

LOS PANELES DE AZULEJERÍA CONSERVADOS EN LA PARROQUIA DE CAÑAVERAL (CÁCERES) Y EL MAESTRO FLAMENCO JUAN FLORES

Florencio-Javier GARCÍA MOGOLLÓN

Cañaveral es una hermosa localidad situada en la franja central de la provincia de Cáceres, muy cerca del Tajo, a la vera de la antigua Vía de la Plata y de la Cañada de la Mesta. En la iglesia parroquial de Santa Marina, importante edificio gótico construido en sus partes más esenciales entre los siglos XIV y XVI, se conservan restos de notables *frontales de azulejería* que, en tiempos pasados, adornaron los altares. Tales frontales, que hoy permanecen desmontados y con algunas faltas, fueron brevemente citados, aunque sin especificar su número, cronología y calidad, por J. R. Mélida Alinari en el *Catálogo Monumental de la Provincia de Cáceres*:

«Son interesantes los frontales de los altares porque son de azulejos de Talavera de la Reina, figurando bordados con tiras ornamentadas y flecos, e imágenes en el centro. De ellas son de notar en el colateral del Evangelio la de San Miguel, dentro de un medallón»¹.

Pero más importante que el frontal de San Miguel, citado en el texto precedente y que más adelante comentaremos, es, a nuestro juicio, *el que presidió el altar mayor*, excepcional conjunto de notables dimensiones (253 × 100 cm), fechable hacia los años 1559-1561 y que contiene rica imaginería realizada por una mano maestra. En la actualidad las piezas de azulejería se guardan en una dependencia parroquial y hace bastantes años (1984) tuvimos ocasión de componer pacientemente el mosaico en el suelo, para poderlo fotografiar y estudiar con vistas a un futuro trabajo. Nuestra sorpresa fue grande, cuando comprobamos que se conserva en su integridad y, por ello, opinamos que, dado su gran valor, debe colocarse de nuevo en el altar mayor o en sitio relevante dentro del templo: la labor será relativamente fácil si la realiza un experto guiándose por las fotografías que presentamos.

El centro del frontal lo ocupa la efigie de *Santa Marina*, con la cruz en sus manos y el dragón a sus pies: en las fotos aparece a la derecha, pero ello se debe a un error nuestro, ya advertido durante el precitado montaje, que, por la premura de

¹ MÉLIDA ALINARI, J. R., *Catálogo Monumental de España. Provincia de Cáceres*, Madrid, 1924, II, p. 72.

tiempo, no pudimos subsanar. La flanquean otras dos santas: *Santa Bárbara* a la derecha (en la foto de conjunto está en el centro) que porta la torre simbólica, y, a la izquierda, *Santa Catalina de Alejandría*, con la espada, la rueda de su martirio y, a los pies, la cabeza coronada de su perseguidor, el emperador Maximiano. Todas estas figuras –poderosas y grandilocuentes, trazadas de manera magistral y en cuyas suaves formas se observa la transición del Renacimiento al pleno Manierismo– se incluyen entre diversos motivos decorativos florales y geométricos de rico colorido.

Este espléndido frontal de altar de Santa Marina, muy homogéneo estilísticamente, muestra una sobresaliente maestría artística y técnica, siendo, sin duda, de los mejores conservados en Extremadura; por otra parte, carece de paralelo entre los que en la época se realizaban en Talavera de la Reina. Es bastante probable que se fabricase en el mismo taller que realizó los cuadros de azulejos con efigies de San Andrés y San Pablo, que formaron parte de un frontal y que actualmente adornan, por separado, el presbiterio de la parroquia garrovillana de San Pedro: firmó estas piezas de Garrovillas en el año «1559» el maestro «I. F».

Sobre las abreviaturas citadas en el párrafo precedente se ha especulado mucho; así, algunos investigadores opinan que corresponden al importante maestro azulejero talaverano *Juan Fernández*, autor, entre otras obras muy notables, de los frisos que adornan las estancias de Felipe II en el Monasterio de El Escorial y de diversas piezas de la botica de dicho cenobio²; sin embargo, no creemos acertada tal hipótesis, puesto que dicho maestro firmó alguna de las obras salidas de su taller con la marca «Jvº FRS», como así lo atestigua el excelente retablo de la parroquia de Candeleda (Ávila)³. Según otra teoría, que opinamos es más concordante con la realidad, pudiera tratarse de la firma del flamenco *Juan Flores* (*Jan Floris*), pintor que estuvo un tiempo avecinado en Plasencia y que luego (mediados de 1562) fue llamado por Felipe II para trabajar en diversos palacios reales de Madrid y su entorno, sirviéndose para su producción azulejera de los hornos de Talavera de la Reina (en donde fijó su residencia) y siendo conocido en la documentación como «criado del rey» y «maestro de azulejos». Todavía en el año 1581 figuraba *Juan Flores* como superintendente del palacio de El Pardo, según noticia recogida por Simoes sin in-

² GARCÍA MOGOLLÓN, F. J., «Los desaparecidos retablos de azulejería talaverana de Piornal y su relación con los de Valdastillas y con el de la ermita placentina de San Lázaro», en *Norba-Arte*, XVI, 1996, pp. 369-382. En este artículo se recoge la bibliografía más esencial sobre *Juan Fernández*. Véase, también, *idem*, «Arte culto y arquitectura popular», capítulo del libro *Piornal. Estudios sobre una población de la serranía extremeña*, Excma. Diputación Provincial de Cáceres-Caja Extremadura, Plasencia, 1999, pp. 183-185. Sobre *Juan Fernández* consúltese asimismo VACA GONZÁLEZ, D. y RUIZ DE LUNA ROJAS, J., *Historia de la cerámica de Talavera de la Reina y algunos datos sobre la de Puente del Arzobispo*, Madrid, 1943, pp. 291-292. *Vid., etiam*, WILSON FROTHINGHAM, A., *Tile panels in Spain (1500-1650)*, New York, 1969, pp. 53 y ss. Consúltese también BRAÑA Y DE DIEGO, M., «La cerámica de El Escorial», en *El Escorial*, Ediciones del Patrimonio Nacional, Madrid, 1963, tomo II, pp. 583 y ss., y GARCÍA BLANCO, A., «Dos altares de azulejos inéditos del taller de Juan Fernández en Valdastillas (Cáceres)», en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 1975, pp. 463-483.

³ Sobre el retablo de Candeleda (Ávila), véase VACA GONZÁLEZ, D. y RUIZ DE LUNA ROJAS, J., *op. cit.*, p. 294 y lámina 3.

dicar su procedencia⁴. Este Juan Flores, hermano del famoso grabador *Cornelis Floris* († 1557), aún residía en Amberes como pintor en el año 1555 y, sin duda, aprendió los secretos de la «mayólica»⁵ en el taller que en el año 1512 fundara en Amberes el italiano *Guido de Savino*⁶ (llamado también Guido Andries y Guido Durantino, por su procedencia del gran centro cerámico italiano de Castel Durante), al que se considera difusor de esta modalidad cerámica en Flandes, desde donde más tarde se expandiría a otras regiones de Europa. Posteriormente parece que Flores estuvo en Italia, en donde refinaría la técnica de la cerámica pintada, y luego vino a Extremadura, estableciéndose en Plasencia —como ya indicó Ceán Bermúdez— hacia el año 1557; así, se ha probado documentalmente que intervino en el año 1561 en el retablo que mandó hacer Hernando de Loaisa para su capilla nueva de la iglesia placentina de San Nicolás, dedicado a La Asunción de la Virgen: el 2 de abril se otorgó la escritura de tasación del mismo ante el escribano de Plasencia Alonso García, en la que se especifica que la obra la inició el también pintor flamenco *Jorge de la Rúa*, hermano del platero Jaques de la Rúa que tuvo su taller en Cáceres⁷. La pintura de dicho retablo, recientemente restaurada y de excelente calidad⁸, muestra un estilo semejante al de los azulejos de Garrovillas y Cañaveral⁹ y sabemos que fue tasada por *Mateo Vicente*, pintor italiano al servicio del duque de Alba en Abadía, y por el pintor placentino *Diego Pérez de Cervera*. Además, en el mismo año 1561 (el 27 de marzo) Juan Flores se comprometió a enseñar el oficio de pintor, durante cuatro años, al también flamenco residente en Plasencia *Juan de Flandes*, hijo, a su vez, de otro pintor, ya difunto, asimismo llamado *Juan de Flandes*¹⁰.

⁴ SIMOES, J. M. Dos Santos, «Frontales de azulejos en la mezquita-catedral de Córdoba», en *Archivo Español de Arte*, XXXII, 1959, p. 55.

⁵ Loza común decorada y esmaltada con compuestos estanníferos y diversos óxidos metálicos vitrificables (antimonio, hierro, cobalto, manganeso y cobre), de origen hispano-árabe y cuya técnica, importada desde Mallorca y otros lugares de España (Granada, Málaga, Valencia), se perfeccionó en Italia, dando lugar al azulejo pintado cocido a alta temperatura («gran fuego») y, en general, a la cerámica policroma esmaltada, conocida en Italia con la citada denominación común de «mayólica» y en Francia como «faïence». Se piensa que uno de los primeros introductores en España del azulejo italiano fue Francisco Niculoso Pisano, establecido en Sevilla desde comienzos del siglo XVI.

⁶ Sobre Guido de Savino consúltese LAURENT, M., «Guido di Savino and the earthenware of Antwerp», en *The Burlington Magazine*, XI, diciembre de 1922, pp. 288-297.

⁷ GARCÍA MOGOLLÓN, F. J., *La orfebrería religiosa de la Diócesis de Coria (Siglos XIII-XIX)*, UEX, Cáceres, 1987, I, p. 635, y II, pp. 1.045-1.057. En este trabajo se pueden encontrar más datos sobre la labor del platero Jaques de la Rúa y sobre la de su hermano Jorge, que ejerció en el campo de la pintura.

⁸ VV.AA., *Extremadura restaurada. Quince años de intervenciones en el Patrimonio Histórico de Extremadura*, Consejería de Cultura y Patrimonio de la Junta de Extremadura, Salamanca, 1999, I, pp. 274-277.

⁹ Dicha pintura está firmada «1561.F.», es decir, con el mismo monograma de los azulejos de Garrovillas, aunque en este caso la «I» de Ian también expresa la cifra «1». Además, los nudillos de las manos en las figuras de la pintura placentina se representan por medio de un sencillo trazo lineal, que es sospechosamente idéntico al que se observa en las magníficas figuras de Cañaveral.

¹⁰ GARCÍA MOGOLLÓN, F. J., «El sepulcro del obispo de Coria don Pedro de Carvajal Girón en la placentina iglesia de San Nicolás. Una obra del escultor portugués Andrés Francisco», en *Norba-Arte*, V, 1984, pp. 141-162. Véanse especialmente las pp. 144 y 155 y las notas 7 y 34. Sobre Diego Pérez de Cervera véase *ídem*, «Precisiones sobre el retablo mayor de la parroquial de Casas de Millán», en

Por otra parte, también conocemos documentalmente que Juan Flores intervino en dos escrituras pasadas ante el escribano de Plasencia Pedro Muñoz; en una de ellas (6 de abril de 1562) el pintor *Juan Flores*, junto a su esposa Ana López, su suegra Mari López –viuda de Diego de Almendral– y su cuñado Alonso de Almendral, vendieron a Juan Cerratos 1.000 maravedises de censo que todos ellos conjuntamente tenían sobre la persona y bienes del carpintero Bartolomé Martín; en la segunda de las escrituras (17 de abril de 1562), Mari López, la suegra de nuestro pintor, se concertó con el barbero Diego de Espinosa para que enseñara el oficio a su hijo Alonso de Almendral, del que era curadora: entre los testigos de esta carta están los pintores *Juan de Flandes*, ya citado, y *Juan Flores*, quien firmó el documento en nombre de su madre política¹¹.

De *Juan Flores* afirma Ceán Bermúdez que era «maestro de pintar azulejos», que vino de Flandes y se estableció en Plasencia, pasando luego a Madrid, desde donde intervino en varias obras reales, como el Alcázar madrileño, el Real Sitio de El Pardo y la Casa del Bosque de Balsaín¹², cerca de Segovia. Como consecuencia de los trabajos realizados en su calidad de maestro azulejero, Felipe II mandó pagarle 1.100 reales de vellón a cuenta de todas las obras emprendidas. Además, el 20 de marzo de 1563 «le nombró el rey su criado y maestro de azulejos», como ya hemos expresado, con un sueldo –efectivo desde junio de 1562– de 120 maravedises al día, equivalentes a 12 placas¹³, que era una moneda de Flandes; precisamente, en la fecha del año 1563 indicada se fijaba su residencia en Talavera de la Reina, en donde seguía viviendo por el año 1565, empadronado en la parroquia de San Pedro como pintor de azulejos¹⁴; por eso es evidente que utilizó los hornos y talleres

Norba-Arte, XII, 1992, p. 116. *Vid., etiam*, MARTÍNEZ QUESADA, J., «Notas documentales sobre el divino Morales y otros artistas y artesanos de Extremadura (Tercera relación)», en *Revista de Estudios Extremeños*, XVII, n.º 1, 1961, pp. 93-94: en este trabajo se incluyen fragmentos de los documentos citados.

¹¹ Véanse estas dos escrituras en el Archivo Histórico Provincial de Cáceres, Sección de Protocolos Notariales, escribano de Plasencia Pedro Muñoz, legajo 1.790, 6 de abril de 1562 y 17 de abril de 1562, fols. 238-239 vtº. y 257-257 vtº., respectivamente. Debemos estos documentos, que amplían el conocimiento que hasta el presente se tenía sobre el notable pintor real de azulejos *Juan Flores*, a la amabilidad y generosidad del Profesor del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Extremadura don Vicente Méndez Hernán, que los halló con motivo de la realización de su tesis doctoral sobre *El retablo en la Diócesis de Plasencia*. Vaya con estas líneas nuestro más sincero agradecimiento. Queremos hacer notar la presencia de un grupo bastante importante de artistas de procedencia italiana y flamenca por estos años en Plasencia: *Jorge y Jaques de la Rúa* (naturales de Gante), *Juan de Flandes (padre e hijo)*, *Juan Flores*, el pintor italiano *Mateo Vicente*. Todos ellos ayudaron grandemente a introducir las formas y decoraciones manieristas en las diversas parcelas artísticas.

¹² El concierto con *Juan Flores* «vecino de Plasencia, natural flamenco» para hacer «todos los patrones de azulejos, tanto para paredes como para suelos» de esta obra de Balsaín se firmó el 3 de septiembre de 1563 y ya se fijaba la residencia, que no la vecindad, del maestro en Talavera de la Reina. Véase Archivo General de Simancas, Sección de Obras y Bosques, Alcázar de Madrid, legajo 1, fol. 40, citado por MARTÍNEZ CAVIRÓ, B., «Azulejos talaveranos del siglo XVI», en *Archivo Español de Arte*, XLIV, n.º 175, 1971, p. 287.

¹³ CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Imprenta de Ibarra, Madrid, 1800, II, pp. 128-129.

¹⁴ GONZÁLEZ MUÑOZ, M. C., «Algunas notas sobre cerámica de Talavera», en *Archivo Español de Arte*, n.º 211, tomo LIII, 1980, pp. 353 y 363. Por cierto, en el padrón de pintores de cerámica del año

de dicha ciudad para sus labores al servicio de la corona. En el año 1566 continuaba trabajando en el Alcázar madrileño y el primero de abril del mismo año se lo cita en relación a ciertas obras del Real Sitio de El Pardo y residente en Talavera¹⁵.

Sin duda contribuyó Juan Flores grandemente a la difusión de las fantasiosas formas y decoraciones manieristas entre los maestros azulejeros de Talavera, que, de forma paulatina, viraron hacia el nuevo estilo; gran importancia en este sentido tuvieron las colecciones de estampas grabadas con temas italianos por artífices flamencos, y debemos insistir en que el propio hermano de Juan Flores fue un notable grabador, aunque también utilizó sin duda los grabados de Cornelis Bos († 1556), estampas que luego fueron difundidas por la imprenta de Cristóbal Plantino, y en cuyas tareas de propagación también contribuyó, y no poco, Arias Montano¹⁶.

Martínez Caviro atribuye a Juan Flores los notables azulejos de la sacristía del convento dominico de San Vicente en Plasencia, aunque opinamos que estas piezas son posteriores a su estancia placentina y ya obra de otro azulejero talaverano influido sin duda por Flores: de este importante conjunto hace derivar dicha investigadora la atribución a Flores del panel de San Nuflo conservado en el Museo arqueológico Nacional, ya que el tipo de cartela manierista de cueros recortados que enmarca las figuras de santos en Plasencia es igual a la de la citada composición de San Nuflo¹⁷. Esta misma investigadora atribuye a Juan Flores la práctica totalidad de los abundantes arrimaderos y solados de azulejería que había en el antiguo alcázar madrileño, desafortunadamente perdidos en el incendio del día de Nochebuena de 1734¹⁸. También están próximos a su mano los cuadros de azulejos con

1607 se cita a un *Juan de Plasencia*, quien, dado su significativo apellido que quizá nos habla de su lugar de nacimiento, pudiera haberse formado con *Juan Flores*: *vid.*, *idem*, p. 365.

¹⁵ *Vid.*, MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., «El Alcázar de Madrid en el siglo XVI», en *Archivo Español de Arte*, XXXV, 1962, p. 18. *Ídem*, «El palacio de El Pardo en el siglo XVI», en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología de la Universidad de Valladolid*, XXXVI, 1970, p. 14: «Y para la torre que se va acabando del Pardo será menester que luego después de Pascua se prevenga a Flores, el azulejero de Talavera, que venga... pues estará para ello presto acabada...» Archivo de Simancas, Sitios Reales, leg. 247, fol. 142, carta de Andrés Ribera al secretario Pedro del Hoyo, 1 de abril de 1566.

¹⁶ Este aspecto de la difusión de las formas manieristas a través del grabado en la azulejería española está aún poco estudiado; no obstante, a nuestro juicio fue decisiva la intervención de *Juan Flores* en el área castellana, por su influencia en la propia corte, a través de sus obras, y, desde luego, en los talleres talaveranos en donde trabajaba. Podemos citar algunos interesantes estudios en donde comienzan a desbrozarse estos aspectos, como el de VALDIVIESO RODRIGO, M. M., *El ciclo de la vida de María en la ermita de Nuestra Señora del Prado. Una aportación al origen y la iconografía de la cerámica de Talavera del siglo XVII*, Madrid, 1984. Véase también SÁINZ-PARDO MORENO, M., *La basílica de la Virgen del Prado*, Caja de Ahorros, Toledo, 1991, y SÁNCHEZ PACHECO, T., «Cerámica de Talavera de la Reina y Puente del Arzobispo», en *Cerámica española, Summa Artis*, XLII, Madrid, 1997, p. 324.

¹⁷ MARTÍNEZ CAVIRÓ, B., «Azulejos talaveranos del siglo XVI», en *Archivo Español de Arte*, n.º 175, 1971, pp. 285-287.

¹⁸ Al respecto de la abundancia de este tipo de obras, consúltese la documentación exhumada por el Profesor MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., «El Alcázar de Madrid en el siglo XVI», en *Archivo Español de Arte*, XXXV, 1962, p. 7; las obras de reconstrucción del Alcázar comenzaron en el año 1537 y los azu-

las efigies de San Antonio Abad y San Marcos que, realizados para la iglesia de los jerónimos de la Alcoba (localidad próxima a Talavera de la Reina) hoy se conservan en el Museo de Cerámica de Barcelona. Es probable que, como afirma Martínez Caviro, interviniese en el panel de Santa Catalina de Alejandría conservado en el convento toledano de Santo Domingo el Antiguo: la figura de la santa, «monumental» y dotada de «una grandiosidad miguelangelesca», sin duda se emparenta con las poderosas efigies de Cañaverál¹⁹.

Hay quien atribuye a Flores la ejecución de los botes de la farmacia de El Escorial, como obras anteriores, en todo caso, al año 1567; pero es nuestra opinión que quizá correspondan más al entorno del azulejero talaverano *Juan Fernández*, teniendo en cuenta que dicho maestro, sucesor de Flores, contrató importantes trabajos para dicho monasterio y considerando también el estilo de las «ferroneries» que decoran las vasijas. También se han adjudicado a Flores los restos del frontal (1560) de la ermita del Cristo de Garganta la Olla (Cáceres), encargado por un vecino de Oropesa (localidad cercana a Talavera) llamado Gaspar Enríquez de Montalvo, quien ordenó colocar sus armas²⁰. Y, efectivamente, existen en este frontal de Garganta la Olla algunos azulejos con detalles decorativos similares —no iguales— a los fondos de los de Cañaverál y Garrovillas, que, en nuestra opinión, es seguro son de mano de Juan Flores.

Por otra parte, la vistosa y colorista orla geométrico-vegetal que rodea las figuras de Cañaverál es idéntica a la de los citados cuadros de San Andrés y San Pablo de Garrovillas. Además, son similares los colores verde, amarillo y blanco que presentan los referidos detalles decorativos. Y también es muy parecida a la de Garrovillas la cenefa que enmarca la composición cañaverálica por las partes superior e inferior. Incluso el modelado, colorido y composición de las figuras también es semejante al que se observa en el conjunto garrovillano, aunque estos aspectos tienen una mayor calidad en los azulejos de Cañaverál²¹. Por todo lo dicho, opinamos que el mismo artífice de Garrovillas, posiblemente *Juan Flores*, debió de actuar en Cañaverál también hacia los años 1559-1561; y se reafirma esta idea si tenemos en cuenta que el señorío de Garrovillas, en el que se incluía Cañaverál, dependía por este tiempo de los condes de Alba de Aliste. Dichos señores favorecieron mucho a la parroquia garrovillana de San Pedro, en donde se encuentran los refe-

lejos «de Talavera» participaron de manera destacada en la decoración de importantes estancias, como los aposentos del rey, cuarto del Consejo, Sala Grande, corredores e incluso la capilla real.

¹⁹ MARTÍNEZ CAVIRÓ, B., «Cerámica toledana», en *Cerámica española, Summa Artis*, XLII, Madrid, 1997, p. 300.

²⁰ GARCÍA MOGOLLÓN, F. J., *Viaje artístico por los pueblos de la Vera (Cáceres). Catálogo Monumental*, Madrid, 1988, pp. 123-125. Algunas otras noticias y atribuciones dudosas a *Juan Flores* se recogen en el trabajo de SÁNCHEZ-PACHECO, T., «Cerámica de Talavera de la Reina y Puente del Arzobispo», en *Summa Artis. Historia General del Arte*, XLII, Espasa-Calpe, Madrid, 1997, pp. 333-334 y en los citados de MARTÍNEZ CAVIRÓ, B. y FROTHINGHAM, A.

²¹ Sobre *Juan Flores* y los azulejos de Garrovillas consúltese el trabajo de GARCÍA BLANCO, A., «Unos azulejos firmados y fechados en Garrovillas (Cáceres)», en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología de la Universidad de Valladolid*, XXXVI, 1970, pp. 173-191.

ridos frontales de San Andrés y San Pablo, y no tiene nada de particular que a sus instancias se encargase una pieza semejante para la parroquia de Cañaveral al mismo maestro *Juan Flores*.

* * *

Los restantes frontales que antaño decoraron la parroquia de Cañaveral se hallan en peores condiciones de conservación. No obstante, *el cuadro central del de San Miguel*, que estaba en un altar del lado del Evangelio, permanece casi íntegro (69 × 56 cm): es una obra que, por su recargado estilo manierista y rico colorido, en el que predominan los azules, amarillos intensos y ocres, se fabricó sin duda a finales del siglo XVI o principios del XVII en los talleres de Talavera de la Reina. El Santo Arcángel —inscrito en un ovalo culminado por una corona dispuesta sobre una testa de querubín y enmarcado por azules y carnosas *ces* vegetalizadas que asientan sobre la típica y fantasiosa carátula manierista con guirnaldas y lazos textiles— se dispone en la dinámica actitud de alancear al demonio, que adopta la forma de dragón maligno a cuya derecha se observa una ingenua representación del purgatorio. Una inscripción identifica al vencedor de Luzbel: «S. MIGEL». Una cartela prácticamente idéntica se observa en los paneles de la ermita de la Virgen de Gracia en Velada (Toledo): en este caso contiene representaciones de las cinco llagas de Cristo y Frothingham atribuye estos azulejos a la órbita del talaverano *Fernando de Loaisa*, debido a su relación con las obras que este maestro hizo hacia el año 1595 para el palacio de los Duques del Infantado en Guadalajara²².

Se guarda asimismo el *fragmento superior de otro óvalo*, similar al de San Miguel, compuesto por tres azulejos y al que le falta la corona: correspondía, sin duda, a un frontal simétrico y coetáneo al del precitado Arcángel y que, por ello, hubo de estar situado en un altar del lado de la Epístola. Las cenefas que enmarcaban la imagería de ambos frontales están incompletas y, en la práctica, son difícilmente reconstruibles, aunque se pueden realizar con ellas unos decorativos paneles que, sin duda, realzarían el interior parroquial; contienen dichas cenefas roleos muy vegetalizados, pintados en azul y blanco y perfilados de naranja sobre fondo amarillo; tales elementos decorativos son característicos de la cerámica talaverana de finales del siglo XVI y luego se utilizarían, con variantes, durante todo el siglo XVII.

Y aún podemos citar *otro resto del cuadro central de un frontal talaverano* (68 × 42 cm), muy destrozado, pues le faltan dos azulejos y trozos de otros seis; no obstante, se adivina la efigie del *Arcángel San Rafael* y es datable en la segunda mitad del siglo XVII: el santo arcángel conduce a Tobías desnudo y, cariñosamente, coloca su mano diestra en el hombro derecho del niño; se representa asimismo en la composición un suelo de baldosas dispuestas en ingenua perspectiva geométrica. Quizás se correspondían con este frontal diversos azulejos que imitan brocados: *eses* y *ces* entrelazadas sobre un peculiar fondo azul de finas líneas ondulantes. Tales fondos son idénticos a los de los dos frontales de altar de la parroquia de Viandar

²² FROTHINGHAM, A., *op. cit.*, pp. 70-71 y figs. 155 y 162.

de la Vera y al de la ermita de la Virgen del Monfragüe en Torrejón el Rubio, este último fechado en el año 1685²³.

Digamos que se conservan *otros seis azulejos*, adornados con un motivo geométrico vegetal a modo de *eses* afrontadas y vegetalizadas que flanquean un círculo central: parecen corresponder estas piezas a otro frontal, quizá de mediados del siglo XVI y de procedencia talaverana, teniendo en cuenta las influencias manieristas que se observan en el citado diseño.

Todos estos azulejos, en algún caso de sabor muy popular, son dignos de ser convenientemente restaurados para que no acaben de perderse del todo²⁴.

²³ GARCÍA MOGOLLÓN, F. J., *Viaje artístico por los pueblos de la Vera (Cáceres)*. Catálogo Monumental, Madrid, 1988, p. 270. *Ídem*, *Imaginería medieval extremeña. Esculturas de la Virgen María en la provincia de Cáceres*, UEX, Cáceres, 1987, p. 156. Muy similares son también los fondos de algunos frontales conservados en la provincia de Ávila, como los de Gutierrezmuñoz y Sanchidrián, fechados en la década de 1680. Consúltese SÁNCHEZ TRUJILLANO, M. T., «Frontales talaveranos en la Moraña (Ávila)», en *Homenaje al Profesor Martín Almagro Basch*, Madrid, 1983, tomo IV, pp. 175-183.

²⁴ Agradecemos a don Miguel Cilleros Martín, párroco de Cañaverál, todas las facilidades que en su día nos proporcionó para poder visitar la parroquia cañaveraliega y estudiar su contenido artístico. Sin su inestimable concurso no hubiera sido posible realizar el presente trabajo.

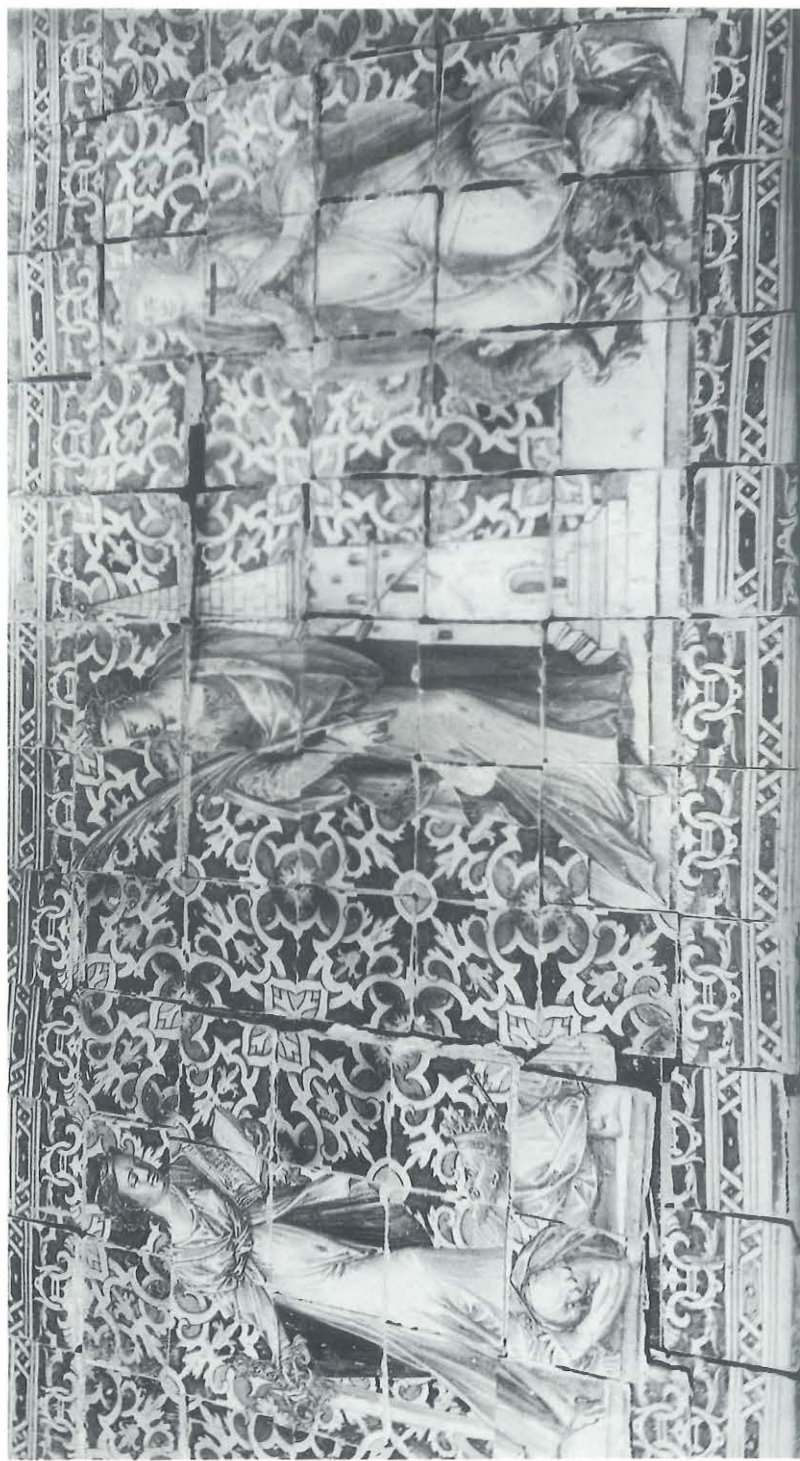


FIG. 1. Cañaveral. Frontal de Juan Flores. Conjunto.



FIG. 3. Cañaverall. Frontal de Juan Flores. Detalle de Santa Bárbara.



FIG. 2. Cañaverall. Frontal de Juan Flores. Detalle de Santa Marina.

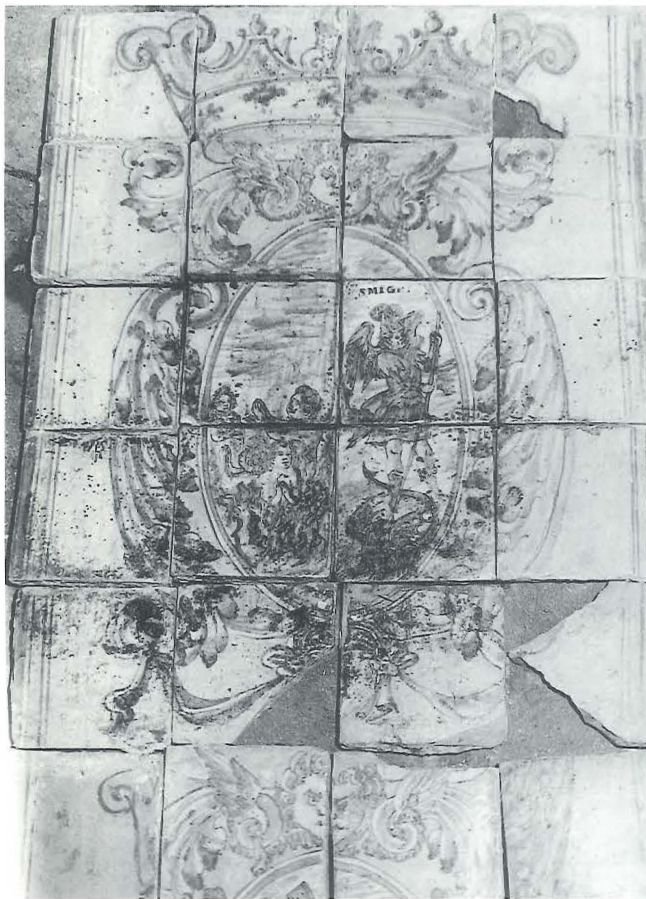


FIG. 5. *Cañaveral. Medallón central del frontal de San Miguel y restos de otro gemelo.*



FIG. 4. *Cañaveral. Frontal de Juan Flores. Detalle de Santa Catalina.*

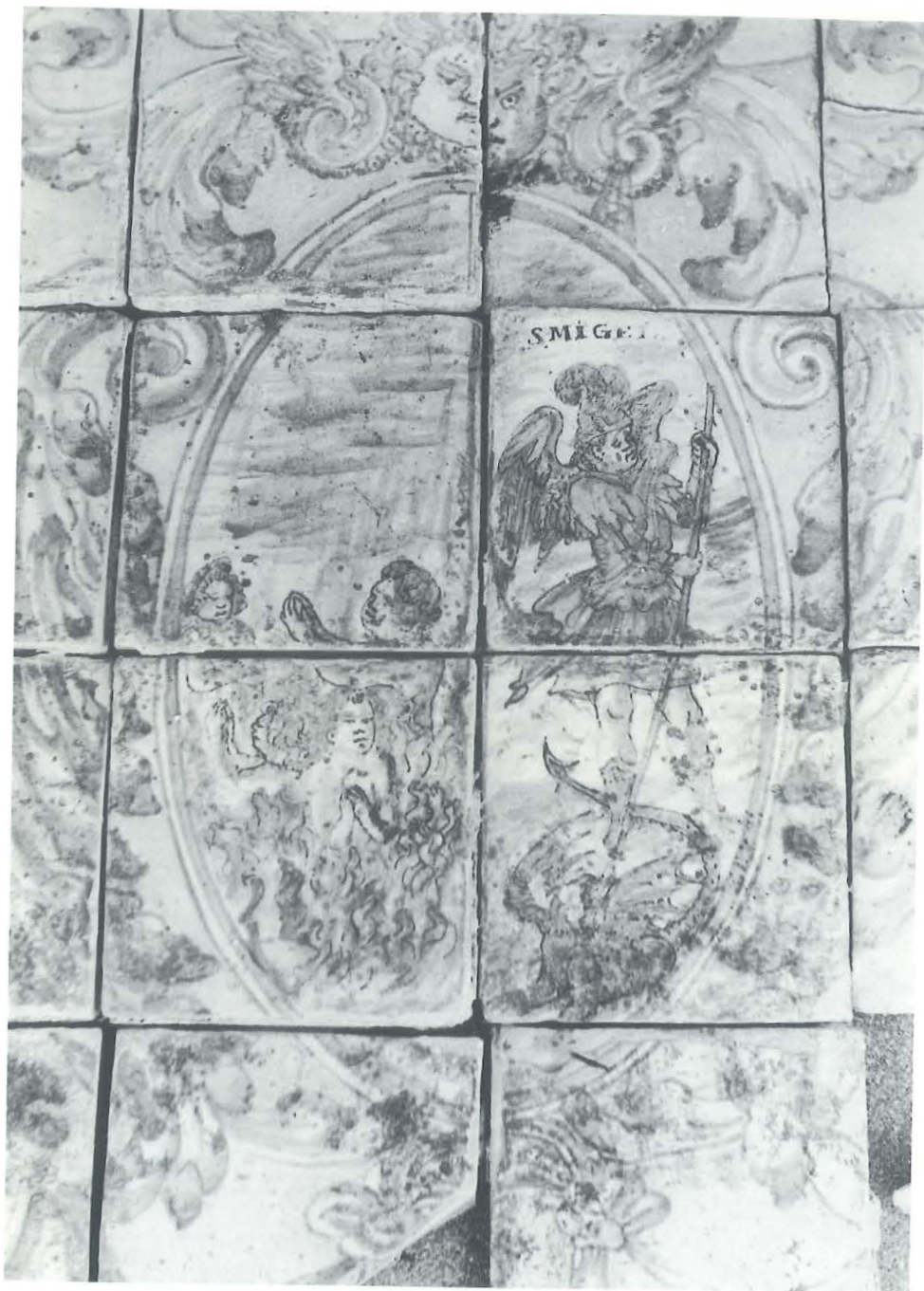


FIG. 6. *Cañaverale de la Sierra. Detalle del frontal de San Miguel.*

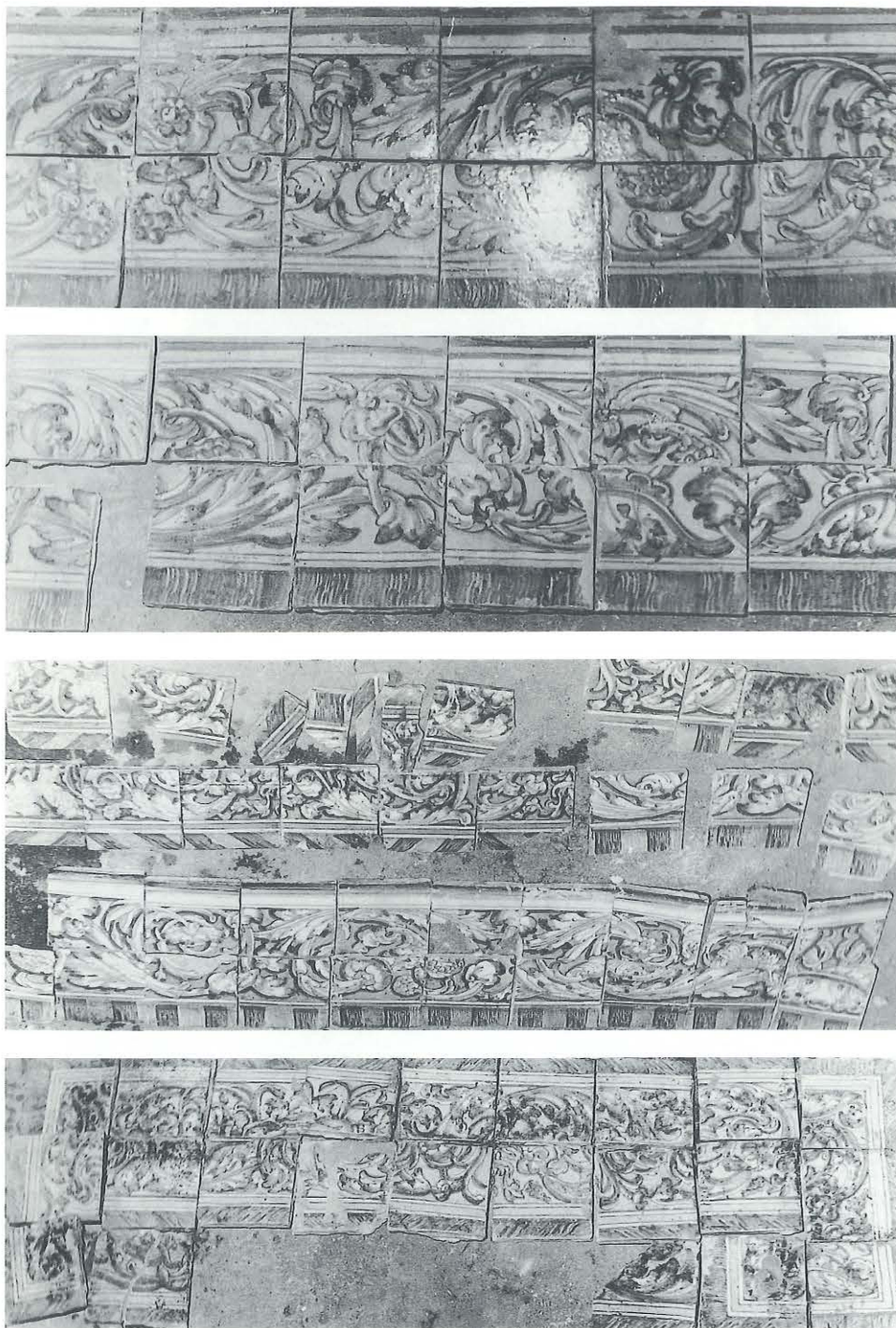


FIG. 7. Cañaveral. Diversas cenefas pertenecientes al frontal de San Miguel y a su gemelo.



FIG. 9. Cañaverall. Azulejos que posiblemente formaban el fondo imitando brocados del frontal de San Rafael.

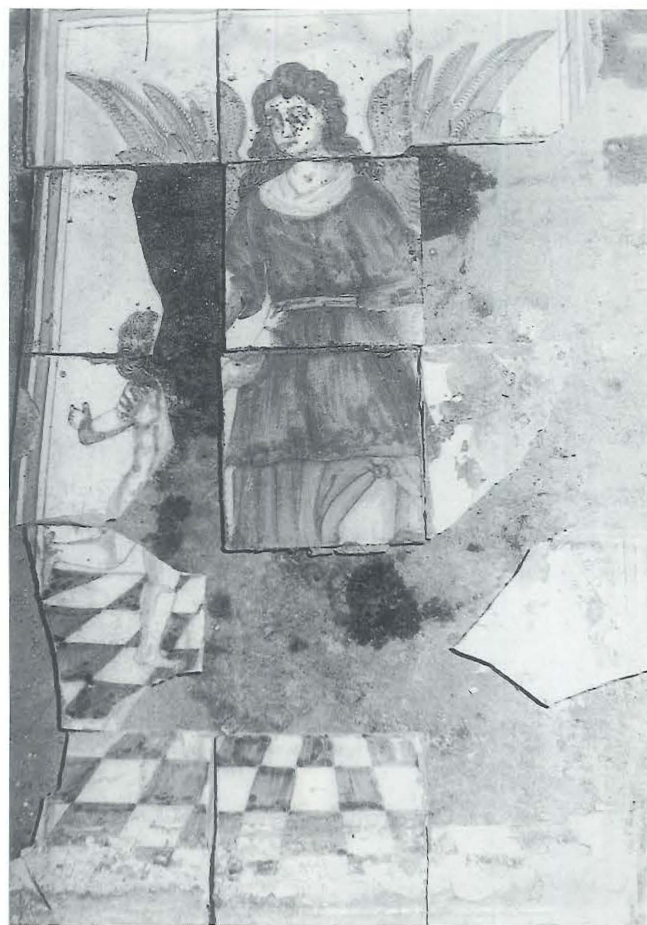


FIG. 8. Cañaverall. Restos del frontal de San Rafael.

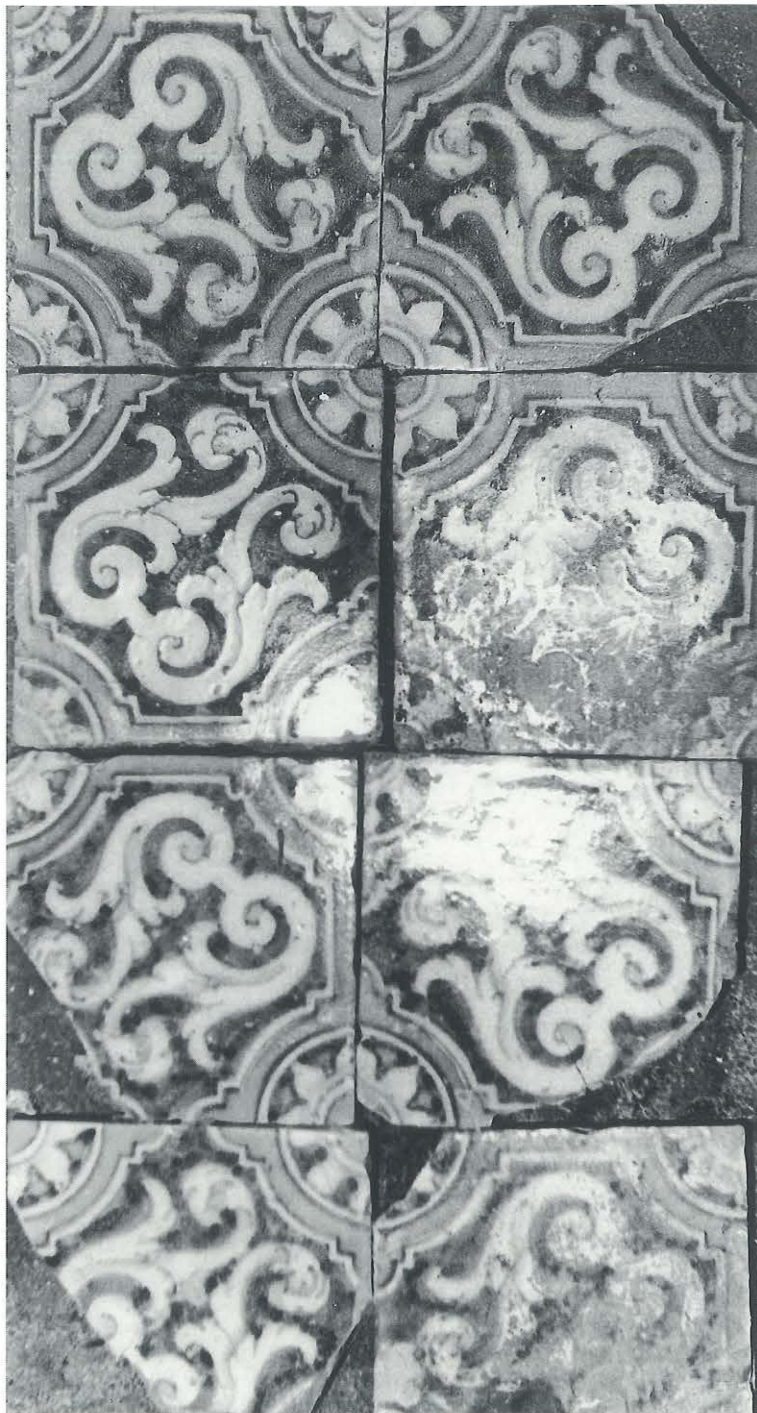


FIG. 10. *Cañaverál. Restos de un frontal del siglo XVI.*