

Juan Flores (ca. 1520-1567), azulejero de Felipe II

Por Alfonso Pleguezuelo
Universidad de Sevilla

El caso particular que pretendo examinar en esta ocasión es un simple y marginal episodio de un fenómeno general mejor conocido en otras áreas de la creación artística española del siglo XVI, especialmente, en la pintura. Me refiero a la influencia ejercida sobre el arte español por el arte flamenco y el italiano.

La elección de Jan Floris como protagonista de este episodio se debe a dos razones: en primer lugar, al hecho de que las dos décadas del siglo XVI aquí tratadas (ca. 1550-1570) forman un período muy mal conocido a pesar de su importancia para la cerámica española¹. En segundo lugar, al interés que me suscita este personaje sobre el que se conocía muy poco hasta ahora, a pesar de haber sido convertido por la historiografía en el responsable casi exclusivo de una teoría generalmente aceptada acerca de la influencia del arte flamenco sobre el español en el terreno de la cerámica.

El origen de esta última teoría parte de la vinculación entre unas piezas concretas conservadas hasta hoy, y una escueta noticia biográfica publicada en 1800. La noticia trata de la relación artística entre Jan Floris y Felipe II. El grupo de obras es el formado básicamente por unos botes de la farmacia de El Escorial. Algunos de ellos muestran una decoración de motivos tradicionalmente flamencos: las *ferronneries*. Estos objetos han sido reiteradamente vinculados a la producción o, al menos, a la influencia del mencionado Jan Floris. Por deducción, casi todas las piezas españolas de vajilla o de azulejos decorados con estos peculiares y atractivos motivos, han sido atribuidas, pensamos que no siempre de forma certera, al mismo artista. Estas deducciones encadenadas, y nunca revisadas con el detalle necesario, han formado ya una imagen de la obra de Jan Floris que lo convierte en el mejor representante del llamado “estilo Floris” creado y divulgado por los grabados de su hermano, el arquitecto y escultor Cornelis Floris². Pero la imagen hipotética que poseemos de este artista está casi únicamente apoyada en su importante sobrenombre familiar, ya que tal imagen se formó cuando aún no se conocía su única obra segura.

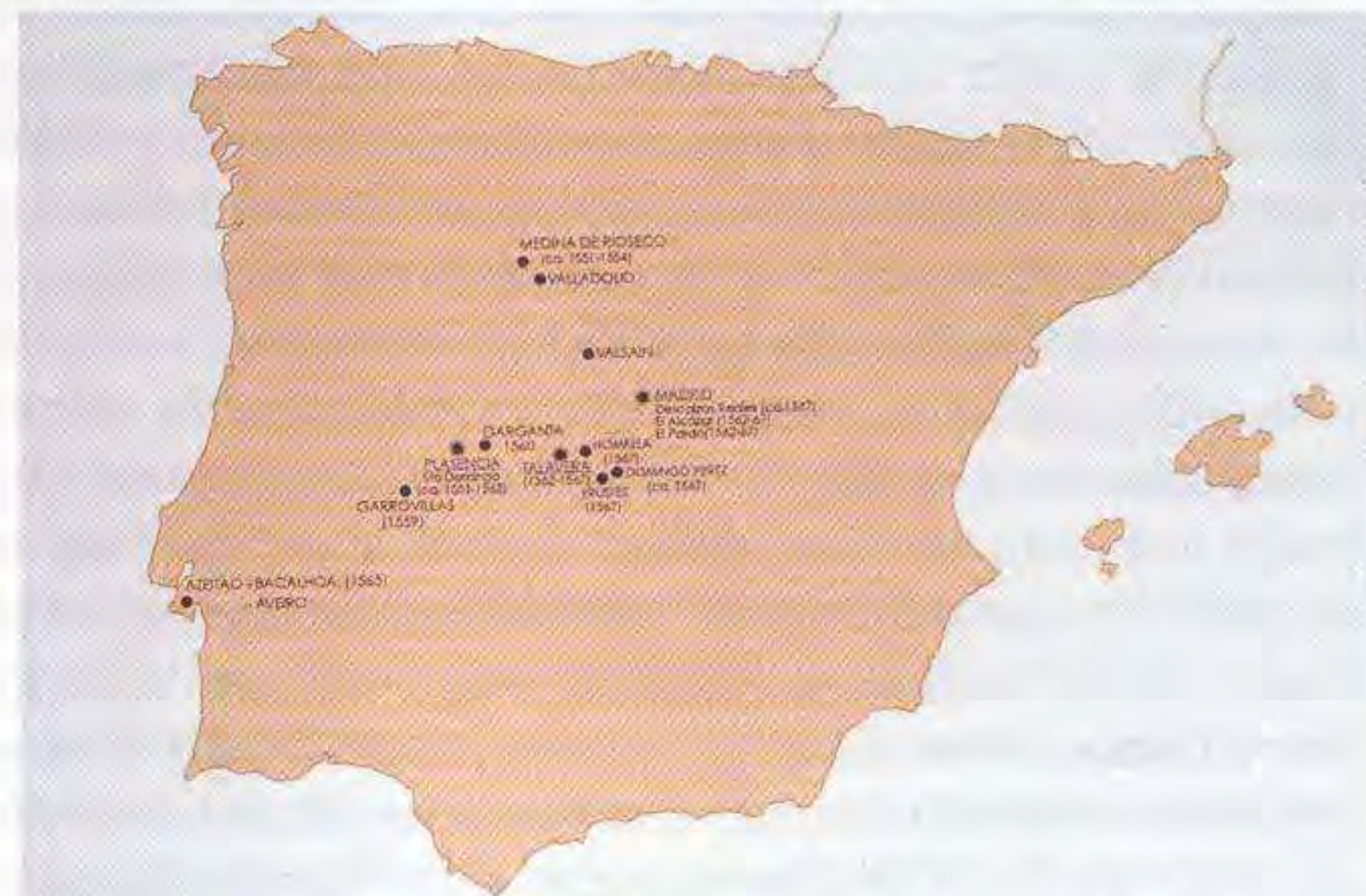
Una simple búsqueda documental en el Archivo General de Simancas (Valladolid), un análisis detenido de esa única obra firmada y datada en 1559 y, finalmente, una revisión de otras obras contemporáneas, nos han conducido a completar algo dicha imagen, a encontrar

algunas soluciones para problemas pendientes y a ofrecer nuevos temas de futuro debate.

Podríamos preguntarnos en primer lugar ¿cuál era la situación de la cerámica española cuando Floris llega a Castilla desde Flandes? Después de la muerte en Sevilla de Niculoso Francisco, llamado el Pisano, antes de 1529³, Jan Floris es, probablemente, el único ceramista que practica en la Península Ibérica la pintura cerámica de tradición italiana. El resto de la producción española era anónima y semiindustrial y consistía básicamente en el llamado hoy “azulejo de arista” o “de relieve”. Después de Niculoso y, salvo casos muy excepcionales, los conjuntos de azulejos pintados a la manera italo-flamenca datan ya de la década de los setenta en adelante. El cambio fue posible por la llegada de artistas que habían aprendido este arte fuera de España. El primero de esta segunda generación fue probablemente Hans de Vriendt, más comúnmente llamado Jan Floris en Flandes, y en España, Juan Flores.

PERIODO DE AMBERES (ca. 1520-1550)

¿Qué sabemos de Floris antes de llegar a España? Realmente muy poco; apenas tres noticias. Se supone que nace en Flandes en torno a 1520-1524. En 1540 es mencionado entre sus hermanos en un documento de Amberes⁴. En esa fecha ya debía contar unos veinte años y ser un joven artista en proceso de formación. Diez años después, en 1550, Jan Floris ingresa en la Gilde de Saint Luc⁵. Él es el primer ceramista acepta-



Distribución de las obras conocidas de Juan Flores
en la Península Ibérica. Dibujo de P. Mora.

do en esta institución de pintores, acontecimiento importante que recordaremos más adelante. En otro documento, datado en 1551, se dice de él que en ese momento se encuentra en el extranjero ⁶. Claire Dumortier ha supuesto que es precisamente en ese último año cuando viaja a España y es muy probable que así fuera ⁷. No tenemos noticias documentales españolas sobre la fecha de llegada del artista, pero una de las obras que aquí atribuiremos a su trabajo parece ser datable entre 1551 y 1554, como veremos a continuación. Estas son casi las únicas noticias que poseemos de su biografía durante el período de Amberes y, lamentablemente, ninguna obra suya.

A pesar de ello, debió ser bastante conocido en su tierra de origen, ya que el primer biógrafo que lo menciona, Karel van Mander (1604), lo considera el mejor ceramista de los Países Bajos ⁸. Van Mander es el primero en comentar erróneamente que Floris viajó a España llamado por Felipe II y también, esta vez de manera certera, que murió aquí joven, noticia esta última que sí hemos podido confirmar. Lo considera un artista de gran fantasía para dibujar figuras e historias y, finalmente, dice que algunas de sus obras podían verse en casa de "Frans", suponemos, su hermano, el importante pintor ⁹.

El segundo autor que trata sobre él es el español Ceán Bermúdez (1800), quien comenta que cuando Floris viene a España se establece en Plasencia (Cáceres). También da noticia más exacta de cuándo lo nombró oficialmente Felipe II, cuánto ganaba al día, e informa asimismo sobre su intervención como azulejero en tres edificios del Rey: el Palacio de El Pardo, el Palacio de Valsaín (Segovia) y el Alcázar (Madrid) ¹⁰.

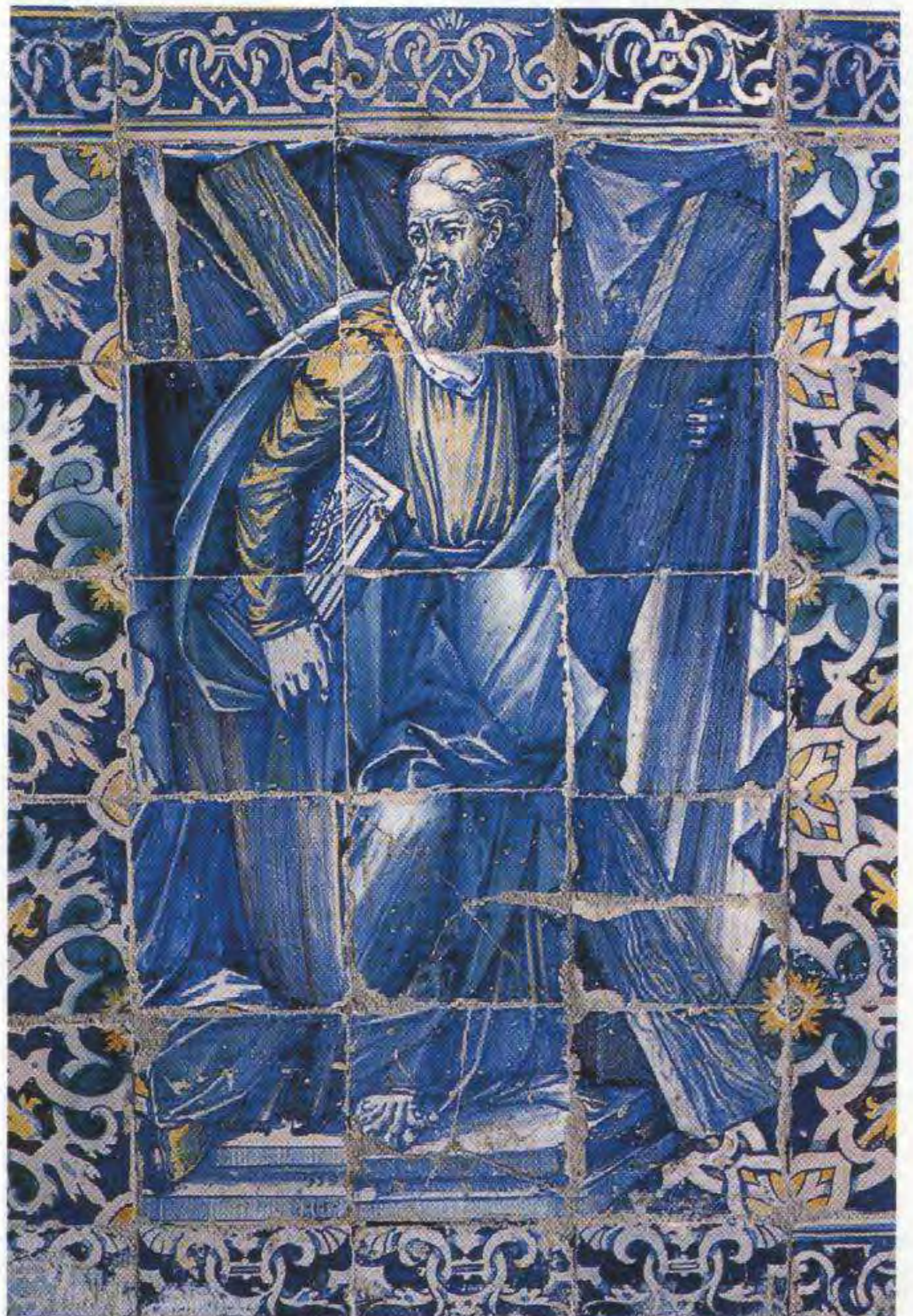
PERIODO DE PLASENCIA (ca. 1551-1562)

La única, pero crucial, aportación segura sobre su obra conservada ha sido la publicación de un conjunto de azulejos firmados con las iniciales "I.F." y datado en 1559 ¹¹. El conjunto está compuesto en la actualidad con los restos de varias mesas de altar en la iglesia de *San Pedro en Garrovillas (Cáceres)*, pequeña localidad muy cercana a Plasencia. La autora que lo publica ofrece dos posibilidades de interpretación para la firma. Una de ellas sería Ian o Jan (I) Floris (F); la otra sería Juan (I) Fernández (F). Ambos fueron consecutivamente proveedores de azulejos de Felipe II. Examinada la obra detenidamente, pensamos que la única atribución aceptable es la primera de ellas, tanto por razones cronológicas como estilísticas. Si aceptamos esta interpretación, podemos utilizar prudentemente esta obra como la única base firme para confirmar o rechazar otras atribuciones anteriores e incluso posteriores a la publicación de este importante conjunto.

El de Garrovillas es un grupo de azulejos cuya disposición primitiva ha sido modificada. Formarían originalmente varias mesas de altar. Cada una de ellas mostraría en el centro la imagen de un personaje situado ante una cortina y ésta, a su vez, sobre un fondo de patrones ornamentales repetidos. Las dos únicas imágenes conservadas íntegramente son San Pablo y San Andrés. Estas figuras son una parte muy importante del conjunto, ya que dan una idea de la extraordinaria categoría de Flores como pintor, pero los patrones ornamentales también son muy significativos, ya que el Rey se mostraría después especialmente in-



San Pablo, Iglesia Parroquial de San Pedro en Garrovillas, Cáceres.



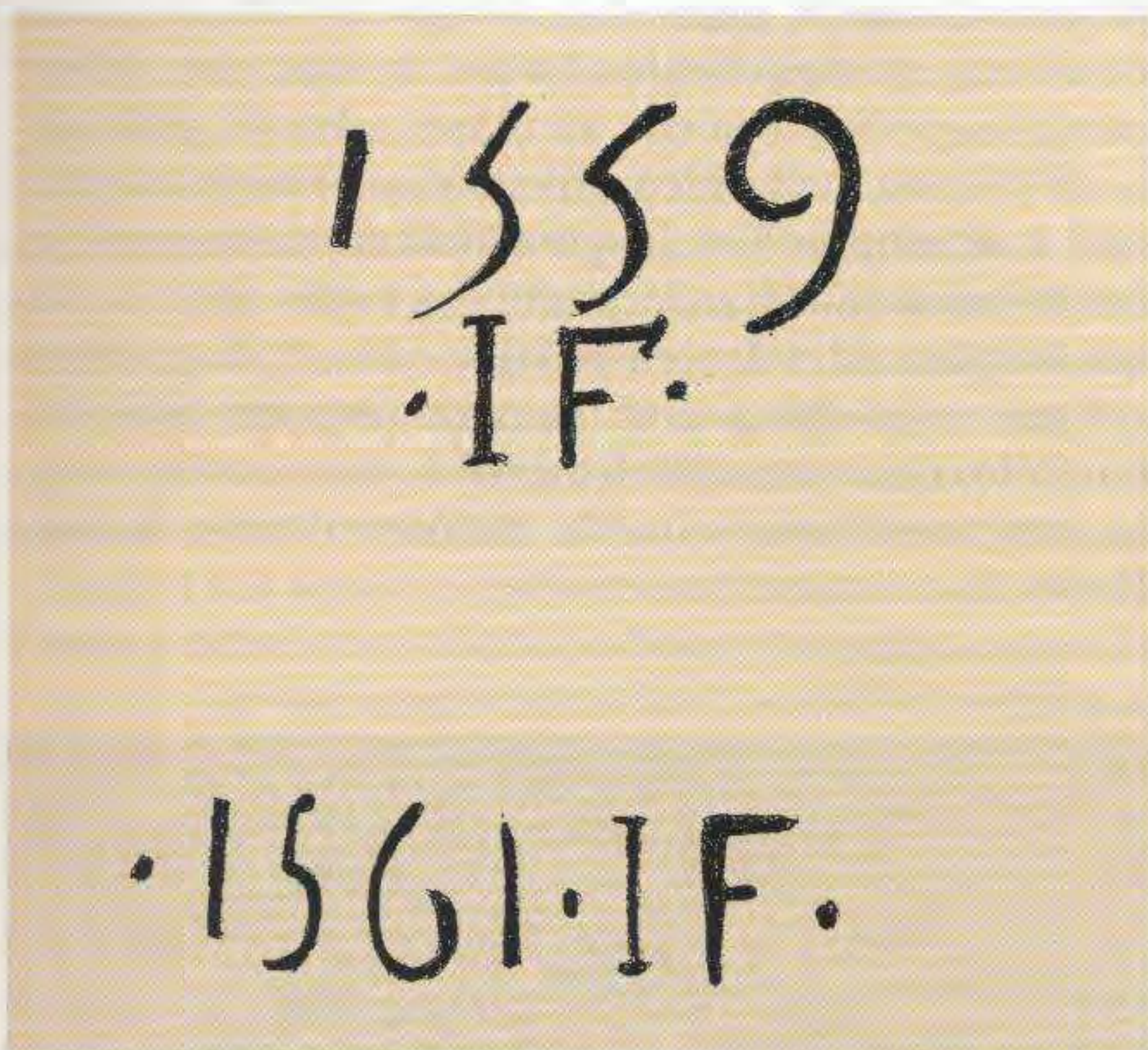
San Andrés, Iglesia Parroquial de San Pedro en Garrovillas, Cáceres.

terasadado en sus diseños. Hay dos modelos que son los más abundantes en esta obra, junto con otros que decoran piezas complementarias para los enmarcamientos. Es muy probable que Flores realizara esta obra en Plasencia, ya que allí estaría su residencia habitual, según nos dice Ceán, y según hemos podido confirmar nosotros documentalmente, al menos para el período comprendido entre abril de 1560 y junio de 1562 ¹².

La siguiente información sobre Flores puede ser obtenida de dos documentos fechados en 1560. Por uno de ellos sabemos que termina un retablo de pintura que había comenzado otro pintor flamenco llamado en España y Portugal Jorge "la Rua" ¹³. El destino del retablo era la capilla que Hernando de Loaysa, Marqués de Santa Cruz, había construido en la *iglesia de San Nicolás en Plasencia* ¹⁴. La tabla se ha conservado *in situ* y nos presenta una pintura de interés en la que se diferencian dos partes de distinta calidad, tal vez correspondientes a los dos autores que la realizan sucesivamente ¹⁵. Ésta constituye la segunda obra identificada



La Asunción de la Virgen, Iglesia Parroquial de San Nicolás, Plasencia, Cáceres.



Fechas y firmas en San Pedro de Garrovillas y en la Asunción de la Virgen en San Nicolás de Plasencia (Cáceres).



Panel de azulejos, Ermita del Cristo, Garganta la Olla, Cáceres.

de Flores. El otro documento insiste en la actividad pictórica, ya que Flores recibe a un joven -Juan de Flandes, hijo de un pintor homónimo- como aprendiz en el oficio de pintor durante un período de cuatro años ¹⁶. Parece por estos documentos que Flores compaginó ambas facetas en su actividad profesional. Esto nos hace pensar si su ingreso en la Gilda de San Lucas se debió a su capacitación como pintor y no como ceramista.

En ese mismo año está datado un conjunto de azulejos conservado de forma muy fragmentaria y realizado originalmente para el Santuario de San Martín, en los alrededores de *Garganta la Olla (Cáceres)*, también cerca de Plasencia, y más aún del monasterio de Yuste, donde el Emperador Carlos vivió durante los últimos años de su vida, coincidiendo precisamente con este período. Gran parte de los azulejos se han perdido, pero una pequeña muestra se trasladó a la Ermita del Cristo en el mismo pueblo de Garganta. Forman ahora una mesa de altar en la que se mezclan tres tipos diferentes de azulejos: los del estilo de Flores, los de relieve de tipo toledano y otros lisos talaveranos de fines del siglo XVI ¹⁷. Los atribuibles a Flores representan un escudo heráldico, conservado parcialmente, que contiene una inscripción con el nombre del cliente para el que fueron realizados los azulejos y el momento de su ejecución: "Gaspar Enríquez de Montalvo, vecino de Oropesa. 1560". La calidad de los azulejos y el patrón ornamental empleado para varios de ellos, instalados cerca del escudo, confirman esta atribución realizada ya por Frothingham ¹⁸.

Dos conjuntos anónimos y hasta ahora inéditos podrían haber sido realizados por Flores durante la eta-

pa de Plasencia ¹⁹. El primero de ellos podría incluso ser considerado eventualmente como una de sus obras más tempranas en España. Me refiero al pavimento de la capilla funeraria de la familia Benavente en la iglesia de *Santa María en Medina de Rioseco (Valladolid)*. El cliente de esta obra era un rico comerciante de diamantes y perlas, vinculado primero a la Corte del Emperador y más tarde a la de Felipe II. No conocemos información documental directa sobre los azulejos pero, de forma indirecta, podrían ser datados entre 1551 y 1554 ²⁰. Pese a ciertas diferencias técnicas, sus rasgos estilísticos se vinculan claramente a los de Garrovillas ²¹. El aspecto general de la obra es de un italianismo muy marcado y se perciben también rasgos del renacimiento nórdico.



Azulejos del pavimento en la Capilla de los Benavente, Santa María de Medina de Rioseco, Valladolid.

Cuatro tipos de azulejos son incluidos en este temprano conjunto. Uno de ellos corresponde al revestimiento del primer escalón y muestra un esquema geométrico con un motivo arquitectónico ilusionista muy común en la pintura mural italiana. El del segundo escalón reproduce una decoración de roleos de tradición clásica. Ambos tipos podrían ser tomados como indicios de la formación italiana de Flores. El tercero es el más rico y variado y reproduce seis retratos masculinos y seis femeninos, todos con un acento muy flamenco debido a los rasgos, vestimentas y enmarcamientos. El cuarto tipo es un motivo ornamental de fondo que forma una malla extensible con algunos polígonos blancos, otros con florones de acantos amarillos y otros con las veneras emblemáticas de la familia Benavente. Finalmente, un último tipo está compuesto por azulejos marmorizados imitando jaspe.

La segunda obra que pensamos podría ser vinculada a Flores durante su período placentino es un pavimento conservado en el *palacio del Licenciado Butrón en Valladolid*. Butrón fue un importante abogado que trabajó para Carlos V, para el Arzobispo de Toledo y para otros importantes clientes. La proximidad geográfica y ciertos aspectos técnicos, similares a los del pavimento de Medina de Rioseco, vincularían estas dos obras a una fase temprana en la que Floris cuece sus azulejos con técnica mudéjar, a pesar del estilo renacentista que emplea en la decoración de ambas ²². No podemos ser más explícitos por el momento al tratar esta obra que sólo conocemos por fotografías, aunque son varios los rasgos estilísticos que la vinculan al taller de Juan Flores ²³.



Detalle del pavimento, Palacio del Licenciado Butrón, Junta de Castilla y León. Archivo General de Castilla y León, Valladolid.

El esquema general de este pavimento es común en la tradición castellana con su composición estrellada, formada por lazos al modo de las alfombras de la época. También es tradicional de Castilla, como veremos más adelante, la combinación de ladrillos sin vidriar, azulejos de relieve y azulejos pintados a la italiana ²⁴. El estilo de Flores es bastante evidente en estos últimos: patrones de *feronneries*, flores y frutos, hojas de acanto enroscadas sobre balaustres, etc.

Una obra últimamente identificada es la compuesta por cuatro paneles de figuras alegóricas que aún se conservan en perfecto estado, aunque ocultas casi completamente por el basamento de madera sobrepuesto al retablo mayor de la *Catedral de Palencia* a fines del siglo XVIII ²⁵. Se trata de las alegorías de la Fe, la Esperanza, la Justicia y la Fortaleza, figuras femeninas situadas bajo arcos que cabalgan sobre balaustres ²⁶. La trascendencia de este conjunto bien merecería su desmontaje temporal o definitivo del discreto lugar que ocupa, y su ubicación en el Museo Catedralicio, dado que se trata de una de las obras más importantes del azulejero de Felipe II. Sus rasgos tempranos podrían situar esta obra en la etapa placentina.

PERIODO DE TALAVERA (1562-1567)

Mientras Flores vive y trabaja en Plasencia tiene lugar el segundo viaje que el futuro Rey de España, Felipe II, realiza a Inglaterra y a Flandes entre 1554 y 1559. Este segundo contacto con el arte europeo fue decisivo para la formación artística del Monarca. A raíz de esta experiencia formará un nuevo equipo de artistas que darán a sus reinos españoles una imagen más actualizada y acorde con el arte italiano y también con el flamenco. En ese momento decide nombrar un nuevo arquitecto: Juan Bautista de Toledo; un nuevo pintor: Gaspar Becerra; y también un azulejero: Juan Flores. Además de estos personajes, hubo otros profesionales flamencos e italianos, como albañiles, estuquistas, jardineros, pizarreros, etc. Todos ellos, controlados estrechamente por la atenta mirada del mismo Rey, dieron una nueva imagen a sus palacios y a Madrid, la ciudad que desde 1561 sería sede de la Corte de los Habsburgos españoles.

Juan Bautista de Toledo había trabajado con Miguel Ángel y conocía muy bien el arte italiano. Fue él quien aconsejó al Rey el nombramiento del pintor Gaspar Becerra, artista también conocedor directo del arte italiano. No sabemos, sin embargo, quién recomendaría a Felipe II el nombre de Juan Flores, pero su elección resolvía el problema de los revestimientos cerámicos de la nueva arquitectura clásica renovada y revestida, además, por estucos y pinturas del más actualizado manierismo europeo. Al igual que los artistas antes mencionados, Flores no era italiano pero habría aprendido eventualmente con un italiano residente en Amberes: Guido di Savino ²⁷.

En el nombramiento que recibe Flores se establecen sus nuevas obligaciones ²⁸. Entre las condiciones que acepta, una de ellas le obligaba a dejar Plasencia e instalarse en Talavera, donde debía construir sus nuevos hornos y montar su taller. También haría todos los diseños de patrones ornamentales, entre los que el Rey elegiría y también fabricaría los azulejos para suelos y paredes de los nuevos edificios reales, pintándolos personalmente. El nombramiento y la firma del con-

trato tienen lugar el 3 de septiembre de 1562 en el Palacio de Valsaín en el bosque de Segovia ²⁹. Los efectos económicos tendrían carácter retroactivo desde junio de 1562, momento en que Flores había abandonado su casa de Plasencia, dirigiéndose a Talavera para fabricar allí sus nuevos hornos y montar su taller. Una idea que se desprende ya de toda esta información es que Flores no vino a España, como dijera Van Mander, a trabajar para el Rey, puesto que es reclamado por él cuando lleva ya varios años viviendo en Plasencia y no sabemos si antes lo hizo en otro lugar de Castilla.

Este nombramiento lo convertía en Criado del Rey y le permitía, consecuentemente, recibir un sueldo diario que se le abonaba de forma periódica. Gracias a estos pagos hemos podido saber exactamente el tiempo que trabajó para las obras reales. Este período comienza el 24 de junio de 1562 y termina el 27 de diciembre de 1567 ³⁰. Sabemos que otorgó poderes a terceros para que cobraran en su nombre y también que al morir dejó un hijo y una viuda llamada Ana del Almendral. Ya se ha comentado que Ceán nos refiere la participación de Flores en los Palacios de El Pardo, Valsaín y el Alcázar.

Sobre el primero de ellos, hemos podido confirmar su participación. Ya en una carta escrita en Amberes el 22 de marzo de 1558, el Príncipe Felipe había expresado su satisfacción por la terminación de las obras fundamentales de *El Pardo* ³¹. Su comentario debe referirse al cuerpo principal de este pabellón de caza, ya que Felipe II haría desde ese momento una transformación en sus aposentos privados y construiría, como en sus otros palacios, una torre a la que se llamaría simplemente la Torre Nueva. Es probable que los primeros azulejos que fabrica Flores en Talavera para el Rey estuvieran destinados al Palacio de El Pardo, concretamente a los aposentos privados del Rey revestidos por él. En un informe que elaboran los técnicos -Juan Bautista de Toledo entre ellos- sobre el estado de las obras, el 8 de noviembre de 1563, se comenta que Juan Flores había enviado ya los azulejos para el pavimento y las paredes de esa estancia ³². Otro documento más tardío, datado el 1 de abril de 1566, nos informa de que se pensaba avisar a Flores para que realizara más azulejos para la Torre Nueva de este Palacio ³³. En los pagos a Flores es difícil distinguir qué azulejos estaban destinados a El Pardo y cuáles se hacían para el Alcázar de Madrid, ya que a veces se mencionan juntos, pero podemos imaginar que en el año y medio que aún le quedaba de vida, tendría tiempo de fabricarlos. De hecho, durante ese período se le pagan varias partidas. Lamentablemente, el incendio de este Palacio en 1604 destruyó todos los pavimentos. Un informe del arquitecto Juan Gómez de Mora así lo confirma ³⁴.

Felipe II también hace reformas a partir de su segundo viaje a Flandes en su palacio de *Valsaín*, otro pabellón de recreo y caza situado en el llamado "Bosque de Segovia". Es Ceán quien hace esta atribución que ha sido seguida por autores más recientes ³⁵. Es probable que interviniera, pero no hemos podido verificar tal información, ya que en 1562 se toma la decisión de que los azulejos se encarguen en Toledo, no en Talavera ³⁶. En efecto, los pagos que hemos hallado, correspondientes a los azulejos para este Palacio, se efectúan al azulejero toledano Lorenzo de Segovia ³⁷. Los azulejos de este ceramista estaban destinados a

las partes que se edifican en esos momentos y que conocemos por la documentación y también por dos reproducciones del Palacio, hoy completamente arruinado: el dibujo realizado hacia 1562 por Anton van den Wyngaerde ³⁸ y el cuadro del siglo XVII, hoy en el Instituto Valencia de Don Juan (Madrid), donde se ven las obras ya terminadas. Lamentablemente, Valsaín también sufrió otro incendio en 1700 y fue abandonado en esos años en que comenzaban las obras del fastuoso Real Palacio de La Granja, apenas a un kilómetro de sus ruinas.

Pero el edificio que recibiría la mayor parte de los azulejos fabricados por Flores sería el *Alcázar* de Madrid. Entre 1562 y 1567, Felipe II ordena construir o reconstruir varios elementos arquitectónicos en su Palacio madrileño. Entre los más relevantes pueden ser mencionados tres: sus aposentos privados, las nuevas caballerizas y la torre nueva. Flores realizó diseños de nuevos patrones y fabricó los azulejos para las dos primeras zonas citadas. Otro dibujo de Wyngaerde datable hacia 1562 puede darnos una idea del aspecto exterior del Alcázar en el momento en que Flores comienza a trabajar para el Rey. Como es lógico, no se ven en este dibujo las construcciones que se inician justo a partir de entonces pero sí las ventanas de los Aposentos del Rey que ahora se reforman y en las que Flores interviene.

Martín González, y más recientemente Veronique Gerard, nombran a Flores en relación a los *aposentos del Rey* ³⁹. En efecto, en julio de 1564 las reformas que en ellos se llevaban a cabo estaban muy avanzadas y los azulejos de Flores eran ya solicitados para ser instalados. Pero algún problema debió existir en su taller durante estos meses, ya que la entrega del material se retrasa hasta el punto de que el propio Rey lamenta este contratiempo y dirige al administrador un comentario muy explícito sobre la escasez del material que Flores remite desde Talavera ⁴⁰. No nos consta si esta situación se resolvió pronto pero sí sabemos que un año después se volvía a suscitar el mismo problema en un informe que Juan Bautista de Toledo presenta al Rey en 19 de agosto de 1565, describiendo el estado de las obras. En él se queja al Rey por este retraso y propone que si Flores no puede suministrar los azulejos, que envíe, al menos, sus diseños originales para que otro ceramista los pueda fabricar ⁴¹. Entre agosto y octubre Flores debió enviar el material. En ese mes las obras del aposento de Su Majestad estaban ya completamente terminadas, incluyendo los azulejos de Talavera ⁴². En efecto, el 10 de octubre de 1565 se pagan a Flores 220 azulejos ⁴³.

El trabajo siguiente de nuestro ceramista sería fabricar los azulejos para la *Sala de la Armería* que el Rey había mandado construir en el Nuevo Cuarto de las Caballerizas. Esta Sala estaba destinada a guardar y, sobre todo, exhibir, la gran colección de armas de la Corona. La decisión de hacerla estaba ya tomada el 20 de julio de 1562. En un memorial de esa fecha se lee que, sobre las caballerizas que ya están construidas, debe ser instalada la Sala de la Armería para contener las armas que serían trasladadas desde Valladolid y las que Su Majestad tenía en Madrid ⁴⁴. El 4 de julio de 1566 Flores recibe un pago por el valor de 4.700 azulejos ⁴⁵; el 2 de diciembre del mismo año cobra el precio de 9.160 azulejos y una última partida se le libra el 19 de julio de 1567 por 698 azulejos más, probable-

mente destinados al mismo lugar ⁴⁶. En noviembre del año anterior se había pagado al albañil que los iba instalando en el pavimento y en las paredes ⁴⁷. En total, Flores entregó para esta dependencia 14.558 azulejos. Conociendo aproximadamente el tamaño de esta sala, deducimos que debió ser un conjunto cerámico muy esmerado, aunque no sabemos nada de su aspecto.

Los azulejos de Flores, lisos, pintados a pincel al estilo italo-flamenco, y siempre los más caros reflejados en la documentación, formarían zócalos probablemente bajos y se combinarían en los pavimentos con azulejos, cintas, alizares y demás piezas complementarias -bastante más económicas- que suministran el toledano Lorenzo de Segovia, para los Aposentos del Rey y El Pardo ⁴⁸, y el talaverano Nicolás Vázquez para la Real Armería ⁴⁹. Estos azulejos, que a veces son llamados "de cuerda", debían ser con seguridad los que hoy denominamos "de arista". Los pavimentos serían completados con el ladrillo pulido, del cual se pagan también las partidas correspondientes. Esto confirmaría, primero, que el caso del pavimento del Licenciado Butrón en Valladolid, que combina estos tres materiales, no era la excepción sino la regla y, en segundo lugar, que en Talavera también se hacían azulejos de arista, aunque probablemente en menor cantidad que en Toledo, ciudad ésta que aparece como la más importante proveedora de este tipo de piezas para la Corte ⁵⁰.

Lamentablemente, la destrucción del Alcázar por el incendio de 1734 y su sustitución posterior por el actual Palacio Real no nos permite conocer lo más selecto y cuidado de la producción de Flores; la realizada para el Rey. Parece haber caído una maldición sobre su producción, ya que, paradójicamente, su obra mejor documentada hasta ahora es justo la que no se ha conservado.

¿Cómo eran los azulejos de Flores? ¿Reproducían sólo patrones como se deduce del nombramiento oficial o también se incluían historias o escenas más complicadas? Hay argumentos para pensar en esta segunda posibilidad. Entre ellos, el hecho de que los azulejos que pinta Flores se le pagaban a dos precios distintos siendo del mismo tamaño. La duda sobre la diferencia entre ellos la resuelve el nombramiento de su continuador en las obras reales. También a este artista se le pagarían los azulejos a dos precios: "a dezisiete (sic) maravedis todo azulejo de figuras o istoryas... y de lazo y follaxe, a doze..." ⁵¹. Revisando los pagos liquidados a Flores, vemos en efecto que unos los cobró a 34 maravedises (un real) y otros a 17 (medio real). Los de los aposentos del Rey eran todos del precio más alto. De los 14.558 que entrega para la Armería, 8.198 se pagaron a 34 maravedís la pieza; y 6.360, a 17. Es posible, pues, deducir que muchos de ellos eran de "figuras o istoryas" aunque nada podemos probar sobre este asunto.

Por otra parte, es muy probable que esa fuese la preferencia de Felipe II y uno de los objetivos del nombramiento de Flores como azulejero real. Si el gusto del Rey era como el de sus cortesanos más próximos, podemos tomar la opinión de uno de ellos para imaginar la del Monarca en este tema concreto. Nos referimos a Felipe de Guevara, cronista del Rey y autor hacia 1553 de la obra *Comentarios a la pintura*. Este personaje acusa a los ceramistas españoles anteriores a Flores de usar una gama de colores y de temas muy limitada. Refiriéndose al aspecto temático, comenta:

...si un adorno o chapado de azulejos es adorno grande de una cámara por estimada y preciada que sea, cuánto más lo sería teniendo las paredes todas chapadas de *azulejos labrados con desegno gentil de alguna poesía o historia insigne...* ⁵²

Es evidente que el gusto de Guevara, hombre de educación exquisita, que había visitado Italia y también Flandes, estaría cautivado por la erudición clásica y la finura del estilo *istoriato* de las mayólicas de esos dos países ⁵³. Sólo en ese contexto se explican las vajillas historiadas que Felipe II hace llegar desde Italia, especialmente el llamado “servicio de Julio Caesar” y la vajilla que le regala el Duque de Urbino, decorada con escenas de la novela de caballería *Amadís de Gaula* ⁵⁴. Antes de pasar a obras más inseguras de Flores o de sus discípulos podríamos retomar un asunto que hemos dejado pendiente al comentar la impuntualidad con que Flores entregó los azulejos para los Aposentos del Rey en el Alcázar. No hay que olvidar que los encargos reales eran preferentes no sólo por ser el Rey, sino porque así estaba estipulado en el nombramiento que Flores había conformado con su firma.

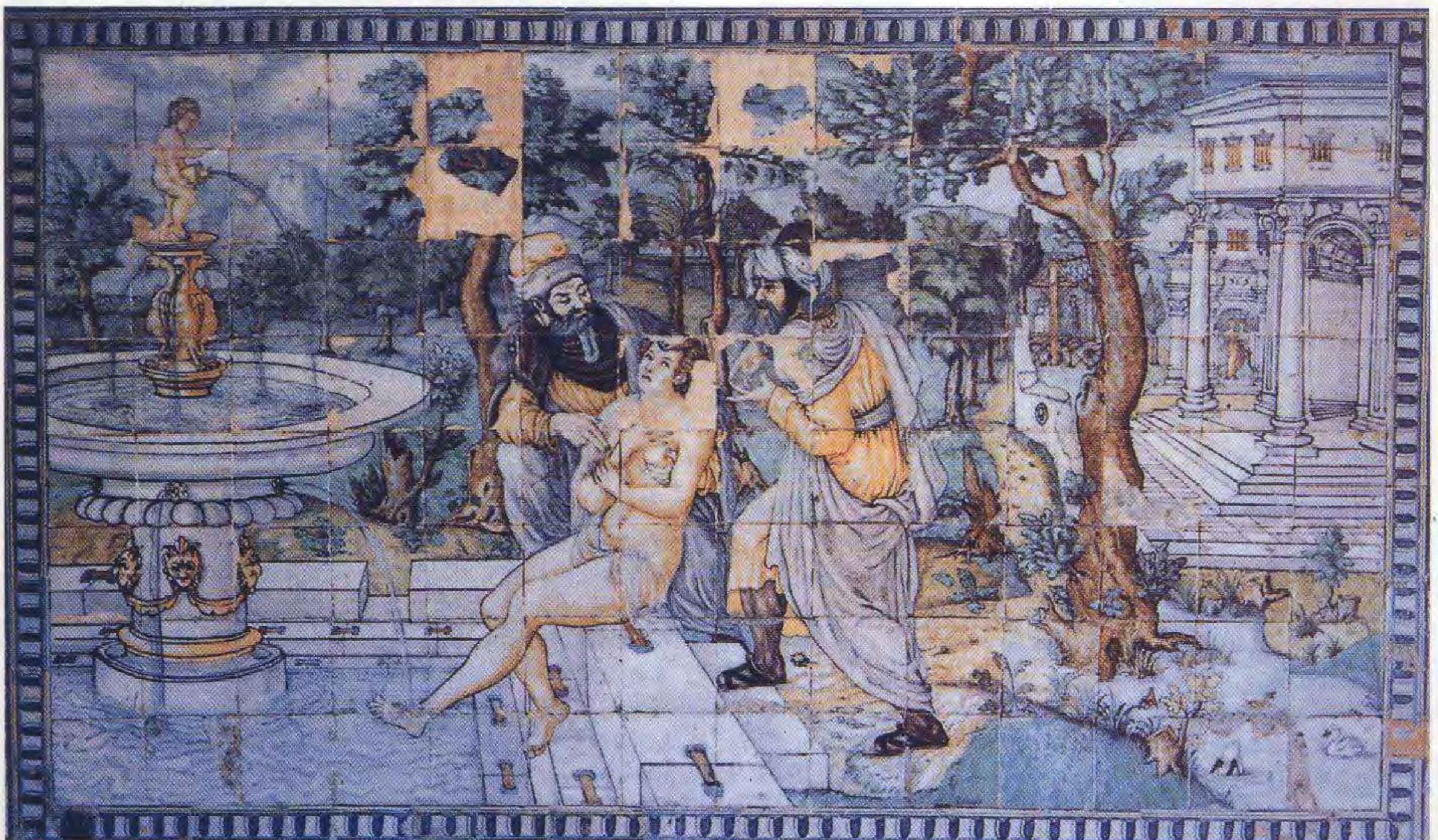
Puesto que ello había quedado claro, ¿qué secreta ocupación pudo tener Flores en 1564 y 1565 que le impidiera cumplir con su Señor y cliente más importante? Un extraordinario conjunto de azulejos datado precisamente en 1565, y hasta ahora considerado anónimo, podría ser, pensamos, la explicación a esta atrevida desatención para con el Monarca. Nos referimos a los azulejos de la *Quinta de Bacalhoa en Azeitão*, cerca de Lisboa, realizados para su propietario Alfonso de Albuquerque. Varios aspectos nos inclinan a pensar que esta obra sólo pudo iniciarla Juan Flores ⁵⁵. Entre ellos, podríamos destacar la cronología, la coincidencia exacta entre uno de los patrones empleados en Bacalhoa y uno de los de Garrovillas, el aspecto flamenco de las *feronneries* en los revestimientos de los bancos, la finura de los grutescos

de los rodapiés, muy similares a los de Rioseco y, sobre todo, la extraordinaria calidad de los paneles conservados con la escena del Rapto de Hipodamia y, especialmente, del Baño de Susana ⁵⁶. No podemos evitar aquí recordar la frase de Karel van Mander cuando comenta que Flores “dibujaba y pintaba sobre cerámica... todo tipo de historias y figuras graciosas...” ⁵⁷.

Otros dos conjuntos muy cercanos a esta Quinta de Bacalhoa podrían estar vinculados también a su obra o a su círculo. Por un lado, los zócalos de la galería del estanque en la *Quinta das Torres* que representan la historia de Acteón y acompañan a dos grandes paneles con la Historia de Troya. Por otro, el zócalo del también cercano *palacio del Duque de Aveiro*, algo más tardío y cuyo salón estaba decorado con zócalos pintados en azul y blanco representando figuras muy flamencas, y también con el “florón arabesco” que decora las estancias de Felipe II en El Escorial, diseño que siempre ha sido considerado probable modelo de Flores seguido después por Juan Fernández, azulejero del Rey tras la muerte del primero. Estas tres obras portuguesas tienen paralelos estrechos, aunque son extraordinariamente poco convencionales y diversas entre sí.



Zócalo del Palacio del Duque de Aveiro, Azeitão, Lisboa.



Panel del baño de Susana, Quinta de Bacalhõa, Azeitão, Lisboa.

Es probable que Flores suministrara azulejos para otros edificios reales. Sabemos, al menos, que otras obras promovidas por Felipe II entre 1562 y 1569 contaron con revestimientos cerámicos realmente importantes. Es llamativo el caso del *Monasterio de San Jerónimo de Madrid*. Para este edificio se pagan a un ceramista no mencionado en la documentación (¿Juan Flores?) un número elevado de azulejos en noviembre de 1563. Los azulejos revestían la Iglesia, Sacristía, Vestíbulo y cuartos privados del Rey en este Monasterio Real ⁵⁸. Después de la muerte de Flores se seguían colocando azulejos en ese conjunto. Sabemos que algunos de ellos fueron entregados por Juan Fernández ⁵⁹. También se conservan pagos de 1569 realizados nuevamente al toledano Lorenzo de Segovia ⁶⁰. No sabemos si han quedado algunos restos de los revestimientos originales de este edificio madrileño.

Un espléndido conjunto, por suerte conservado aunque lamentablemente no documentado aún, es el del *Monasterio de las Descalzas Reales de Madrid*, en el que tal vez pudo intervenir Flores y que hoy es, sin duda alguna, el conjunto de pavimentos más completo de la época y el que mejor nos permite hacernos una idea fiel del aspecto aproximado que pudieron tener los desaparecidos de otros Sitios Reales.

Como muestra de zócalos, aunque hayan desaparecido sus correspondientes pavimentos, se conservan también algunas obras talaveranas muy tempranas que pueden servirnos de testimonio de lo que pudieron ser los pedidos de Flores para la Iglesia. El conjunto de mayor interés es el conservado en la parroquia de *Domingo Pérez (Toledo)* realizado, según Maroto, por Antonio Díaz ⁶¹. Las dos pilastras laterales muestran un mismo motivo quimérico muy flamenco dibujado en reserva blanca sobre fondo azul oscuro. Los colores, los mazos de frutos y la suculencia de la ornamentación no tienen paralelo conocido en obras posteriores. El motivo de fondo es el llamado "floron grande" en documentos referidos a los azulejos que pinta poco después Juan Fernández para El Escorial. La diferencia con aquellos estriba en que en estos se emplean varios colores, y no sólo el azul como en el Real Monasterio.

Otros dos conjuntos muy cercanos a éste podrían ser asociados al mismo autor. Están datados en una fecha clave: 1567, año de la muerte de Flores. Teóricamente pudiera haberlos fabricado él mismo pero la inferior corrección de su dibujo y la mayor calidad del esmalte hacen pensar más bien en que sean obra del mismo Antonio Díaz. El esquema ornamental es idéntico en ambos casos al de Domingo Pérez: dos pilastras simétricas en los frentes del Presbiterio y un zócalo entre ellas con patrones de muestra. En *Erustes (Toledo)* el motivo de fondo está formado por círculos enlazados, y las pilastras muestran medallas con bustos romanos y águilas explayadas en la parte inferior. En *Nombela (Toledo)*, las pilastras son muy similares a las de Erustes y el motivo de fondo es una *ferronnerie* muy compleja y depurada en su diseño netamente flamenco e interpretada en los varios colores que Flores empleaba de forma habitual.

La calidad artística de estos azulejos es algo inferior a la de Flores en las partes figurativas, aunque la deuda estilística es evidente y los diseños originales deben ser del propio Flores.

Pero sobre todo, su calidad técnica es admirable y muy superior a la de los conjuntos que atribuimos a Flores. ¿Qué pudo diferenciar la obra de Flores de la realizada por sus discípulos y seguidores? ¿Pudo, tal vez, ser la mejora introducida por los experimentos que se llevan a cabo en Talavera por orden del Rey y ante el testimonio de Jerónimo Montero justo en 1566? ⁶². Desde luego, algún problema técnico debía existir cuando el mismo Rey se interesa por el asunto y envía a este personaje que lleva desde Sevilla "ciertos metales" para probar sobre el barro de Talavera. Flores no parece haber tenido problemas técnicos con el barro de Plasencia. Ni los azulejos de Garrovillas, ni los de Garganta, ni tampoco los dos conjuntos citados de Valladolid parecen evidenciar defectos técnicos. Sin embargo, un dato documental y una evidencia material nos hacen sospechar que Flores no lograba adaptar sus esmaltes a la arcilla talaverana. Cuando en 1569, tras la muerte de Flores, ofrece sus servicios al Rey un nuevo proveedor -creemos que Juan Fernández ⁶³-, se dice explícitamente que sus azulejos son "mejores que los de Flores" ⁶⁴. En efecto, los azulejos talaveranos desde 1567 en adelante son técnicamente impecables.

Pero el conjunto de Bacalhoa (1565), y otro que a continuación atribuimos a Flores como una de sus últimas obras talaveranas, evidencian numerosos desprendimientos del esmalte por falta de adherencia al bizcocho cerámico, problema que pudiera haber sufrido el Rey en los pavimentos de sus aposentos ⁶⁵.

Si leemos el testimonio del experimento de Montero bajo esta hipótesis todo parece coincidir. Es evidente que ante este problema resultaba más fácil y económico ensayar los cambios en los metales y no en el barro, ya que era imposible importar esta pesada materia prima por obvias razones del costo de su transporte. Los metales los trae Montero de Sevilla; las fritas fueron preparadas precisamente en el taller de Antonio Díaz y aplicadas a piezas bizcochadas en barro de Talavera en el taller de Juan Figueroa. Los testigos fueron Juan Fernández y su hijo Diego Tamayo. Parecen estar presentes los más importantes ceramistas de Talavera en ese momento, excepto Flores. Se ha especulado con la posibilidad de que estuviese enfermo, ya que fallece al año siguiente, pero ello no es seguro, puesto que sigue cobrando por sus servicios, y el realizado para el Rey, no se olvide, era un trabajo personal y no de discípulos. ¿Pudo ser tal vez su pundonor profesional lo que le impidiera asistir a una experiencia generada por su eventual incapacidad técnica? Nada de esto es seguro, pero es otra posibilidad.

Otra interesante coincidencia podría ayudar a estrechar los lazos entre Díaz y Flores no sólo desde aspectos estilísticos sino en el terreno técnico. Todos los azulejos de los tres conjuntos toledanos mencionados: Domingo Pérez, Erustes y Nombela, muestran levemente, pero de forma sistemática, dos marcas originadas por un sistema de trabajo sólo empleado en Flandes para cortar los azulejos cuando aún están en barro fresco. Este mismo sistema no aparece en los azulejos de la fase placentina de Flores pero sí en un conjunto que pensamos pudo ser una de sus últimas obras: los azulejos del *Refectorio del convento de Santo Domingo en Plasencia*. Su textura algo rugosa, sus colores, la calidad artística de su diseño, el estilo inconfundible de



Panel de azulejos en el Refectorio, antiguo convento de Santo Domingo, actual Parador de Turismo, Plasencia, Cáceres.

ciertos detalles en las figuras y la escasa adherencia entre esmalte y bizcocho antes mencionado, nos inclinan a pensar en Flores por última vez. Es especialmente indudable su estilo y su maestría en el escudo de *rollwerks* y *ferronneries*, en el que incluyó el signo de la Orden de Santo Domingo⁶⁶.

Ningún autor había reparado en este zócalo hasta ahora. Sin embargo, varios han vinculado a la producción de Flores otro conjunto de azulejos conservado a pocos metros de éste: el frente de la Sacristía de la Iglesia del mismo Convento. El argumento esgrimido para defender esta atribución ha sido el carácter flamenco de los escudos en que aparecen los santos de la Orden. En efecto, las cartelas son muy flamencas, pero las figuras, vistas con detenimiento, están ejecutadas con una torpeza impensable en Flores. Los escudos, a diferencia de los del Refectorio, están sombreados de forma completamente irreal y convencional. El esmalte es, sin embargo, excepcionalmente bueno, y el dibujo ornamental correcto, pero el efecto general es de una gélida perfección aparente, con una dominancia de los azules, todo ello muy similar a los azulejos de El Escorial. Por estas razones, pensamos que, tal vez fallecido Flores, después de fabricar los azulejos del Refectorio, y antes de acabar su trabajo para esta comunidad, el siguiente pedido, el de la Sacristía, sería solicitado a Juan Fernández, su sucesor como azulejero proveedor del Rey.

Son muchas las incógnitas que aún nos suscita este importante artista. Esta primera visión general planteada aquí sobre su vida y obra no pretende más que ofrecer un marco en el cual podrían insertarse en el futuro estudios más específicos para perfilar atribucio-

nes, hallar nuevas obras o plantear sobre base más firme la enorme significación de este artista en el contexto de la cerámica española del Renacimiento.

NOTAS

¹ La producción de azulejos para la Corte de Felipe II durante las tres últimas décadas del siglo XVI ya cuenta con un pionero y clarificador estudio de A. Ray: "Sixteenth-century pottery in Castile: a documentary study", *Burlington Magazine*, n° 1058, mayo, 1991, pp. 298-305. Nuestro más sincero agradecimiento al profesor Ray, que revisó y tradujo al inglés el texto de este artículo, basado en una ponencia presentada por quien escribe estas líneas en la Conferencia "A Splendid Isolation? Spanish Cultural Identity and the Visual Arts 1500-1700", celebrada en el Museo Victoria y Alberto de Londres (17-18 octubre-1997).

² A. Huysmans, J. van Damme, C. van der Velde y C. van Mulders. *Cornelis Floris 1514-1575, beeldhouwer, architect, ontwerper*, Brussel, 1996.

³ J. Gestoso, *Historia de los barros vidriados sevillanos*, Sevilla, 1903, p. 180.

⁴ C. van der Velde, *Frans Floris (1519/1520-1570). Leven en werken. I Tekst* (Verhandenlingen van de Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België. Klasse der Schone Kunsten), XXXVII, 30, 1975, doc. 3, p. 438.

⁵ A. Pinchart, "Les fabrique de verres de Venise d'Anvers et de Bruxelles au XVI et au XVII siècle", *Bulletin des Comissions Royales d'art et d'archéologie*, 1882, p. 369.

⁶ C. van der Velde, 1975, doc. 7, p. 439 [cit. n. 4].

⁷ C. Dumortier, "Frans Andriés, ceramista de Amberes en Sevilla", *Laboratorio de Arte*, 8 (1995), p. 54.

⁸ "... Jan Floris era un alfarero de vasijas vidriadas tan competente y famoso que nadie le igualó en Los Países Bajos y al que se convocaba para ir a España para trabajar al servicio del rey Felipe. Murió allí joven. Era un hombre de gran fantasía plástica y dibujaba y pintaba sobre cerámica o porcelana todo tipo de historias y figuras graciosas. Frans tenía en casa algunos de estos productos dignos de ser vistos". C. van Mander, *Het Schielder-Boek*, 1604, fol. 239 rto. Llama la atención este juicio tan elogioso del tratadista que hace pensar que, después de la muerte de Guido di Savino, su supuesto maestro, tal vez Floris fuese el más importante ceramista de Amberes.

⁹ Pensamos que Van Mander se refiere a Frans Floris, el famoso hermano pintor de nuestro ceramista. También podríamos pensar, aunque es poco probable, que el texto se refiera a François Frans, ceramista que hereda el taller de Guido di Savino al casarse con la viuda de este último, Anna van Dueren. Se supone que Guido, en el terreno cerámico, fue el maestro de Floris y de Franchois Frans. Sobre este último artista véase C. Dumortier, "Het atelier van de Antwerpse geleyerspotbacker Franchois Frans (16de eeuw)", *Mededelingenblad Nederlandse Vereniging van Vrieden van de Ceramiek*, 125, 1986/5, pp. 4-37.

¹⁰ "Flores (Juan). Maestro de pintar azulejos. Vino de Flandes a España, y se estableció en Plasencia: de esta ciudad pasó a Madrid, en cuyo Alcázar trabajó, en la real casa del Pardo y en la del Bosque de Segovia. Felipe II mandó satisfacerle 1.100 reales a buena cuenta de lo que le había mandado hacer en aquellas obras reales. Finalmente por cédula dada en Madrid a 20 marzo de 1563 le nombró el rey su criado y maestro de azulejos con el sueldo de 12 placas al día, que importaba cada una diez maravedis, principiando a gozarle desde el día de San Juan de junio de 62. Junt. de Obr. y bosq." J.A. Ceán Bermúdez, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores en España*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, t. II, Madrid, 1800, p. 109.

¹¹ A. García Blanco, "Unos azulejos fechados y firmados en Garrovilla (Cáceres)". *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Universidad de Valladolid, 1970, pp. 173-191.

¹² No resulta extraña la elección de Plasencia como residencia para un artista como él, ya que esta ciudad vivía en esos años el mejor momento de su historia. Allí se desarrollaba también una actividad cerámica de cierta sofisticación, según sabemos por testimonios de cronistas de la época, aunque nada evidencia hoy aquella producción. Domingo Sánchez Loro: *Historias placentinas inéditas*, Primera Parte. Volumen A. Cáceres, 1982, p. 194.

¹³ J. Martínez Quesada: "Notas documentales sobre el Divino Morales y otros artistas y artesanos de Extremadura", *Revista de estudios extremeños*, Tomo XVII, 1961, p. 94.

¹⁴ Archivo Histórico Provincial de Cáceres. Sección: Protocolos Notariales. Escribano: Alonso García, Leg. 765. s/fo. (publicada la noticia y transcripción resumida por Martínez, 1961: 94).

¹⁵ La parte superior es la mejor y probablemente corresponda a la realizada por Jorge la Rua; la inferior, por el contrario, es de menos calidad y debe corresponder a Juan Flores, tal y como nos hace pensar el hecho de estar firmada por él en el ángulo inferior derecho. Tal vez la composición fuese del primer contratante. Sobre Jorge la Rua véase la obra de A. Jordan, *Retrato de corte em Portugal. O Lagado de António Moro*, Lisboa, Quetzal Editores, 1994.

¹⁶ J. Martínez Quesada, "Notas documentales sobre el Divino Morales y otros artistas y artesanos de Extremadura", *Revista de estudios extremeños*, 1961, p. 93.

¹⁷ Desconocemos cuál sería la disposición original de estos azulejos.

¹⁸ A.W. Frothingham, *Tile panels of Spain*, New York, 1969. p. 50.

¹⁹ Mi más sincero agradecimiento a la Doctora Olatz Villanueva y a Manuel Moratinos, quienes me informaron de la existencia de estas dos obras y me suministraron amablemente el primer material gráfico que me permitió su identificación y atribución.

²⁰ Para más detalle sobre este conjunto véase nuestro trabajo "Los azulejos del pavimento de la capilla de los Benavente en Medina de Rioseco. Una posible obra de Juan Flores", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Valladolid, 1998. Tomo LXIV, pp. 289-304.

²¹ Los azulejos son cuadrados y miden 17 cms. de lado. Conservan las marcas triples del tipo de cocción tradicional española mudéjar.

²² Tal vez a su llegada a Plasencia no fabricó sus propios hornos sino que empleó alquilados los de otros ceramistas, como era costumbre frecuente en aquel momento. Ello le pudo aconsejar el uso de la técnica mudéjar en todo el proceso de cocción. En 1559 habría construido ya su propio taller, puesto que los azulejos de Garrovillas no muestran las tradicionales marcas de los trípodes de separación.

²³ La obra se encontraba, cuando realizábamos el trabajo, oculta por una tarima de madera que la protegía mientras se terminaban las obras de rehabilitación que, en aquellos momentos, tenían lugar en el edificio.

²⁴ No conocemos que esta combinación de azulejos hechos con distintas técnicas se empleara en la azulejería sevillana del siglo XVI, pero sí es frecuente en Castilla.

²⁵ Debo el conocimiento de esta obra a mi colega y amigo el Profesor Jesús Urrea, quien me informó de su existencia y me facilitó la visita al conjunto para examinar la obra. A él quiero expresar aquí mi sincero agradecimiento.

²⁶ Debo estos datos a la amabilidad de Don Pedro Luis Huerta, que pudo contemplar estas figuras con algo más de facilidad durante el proceso de restauración del retablo.

²⁷ Sobre esta figura pueden verse los trabajos de H. Nicaise, "Notes sur les faïenciers italiens établies à Anvers dans le premier tiers du XVI siècle", *Revue Belge de Philologie et d'Histoire*, XVI, 1957, pp. 189-202.

²⁸ Archivo General de Simancas (desde ahora AGS), Casa y Sitios Reales (en adelante C y SR), Leg. 247/1, Fol. 40. Información muy similar a la contenida en ese documento se confirma en un traslado del mencionado nombramiento que también se conserva en el AGS, Contaduría Mayor de Cuentas (desde ahora CMC), Leg. 1025, s/fo.

²⁹ Aunque esta es la fecha del contrato que Floris acepta y firma personalmente, la Real Cédula correspondiente no se publicaría hasta el 16 de marzo de 1563, y una copia de dicha Cédula es firmada tres días después.

³⁰ Pagos a Juan Flores por los salarios recibidos en los años 1562, 1563 y 1564. AGS, CMC, Leg. 1064 s/fo. Pagos al mismo artista por los salarios percibidos los años 1565, 1566 y 1567. Leg. 1012 s/fo. Su indudable fecha de fallecimiento desmiente una extraña información facilitada por Ceán Bermúdez (1800) y repetida por algunos autores posteriores como Pinchart (1882: 369) o Santos Simões (*Carreaux Céramiques Hollandais au Portugal et en Espagne*, La Haya, 1959: 55) según la cual Flores ocupaba el cargo de Superintendente de las obras de El Pardo hacia el año 1581. En realidad, es una confusión con otro personaje homónimo que fue Guarda del Pardo y que aparece, según hemos podido comprobar, en la documentación de esos años conservada en el Archivo de Simancas.

³¹ Citado por Martín González, "El palacio de El Pardo en el siglo XVI", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, tomo XXXVI, Valladolid (1970), p. 13.

³² "... Las cuatro ventanas que son a cargo del Maestre Martín, entallador, para la pieza que pintó Populer, se acabaron muy presto y el azulejo que es menester para el suelo de esta pieza y para el chapado de las paredes della (lo) tiene ya enviado Juan Flores, azulejero de Talavera". AGS, C y SR, Leg. 247/2, fol. 42. (Noticia publicada con algunas diferencias de transcripción por J.J. Martín González, 1970, p. 33 [cit. n. 31].

³³ "Y para la Torre Nueva que se va acabando del Pardo será menester que luego despues de Pascua se prevenga a Flores, el azulejero de Talavera, que venga ... pues estará para ello presto acabada...". AGS, C y SR, Leg. 247/1, Fol. 142. Noticia dada a conocer por J.J. Martín González, 1970, p. 14 [cit. n. 31].

³⁴ J.M. Pita Andrade, "Un informe de Francisco de Mora sobre el incendio del Palacio del Pardo", *Archivo Español de Arte*, 1962, p. 265.

³⁵ M.A. Martín González, *El Real Sitio de Valsain*, Madrid, 1992, p. 57.

³⁶ *Ibid.*, p. 52, nota 10.

³⁷ "a Anton de Segovia ochocientos reales que montan veynte y siete mill y dozientos mrs. que los hovo de haver por otros tantos que dio y pago en Toledo a Lorenzo de Segovia maestro de hazer azulejos que ha de dar para el quarto del çierço de la dicha casa Real del dicho Bosque como parece por Libranza firmada de los dichos maestro mayor y veedor fecha en 14 de noviembre de 1563 con fe de la paga". AGS, CMC, Leg. 1547. s/fo. El 30 de abril y el 17 de septiembre de 1564 se vuelven a pagar más azulejos a Lorenzo de Segovia y también los trabajos de asentarlos en sus pavimentos. *Ibid.* s/fo.

³⁸ Véase *Ciudades del Siglo de Oro. Las vistas españolas de Anton van den Wyngaerde*, ed. al cuidado de Richard L. Kagan. Ed. El Viso, Madrid, 1986, p. 122.

³⁹ J.J. Martín González, "El Alcázar de Madrid en el siglo XVI". *Archivo Español de Arte* (1962), vol. XXXV, p. 7. y V. Gerard, *De Castillo a Palacio. El Alcázar de Madrid*, Bilbao, 1989, p. 101.

⁴⁰ "aquel Floris començo a poner unos pocos azulejos y después no ha venido más y a lo que yo he visto, no trae con muchos los que dijo, sabed de él lo que pasa", AGS, C y SR, Leg. 252/3, Fol. 72. Noticia publicada con alguna diferencia de transcripción por J. Rivera: *Juan Bautista de Toledo y Felipe II. La implantación del clasicismo en España*, Valladolid, 1984, p. 220.

⁴¹ "...para lo del chapado de la dicha alcobilla dixo V.M. a su partida que enviaría llamar a Joan flores y hasta agora no a venido, sería bien que V.M. tornase a escribirle, y si no pudiese venir que nos embiase los diseños por los cuales se hizo el chapado que aquí por ellos

se concertará y asentará". AGS, C y SR, Leg. 248, Fol. 84. Por sus palabras se deduce que los azulejos que se esperan son de iguales motivos a los ya colocados y que había algún azulejero más ya por entonces capaz de hacerlos con técnica similar a la empleada por el ceramista de Amberes.

⁴² "todo lo que toca al aposento de su magestad estará acabado para el domingo primero que viene que se contarán 7 de octubre (1565) así lo que toca a pintura como al chapado de azulejo de talavera y solado de ladrillo de Toledo y para entonces dios mediante estarán quitados los andamios y limpio y llaves en mano de manera que su magestad huelgue de verlo". AGS, C y SR, Leg. 247/1, Fol. 117. (J.J. Martín González, 1962, p. 7 [cit. n. 39].

⁴³ "a Joan Flores azulejero vezino de talavera dosientos y veynte reales que montan siete mil y quatrocientos y ochenta maravedis que los hovo de haver por dozientos veynte azulejos que dio para las dichas obras de madrid y el pardo a precio de real cada uno por libranza firmada de los dichos veedor y maestro mayor de las dichas obras fecha a 10 de octubre de 1565 años", AGS, CMC, Leg. 1064, s/fol. Los mismos pagos figuran también en CMC, Leg. 1025, s/fol. En ambos asientos se cita como destino del material el Alcázar y El Pardo conjuntamente, puesto que ambos edificios dependían del mismo pagador.

⁴⁴ "Hase de hazer una muy buena armería sobre las caballerizas que agora estan hechas para que puedan traer a ella las armas que están en Valladolid y poner las demás que aca tiene su maejestad". AGS, C y SR, Leg. 247/1, Fol. 38.

⁴⁵ "al dicho Juan Flores azulejero 4700 reales por otros tantos azulejos que dio para las dichas obras a los dichos precios de real cada uno por otra libranza firmada de los susodichos veedor y maestro mayor de las dichas obras fecha a 4 de julio de 1566". AGS, CMC, Leg. 1064, s/fol.

⁴⁶ "al dicho Juan Flores 5180 reales por 6360 azulejos que dio para la Sala de la Armería del cuarto de las cavallerizas a medio real cada uno".

"al dicho Juan Flores 60.200 maravedis por 2.800 azulejos a real cada uno" Ambas libranza se datan en 2 de diciembre de 1566.

"a Juan Flores azulejero vecino de talavera 25.262 maravedis que los ubo de aver los 23.732 maravedis de ellos por 6.980 azulejos que dio para las dichas obras a real cada uno ... por libranza ... fecha a 19 de julio del dicho año (1567) los quales recibió el mismo". AGS, CMC, Leg. 1012, s/fol. Idéntica información en AGS, CMC, Leg. 1062, s/fol.

⁴⁷ AGS, CMC, Leg. 1012, s/fol.

⁴⁸ AGS. Contaduría Mayor de Cuentas, Leg. 1064.

⁴⁹ "al dicho nicolas bazquez 8500 maravedis por un mill cintillas a quartillo cada una.
al dicho nicolas bazquez 9500 maravedis por 500 coronas y cinquenta alizares a medio real cada precio" (AGS, CMC, Leg. 1012, s/fol.

⁵⁰ Esta hipótesis había sido lanzada ya por A. Rodríguez y A. Moraleda, *Cerámicas Medievales decoradas de Talavera de la Reina*, Talavera de la Reina, 1984.

⁵¹ AGS, C y SR, Leg. 247-1, Fol. 185. Este detalle fue ya comentado por V. Gerard, 1989, p. 101 [cit. n. 39].

⁵² F. de Guevara, *Comentarios de la pintura*, ed. de Rafael Benet, Seleccion Bibliófilas, Barcelona, 1958, pp. 200-201.

⁵³ Guevara, por la fecha en que escribe sus comentarios, no debió conocer la obra de Niculoso y es probable que tampoco estuviese informado todavía de las obras de Juan Flores en Castilla, o de las de Frans Andriés en Sevilla.

⁵⁴ Sobre esto puede consultarse J.A. Gere, *Taddeo Zuccaro as a designer for maiolica*, Burlington Magazine, 105, pp. 306-315 y T. Clifford, "Some unpublished drawings for maiolica and Federico Zuccaro's role in the Spanish Service" en *Italian Renaissance Pottery*, Papers written in association with a colloquium at the British Museum, British Museum Press, London, 1987, pp. 166-176.

⁵⁵ Este conjunto ha sido considerado anónimo por la mayor parte de los especialistas que se han ocupado de él, a excepción de Santos

Simões que lo atribuyó primero a la compañía formada por Frans Andriés y Roque Hernández (*Carreaux Céramiques Hollandais au Portugal et en Espagne*, La Haya, 1959, p. 13) y más tarde a ceramistas lisboetas del círculo de Francisco de Matos (*Azulejaría em Portugal nos seculos XV e XVI*, Lisboa, 1990 (2ª ed.), p. 106). El análisis detenido de todos los azulejos de la Quinta de Bacalhoa me hace pensar en que su historia completa es bastante larga y complicada y que sólo algunas partes del revestimiento del pabellón del estanque - entre otras, el Panel de Susana- podrían ser obra de Flores, en tanto que otros azulejos de arista pueden ser de origen sevillano, y otros lisos pintados al estilo de Flores deben ser de algún discípulo suyo, tal vez Marçal de Matos, que pudo terminar el encargo después de fallecer el maestro en 1567.

⁵⁶ Aunque el trabajo de las escenas es sumamente esmerado y meticuloso, se percibe en el diseño de algunos de los motivos repetitivos de los fondos un inusual descuido, tal vez fruto de la precipitación con que Flores debió terminar este conjunto, presionado por la urgencia de las obras para el Rey.

⁵⁷ Ver texto completo en nota 8.

⁵⁸ "Suelo y lazo e la capilla mayor del dicho monasterio y en las gradas e altares e balcones, poyos, asientos y portadas della y en los chapados de las paredes y en el suelo de la sacristía y en el zaguán por donde van a ella, en el suelo donde está la fuente y en el cuerpo de la iglesia y en la pieza alta donde su magestad a de oyr misa y en un aposento y corredorcillo por donde entran a ella por libranza firmada...fecha a diez e nueve de noviembre de 1563" AGS, CMC, Leg. 1064, s/fol.

⁵⁹ AGS, C. y SR, Leg. 247-1, Fol. 183.

⁶⁰ "a Lorenzo de Segovia por 2000 çintillas comunes de cuerdas que dio para el aposento que se hizo en el dicho monasterio de san geronimo a 3 mrs. cada una; 11.000 mrs. por otras 2.000 çintas lisas que dio para el dho. aposento a 5 mrs. y medio cada una; 3.536 mrs. por 23 albaqueros bidriados que dio para los jardines de su magestad a 4 reales cada uno en que entran 8 reales de las seras en que vinieron. Que son los dichos 20.536 mrs. como parece por libranza firmada de los dhos andres de rrivera, proveedor y Luis Hurtado veedor de las dichas obras. Fecha a 5 de noviembre de 1569 años". AGS, CMC, Leg. 1062, s/fol.

⁶¹ M. Maroto, "La importancia de la azulejería destruida en Toledo", *Opinión*, 28, febrero, 1994, p. 6.

⁶² J. Gestoso, *Historia de los barros vidriados*, Sevilla, 1903, pp. 349-252. Este documento, que hoy está en paradero desconocido, ha sido leído e interpretado con ligereza por diversos autores. Tan sólo Ray (1991) ha realizado sobre el mismo varias puntualizaciones muy pertinentes. No obstante, hasta el momento ningún autor había sugerido hipótesis alguna sobre el significado último de la experiencia que en él se narra con detalle.

⁶³ Aunque no se cita su nombre en el documento, es muy probable que se tratase de él, como también ha supuesto ya Veronique Gerard, 1989, p. 101 [cit. n. 39].

⁶⁴ AGS, C y SR, Leg. 247-1, Fol. 183. Descartamos cualquier posibilidad de que se estuviese refiriendo a la calidad artística. Es difícil que los azulejos del aspirante fuesen mejores técnica y artísticamente y, además, mucho más baratos que los del maestro, como se comprueba por sus respectivos precios.

⁶⁵ Todos los azulejos que hemos reconocido como obra de Flores en este trabajo poseen un esmalte poco espeso y cristalizado, por lo que presentan la superficie ligeramente rugosa y poco uniforme. Se perciben diferentes texturas según los diferentes colores de los óxidos. Nada de ello aparece en los azulejos talaveranos posteriores a 1567. La falta de adherencia del esmalte al barro es grave en cualquier revestimiento parietal, pero es pésima en un pavimento por evidentes razones de uso.

⁶⁶ Dos rectángulos vacíos sobre el muro de este Refectorio hacen pensar en que otros dos paneles de azulejos han sido arrancados en los años en que el Convento estuvo casi abandonado y fue lamentablemente saqueado. ¿Pudieron ser tal vez la Santa Cena y la Cena de Emaús?