

SEVILLA Y TALAVERA: ENTRE LA COLABORACION Y LA COMPETENCIA *

por ALFONSO PLEQUEZUELO

Las relaciones entre los dos centros se abordan en este artículo desde tres flancos: el del análisis diferenciador de productos a partir de datos visuales aplicado a piezas completas de colecciones privadas y de museos; el de las evidencias documentales y, finalmente, el de las evidencias arqueológicas. Entre las conclusiones, se rechaza una influencia directa de Francisco Niculoso sobre Talavera, se confirma el plagio de las lozas de este centro en Sevilla y se constata la vocación exportadora de ésta última con una producción de calidad media y un estilo ecléctico, frente al mercado interior y de calidad dominado básicamente por Talavera.

Relations between these two centres are examined from three different angles: analysis aimed at distinguishing products by visual examination of whole pieces from museums and private collections; the use of documentary evidence and, lastly, the application of archaeological evidence. We conclude by ruling out any direct influence of Francisco Niculoso on Talavera, and by confirming the imitation of Talavera ceramics in Seville and the exportation from Seville of products of lower quality and eclectic style, compared with the high quality of Talavera ceramics which basically dominated the home market.

Dice Argán que la del Arte es una Historia dramática, llena de las tensiones provocadas por el juego de intereses que actúan sobre los individuos que la protagonizan. Quienes tenemos algún contacto con el ambiente de los ceramistas, no ya sólo a nivel de talleres privados, sino incluso a niveles académicos, sabemos que es un sector muy sensible ante fenómenos de competencias y que, desde

* El texto de este artículo es una adaptación del de una conferencia pronunciada bajo idéntico título el 12 de septiembre de 1989 dentro del ciclo "Las lozas de Talavera y Puente" organizado con motivo de la exposición del mismo título instalada en el Mercado Puerta de Toledo (Madrid). Conste aquí nuestro sincero agradecimiento a la Dra. Natacha Seseña, autora del catálogo de la Exposición y coordinadora del ciclo.

la mítica búsqueda de la fórmula de la porcelana oriental, se constituyó en el precedente más claro del moderno espionaje industrial. No es que esto sea un retrato robot de la relación entre Sevilla y Talavera pero esta circunstancia peculiar puede justificar el título que damos a este trabajo y avanzar algo sobre la clave dinámica en que intentaremos comprender la relación que entre estas dos ciudades se ha establecido históricamente desde las novedades renacentistas hasta las comunes tentativas actuales por salir de una situación deprimida.

Pero la idea del vínculo que une a Sevilla con Talavera no es un fenómeno conocido a fondo como merece. Los dos centros forman un curioso tandem dentro del rico y complejo panorama de la cerámica española de la Edad Moderna.

En esta ocasión, por seguir un orden lógico en la exposición, abordaremos el tema desde tres flancos distintos para intentar esbozar una imagen coherente de esta problemática. En primer lugar, indicaremos algunos de los trabajos científicos que han iniciado la tarea de diferenciar los productos sevillanos de los talaveranos a partir de las colecciones cerámicas particulares y públicas. En segundo lugar, repasaremos a nivel general, en un orden cronológico, algunos de los escasos datos que las fuentes documentales publicadas suministran sobre este tema. En tercer y último lugar, veremos si la incipiente arqueología histórica nos proporciona algún dato. Dejaremos para otra ocasión la descripción pormenorizada de estas cerámicas, objetivo que nos llevaría más lejos de lo que los límites de este modesto trabajo pretenden.

1. EL ESTADO DE LA CUESTION Y EL ESTUDIO DE LAS COLECCIONES PRIVADAS Y DE MUSEOS

No se ha realizado aún un trabajo general que sistematice la loza sevillana de los siglos XVI al XVIII. El problema básico que ha impedido tal estudio ha sido precisamente la confusión entre las cerámicas sevillanas y talaveranas que han hecho desistir ante toda tentación de formar un catálogo riguroso. Nuestro intento desde hace algunos años de ir formando un Corpus de obras seguras de origen sevillano va lentamente resolviendo de forma simultánea el enigma de estas lozas y el de su diferenciación con las talaveranas.

Gestoso, especialmente interesado por lo medieval y lo renacentista, no estudió la loza barroca con el interés que esta merecía a pesar de que examinó numerosas piezas, según declaración suya, en los pueblos extremeños y en la provincia de Huelva. Hechas algunas indagaciones personales en esta zona, pudimos comprobar que la mayoría fueron vendidas por su propietarios después de la Guerra Civil o cambiadas por cacharos nuevos a los anticuarios que se iban,

según testigos visuales, con las furgonetas cargadas a venderlas en Madrid. Por la descripción que nos han hecho personas que conocieron estas cerámicas, hemos deducido que se trataba de piezas a veces de gran valor histórico, la mayor parte de ellas, de los siglos XVII y XVIII. Gestoso mismo las describe someramente diciendo que eran “platos pintados de colores y otros tan sólo de azul y blanco que aquí (en Sevilla) han venido siendo siempre considerados como loza de Talavera”¹. El autor sevillano se rinde ante las semejanzas y concluye escribiendo que no le resulta posible la distinción entre Talavera y Sevilla ni en las series polícromas ni en las azules. En el fondo, Gestoso, como medievalista, no se interesó de forma especial por las lozas modernas.

La primera aportación publicada fue la de Fronthingham² quien, a propósito de la catalogación de loza de Talavera de la Hispanic Society de Nueva York en 1944, percibe la posible procedencia sevillana de algunas piezas. Nuestro trabajo *Cerámica de Triana*³ intentó sin pretensiones de exhaustividad, ordenar algo el material y aportar piezas inéditas de distintos museos españoles y colecciones privadas con la finalidad de comenzar un Corpus que hemos ido aumentando desde entonces. Anthony Ray⁴ está estudiando el tema meticulosamente a partir de las colecciones inglesas que atesoran ejemplares sevillanos verdaderamente importantes.

2. LAS EVIDENCIAS DOCUMENTALES

En cuanto a los niveles documentales, el matrimonio histórico en Talavera y Sevilla se suele remontar habitualmente al propio origen de ambos centros como pioneros de la loza renacentista de la península. El primer contacto que se cita tradicionalmente, está relacionado con la importante figura de Francisco Niculoso al que a veces se ha supuesto una hipotética “visita” o “paso” por Talavera y en otras ocasiones se ha querido ver simplemente una *imitación* de su estilo y técnica. No existen, sin embargo, documentos ni escritos ni materiales que ava-

1. GESTOSO Y PEREZ, J.: *Historia de los barros vidriados sevillanos*. Sevilla, 1904, p. 310.

2. WILSON FROTHINGHAM, A.: *Talavera Pottery*. New York, 1944.

3. PLEGUEZUELO, A.: *Cerámica de Triana* (ss. XVI-XIX). Madrid, 1985. Nuestro último trabajo *La cerámica* en “El Museo de Bellas Artes”, Sevilla, 1991, pp. 261-319, proporciona algún dato más aunque el grupo de piezas sevillanas más interesante y numeroso pertenece al Museo de Artes y Costumbres Populares y se haya aún inédito.

4. El Prof. Ray ha enriquecido la bibliografía sobre cerámica sevillana con varios artículos publicados en los últimos años. Entre ellos destaca para este período *Renaissance pottery in Seville* “The Burlington Magazine” (mayo 1990), vol. CXXXII n.º 1046, pp. 343-344. Se espera en un futuro próximo la publicación del catálogo de piezas conservadas en los museos ingleses.

len este contacto. La idea se ha mantenido también alimentada por la probabilidad de que el ceramista italiano llevase personalmente los azulejos que se le encargan para la iglesia de Flores de Avila, viaje que tampoco está documentado ni parece verosímil ⁵. Por otro lado, Niculoso fallece antes de 1529 y la producción de loza renacentista talaverana de fecha más temprana parece ser posterior a la mitad del siglo. Quedan al menos 20 o 30 años de los que nada sabemos. Es curioso comprobar que este vacío se produce tanto en Talavera como en Sevilla. La hipótesis del contacto de Niculoso con este centro cerámico castellano surge, en realidad, forzada por la necesidad historiográfica de justificar el inicio de una producción cerámica plenamente moderna en un centro del interior de la península de desconocidos nexos directos con Italia.

Las aportaciones documentales realizadas por González Muñoz ⁶ nos suministran datos para reflexionar sobre la importancia cuantitativa y cualitativa de los alfareros de Talavera durante el siglo XVI. Llama la atención observar que mientras el índice de crecimiento de los alfareros aumenta de manera paulatina, el de pintores de loza lo hace de forma brusca en las últimas décadas del siglo, especialmente entre 1561 y 1607 pasando de 4 a 24 respectivamente para mantenerse inalterada hasta la segunda mitad del siglo XVIII. Resulta enigmático pensar qué tipo de producción tendrían esos pocos pintores que se citan trabajando en Talavera en vida de Niculoso pero no es extraño que, hasta mitad del siglo XVI, fuesen artistas de tradición mudéjar. A niveles generales, las estadísticas llevan a pensar que en Talavera no se produce loza estannífera pintada de forma sistemática y masiva hasta casi el último tercio del siglo XVI. Sólo así se explica el tono de lamentación de Felipe de Guevara (ca. 1553-63) ⁷ y las medidas que adopta Felipe II para favorecer el establecimiento de artistas flamencos en Talavera en 1562 ⁸. Además, si en Sevilla se pierde la tradición como al parecer ocurrió, y se restablece en 1561 por Frans Andries (Francisco Andrea), cuesta pensar que se dominase en Talavera mucho antes de esa fecha.

5. Cfr. MORALES MARTINEZ, A.: *Francisco Niculoso*. Sevilla, 1977, p. 60.

6. GONZALEZ MUÑOZ, M.^o C.: *Algunas notas sobre cerámica de Talavera* "Archivo Español de Arte" n.º 211 (Madrid, 1980), pp. 345-366.

7. "...en España no saben fixar los colores en el fuego, como en Faenza y Pisa las fizan, ni tampoco saben gastar acá sino dos o tres colores tan solamente... y por confesar verdad lo ignoran todo, excepto estas groserías que en los azulejos se gastan". Véase: Felipe de Guevara: *Comentarios de la pintura*. ed. Rafael Benet. Barcelona, 1958 (entre 1653 y 1563), p. 200.

8. Algunas aportaciones documentales de interés se dan en MARTÍN GONZALEZ, Juan J.: *El alcázar de Madrid en el siglo XVI (nuevos datos)* "Archivo Español de Arte" n.º 137-140 (Madrid, 1962), p. 18. Como texto de síntesis para este asunto véase también WILSON FROTHIGHAM, Alice: *Tile Panels of Spain*, Nueva York, 1969, caps. II y III.

Por su lado, los testimonios literarios referentes a Sevilla tampoco hablan de técnica italiana hasta ese momento. De hecho Pedro de Medina escribe en 1548, es decir, casi veinte años después del fallecimiento de Pisano, que en Sevilla se hace mucha “loza de Málaga blanca y amarilla y azulejo muy pulido de muy diversas labores y colores”⁹. Este comentario parece indicar que lo más sobresaliente de la producción sevillana antes de mediar el siglo es la loza dorada y el azulejo policromo probablemente de arista. Ninguna referencia a la loza de tipo italiano.

Lamentablemente la documentación conocida no arroja muchos datos sobre posibles movimientos de población salvo algún caso excepcional. Por otro lado, muchas de las familias dedicadas a la cerámica en Talavera tienen apellidos bastante comunes por lo que, de algunas coincidencias con otros apellidos sevillanos, no deben, en rigor, extraerse demasiadas conclusiones. No obstante, comparando las listas de ceramistas talaveranos suministradas por Vaca con las facilitadas por Gestoso en su Registro de Olleros, se dan algunas coincidencias de cierto interés.

No sabemos si a la familia de los Talavera —conocidos ceramistas de esa ciudad castellana— pueden pertenecer Baltasar de Talavera vecino de Triana en 1509¹⁰ y Jerónimo de Talavera, vecino también del mismo barrio en 1620 cuando, en compañía de otros ceramistas, se declara responsable de la Renta de las olleras¹¹.

La primera referencia documental que relaciona claramente a las dos ciudades data de 1552 cuando un tal Rodríguez “sacador de vedriado” vecino de Talavera de la Reina, se reconoce deudor de Gil López, de igual profesión y vecindad pero residente en Sevilla. El primero paga al segundo por una carga de loza¹².

Con independencia de que en Sevilla se localizan ceramistas con apellidos muy comunes entre los alfareros talaveranos como los mismos López, Fernández o de la Cueva, hay algunas coincidencias especialmente significativas como, por ejemplo, la de Antón Díaz, alfarero vecino de Talavera y residente en Sevilla, que en 1554 vende a un vecino de Triana 11 cargas de loza de Talavera¹³. Es probable que sea el mismo de idéntico nombre y apellido que interviene pocos años después, ya en Talavera, como testigo de las pruebas de esmaltes que hace

9. MEDINA, Pedro de: *Las grandezas y cosas notables de España*. C.S.I.C. Madrid, 1944, p. 76.

10. GESTOSO: *ob. cit.*, p. 447.

11. GESTOSO: *ob. cit.*, p. 452.

12. GESTOSO: *ob. cit.*, pp. 309-310.

13. GESTOSO: *ob. cit.*, p. 309.

el sevillano Jerónimo Montero y que citaremos después ¹⁴. De lo que no sabemos nada es del tipo de loza que llevó Díaz a Sevilla. No sabemos tampoco si estaba emparentado con él, Diego Díaz cuya hija Marina Díaz se casaría en Sevilla con Juan de Valladares, el padre de una familia de ceramistas que se pondría a la cabeza en el ambiente cerámico trianero de la primera mitad del siglo XVII. Otros apellidos importantes de Talavera aparecen en Sevilla pero en un momento posterior. Por ejemplo, se cita a Pedro y Juan Gaitán en 1743 pero no se hace referencia a su origen ¹⁵.

Tal vez el documento que mejor revela que existió una relación entre Talavera y Sevilla, incluso a niveles oficiales es el facilitado por el Conde de Valencia de Don Juan a su amigo Gestoso quien lo publica ¹⁶. En este documento, fechado el 21 de Noviembre de 1566, quedan varias ideas claras y numerosas incógnitas sin despejar. Se trata, al parecer, de una disposición de Felipe II y su Consejo real, ordenando que un sevillano, Jerónimo Montero, se desplace a Talavera y ensaye, sobre el barro de aquella localidad, una serie de esmaltes. Respecto de su profesión es curioso que no se cite expresamente. Una lectura atenta del documento hace pensar que no era pintor de cerámica sino más bien químico. A favor de ello estaría el hecho de que no se encuentren referencias a él en los registros de olleros y también su propia declaración cuando afirma: "vine a esta villa a hazer ensayo y prueba de ciertos metales en el barro ... de esta villa ... *por mano de los oficiales della...*". En efecto, los testigo declaran haber pintado cacharros y también que Montero ha preparado las fritas y ha marcado las piezas en los reversos después de fabricar los esmaltes, pero en ningún momento refieren que el sevillano las pintara ¹⁷.

La experiencia tiene lugar en el horno del ceramista Antón Díaz, citado anteriormente como residente en Sevilla en 1554. Para algunos experimentos se utiliza bizcocho suministrado por otro ceramista talaverano de una familia conocida en la profesión: Juan de Figueroa. Las formas elegidas fueron: platos, escudillas, jarras y porcelanas ¹⁸. Las operaciones que se llevan a cabo son: "pintarlas

14. GESTOSO: *ob. cit.*, p. 249.

15. PLEGUEZUELO, A.: *Pedro Gaitan, un conocido belenista sevillano del siglo XVIII "ABC" de Sevilla (19-XII-1987)* p. 54.

16. GESTOSO: *ob. cit.*, p. 249-253.

17. GESTOSO: *ob. cit.*, p. 250. Ya en prensa este artículo, se ha publicado un trabajo de Anthony Ray, donde, sobre la base de otros datos del documento, llega a similares conclusiones sobre la personalidad y la profesión de Montero (Cfr.: *Sixteenth-century pottery in Castille: a documentary study* "The Burlington Magazine" (mayo, 1991), p. 299).

18. Es curioso el empleo frecuente en documentos de la época del término "porcelana" o "borcelana" aludiendo no al material en que la pieza está realizada sino, al parecer, a un forma concreta. En la tasa de precios hecha pública en Sevilla en 1627, se cita esta denominación asociada aparentemen-

de azul”, “salpicarlas” y pintarlas de “otras colores”. A pesar de esto, una frase del documento aclara que estas prácticas no eran total novedad para este centro al comentarse que se hizo: “...vedrio blanco y pintado y jaspado de azul y pintado de otras colores diferentes *segun y como en esta villa se acostumbra a hacer...*”. No obstante, algún propósito de perfeccionamiento debía tener el desplazamiento de un técnico desde Sevilla hasta Talavera. Pensamos que su visita se debió tal vez al intento por parte de la Corona de mejorar la calidad técnica de la producción talaverana con la intención de potenciar bajo su control un foco que abasteciese a la Corte como efectivamente estaba ocurriendo ya con el taller del flamenco Juan Flores¹⁹. El mismo Juan Fernández que hace de testigo en este asunto proveerá de azulejos los cuartos del Rey en el Escorial y otros ceramistas de Talavera surtirán de piezas las boticas y los palacios del Rey según el estilo flamenco que tanto gustaba al monarca. Dado el carácter técnico de la operación y nuestra suposición de que Montero no era exactamente pintor, no cabe pensar en un influjo estilístico de Sevilla sobre Talavera sino más bien en un trasvase de tecnología.

Pero a pesar de que desde mediados del siglo está documentada la llegada a Sevilla de obra talaverana, y a pesar también de que es lógico suponer una copia local casi inmediata, la primera vez que en un documento se denomina “loza de Talavera” a la fabricada ya en Sevilla por ceramistas locales, es en 1587, año en que “Luis García, ollero de loza de talavera morisco vecino de triana en la calle del barrio nuevo”²⁰, hace de fiador en un contrato de arrendamiento de otro morisco. En 1597, en los talleres que habían ocupado los genoveses Pesaro, se cita a unos “olleros que labran en ella (la casa)... *loça de Talavera*”²¹. Incluso a los propios hijos de Tomás Pesaro, (Francisco y Jusepe) que proceden de Albisola en Génova de donde traen su técnica cerámica, se les nombra en los documentos notariales de los primeros años del siglo XVII, “*maestros de hacer loza de Talavera*”. Probablemente los modelos talaveranos superaron en popularidad a los propios genoveses aunque también de este tipo se fabricaron en Sevilla como sabemos por datos arqueológicos.

En el siglo XVII se generalizará esta denominación y en el XVIII se llegará a una curiosa confusión al llamar “pintores talaveranos” a todos los “pintores de

te a un tipo de escudilla grande: “Cada porcelana, taças de fraile quarenta y ocho maravedises”. Ray, sin embargo, identifica este término con piezas usadas como bases para macetas de flores (1991:299, nota 9).

19. Para este autor véase WILSON FROTHINGHAM, Alice: *Tile Panels of Spain*. New York, 1969, pp. 48 y ss. y también MARTINEZ CAVIRO, Balbina: *Azulejos talaveranos del siglo XVI* “Archivo Español de Arte” (1971), pp. 285 y ss.

20. GESTOSO: *ob., cit.*, p. 412.

21. GESTOSO: *ob. cit.*, p. 244.

loza”²². Sin embargo, en una lista de embarque de productos que se llevan de Sevilla para las Indias en 1579 se suele hacer diferenciación entre lozas de Talavera, Triana y Sevilla²³.

La tasa de precios de 1627 es uno de los documentos más citados y de los que mayor interés poseen para conocer la cerámica sevillana de principios del siglo XVII y sus relaciones con Talavera. Pero encontramos serios escollos en la total comprensión de su texto. Por ejemplo, son detallados los tamaños, las denominaciones de forma y los precios pero son muy escasas las alusiones a la decoración y a los colores, criterios a los que aluden las denominaciones acuñadas por los historiadores del siglo XX creadores de la taxonomía que hoy sirve para identificar las series en el caso de Talavera o Puente. No hay que hablar de las series sevillanas, que están aún pendientes casi de conocer y, por supuesto, de recibir denominaciones, como comprobaremos más adelante.

Queda claro, eso sí, que en Sevilla se venden, entre cerámicas de otras procedencias, las de Talavera. Se cita el “Bidriado de Talavera”. También se vendía “vidriado de la Puente”. No sabemos a qué tipo se refiere pero debe ser una serie modesta a juzgar por el bajo costo.

Además de estas piezas originales talaveranas y de Puente de Arzobispo se citan tres apartados de complicada diferenciación. Por un lado hay un pequeño capítulo titulado “Vidriado de Sevilla” que lleva un subtítulo donde se lee “Platos de Talavera contrahechos de Sevilla”. El subtítulo parece confundir más que aclarar. En segundo lugar, hay un elenco encabezado con el epígrafe: “Platos pintados contrahechos de Talavera” y más adelante, otro de “Loza de Sevilla contrahecha a la de Talavera”. El último caso no ofrece duda: se trata de las imitaciones sevillanas de lo talaverano aunque curiosamente no se citan platos entre una enorme variedad de piezas, pero ¿a qué se refiere el anterior?. En él, a pesar del título, no sólo se citan platos sino otros tipos de piezas como escudillas, cuartillas, jarros, piletas, vasos, aceiteras, porcelanas, ramilletes, saleros y urnas.

El problema básico lo plantea el saber si el apartado titulado “Platos pintados contrahechos de Talavera” se refiere a piezas talaveranas o a imitaciones sevillanas. Tal vez haya que considerar que este apartado no se refiera a copias sevillanas como se ha pensado a veces sino que sea realmente de piezas talaveranas y que el término “contrahecho” no signifique imitación de Talavera, como en el apartado siguiente, sino que aluda al sentido de imitación del natural (piezas de engaño) que se podría deducir del nombre de algunos ejemplos del listado como

22. Véase PLEGUEZUELO HERNANDEZ, Alfonso: *Azulejos hagiográficos sevillanos en el siglo XVIII* “Archivo Hispalense”. Sevilla, 1979, p. 171.

23. GOGGIN, J.: *Spanish Majolica in the New World*. New Haven, 1968, p. 212 y LISTER, Robert y Florence: *Andalusian Ceramics in Spain and New Spain*. Tucson, 1987, p. 317.

los “vasos pequeños para vino hechura de barquillo” o los pares de “ramilletes”. Habría que sobreentender en el epígrafe una conjunción y una coma que lo haría más comprensible quedando como “platos pintados (y) contrahechos (,) de Talavera”. En este caso obtendríamos un número de piezas pintadas de Talavera: diecinueve, más cercano al de piezas sevillanas hechas a imitación de aquellas; cuarenta y cinco. No obstante, aun considerando este apartado como talaverano, asunto que no está claro en absoluto, llama la atención por encima de todo la cantidad de tipos de objetos que se citan para la cerámica sevillana.

Con independencia de las formas, la alusión a las decoraciones se resuelve en ambos capítulos de forma genérica con el calificativo “pintado/a”. Tan sólo se hace alusión en algunos casos a una serie “pintada de primavera” probablemente por los motivos floreados pero ni aun así la identificamos.

La idea global más interesante que se desprende del documento es la complejidad de las tipologías y la variedad de la oferta, lo que denuncia una clientela sofisticada que consume productos cerámicos que sobrepasan las puras necesidades primarias. Un fenómeno similar se produciría posteriormente en los demás países europeos como Italia, Holanda, Inglaterra, Francia o Alemania.

Resulta curioso, después de leer este documento, echar una ojeada sobre el inventario de bienes de la casa de un importante artista de Sevilla: Andrés de Ocampo, fechado sólo cuatro años antes de la tasa de precios²⁴; en él se citan las siguientes piezas de cerámica de servicio de mesa: “ocho platos de talavera”, “cuatro escudillas de talavera”, “dos borsellanas de talavera”. Como puede comprobarse, no hay ni una sólo pieza citada como sevillana. ¿No la tendría realmente? o ¿es que se citaban como talaveranas aunque fuesen fabricadas en Sevilla?. Sería necesario hacer un muestreo más amplio en los inventarios para poder dar respuesta a esta y a otras muchas incógnitas.

La imagen de Talavera como modelo a seguir debió debilitarse en Sevilla durante la segunda mitad del siglo XVII en favor de otros centros. La importación masiva de loza genovesa (Savona) y más tarde Holandesa (Delft) determinó una preponderancia de las series azules y de los esquemas y motivos decorativos de estos dos orígenes. Es muy revelador el hecho de que en 1747 un documento municipal cite a cincuenta maestros –se hace un recuento total de 1.200 personas– que se ocupan en Triana de hacer loza “con Ymita(cion) a la de Ólanda”²⁵. Desde los años treinta del mismo siglo Alcora se convertirá en un nuevo modelo que desplaza al de Talavera en las series policromas. Con estos tres nuevos factores: Génova, Delft y Alcora, hacia la mitad del siglo, la producción trianera

24. BAGO Y QUINTANILLA, M.: *Aportaciones documentales* .en “Documentos para la Historia del Arte en Andalucía”. Sevilla, 1930, vol, II, pp. 45-46.

25. Archivo Municipal de Sevilla, sección V, tomo 13, n.º 9.

experimenta un crecimiento en calidad y cantidad. A fines del setecientos se produce un decaimiento en Sevilla por varias razones, entre ellas, la competencia de Valencia y Cataluña ²⁶. Significativamente no se cita ya a Talavera como competidora.

De hecho, la ciudad castellana entra en una fase depresiva de la que no saldrá hasta principios del siglo XX, precisamente de la mano de un sevillano: Enrique Guijo, cuya influencia en Talavera sólo queremos dejar aquí apuntada.

Este interesante personaje cuyo papel en el resurgimiento de Talavera han valorado Natacha Seseña, Antonio Perla y otros autores ²⁷, nace en Córdoba y se traslada a Sevilla muy joven en 1885. Protegido por el político Don Luis Palomo, entra en los talleres de un pintor escenógrafo pasando pronto, por mediación personal de Gestoso, a la fábrica de Mensaque. Descontento por las trabas que allí ponían a su curiosidad, se despide y entra en el taller de un modesto alfarero, Manuel Rodríguez, donde se forma técnicamente en las tradiciones trianeras. En 1898, cuando se traslada a Madrid su protector, se marcha con él a la capital de España donde se dedicó un tiempo a la pintura decorativa y a la restauración de obras en el Museo Arqueológico Nacional. Conoce al crítico Francisco Alcántara que le aconseja ir a Talavera donde podría encontrar el ambiente cerámico que tanto le interesaba. Hace su primera visita en 1907 y conecta con uno de los pocos productores que aún subsistían haciendo copias de lo valenciano: Emilio Niveiro. Algunas de las piezas que Guijo hace de prueba en el alfar de Niveiro se exponen en el escaparate del pintor decorador y fotógrafo D. Juan Ruiz de Luna. El ceramófilo Platón Páramo se interesa por la obra de Guijo animándole a fundar la fábrica que protagonizaría el último gran período de la cerámica de Talavera ²⁸. Sus relaciones con intelectuales como Gestoso, Alcántara, Sentenach o el mismo Machado, lo convierten en una figura de primer orden y en el último gran enlace entre Sevilla y Talavera de la Reina ²⁹.

3. LAS EVIDENCIAS ARQUEOLOGICAS

En cuanto al estado de conocimiento del tema a través de la arqueología, es muy poco lo que se sabe de la posible relación entre la cerámica de Sevilla y la de Talavera. La arqueología sevillana se ha ocupado fundamentalmente de la

26. MATUTE Y GAVIRIA, J.: *Aparato para escribir la Historia de Triana*. Sevilla, 1977 (1818), p. 145.

27. SESEÑA, N.: *La cerámica popular en Castilla la Nueva*. Madrid, 1975 y PERLA, Antonio: *Cerámica aplicada en la arquitectura madrileña*. Madrid, 1988.

28. CASCALES Y MUÑOZ, J.: *Las bellas artes en Sevilla*, tomo II. Sevilla, 1929, pp. 152 y ss.

29. Véase para este aspecto la completa obra de Perla citada anteriormente, pp. 105 y ss.

primera mitad del siglo XVI en la que no se han detectado intercambios hasta el momento.

Como idea preliminar es preciso aclarar que el material tardomedieval de Talavera no conecta de forma clara con las series que conocemos tradicionalmente como Talaveranas del siglo XVI: “punteada” y “de las mariposas”³⁰. En el caso de Sevilla conocemos mejor las series menos artísticas –es decir, las que no suelen estar presentes en las colecciones de museos y de particulares– a partir de las excavaciones en la América hispana y ahora también por las prospecciones que se han realizado en la propia ciudad.

Esto nos permite hacer un balance entre ambos centros. La comparación nos lleva sólo a conclusiones muy genéricas por el momento. En primer lugar, tendríamos el hecho de que en Talavera no aparece cerámica sevillana. Es lógico ya que no tendría sentido que un centro, que se mantiene gracias a la exportación, importara de otro para abastecerse. Sólo en el apartado de azulejos se localizan algunos de arista sevillanos entre otros toledanos del mismo tipo rescatados de los yacimientos. Ello puede indicar que en el período en que se producen éstos – la primera mitad del siglo XVI– Talavera necesitaba importar este producto tal vez porque aún no había comenzado su propia producción azulejera. Es significativo que en estos mismos yacimientos no aparezcan azulejos talaveranos de tradición italiana.

En Sevilla, por el contrario sí aparece loza de Talavera. También resulta congruente, ya que Sevilla no sólo actúa como núcleo de producción y consumo sino como punto de distribución hacia ultramar, especialmente América a donde sabemos fueron lozas talaveranas. Pero lo que hasta ahora se conoce solo afecta a ciertas series de fines del XVI y al siglo XVII. No hemos encontrado ni un sólo fragmento de las series que se tienen por las más tempranas como las citadas “de las mariposas” o la “punteada” y llama también la atención que no encontremos por el momento fragmentos de las series de más complejidad estética, como la “flor de patata” o la “polícroma historiada”, aunque aparecen, por el contrario, alguna de las series azules. Son la de “estrellas de plumas” y también la “tricolor” figurativa las más tempranas que se encuentran.

En lo relativo a los datos arqueológicos procedentes de las numerosas y sistemáticas excavaciones realizadas en yacimientos hispanoamericanos, la documentación es muy reveladora de la superioridad cuantitativa de la loza sevillana respecto de la talaverana. Del material publicado por Goggin³¹ sólo destaca un fragmento de plato polícromo pero ni siquiera este caso es claramente talaverano.

30. El trabajo de RODRIGUEZ SANTAMARIA, Antonio y MORALEDA OLIVARES, Alberto: *Cerámicas medievales decoradas de Talavera de la reina. Talavera*, 1984 así lo demuestra.

31. GOGGIN, J.: *ob. cit.*, p. 143.

No obstante, se sabe por la documentación de los registros a Indias que se exportó bastante loza de este origen.

Los Lister³² identifican, entre los fragmentos obtenidos en las excavaciones mexicanas, un tipo al que denominan “la traza polychrome” que coincide con la serie que en España denominamos “punteada” y se inclinan a considerarla, por razones de contexto arqueológico, como sevillana y no como talaverana. Pero esta serie nos lleva al problema más confuso que actualmente tiene plantada la distinción entre la loza de Sevilla y la de Talavera y para el cual, hemos de confesarlo honestamente, no tenemos aún una solución clara aunque sí diversas hipótesis que serían material para un debate aparte³³. Aquí sólo podemos decir que aún no hemos hallado entre las colecciones de cerámica reconocidas de las excavaciones realizadas en Sevilla, ni un sólo fragmento claramente asignable a esta serie aunque si hay algún paralelo en azulejos de hacia 1600.

Katheleen Deagan en su último trabajo³⁴ afirma que es comprometido diferencias las lozas de Sevilla y Talavera dado el intercambio entre ambos centros pero, de hecho, en el cuadro de clasificaciones de series con origen reconocido enumera un total de ocho sevillanas perfectamente definidas frente dos atribuidas sin seguridad a Talavera, datables estas últimas entre 1550 y 1650³⁵. A partir de esa fecha la competencia ejercida por los propios centros americanos fundados probablemente sobre un sustrato de emigrantes talaveranos y sevillanos, hacen disminuir la importación de España, al menos en México y Puebla y su radio de acción.

La llegada a fines del siglo XVI de la influencia de Talavera a Sevilla es compartida por la opinión de los Lister quienes afirman que esta influencia italo-talavera llega al sur a principios del siglo XVII. Durante este primer período es posible que la imitación fuese muy literal. Hay una copia de la serie de estrellas de plumas; hay imitación de la tricolor; aparecen fragmentos de la de los helechos y hay copia de la polícroma pero sólo en los colores, no en el estilo.

Como puede verse, los datos arqueológicos son todavía escasos y no permiten aún extraer ideas demasiado claras.

32. LISTER, F and R.: *Sixteenth century majolia pottery in the valley of Mexico*. Tucson, 1982, p. 18.

33. El tema cuenta por ahora con el artículo de Anthony Ray citado en la nota 4 de este trabajo.

34. DEAGAN, K.: *Artifacts of Spanish Colonies of Florida and the Caribbean (1500-1800)*. Vol. I. Washington D.C.-London, 1984, p. 65.

35. DEAGAN: *ob. cit.*, p. 28.

4. LAS CONCLUSIONES

Resulta difícil dar conclusiones considerando el estado actual de conocimientos del problema que plantea la relación entre Talavera y Sevilla. Pero podemos avanzar algunas hipótesis que más que conclusiones deben tomarse como incógnitas que convendría ir resolviendo paulatinamente.

1.º No es probable que la obra de Francisco Niculoso Pisano influyese directa ni indirectamente en Talavera puesto que, según los datos disponibles, este centro comienza su producción estannífera como mínimo dos décadas después del fallecimiento del italiano³⁶. También es probable que se perdiera su técnica en Sevilla tras la obra de sus hijos. La reinstauración —que no continuación— de los procedimientos italianos, se daría después de mediado el siglo a cargo de artistas flamencos en Talavera y flamencos y genoveses en Sevilla.

2.º La relación entre Talavera y Sevilla, pensamos, hay que entenderla a partir de este momento en términos de competencia y de plagio intencionado durante la primera mitad del siglo XVII; de ahí la dificultad de diferenciación entre ambos productos que sólo análisis especializados pueden poner de relieve. Talavera trabaja para la élite y se hace pronto con un prestigio que no posee Sevilla. Esta aprovecha la denominación de origen de aquella tanto para el producto como para la forma de designar a sus profesionales. Talavera cuenta con el apoyo de la Corona y la falta de competencia en el interior. De ahí que la fluctuación de su auge y decadencia vaya muy coordinada y sea tan brusca como la Historia del propio imperio de los Austria. Sevilla, más alejada de la corte, cuenta con su comercio exterior gracias a su situación estratégica. Esto le proporciona una estabilidad que no posee Talavera y que le permite salvar el bache del siglo XVIII y del XIX.

3.º La decadencia de Talavera a partir de la mitad del setecientos y el mantenimiento en Sevilla del nivel de producción, comportó un alejamiento casi total en este último centro respecto de los modelos talaveranos sustituidos ya por los de Savona, Holanda y Alcora.

4.º Sería necesario efectuar un rastreo documental en los libros sacramentales de Triana y Sevilla para perfilar con mayor exactitud la eventual procedencia talaverana de los olleros.

5.º Los registros de productos que pasan de Sevilla a América, que se conservan en el Archivo General de Indias, podrían ofrecer —de hecho ya están ofre-

36. El grupo de piezas decoradas con grutescos, consideradas tradicionalmente como las primeras hechas en Talavera siguiendo modelos de Urbino, no ofrece garantía suficiente sobre su lugar de fabricación.

ciendo— datos para saber en qué proporción se exportan las cerámicas de ambos centros.

6.º En esta situación de conocimientos todavía tan precaria, es difícil delimitar características pero desde el punto de vista de las decoraciones es evidente que en el caso de Talavera estamos ante una producción de mayor control de calidad y más estandarizada en sus series, en tanto que en Sevilla, la rapidez de ejecución es una ley implacable para satisfacer a un mercado masificado y menos exigente que el de Talavera. La falta de homogeneidad, la variedad, la inspiración diversificada y el plagio desinhibido actúan como características peculiares. No obstante, el modesto acopio de material que ya hemos realizado empieza a dejar entrever muchas series identificables aunque las combinaciones de rasgos son muy frecuentes.

7.º Es necesario hacer una revisión sistemática de las colecciones de fragmentos obtenidos en las campañas arqueológicas más recientes efectuadas en el centro histórico de Sevilla. Algunos casos concretos como el Palacio de Altamira o la Casa de Miguel de Mañara, poseen ya resultados hoy en trámites de publicación. Otras colecciones de un gran interés como la de la Cartuja de las Cuevas³⁷ o la del Monasterio de San Clemente³⁸, son muestras de un interés creciente y un aumento de la sensibilidad de arqueólogos e historiadores en relación a este importante tema de nuestro pasado histórico.

37. Nuestro agradecimiento al grupo de arqueólogos del Conjunto Monumental de la Cartuja de las Cuevas, especialmente al Dr. Amores Carredano, por facilitarnos la consulta y animarnos al estudio de los materiales modernos allí recuperados durante las excavaciones realizadas en los últimos años.

38. Igualmente damos las gracias a los arqueólogos Miguel A. Tabales y Reyes Ojeda por facilitarnos el estudio de las colecciones recuperadas en las excavaciones del Real Monasterio de San Clemente. Este trabajo, realizado en colaboración con Reyes Ojeda, Rosario Huarte y Pilar Somé, se halla actualmente en prensa.



Fig. 1. Plato de loza de la serie tricolor de palmetas estilizadas. Sevilla, siglo XVII?
Cartuja de la Defensión. Jerez de la Fra. (Cádiz).



Fig. 2. Cuenco semiesférico de loza de la serie tricolor. Sevilla, siglo XVII. Cartuja de la Defensión. Jerez de la Fra. (Cádiz).



Fig. 3. Orza de botica de loza procedente de un Convento Dominicano. Sevilla, siglos XVIII. Col. Part. (Sevilla).



Fig. 4. ¿Enfriador de botellas? Serie azul. Sevilla, siglo XVIII. Museo de Cerámica. (Barcelona).



Fig. 5. Jarro burladero de loza. Sevilla, siglo XVIII. Col. Part. (Sevilla).