

## LOS AZULEJOS DEL PAVIMENTO DE LA CAPILLA DE LOS BENAVENTE EN MEDINA DE RIOSECO. UNA POSIBLE OBRA DE JUAN FLORES

ALFONSO PLEGUEZUELO

Hace casi tres décadas se publicaba en este mismo Boletín un artículo en que se daba noticia de la existencia de un conjunto de azulejos en la iglesia parroquial de Garrovillas (Cáceres) atribuibles a Juan Flores (Hans Floris)<sup>1</sup>. Se trataba de la primera obra conservada que se daba a conocer de este artista de origen flamenco afinado en España en el siglo XVI. Hasta el momento de esa publicación, su difusa personalidad artística había sido conocida sólo por escasas fuentes literarias y algunas documentales de obras no identificadas. En consecuencia, la aportación de este trabajo fue trascendental y, lamentablemente, única ya que no se han dado a conocer desde entonces nuevas obras cerámicas firmadas, documentadas o atribuidas correspondientes a la etapa española de este artista.

El objetivo esencial de este artículo es dar a conocer un conjunto de azulejos, más modesto y de menor valor histórico que el citado antes por la carencia de firma y fecha, pero cuya calidad artística, unida a su probable cronología, permiten adscribirlo provisionalmente a la fase más temprana de la labor del mismo personaje y hacer, de paso, algunas consideraciones que podrían sugerir futuras vías de indagación sobre su obra<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> GARCÍA BLANCO, Angela: "Unos azulejos fechados y firmados en Garrovillas (Cáceres)", *Boletín del Seminario de estudios de arte y arqueología*. Universidad de Valladolid, 1970, pp. 173-191.

<sup>2</sup> Quiero expresar mi gratitud a la doctora Olatz Villanueva Zubizarreta y a Manuel Moratinos García, quienes amable y generosamente me informaron de la existencia de estos azulejos y me enviaron las primeras fotografías que me permitieron la identificación del conjunto como probable obra de Flores. También quiero hacer constar mi agradecimiento al Prof. Dr. Jesús Urrea por su hospitalidad y su apoyo en este trabajo.

## I. JUAN FLORES PINTOR Y CERAMISTA

Es idea ya conocida que Niculoso Francisco Pisano, activo en Sevilla entre 1500 y 1529, es el primero que, fuera de Italia, practicó pintura polícroma sobre cerámica según la técnica de la mayólica inventada en su tierra de origen. Juan Flores sería el artista que, hacia mediados del siglo XVI, la reimplantara en nuestro país ya con carácter definitivo. Su aportación técnica vendría acompañada de un repertorio ornamental y un estilo pictórico más avanzado que el de Niculoso y, a diferencia de éste, su labor tendría posterior continuidad, ya que parece haber sido uno de los responsables, si no acaso el máximo, del desarrollo de Talavera de la Reina como centro de cerámica renacentista en la década de los sesenta del siglo XVI. Por el contrario, en Sevilla, tras la muerte de Niculoso hacia 1529, se perdería esta tradición durante treinta años y sería también reimplantada hacia 1561 por otro flamenco del mismo origen que Flores, llamado Francisco Andrea (Frans Andriés)<sup>3</sup>.

Pero, a pesar del importante papel que Juan Flores debió desempeñar, ha sido hasta ahora un personaje de oscura biografía salpicada de incógnitas. Su catálogo de obras atribuidas, que ha llegado a engrosarse tal vez de forma arriesgada<sup>4</sup>, está hoy necesitado de una revisión crítica que corrija errores recientes e inexactitudes que vienen arrastrándose desde sus primeros biógrafos.

Karel van Mander, quien publica su tratado en 1604, es decir, poco más de treinta años después de fallecer el artista, lo había conocido, visitado personalmente en su taller de Amberes y dedicado algunos cortos párrafos muy elogiosos sobre su obra<sup>5</sup>. Este autor lo cita como el mejor ceramista de los Países Bajos, situándolo, en consecuencia, incluso por delante de quien hoy se supone fuera su maestro: el italiano Guido Andrea di Savino, conocido en Flandes como Guido Andriés (el viejo). El mismo tratadista, tal vez con la sana intención de engrandecer la figura del personaje biografiado, comenta también que éste se había trasladado a España reclamado por el rey Felipe II, teoría que no se corresponde con los datos que hoy poseemos pero que también ha seguido repitiéndose desde que la escribiera el Vasari del mundo nórdico.

Es probable que Ceán Bermúdez, su segundo biógrafo, conociera estas noticias facilitadas por van Mander aunque también añade algunas nuevas de interés como son su establecimiento inicial en Plasencia y la fecha exacta en que entra al servicio del rey. Este hecho tiene lugar ya en 1562 cuando Felipe II lo nombra su criado y le encarga realizar diseños para azulejos y también la fabricación de los mismos en Talavera, ciudad en la que debía establecerse por indicación de Su Majestad<sup>6</sup>.

<sup>3</sup> GESTOSO, José.: *Historia de los barros vidriados sevillanos*. Sevilla, 1903, pp. 223-225 y DUMORTIER, Claire: "Frans Andriés, ceramista de Amberes establecido en Sevilla". *Laboratorio de Arte*, nº 8 (1995), pp. 51-60.

<sup>4</sup> FROTHINGHAM, Alice Wilson: *Tile panels of Spain*, New York, 1969, pp. 49-50.

<sup>5</sup> VAN MANDER, Karel: *Het Schielder-Boek*, 1604, fol. 239 rto. citado por DUMORTIER, C.: *ob. cit.* p. 54.

<sup>6</sup> CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de arquitectura*. Madrid, 1800, vol 2, pp. 128-129.

En resumen, y sin entrar en detalles críticos que dejamos para ocasión posterior, sobre Juan Flores tenemos en la actualidad las noticias básicas siguientes:

Era flamenco de nacimiento y tuvo por nombre de bautismo Hans de Vriendt aunque en su tierra se le llamaba Hans o Ian Floris, usando como apellido el apodo familiar. Pertenece a una conocida estirpe de artistas de Amberes ya que su hermano Cornelis Floris era arquitecto-escultor, Frans, pintor y Jacob, pintor de vidrieras<sup>7</sup>. Como ceramista, se le supone discípulo del citado Guido Andriés, italiano que en 1510 se encuentra ya en Amberes y al que Cipriano Piccolpasso en su tratado manuscrito (1548) considera el introductor en Flandes de la pintura sobre mayólica<sup>8</sup>. En 1550 figura Floris como miembro de la Cofradía de San Lucas que agrupa a los pintores de la citada ciudad flamenca. En 1551 se le cita ya como ausente por hallarse en el extranjero<sup>9</sup>. Probablemente, como ya ha sugerido Dumortier, podría encontrarse en España<sup>10</sup>. En 1559 fecha y firma el conjunto de Garrovillas que le revela, sin duda, como un pintor cerámico de calidad excepcional. Al año siguiente es muy probable que realizara el escudo de armas de Gaspar Rodríguez de Montalbo para un santuario en la localidad (hoy en la ermita del Cristo) de Garganta la Olla (Cáceres), datado en ese momento. Sabemos que en 1561 era aún vecino de Plasencia ya que así se declara en dos documentos notariales redactados en esa ciudad<sup>11</sup>.

En 1563 otorga Felipe II una Cédula Real por la que, con efectos retroactivos desde junio del 1562, lo nombra su criado y lo considera diseñador y proveedor oficial de azulejos para los edificios reales. En el Padrón de Talavera de 1565 aparece citado como "morador" —no vecino— de dicha ciudad<sup>12</sup> falleciendo en 1567<sup>13</sup>. Paradójicamente, de esta etapa talaverana (1563-1567) nada seguro sabemos de su producción, ya que los pedidos de azulejos que surtió para El Alcázar, El Pardo y Valsaín, edificios destruidos o transformados, sólo podrían ser conocidos por vía arqueológica<sup>14</sup>. Varios conjuntos de azulejos sin firmar ni datar se le han atribuido

<sup>7</sup> Sobre Cornelis Floris puede consultarse la monografía recientemente publicada por HUYSMANS, Antoinette; VAN DAMMEN, Jan; VAN DE VELDE, Carl y VAN MULDER, Christine: *Cornelis Floris 1514-1575, beeldhouwer, architect, ontwerper*. Brussel, 1996. Sobre su hermano Frans Floris puede verse la obra de VAN DE VELDE, Carl: *Frans Floris 1519/20-1570. Leven en werken*. I. Text (Verhandelingen van de Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België. Klasse der Schone Kunsten XXXVII, 30, Brussel, 1975. Acerca de Jacob Floris puede consultarse el artículo de HELBIG, J.: "Jacques Floris va-t-il se reveler?". *Revue Belge d'archéologie et d'histoire de l'art*, XIV, 1944, pp. 129-141.

<sup>8</sup> PICCOLPASSO, Cipriano: *I tre libri dell'arte del vasaio*. p. 4. (cito por la edición italiana de Pesaro, 1879).

<sup>9</sup> VAN DE VELDE, Carl: *Frans Floris (1519/20-1570) Leven en werken*. I. Tekst (Verhandelingen van de Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België Klasse der Schone Kunsten, XXXVII, 30 (1975), Doc. 7, p. 439.

<sup>10</sup> DUMORTIER, C.: *ob. cit.*, p. 54.

<sup>11</sup> MARTÍNEZ QUESADA, J.: "Notas documentales sobre el divino Morales y otros artistas y artesanos de Extremadura", *Revista de Estudios Extremeños*, 1961, p. 93.

<sup>12</sup> GONZÁLEZ, MUÑOZ, María del Carmen: "Algunas notas sobre cerámica de Talavera", *Archivo Español de Arte*, nº 211 (1980), p. 353.

<sup>13</sup> GERARD, Veronique: *De Castillo a Palacio. El Alcázar de Madrid en el siglo XVI*. Bilbao, 1989, p. 10.

<sup>14</sup> Materiales aparecidos en las excavaciones practicadas en la plaza de Oriente han suministrado azulejos que algunos arqueólogos han vinculado a Floris (Vicente G. OLALLA: "La Bala de Murat", *El*

por distintas razones, especialmente en virtud de los acusados rasgos flamencos que presentan.

Esta somera semblanza biográfica nos llevaría a dividir su vida española en dos etapas: una primera de poco más de una década comprendida entre 1551 (?) y 1562 durante la cual trabajaría establecido en Plasencia, y una segunda, más corta, que se desarrollaría entre este último año y 1567 y durante la cual, residiendo en Talavera de la Reina, se dedicaría de forma preferente a las obras reales.

De ahí se deduce, en primer lugar, que Floris no parece haber venido a España, como dijera van Mander y mantuvieran autores posteriores, llamado por el rey Felipe II, sino que lo habría hecho en época del reinado de su padre, el Emperador Carlos y por otros móviles que hoy desconocemos. Durante su primera etapa española debió hacer obras de pintura sobre tabla o sobre cerámica para iglesias y también para particulares. En esta fase, como veremos, podría insertarse el conjunto que aquí presentamos, en caso de que nuestra atribución pudiese ser confirmada.

## II. LA CAPILLA DE LOS BENAVENTE

Don Álvaro de Benavente, acaudalado cambista y comerciante de diamantes y tejidos, era natural de Medina de Rioseco y llegó a acumular una considerable fortuna. En 1543 decide comprar el solar colateral al presbiterio de la iglesia parroquial de Santa María de Mediavilla en su localidad natal, en cuya pila había sido bautizado. En esta zona del templo, hasta entonces ocupada por la sacristía, decide edificar una capilla para enterramiento propio y de sus familiares<sup>15</sup>. Debió plantear esta obra con gran ambición como se deduce de sus palabras en la escritura fundacional y también por la categoría de los artistas que en ella colaboran, por la relativa celeridad con que se construye el conjunto y por la asombrosa calidad de los resultados finales.

El ordenado proceso de obras seguido en su construcción se conoce con cierto detalle gracias a la documentación publicada por García Chico<sup>16</sup>. Este asunto revisite especial importancia para nosotros por la posibilidad que nos brinda de datar indirectamente los azulejos y confirmar su atribución por una vía no sólo estilística. Sabemos que la obra de cantería comienza el 21 de marzo de 1544 y que se encar-

---

*País*, 27 de abril de 1995) aunque no conozco que esta información haya sido publicada e ilustrada hasta ahora en un medio científico. Lamento no poder pronunciarme sobre este particular al no haber reconocido personalmente dichos materiales.

<sup>15</sup> GARCÍA CHICO, Esteban: "La capilla de los Benavente en Santa María de Rioseco", *Boletín del Seminario de estudios de arte y arqueología*. Primer Trimestre. Fasc. IV. 1933-34, p. 320.

REDONDO CANTERA, M.<sup>a</sup> J.: "Aportaciones al estudio iconográfico de la capilla Benavente", *BSAA*, 1981, pp. 245=264.

VV.AA.: *La obra en yeso policromado de los Corral de Villalpando*. Ministerio de Cultura, Madrid, 1994.

<sup>16</sup> GARCÍA CHICO, E.: *ob. cit.* en nota anterior.

ga de ella Jerónimo Corral de Villalpando, poniendo en ejecución, tal vez, trazas suministradas por su hermano Juan, el arquitecto. Dos años después debía estar terminado el muro de cerramiento ya que, grabada en el exterior, aparece la fecha de 1546. Se continuaría entonces la labor por la compleja decoración interior de yeso tallado realizada también por este artista ya que, según él mismo declara, estuvo empleado en esta obra hasta el 9 de marzo de 1548<sup>17</sup>.

Entre esta última fecha y junio del 1551 no hay indicios de actividad de albañilería aunque los caudales van invirtiéndose en la costosa reja que había sido contratada en 1547. Es probable que, terminada la decoración de yeso de las paredes y de la bóveda, se dejaran orear por largo tiempo antes de ser policromadas y doradas.

El 21 de junio de 1551 concierta don Álvaro de Benavente con los pintores Antonio de Salamanca, Francisco de Valdecañas y Martín Alonso la pintura, dorado y estofado de toda la decoración interior de la capilla. Casi tres años de actividad ininterrumpida duraría esta operación ya que los mismos artistas firman la escritura de finiquito el 14 de abril de 1554 y conciertan al día siguiente el dorado de la espléndida reja que Francisco Martínez acababa de finalizar y asentar. Es lógico pensar que la solería ya se encontraba instalada cuando se coloca la enorme reja que necesita de anclajes laterales en las jambas del arco de acceso y también en el pavimento. En la primavera de 1554 habían concluido, por lo tanto, todas las labores relacionadas con la albañilería y dentro de ellas, sin duda, el pavimento de piedra y el de azulejos del que, lamentablemente no conocemos documentación. Razones técnicas obvias apoyarían también esta hipótesis ya que los azulejos no pudieron ser colocados con independencia del pavimento de piedra que lo solapa en algunas zonas. Siguiendo el orden convencional de las construcciones de la época, tal pavimento debió completarse entre 1551 y 1554<sup>18</sup>.

En agosto de ese mismo año fallece don Alvaro quien, no obstante, había dejado cláusulas testamentarias muy claras sobre su especial interés en que se realizase cuanto antes lo poco que quedara por concluir en el momento del óbito y se comenzara a celebrar misa inmediatamente después. Sólo nombra el retablo y el órgano como los asuntos pendientes de más importancia, es decir, elementos mobiliarios.

No sabemos si llegaron a celebrarse oficios tan pronto, pero, si sus albaceas respetaron su última voluntad, como es muy probable que hicieran, es seguro que el sacerdote pisaría ya sobre los azulejos aunque celebraría ante una imagen provisional en tanto se encargaba y realizaba el retablo definitivo que sería concertado con Juan de Juni a mediados de 1557.

En consecuencia, la datación del conjunto por lógica constructiva y a partir de esta documentación indirecta, coincidiría hipotéticamente con los cuatro primeros

<sup>17</sup> GARCÍA CHICO, E.: *ob. cit.* p. 340.

<sup>18</sup> Hubiera sido extraño que se hiciera antes de la primera fecha, ya que una solería delicada como ésta no se hubiera sometido al trasiego de obras de albañilería exponiéndola a la presión de los andamios, la caída de instrumentos y de productos o la abrasión del sucio y continuo pisar. Tampoco debió hacerse después de 1554, ya que la obra se había terminado y los patronos pretendían usar la capilla con normalidad desde esa fecha.

años de estancia de Flores en España y apoyaría la atribución realizada, en principio, por motivos de calidad y estilo.

### III. LOS AZULEJOS

El conjunto de azulejos de la capilla de los Benavente se limita a revestir la parte del pavimento correspondiente al pequeño ábside curvo añadido a la cuadrada planta de la capilla (Fig. 1 y LAMINA I). Un primer escalón transversal permite subir a este minúsculo presbiterio y otro más, sirve para sobreelevar el nivel del oficiante frente a la mesa de altar<sup>19</sup>. Esta zona del pavimento establece por su rica policromía, un agradable contraste con la sobriedad bicromática del resto de la solería de la capilla, formada por baldosas de piedra caliza blanca y pizarra negra embutida formando elegantes diseños.

Las dimensiones aproximadas de los azulejos son constantes ya que todos ellos miden diecisiete centímetros de lado, un tamaño nada habitual en la azulejería sevillana de esta época ni en la talaverana posterior<sup>20</sup>. Se encuentran en regular estado de conservación y merecerían un tratamiento que pusiera de manifiesto su enorme atractivo estético y su valor histórico. Algunos están simplemente sucios, otros se hallan fragmentados aún con los trozos "in situ", bastantes de ellos presentan desprendimientos del vedrío, pérdida de bizcocho y otros muchos tienen la superficie abrasionada por el desgaste normal del pavimento de una capilla que parece haber tenido una vida intensa. Allí donde se hace visible la pasta cerámica subyacente al esmalte, se percibe un barro de color pajizo en superficie que se hace más rosáceo en profundidad. Observadas de cerca las piezas, se nota que han sido cocidas con el procedimiento tradicional en Castilla durante el siglo XVI, esto es, separadas entre sí por trébedes de terracota que dejan, tras su arranque, las clásicas tres marcas equidistantes<sup>21</sup>.

Los colores con que se pintan estos azulejos son el azul oscuro o el negro de tono ciruela para el trazado de líneas del dibujo. Los mismos, más diluidos, se usan para dar sombras y hacer acusados claroscuros. Hay ciertos toques de ocre anaranjado y el amarillo dorado es el color dominante junto con el azul. Llama la atención

<sup>19</sup> La superficie del frontal de fábrica, que queda detrás del superpuesto de madera, no parece que posea azulejos como podría haber sido lógico para completar el conjunto cerámico. El actual es obra de madera dorada y pintada de fines del siglo XVIII y no realizado para este lugar. Catas puntuales o exploraciones de los materiales subyacentes al que hoy se ve, deberían descartar esta posibilidad de forma definitiva.

<sup>20</sup> No ha sido posible medir el grosor de las piezas al estar todas instaladas. Muchas de ellas muestran su decoración incompleta por haber sido raspados los cantos con el fin probable de que ajustasen bien con las piezas contiguas.

<sup>21</sup> Este sistema fue el empleado por Pisano en sus azulejos planos policromos aunque difiere del utilizado por los azulejeros sevillanos de la segunda mitad del siglo XVI. Tampoco en Talavera parece haber sido empleado este sistema en la cocción de azulejos planos policromos de la segunda mitad del siglo XVI.

la ausencia total del verde. En general, se percibe un estilo muy pictórico propio de un artista formado en la pintura de caballete y en un medio académico. Este rasgo es muy propio de la mayólica italiana aunque tanto en Flandes como en España se irá perdiendo este carácter en beneficio de un lenguaje más lineal, efectista y de colores planos. A pesar de la evidente calidad interpretativa, también se detecta un cierto nivel de descuido en los detalles, especialmente perceptible en los azulejos de figuras humanas cuyos enmarcamientos, teóricamente iguales, presentan diferencias de hecho. El uso de los colores es algo arbitrario en algunas piezas y también la cocción es a veces defectuosa ya que el vedrío funde en ocasiones los colores haciendo perder nitidez a la imagen. Por encima de estas posibles objeciones, la calidad interpretativa y la maestría del diseño de estos azulejos tienen muy pocos paralelos a nivel peninsular.

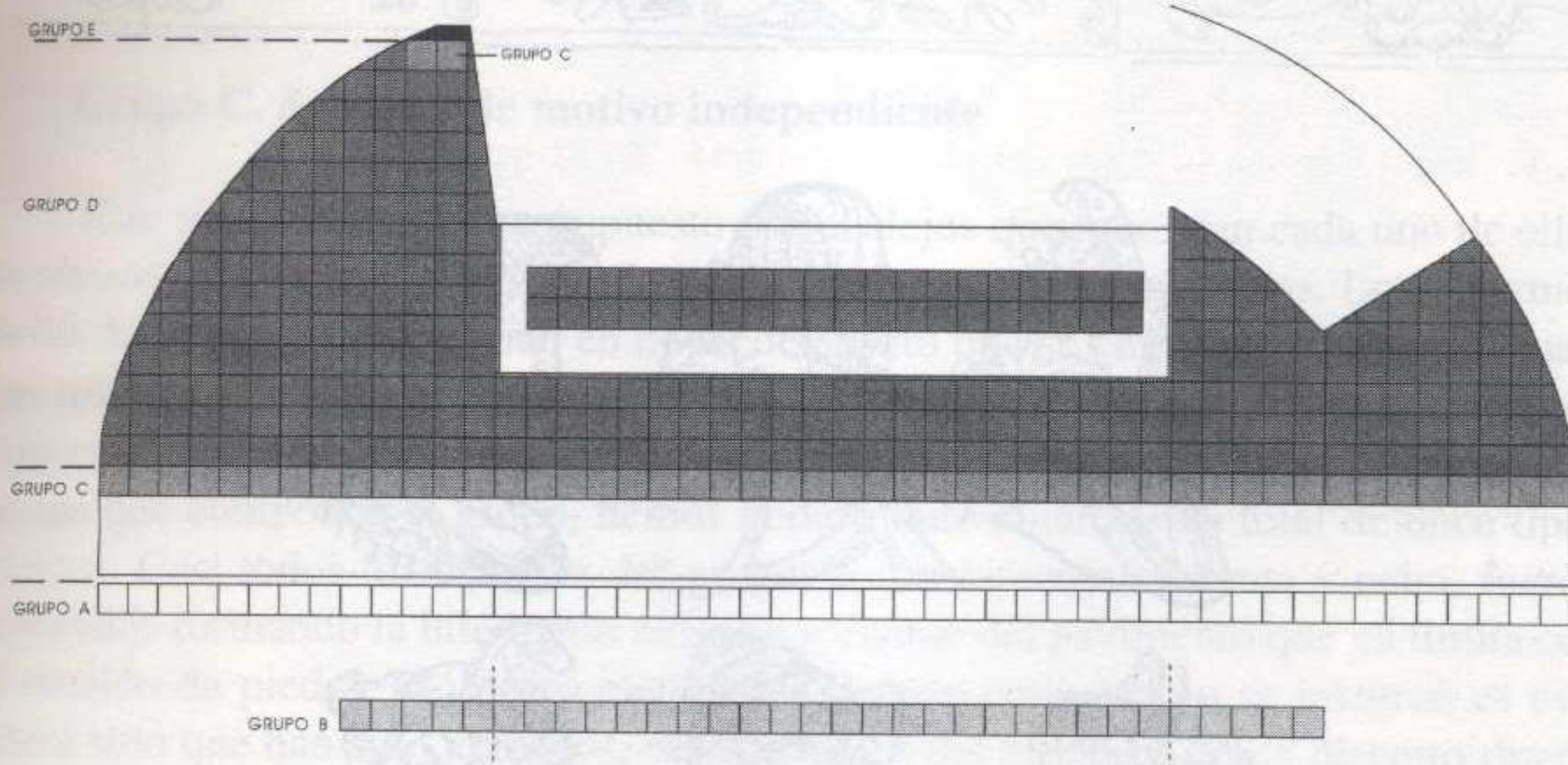
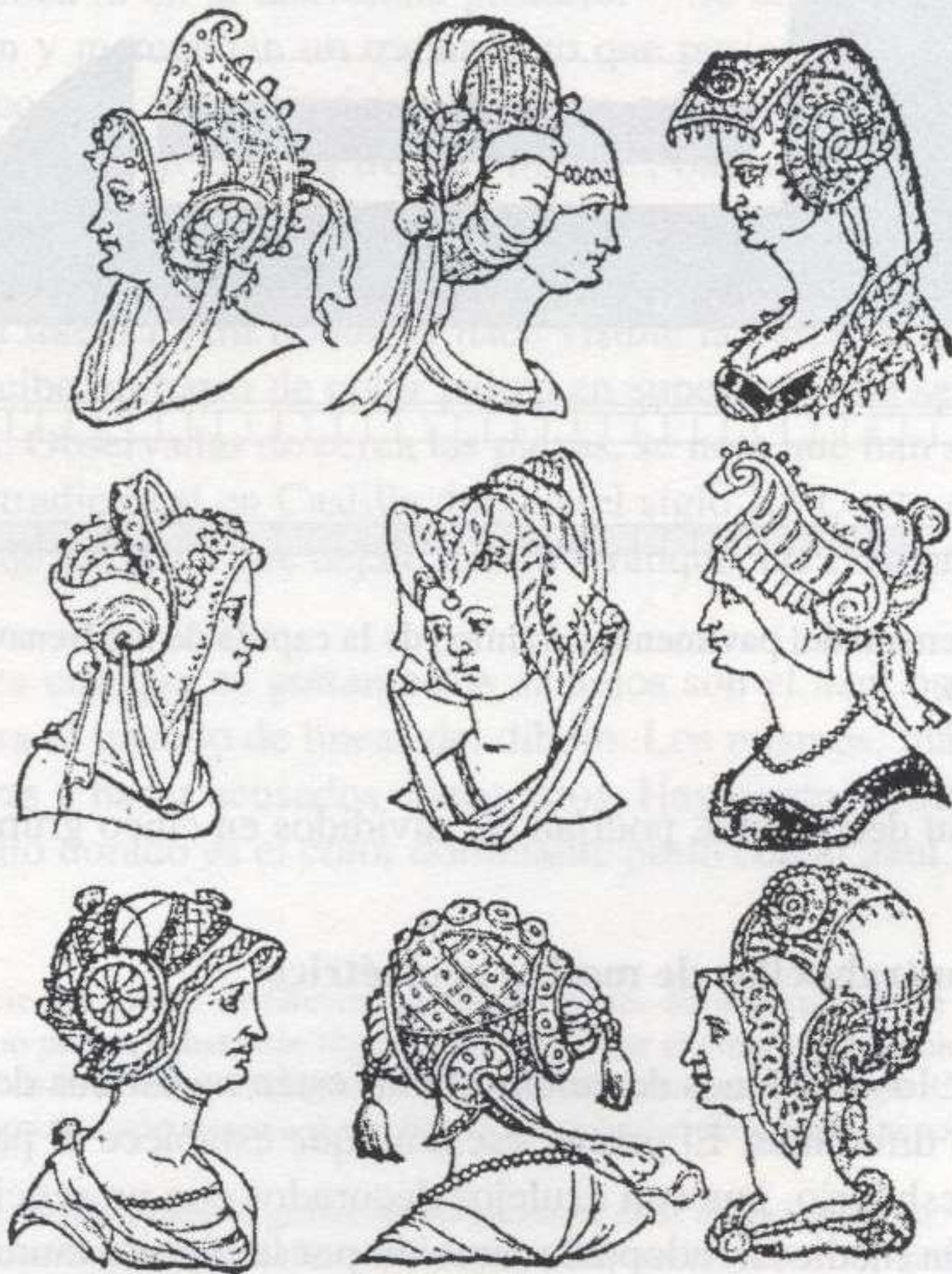
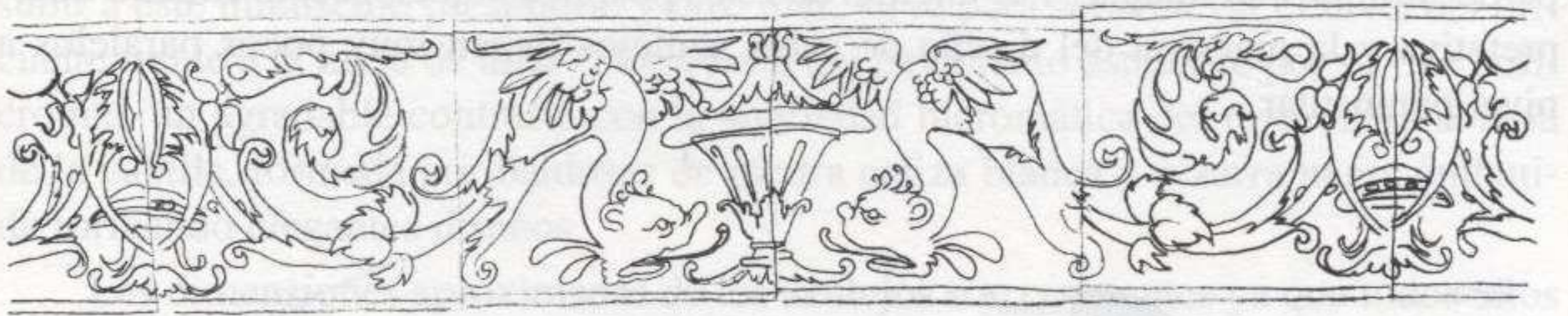
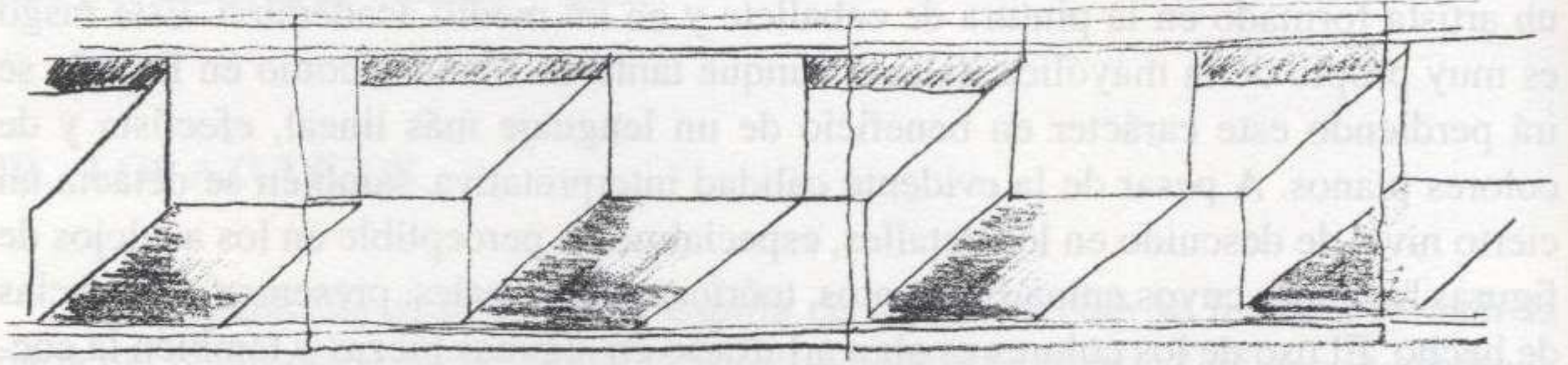


Fig. 1. Esquema general del pavimento cerámico de la capilla de los Benavente. Medina de Rioseco (Valladolid).

En razón de su decoración, podrían ser divididos en cinco grupos:

### Grupo A. Contrahuellas de motivo geométrico

Los frentes de los escalones de ambas gradas están revestidos de azulejos decorados con motivos diferentes. El primer escalón, que establece el paso del nivel de la capilla al del presbiterio, muestra azulejos decorados con un sencillo diseño geométrico de tradición medieval, adoptado también por la pintura mural y los azulejos italianos del Quattrocento (Fig. 2. 1 y LAMINA II. 1). Cuadrados y trapecios combinados y coloreados de azul, de amarillo, o dejados en reserva blanca, van formando una estrecha faja, produciendo la ilusión perspectiva de una hilera de canes de vigas que forman una cornisa. Estos azulejos representan motivos vistos virtual-



Bii

Fig. 2. Contrahuella de motivo geométrico. 2. Contrahuella decorada con grutescos. 3. Grabado de Heinrich Vogtherr.



mente desde abajo aunque estén paradójicamente empleados aquí en contacto con el pavimento. Los azulejos son rectangulares y con motivos ligeramente diferentes entre sí ya que la modulación de la decoración no guarda relación con la cuadrícula de las piezas<sup>22</sup>.

### Grupo B. Contrahuellas de grutescos

El motivo empleado en el frente del escalón superior es más figurativo y muy característico del arte renacentista de inspiración romana (Fig. 2. 2 y LAMINA II. 2). Se trata de composiciones simétricas de dragones alados que enfrentan sus amenazantes cabezas de boca abierta y lengua de ofidio. Entre tales monstruos se interponen copas gallonadas con pie cónico y cobertera. Las colas de los dragones se enroscan adoptando la forma de roleos vegetales<sup>23</sup>. La composición se limita superior e inferiormente, por un filete negro pintado.

### Grupo C. Azulejos de motivo independiente

Este tercer grupo está compuesto por azulejos que muestran cada uno de ellos un retrato inscrito en un registro formado por cuatro ces engarzadas. Los extremos de las dos superiores terminan en hojas de acanto que se enroscan sobre sí mismas. Las inferiores se rematan en cabezas de águila. En todos ellos se repite este enmarcamiento pero varían las imágenes que ocupan su interior. De entre las cincuenta piezas que componen el grupo, hemos podido individualizar un total de doce tipos básicos. Casi todos los azulejos del grupo, concretamente cuarenta y ocho, fueron colocados formando la hilera más exterior y visible del pavimento que ya limita con el escalón de piedra. Sólo dos ejemplares de este conjunto no se integran en esta hilera sino que han sido ubicados, entre azulejos del grupo D, en un discreto rincón junto al costado izquierdo de la mesa de altar<sup>24</sup>.

Con independencia de esta irregularidad, es el grupo de piezas de mayor interés al presentar más variedad que los otros. Las figuras de cabezas y bustos femeninos (Fig. 3 y LAMINA III. 1) y masculinos (Fig. 4 y LÁMINA III. 2) son de una

<sup>22</sup> No sabemos si el perfil rectangular responde a la forma real de las piezas o al hecho de que estén tapadas por arriba y por abajo como consecuencia de su colocación.

<sup>23</sup> Llama la atención la solución constructiva tan primaria que se da a este segundo escalón cuya arista que ha quedado sin protección alguna, contra lo que es habitual en la tradición constructiva hispanomusulmana y mudéjar que usa "alizares" como piezas angulares para ganar resistencia.

<sup>24</sup> Esta incongruencia podría deberse, en principio, a una recolocación imperita posterior pero parece más bien que fuese un arreglo original motivado por la falta imprevista de cuatro piezas del grupo D que habrían tenido que ser sustituidas en el lugar menos visible de todo el conjunto por estas dos sobranes del grupo C y por otras dos más que citaremos en el grupo E. De hecho, de la hilera principal no falta ninguna pieza que nos permita pensar en re-colocaciones descuidadas. Tal vez cueste trabajo creer, en principio, esta segunda explicación en una obra esmerada como ésta pero también hay que imaginar lo que hubiera supuesto, una vez detectada la falta, hacer un nuevo encargo de tres o cuatro azulejos y, sobre todo, traerlos eventualmente desde su lugar de producción hasta Medina de Rioseco.



Fig. 3. Azulejos con bustos femeninos.



Fig. 4. Azulejos con bustos masculinos.

gran expresividad y denotan la pericia y la madurez de un buen pintor de pincelada fácil, espontánea y algo descuidada. Peinados, joyas y tocados femeninos reflejan la lujosa moda vigente en Castilla durante el reinado del Emperador. Las damas muestran cabellos rubios entrelazados con cintas o altos tocados complementados con armazones de costillas y gallones. Cortas golillas suplementan los cuellos de trajes entallados con ampulosas hombreras. Las cabezas masculinas representan tipos humanos de rasgos duros, personajes barbados con gesto torvo y con la cabeza cubierta por gorros de diferentes tipos. En general, el repertorio conecta de forma muy congruente con el empleado por Corral de Villalpando en las yeserías de la capilla y con la ornamentación más fantasiosa de nuestro renacimiento maduro. Especialmente en los bustos femeninos se perciben posibles influencias de láminas grabadas por autores nórdicos como Virgil Solis o Heinrich Vogtherr<sup>25</sup> (Fig. 2. 3). A pesar de la riqueza figurativa, no hemos creído identificar intenciones emblemáticas en la azulejería de esta capilla como ocurre por el contrario, con la decoración escultórica y pictórica estudiada por Santiago Sebastián<sup>26</sup>. Tan sólo el motivo de la venera, emblema de los Benavente, aparece en el grupo que se describe a continuación e indica que se trata de una obra hecha por encargo.

### Grupo D. Motivo de fondo principal

La mayor parte de la superficie del pavimento está ocupada por un diseño de esquema geométrico que alterna tres tipos de polígonos combinados formando una malla extensible hasta el infinito (Fig. 5). Las tres formas son las siguientes: la primera es un cuadrado de fondo azul con roseta central amarilla de cinco hojas de acanto dispuestas en torbellino. La segunda es otro cuadrado más pequeño girado noventa grados respecto del anterior, con el fondo azul y en el que se destaca, dibujada y sombreada en negro-morado sobre reserva blanca, la citada venera alusiva a la heráldica de la familia. El tercer elemento es un trapecio dejado en reserva blanca. Tales polígonos se disponen entre los dos tipos de cuadrados anteriores en forma de remolino, lo que otorga a la visión general de esta parte del pavimento un gran dinamismo que se acentúa por el sentido diagonal a las paredes de la disposición de los motivos.

Al contemplar las hojas de acanto amarillo con extremos rizados formando florones no podemos evitar el recuerdo del nombre que se daba a dos de los motivos que años más tarde pintaría el azulejero Juan Fernández, supuesto discípulo de Flores, para el Monasterio de El Escorial<sup>27</sup>. Las denominaciones en ese pedido de 1570

<sup>25</sup> Conectables con este repertorio de bustos de personajes, pueden verse reproducidas y citadas algunas láminas de estos autores en DE JONG, Marijnke y DE GROOT, Irene: *Ornamentprenten in het Rijksprentenkabinet I, 15de & 16de EEUW*. Amsterdam, 1988, pp. 210-217.

<sup>26</sup> SEBASTIÁN, Santiago: "El programa de la capilla funeraria de los Benavente", *Traza y Baza*, nº 3, pp. 17-23.

<sup>27</sup> MARTÍNEZ CAVIRÓ, Balbina: "Azulejos talaveranos del siglo XVI", *Archivo Español de Arte*, Vol. XLIV, núm. 173-176 (1971), p. 288.

eran “floron principal” y “floron arabesco” y se han asociado genéricamente a los que decoran aún las estancias privadas del rey en el Monasterio. Probablemente reproduzcan un diseño original de Flores ejecutado en Talavera por su supuesto discípulo. Los florones que vemos en Medina de Rioseco, inscritos en círculos, son muy similares a los que aparecen engarzados entre herrajes años después en El Escorial.

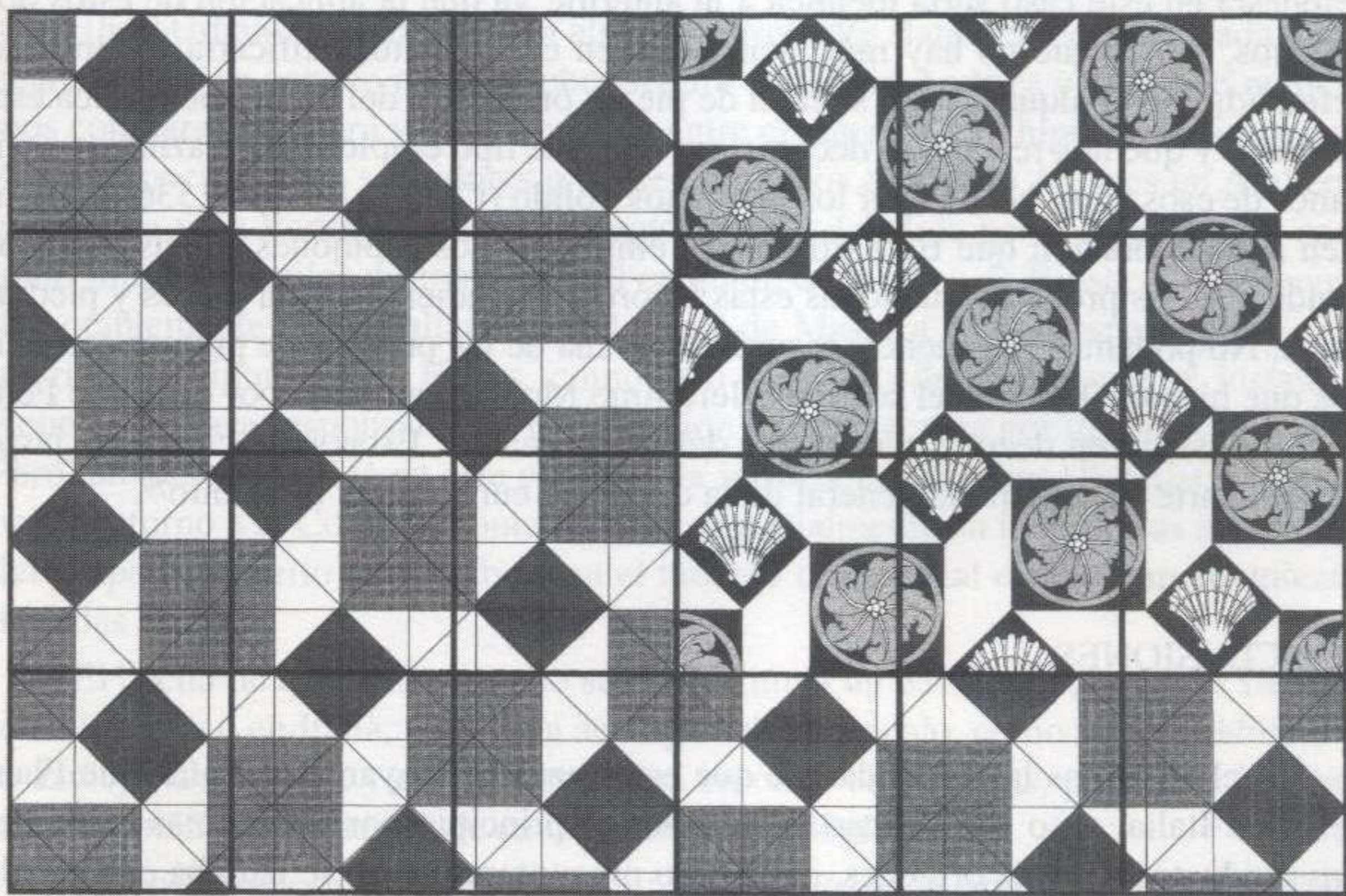


Fig. 5. Esquema compositivo de los azulejos.

Pero lo más peculiar de este grupo de azulejos, y también del Grupo A antes descrito, es la extraña relación que ha establecido el pintor entre la trama geométrica de los tres motivos pintados y la trama cuadriculada que forman las juntas de los propios azulejos. Contra lo que será frecuente en épocas posteriores de producción más abundante y estandarizada, no corresponde aquí un motivo a cada azulejo. Pero tampoco es arbitraria esta relación. De hecho, hay nueve azulejos diferentes, lo que complica la labor de pintura mucho más de lo que se hará en períodos más tardíos en los que se llega a fórmulas simplificadas que permiten, con uno o dos motivos, formar mallas muy similares a ésta aunque ciertamente mucho menos dinámicas e ilusionistas que la que nos ocupa. Un ejemplo de esto último puede verse en los paneles decorados con cabezas clavo que se fabrican a fines del siglo XVI e inicios del XVII en casi todos los centros cerámicos españoles y portugueses. Las diferencias con este de Medina de Rioseco son muy evidentes.

### Grupo E. Azulejos jaspeados

Situados en el mismo rincón que los citados en el Grupo C junto a la mesa de altar, aparecen también dos azulejos de decoración jaspeada de colores pardos y ocre. Parece por su ubicación y su falta de correspondencia con el resto del revestimiento, que son piezas intrusas y de relleno no previstas en principio y plantean la misma incógnita que los que están a su lado y ya hemos comentado más arriba. La respuesta en este caso sería idéntica a la anterior, ya que la aplicación de estos dos azulejos, de los que no hay más ejemplares en el conjunto, ratificaría la hipótesis defendida. En cualquier caso, se trata de piezas originales del taller que fabrica este conjunto y que nos recuerdan decoraciones de este tipo empleadas en azulejos sevillanos de esos años, hechos por los hermanos Polido (Casa de Pilatos, 1536-38) también a la decoración que Bernard Palissy emplea en los cabujones de sus bandejas moldeadas. Es probable que todas estas labores pretendieran imitar jaspes y piedras duras. No podemos por menos, recordar que una de las pruebas de pintura con óxidos que hizo en Talavera el sevillano Jerónimo Montero en 1566 por orden de Felipe II, consistió en decorar piezas que debía "jaspear"<sup>28</sup>. Estas imitaciones de jaspe forman parte de una moda general de la cerámica europea del momento<sup>29</sup>.

### CONCLUSIONES

Si eliminamos la posibilidad de que estos azulejos hayan sido traídos de Flandes o de Italia, caso que descartamos desde el principio por diferencias evidentes con productos de tales orígenes, es preciso preguntarse quién se hallaba capacitado técnica y artísticamente en Castilla entre 1551 y 1554 para realizar una obra como ésta. La única respuesta posible es, a la luz de la información actual y como hemos defendido más arriba, Juan Flores. Las diferencias con la escasa obra conocida de este artista plantean incluso la duda de que este conjunto pudiera deberse a otro ceramista de su misma procedencia desconocido para nosotros pero la carencia de datos en este aspecto obliga a mantener de momento la primera hipótesis barajada según la cual ésta podría ser una obra temprana de Juan Flores.

Si diéramos por buena tal atribución y pudiese demostrarse de forma contundente la datación aquí sugerida, esta obra sería, por ahora, la más temprana conocida del autor así como la más antigua de este tipo producida en la península ibérica a excepción hecha de la labor de Niculoso Francisco.

Si así fuera, también se justificaría el carácter marcadamente renacentista y temprano de su estilo y el dibujo jugoso y naturalista exento aún de los rasgos metá-

<sup>28</sup> GESTOSO, J.: *ob. cit.*, p. 252.

<sup>29</sup> Sabemos que Catherine de Médicis poseía 141 piezas de loza "façon de jaspe". Cfr. CREPIN LEBLOND, Thierry: "Une céramique de cour" en *Une orfèvrerie de terre. Bernard Palissy et la céramique de Saint Porchaire*. Paris, 1997, p. 23.

licos más duros que iban a caracterizar el arte ornamental flamenco y también, a partir de los años sesenta, el español y el portugués de él derivados, especialmente, con el desarrollo de las célebres “ferroneries”. Flores, como artista sensible, debió estar actualizado y es probable que mantuviera contacto con su Amberes natal de donde se haría enviar, entre otras cosas, los grabados que allí se imprimían; pero no olvidemos que su formación como pintor habría tenido lugar en la década de los treinta y, por tanto, el estilo que pudiera haber aprendido con Guido Andriés por esas fechas sería casi en toda su pureza el que éste trajera de su ciudad natal: Casteldurante (hoy Urbanía), matizado con algunas novedades flamencas de la década de los cuarenta. No se conoce ninguna obra segura de Guido Andriés con la que pudiéramos comparar ésta para ver la diferencia entre el maestro y su hipotético discípulo<sup>30</sup>. Algunas pocas de los seguidores o contemporáneos de Guido Andriés en Amberes, en España y en Portugal son aún de autoría muy debatida pero, en cualquier caso, todas muestran estilos diferentes al del conjunto de Medina de Rioseco. Este recuerda notablemente en su italianismo a la obra de Masséot Abasquesne a quien se ha querido ver, igual que a Flores, como otro discípulo de Guido que se instala en Rouen y se hace responsable de la expansión de esta técnica por tierras francesas<sup>31</sup>. Pero también es visible en este conjunto la influencia del grupo de artistas que trabajan entorno a la Corte de Fontainebleau, especialmente en las cabezas masculinas del grupo C descrito más arriba y en el modelo ornamental de los enmarcamientos de todas ellas.

El hecho de que este conjunto sólo constituya un pavimento, como es frecuente en Flandes o en Italia, y no vaya acompañado de zócalo, como será lo habitual en la azulejería española y como Flores hará en otras obras suyas, puede ser interpretado también como indicio de su temprana cronología.

El repertorio ornamental de este conjunto de Rioseco apoyaría también la datación temprana que provisionalmente damos a esta obra. No aparecen en ella los clásicos motivos de origen claramente flamenco que estarán presentes en las demás obras firmadas o atribuidas con fundamento a Flores. No figuran ni los “arabescos”, ni las “ferroneries”, ni los “cueros enrollados” de sus cartelas más tardías. No olvidemos que estas novedosas aportaciones del arte flamenco son difundidas por los grabados y dibujos de su hermano Cornelis Floris o por Sylvius sólo a partir de mediados del siglo y que las de Hans Vredeman de Vries no se publican antes de 1560 con lo que difícilmente pudieran haber influido estas fuentes en la producción

<sup>30</sup> Sobre este artista véase NICAISE, Henri: “Les origines italiennes des faïenciers d’Anvers et des Pays-Bas au XVI<sup>e</sup> siècle”. *Bulletin de l’institut historique belge de Rome*, Fasc. XIV, 1934, pp. 109-129 y de la misma autora: “Notes sur les faïenciers italiens établis à Anvers dans le premier tiers du XVI<sup>e</sup> siècle”, *Revue Belge de Philologie et d’Histoire*, XVI, 1937, pp. 189-202. También LAURENT, Marcel: “Guido di Savino and the earthenwares of Antwerp”, *Burlington magazine*, Diciembre, 1922, V. XLI, pp. 288-297. Sobre su discípulo François Frans véase el completo trabajo de DUMORTIER, Claire: “Het atelier van de Antwerpse geleyerspotbacker Franchois Frans (16de eeuw)”, *Mededelingenblad Nederlandse Vereniging van Vrienden van de Ceramiek*, 125, 1986/5, pp. 3-37.

<sup>31</sup> VAUDOUR, Catherine: “Masséot Abasquesne. La ceràmica de Rouen al segle XVI”. *Butlletí informatiu de ceràmica*, 25 (1984), pp. 24-29.

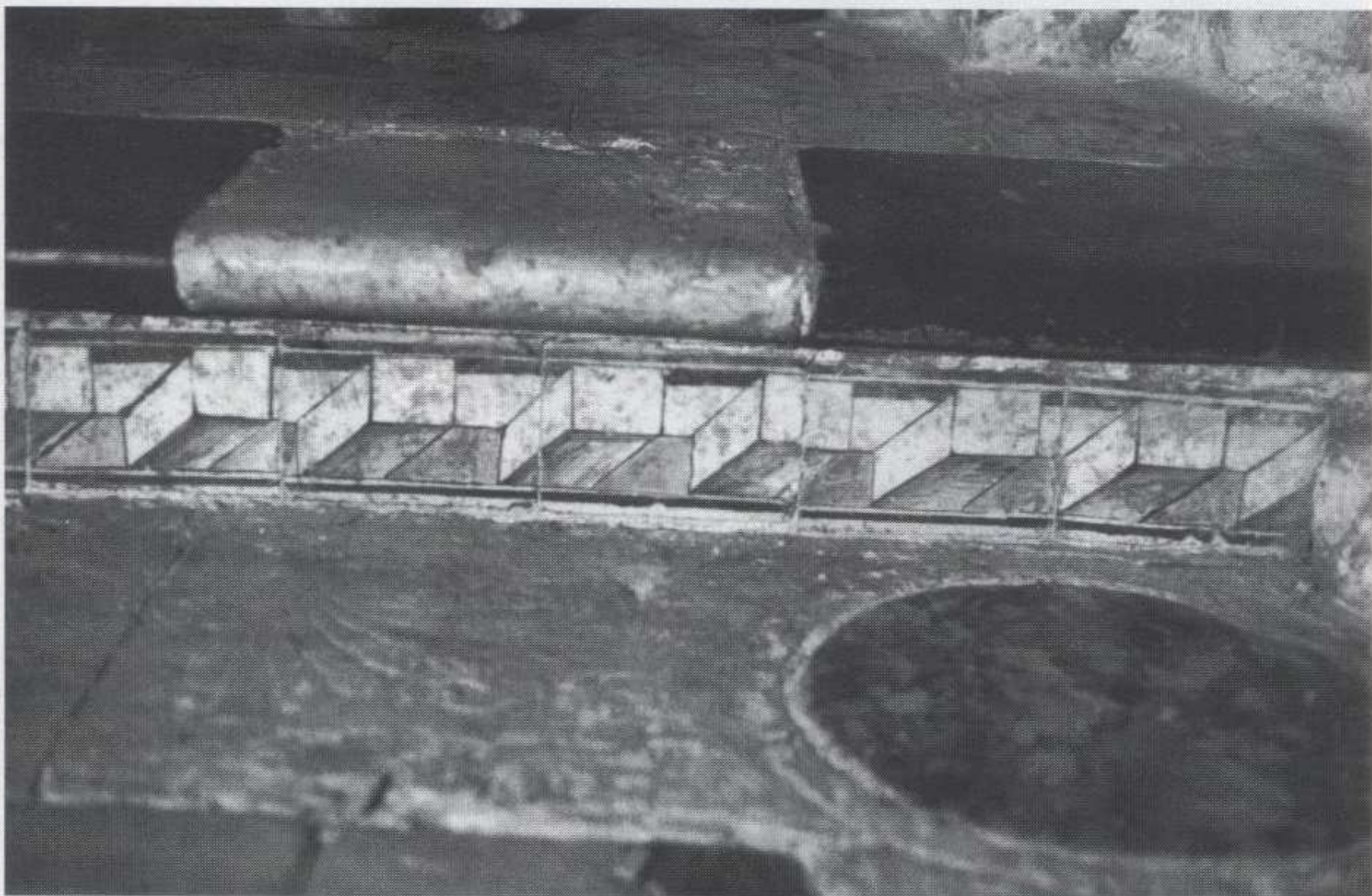






Vista parcial del pavimento de la capilla de los Benavente.

1



2



1. Contrahuella de motivo geométrico. 2. Contrahuella decorada con grutescos.

1



2



1. Azulejos con bustos femeninos. 2. Azulejos con bustos masculinos.