoës atribuye a Andries el frontal de la capilla de la Asunción de la catedral de Córdoba, fechado en aquel año, el mismo que considera Frothingham que vino Flores.

Pues bien, si hemos establecido que son los flamencos Flores y Andries, así como los italianos Pedro Antonio y Bartolomé Sambarino, Tomás y Jusepe Pesaro y Cristóbal de Augusta, los que hacen escuela en España y la fecha más temprana que de su estancia tenemos es 1558, la conclusión es que ningún pintor español

¹³ GESTOSO Y PÉREZ, J., *Historia de los barro vidriados sevillanos desde sus orígenes hasta nuestros días*, Sevilla 1903, p. 225.

¹⁴ SIMOËS, Op. cit., 1959, p. 53.

¹⁵ SANCHO CORBACHO, *La cerámica andaluza. Azulejos sevillanos del siglo XVI*, Sevilla 1948.

¹⁶ ARTIÑAMO, P. M., *Los orígenes de Talavera. Las imitaciones*, en "Coleccionismo", 1920.

pudo realizar los paneles de la iglesia de Garrovillas, ya que estos están fechados en 1559 y no es posible lograr en un solo año la madurez técnica y artística que en dichas obras observamos.

Queda por ello excluído como posible autor Juan Fernández, y todo nos hace pensar que fueron realizados aquellos paneles por el propio maestro Flores. Todos los datos que poseemos encajan perfectamente con esta hipótesis.

Es cierto que los dos maestros gozaron de prestigio en su tiempo, como demuestra que los dos trabajaran para Felipe II, pero la diferencia que en este sentido hay se inclina más a favor del segundo. Por otra parte, una de las pocas características que Laurent¹⁷ da como propias de la escuela de Amberes, con la cual se considera relacionado a Juan Flores, es la asociación del azul con el amarillo, tal como hemos visto en las figuras de los paneles de Garrovillas. Finalmente la costumbre de firmar las obras se da más entre los artistas italianos y flamencos que entre los españoles. Sin embargo, nos damos cuenta que ésta no puede ser una razón de peso puesto que entre estos se dan excepciones, precisamente por la influencia de aquellos.

Si por todos estos motivos queda excluído Juan Fernández como el maestro que buscamos, el más importante de ellos aún no lo hemos dicho. La primera noticia documental que de él tenemos es de 1566 entre ésta y la última, 1603, transcurren treinta y siete años, por lo tanto de haber realizado él los azulejos de Garrovillas, pintados siete años antes del primer documento, tuvo que hacerlos siendo muy joven, lo cual está en abierta contradicción con la madurez artística que muestran.

III. INFLUENCIA DE LOS PANELES.

Nos ha interesado grandemente comprobar la influencia directa o indirecta que los paneles realizados por Juan Flores en Garrovillas, pudieron ejercer en la cerámica española de la segunda mitad de siglo.

Adelantamos que los resultados no han sido de la importancia que era de esperar, quizás debido, en parte, a los precarios medios empleados. Ante la imposibilidad de desplazarnos a los lugares potencialmente fructíferos, hemos realizado el estudio comparativo sirviéndonos de las reproducciones publicadas. Queremos hacer notar esta limitación porque este aspecto queda abierto a posteriores aportaciones.

Comenzamos por considerar la influencia que tuvieron las figuras de los paneles; a continuación señalaremos la de la greca de dichos paneles.

Extrañamente solo hemos hallado un eco lejano de las figuras de San Andrés y San Pablo, en las de San Pedro y San Lorenzo del retablo dedicado a la Virgen

¹⁷ LAURENT, Op. cit., 1922.

en la iglesia parroquial de Valdastilla (Cáceres)¹⁸. Observamos aspectos comunes tales como la postura en escorzo con una ligerísima inclinación hacia adelante, la cabeza vuelta hacia atrás, la mirada fija, el libro de los Evangelios bajo el brazo izquierdo y la mano derecha levantada, llevando en el caso de San Pedro la llave del Reino de los Cielos, y en el de San Lorenzo la parrilla del martirio.

Aparte de estas semejanzas formales, falta en los santos de Valdastilla el movimiento arrebatado, el terrible gesto y la prestancia de las figuras de San Andrés y San Pablo. La técnica para aplicar los colores azul, amarillo y verde es también inferior, consiguiéndose el relieve al combinar el sombreado y las líneas.

Con respecto a la greca de los paneles ya hemos señalado una primera influencia en la misma iglesia de Garrovillas. Nos referimos a las cuatro primeras grecas descritas, las cuales y frente a aquella sólo tenían un eje de simetría, el longitudinal.

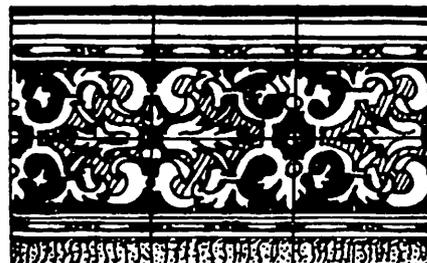
Además de estas grecas hemos hallado otras dos que guardan relación con la citada de los paneles. Una de ellas enmarca el cuadro de la Virgen de la Misericordia que, procedente del Convento de la Madre de Dios de Sevilla, se encuentra hoy en el Museo Provincial de esta ciudad¹⁹ (lám. V, 5 y fig. 6, a). La otra forma parte del frontal de la iglesia de Casar de Talavera (Toledo)²⁰ (lám. V, 2 figura. 6, b).

La primera reproduce fielmente el motivo de palmetas y roleos unidos por anillos que hemos visto en Garrovillas. En líneas generales la diferencia que presenta es que ha disminuido el tamaño del dibujo, realizado sobre un azulejo, y los elementos que forman el tema se han hecho más rígidos. Las palmetas se achatan un poco por la falta de espacio y, por la misma razón, los roleos se ven interrumpidos en su desarrollo.

Esta obra, fechada y firmada, fue realizada por Cristóbal de Augusta en 1577. El problema a resolver es saber si Augusta copió la greca directamente de los pane-



a



b

Fig. 6.—a) Sevilla. Greca del cuadro de la Virgen de la Misericordia. b) Casar de Talavera. Greca del frontal de la iglesia parroquial.

¹⁸ Sobre estos altares de Valdastilla preparamos un estudio de próxima publicación.

¹⁹ FROTHINGHAN, Op. cit., 1969, lám. 140.

²⁰ VACA GONZÁLEZ, Op. cit., 1943, lám. 13. Otros azulejos con una greca semejante a esta se conservan actualmente en el Museo Arqueológico Nacional.

les de Garrovillas, o si el autor de aquellos y éste tuvieron un modelo de inspiración común.

La greca del frontal de la iglesia de Casar está pintada sobre la base de cuatro azulejos, con lo cual la decoración adquiere mayores proporciones. En ella alternan dos temas, el menor de ellos es el más parecido al de Garrovillas, aunque en dirección contraria. Las palmetas se han reducido y de ellas arrancan los roleos que, por medio de un pequeño segmento, se unen a los que forman el tema principal, el cual evoca también a aquel. El centro lo ocupan unas hojitas estilizadas.

En la lámina V reproducimos una serie de grecas en las que hemos observado cierta relación con la que nos ocupa. La greca 4 puede derivar de la 3, y ambas conectan con la 1 a través de la greca número 2, aunque en aquellas es evidente la presencia de un nuevo motivo decorativo. La greca 6 nos parece que pertenece a una corriente tipológica distinta a la anterior, pero también emparentada con la greca 1. La número 8 es claro que deriva de la número 7, viniendo a representar el último punto de una evolución hacia la esquematización, conservando un recuerdo de la greca 1 en el perfil del dibujo. Por último la greca 9 se relaciona con la de Garrovillas por medio de la de Iglesias con la que presenta rasgos comunes, pero también más esquematizados.

Es evidente, pues, que a partir de la greca de los paneles de Garrovillas se pueden establecer varias corrientes tipológicas de grecas, relacionadas unas directa y otras indirectamente con aquella. El problema que presenta esta variedad de tipos es conocer las sucesivas fases de la evolución, así como las influencias que de otros motivos decorativos han recibido, dando lugar a nuevos resultados que se convierten a su vez en punto de partida.

IV. CONCLUSIÓN.

Haremos en este último capítulo un breve resumen, a modo de conclusión.

En primer lugar destacamos la extraordinaria maestría, artística y técnica, de los paneles de la iglesia de San Pedro de Garrovillas, sin paralelo en ninguna de las obras realizadas en los talleres talaveranos o sevillanos del siglo XVI. La simplificación en la composición, el idealismo que inspira la creación de la figura humana, la preocupación por el movimiento y el gesto grandilocuente, no puede menos que evocar un arte imbuido del espíritu del pleno renacimiento.

La importancia que los citados paneles tienen por sí mismos se acrecienta con la existencia de un azulejo fechado y firmado. Ya hemos demostrado que el color y la técnica empleadas para pintar este azulejo, que forma parte de la composición de la Virgen con el Niño, son los mismos que observamos en las figuras de

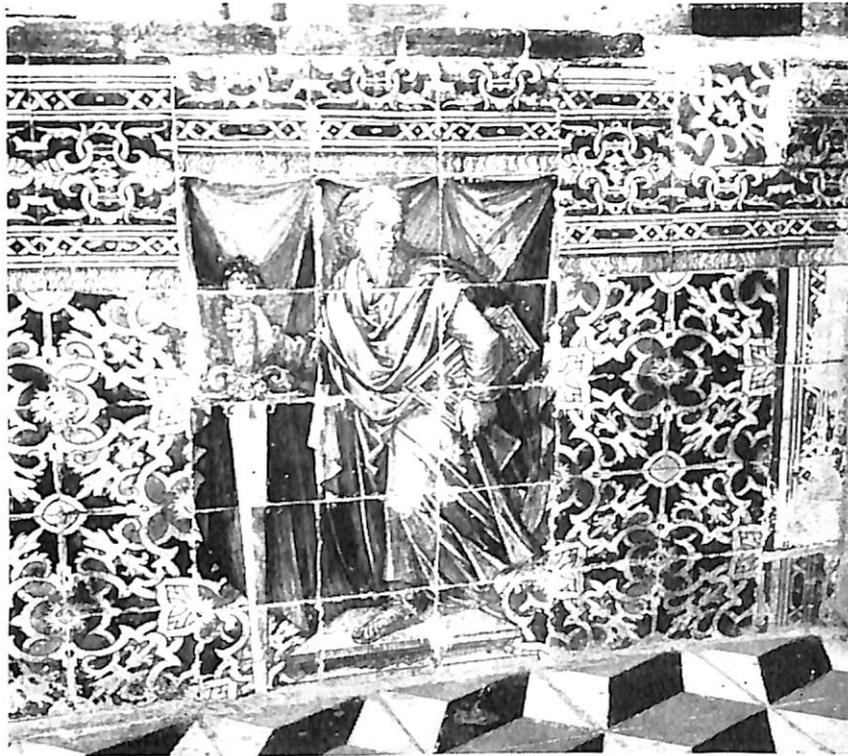
San Andrés y San Pablo de los paneles, siendo por ello del mismo autor, el cual ya hemos determinado puede ser Juan Flores.

Con la estancia de este pintor en Castilla coincide la alta producción de los talleres talaveranos, en cuyas obras se aprecia una fuerte influencia flamenca junto a la italiana. Con lo cual venimos a reforzar la opinión de Sancho Corbacho y Simoes sobre la adopción definitiva, por parte de los alfareros españoles, de la técnica de la «mayólica», en la segunda mitad de siglo y debido a la influencia de artífices italianos y flamencos.

La influencia de Juan Flores en la cerámica española la hemos visto constatada en el retablo de la Virgen de la iglesia parroquial de Valdastilla, así como en varias grecas de frontales y paneles.

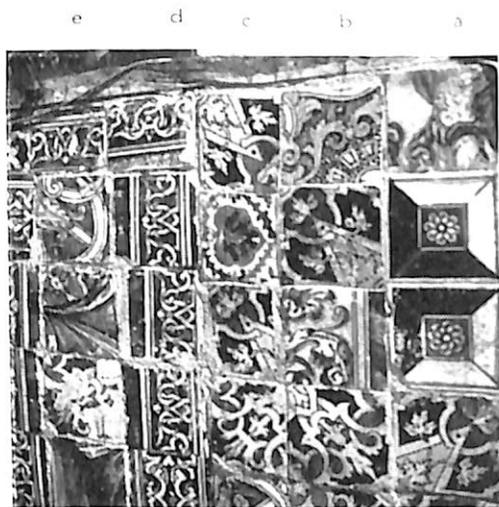
Cerramos este estudio sin haber logrado aclarar de qué talleres alfareros se sirvió Juan Flores para hacer los azulejos de Garrovillas. Por un lado no sabemos de la existencia de talleres en Plasencia, por otro no tenemos referencia de que Juan Flores se trasladara en estos años a Talavera o Sevilla. Probablemente la solución se halle en el Archivo Histórico de Cáceres ²¹.

²¹ Aprovechamos esta ocasión para agradecer al director del Archivo, don Pedro Rubio Merino, la ayuda que nos prestó cuando estuvimos trabajando allí.



Iglesia de San Pedro. Garrovillas: 1 y 2. Vista parcial y detalle del panel dedicado a San Pablo.
3. Detalle del panel dedicado a San Andrés.

LAMINA II



1



2

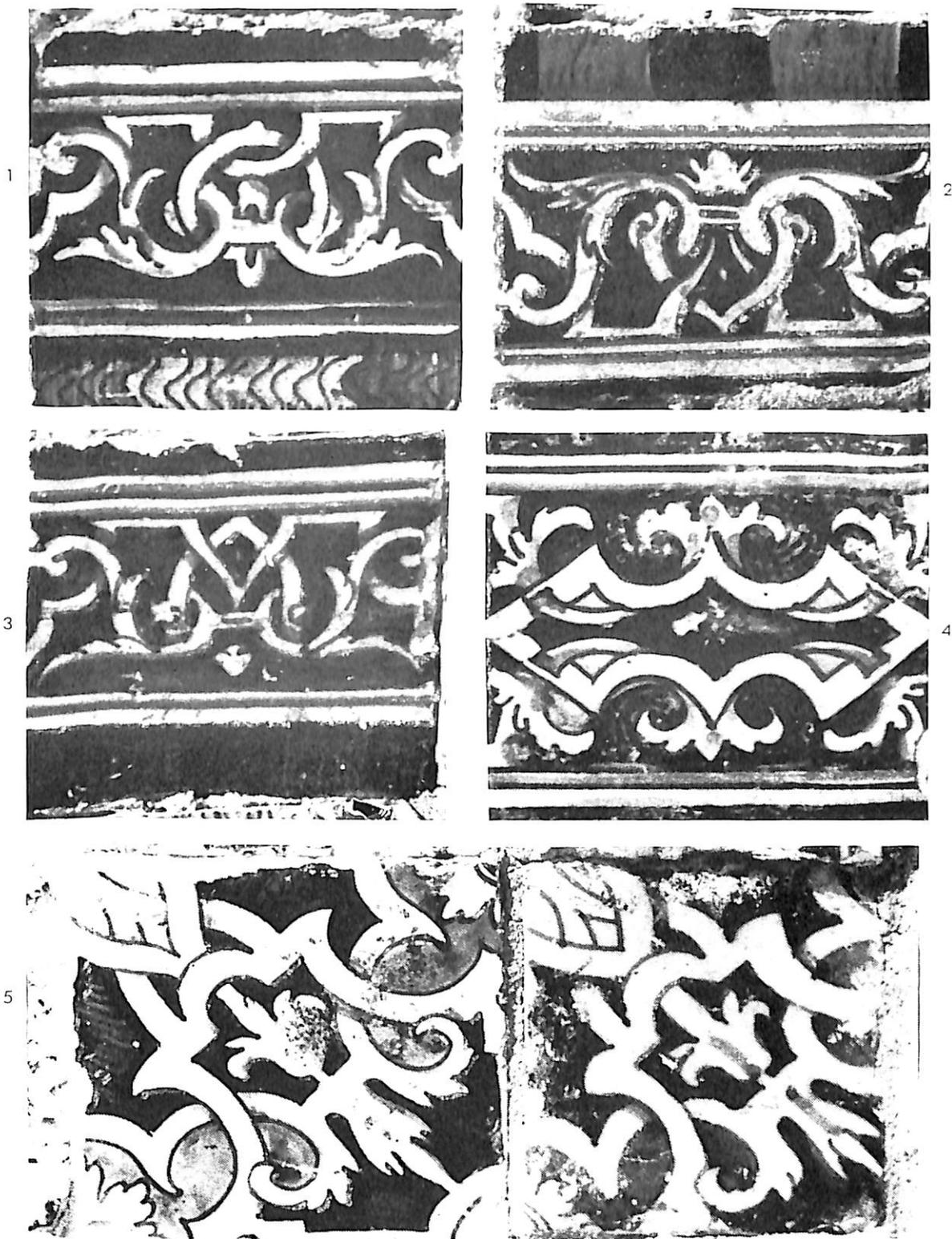


3



4

Iglesia de San Pedro. Garrovillas. Azulejos sueltos: 1. b-c', quinta greca; b-a' y e-b', tercer fondo; a-b' y a-c', cuarto fondo; a-a', parte del cuadro de la Resurrección.— 2. b-e', quinta greca; b-d', tercer fondo; b-a' y b-c', parte del cuadro de la Virgen.— 3. d-a', d-c' y e-d', quinta greca; c-c', c-e', e-b' y e-c', tercer fondo; a-a', b-b', a-c' y a-d', cuarto fondo; b-a', c-a', e-a' y e-e', parte del cuadro de la Resurrección.— 4. d-a', d-d', e-b', y e-e', quinta greca; c-a', c-c', e-a' y e-d', tercer fondo; a-a', a-b', a-c', a-d' y a-e', cuarto fondo; e-c', parte del cuadro de la Resurrección.



Iglesia de San Pedro. Garrovillas: 1, 2, 3 y 4. Detalle de cuatro tipos de greca, que se encuentran entre los azulejos sueltos.—5. Detalle del fondo de los paneles y del que se hizo a imitación de aquél.



1



2



3

Iglesia de San Pedro. Garrovillas: 1. Detalle de un fondo, existente entre los azulejos sueltos.—
2. Azulejo perteneciente a la composición de la Virgen con el Niño.—3. Azulejo con la firma del
autor y con la fecha en que fue realizado.



Tipología de grecas: 1. Paneles de la iglesia de San Pedro de Garrovillas.—2 y 3. Frontales de las ermitas de Lanzahita e Iglesuela.—5. Composición de la Virgen del Rosario. Museo Provincial de Bellas Artes de Sevilla.—7 y 8. Frisos de los zócalos del refectorio del Convento de Santo Domingo de Plasencia y del Salón de Cortes de la Diputación de Valencia.—9. Friso del panel de la Colección Ruíz de Luna.