

LA LOZA SEVILLANA DEL SIGLO XVIII: PIEZAS INÉDITAS EN LOS MUSEOS DE LONDRES

POR ANTHONY RAY

El objetivo de este artículo es reclamar la atención sobre algunos ejemplos importantes de loza de Triana (Sevilla) conservadas en las dos colecciones más relevantes de Londres, la del Museo Británico y la del Museo Victoria y Alberto. Las ocho piezas, la mayoría de las cuales son inéditas, muestran claramente cómo la loza de Triana, a lo largo del siglo XVIII, reflejó las cambiantes modas de las cerámicas europeas.

The purpose of this article is to draw attention to some important example of Triana (Seville) pottery in two major London collections, those of the British Museum and the Victoria and Albert Museum. The eight pieces, the majority of them unpublished, show clearly how Triana pottery, throughout the eighteenth century, reflected the changing fashions in European ceramics.

Durante más de cinco siglos—desde fines del siglo XIV hasta el XX—los alfareros de Sevilla, y concretamente los de Triana, produjeron cantidades enormes de cerámica de gran calidad. De las épocas medievales podríamos citar las magníficas tinajas y pilas bautismales con decoración estampillada o en relieve y las piezas más tempranas de la serie azul y morada, pero el acontecimiento que dio el mayor impulso a esta industria fue la expedición de Cristóbal Colón en 1492 y, poco después, la fundación de la Casa de Contratación. Abriéronse entonces nuevos mercados en las Indias y se afianzó el comercio con el norte de Europa, comercio éste último que floreció hasta tiempos de la Armada Invencible en 1588 y hasta el pleno desarrollo, algo más tarde, de la cerámica estannífera en los países del norte. Puede decirse que Sevilla era el centro de cerámica más importante y más innovador de España en el siglo XVI, exportando azulejos y loza a las Indias y a muchos países europeos. Niculoso Francisco, primero, y más tarde, los alfareros inmigrantes de Liguria así como Cristóbal de Augusta, cumplieron una misión fundamental en el desarrollo del arte del Renacimiento en España. Desde inicios del siglo XVI en adelante podemos observar dos principios

que iban a guiar a los maestros de Sevilla: la necesidad de proveer mercancías acordes con la moda del momento y también la de mantener cierta independencia frente a dichas modas. No hay sino que pensar en la versatilidad del propio Francisco Niculoso. Célebre desde hace muchos años por ser el inventor del cuadro cerámico, hoy sabemos que también fabricaba loza dorada, cerámica azul y morada y azulejos de arista como los que hizo para el papa León X y sus estancias de Castel Sant' Angelo en Roma. Igualmente destacan los paneles de azulejos de Augusta a fines del siglo y la loza que imitaba la de Deruta o la de Liguria, tanto policroma como azul. Cuando hacia 1600 la loza de Talavera llegó a dominar el gusto popular, los alfareros de Sevilla cambiaron su estilo sin mayor problema, como se aprecia en la Tasa de Precios de 1627 en que se mencionan "platos pintados contrahechos de Talavera". Es muy difícil interpretar esta expresión pero se puede imaginar que no eran copias miméticas sino, digamos, paráfrasis de la loza talaverana. Entretanto, el alfar de Valladares seguía el estilo de Augusta pero de una manera más exuberante que la original y creaba paneles magníficos que nada debían al estilo de Talavera. En la segunda mitad del siglo XVII las dificultades económicas que resultaron de la peste y de la disminución del tráfico por el Guadalquivir, afectaron a la industria cerámica y poco se sabe de este período aparte de algunos azulejos datados.

El renacimiento de la industria cerámica de Triana data de principios del siglo XVIII. En 1721 el Conde de Floridablanca en una carta a la Real Sociedad Patriótica, dijo que había 82 hornos en Triana produciendo cerámica de todos los tipos y dando empleo a 346 personas, y en 1747 había 50 maestros empleando a 1.200 obreros. La cerámica había vuelto a ser una industria de importancia, pero la revaloración de la calidad y la diversidad de la producción dieciochesca sevillana ha sido un fenómeno historiográfico de los últimos años. En su libro monumental¹, José Gestoso dedicó muy pocas páginas a este período. El autor se justifica aludiendo a la falta de espacio pero da toda la impresión de no apreciar mucho la cerámica del siglo XVIII considerándola tal vez decadente. Ello es lamentable porque, sin duda, en aquellos días había muchos más testimonios materiales que hoy. Recientemente, dos investigadores han echado los cimientos del tema: primero Ainaud en su libro imprescindible² y después Pleguezuelo en su catálogo de la exposición sobre Cerámica de Triana³ y en el de la colección Carranza, dada a conocer también por este último autor⁴, tiene varias piezas del siglo XVIII entre las cuales hay tipos inéditos. En este artículo quisiera dar a luz por primera vez –a excepción de una sola obra– algunas piezas muy importantes

1. GESTOSO, J.: *Historia de los barros vidriados sevillanos*. Sevilla, 1903.

2. AINAUD, J.: *Cerámica y Vidrio*. Madrid, 1952.

3. PLEGUEZUELO, A.: *Cerámica de Triana. Siglos XVI al XIX*. Madrid, 1985.

4. PLEGUEZUELO, A.: *Cerámicas de Triana. Colección Carranza*. Sevilla, 1996.

pertenecientes a las colecciones del Museo Británico⁵ y del Museo Victoria y Alberto de Londres, en parte porque demuestran muy bien la citada paráfrasis trianera de las modas de la época y en parte porque constituyen notables ejemplos del arte cerámico⁶.

Se ha contado frecuentemente la complicada y fascinante historia del descubrimiento en Europa de la porcelana china. En el contexto de la cerámica española no hay más que recordar que los primeros grandes envíos fueron traídos a la península por la flota portuguesa ya que tenían el monopolio del comercio con el Extremo Oriente en el siglo XVI; allí llamaron la atención de Felipe II y, andando el tiempo, animaron a los alfareros de Lisboa a hacer las primeras tentativas de imitar la “loza china”. Con ocasión de la visita de Felipe III a Lisboa en 1619, los alfareros erigieron un arco triunfal donde se veían navíos que desembarcaban porcelanas chinas y un jarrón de “porcelana” (sic) del tipo que se hace en Lisboa contrahecho a lo chinesco⁷. Estas piezas portuguesas impulsaron a su vez a los alfareros de Talavera a crear sus propias imitaciones y se puede imaginar que las piezas sevillanas mencionadas en la Tasa de Precios de 1627 eran parecidas. Las cerámicas de “estilo chino”, tanto de Talavera como de Lisboa no deben nada a Holanda aunque, por supuesto, comparten con ésta el mismo linaje; el de la porcelana de los últimos años de la dinastía Ming y del período de Transición. Sin embargo, la importación masiva de porcelanas chinas en Holanda desde 1608 en adelante no sólo llevó tales objetos de lujo al alcance de todos en Europa sino que creó la moda del estilo chinesco (*chinoiserie*) y, sobre todo, de la loza azul preferida sobre la polícroma. En muchos países –Portugal, Holanda, Inglaterra, Italia, Francia y Alemania– los ceramistas adoptan este color para decorar sus piezas con temas tanto chinescos como europeos y, tal vez inspirados por los ejemplos ligures, los alfareros de Talavera crearon a fines del siglo XVII un nuevo estilo interpretado en azul, coetáneo de las magníficas piezas policromas. Tal estilo lo imitaron también en Sevilla en la primera mitad del siglo XVIII. Aunque sabemos que se importaba loza holandesa en la época, no es fácil valorar su influencia. En la Real Cédula de 1743⁸ que dio ciertos privilegios al décimo conde de Aranda se dice expresamente que la loza de Alcora era “mejor que la loza importada de Holanda”, y en la carta de Floridablanca de 1747 ya citada se lee que los alfareros de Triana hacían loza *a ymitacion de la de Holanda*. Sin embargo, parece que ninguna pieza holandesa de aquel origen haya sobrevivido en las colecciones españolas, lo que hace imposible

5. Donación Lady Charlotte Schreiber (1887). Esta dama fue una entusiasta viajera y coleccionista que visitó España frecuentemente y fue amiga personal de Carlos Pickman en Sevilla. Su colección de porcelanas inglesas se conserva ahora en el Museo Victoria y Alberto.

6. Las piezas que ilustran este artículo se publican aquí gracias a la cortesía de los Museos Británico y Victoria y Alberto respectivamente, instituciones a las que el autor desea expresar su gratitud.

7. LAVANHA, P.: *Viagem da Católica Majestade de el Rei D Felipe III N. S.* Lisboa, 1619.

8. CODINA, E.: *Aportación documental a la historia de la real fábrica de loza fina de Alcora*, Castellón, 1980, nº II.

hablar de prototipos o copias. Tampoco existen piezas españolas que se parezcan aún remotamente a la loza de Delft⁹.

Un jarro del Museo Británico es uno de los ejemplos más importantes de la loza trianera del tipo talaverano (Fig. 1). La inscripción SAN GERONIMO DE BUENA-VISTA indica que era una obra encargada para el famoso monasterio de Sevilla, lo que apoyaría una atribución a Triana más que a Talavera, pero hay también otros indicios. El barro blanquecino lo distingue de las piezas castellanas, particularmente de los platos encargados por los priores de El Escorial¹⁰ y el esmalte, de una blancura luminosa, es también distinto. Cuando se compara este jarrón con la serie de El Escorial se aprecia la peculiaridad del decorador trianero. El león de los Jerónimos, rematado por el capelo cardenalicio con borlas, se ve en ambas caras del jarro pero entre estos escudos, en lugar de los árboles o aves talaveranas, hallamos una figura alegórica de la Fortaleza similar a la que decora otras piezas y azulejos típicos de Triana. Este jarro no es la única pieza documentada de este período, en el Museo de Sevres hay otro con dos asas que lleva la inscripción SAN ISIDORO DEL CAMPO. En ambos lados se ve la divisa del monasterio sevillano y, aunque la decoración es menos esmerada, el barro y el esmalte son iguales. Estos dos jarros podrían ponerse en relación con ciertos botes de farmacia en el Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla¹¹ y en el Museo de Sevres. Estos últimos, aunque más talaveranos –por ejemplo, incluyen los típicos árboles de pisos–, difieren mucho de los auténticos en cuanto a la pincelada y tanto los animales como las arquitecturas son más bien trianeros.

A primera vista, un jarrón del Museo Victoria y Alberto (Fig. 2) parece del todo distinto a los tipos talaveranos aunque hay conexiones obvias. Los rasgos más sevillanos son en este caso el barro blanquecino y la decoración consistente en tres animales fantásticos: un absurdo elefante llevando un castillo, una especie de oso y una cigüeña, pintados en un azul negruzco entre árboles y plantas y con nubes perfiladas con líneas de puntos y un diseño en negativo bajo el cuello. Pero otros elementos recuerdan a las piezas talaveranas coetáneas: una planta que se asemeja a la de la “flor de patata”, un insecto de tamaño extraordinario que vuela sobre el oso, los árboles, los falsos gallones al fondo y las espigas en el cuello. Estas últimas se pueden ver en una interpretación algo distinta, sobre un plato gallonado de la serie de El Escorial en el Museo Arqueológico Nacional llevando el nombre de Fray Antonio de San Gerónimo, prior desde 1729 hasta 1735¹², lo que confirma la probable fecha del jarrón. Como

9. Esta falta de paralelo no afecta a los azulejos. En su libro *Carreaux céramique hollandais au Portugal et en Espagne* (1959), SANTOS SIMÕES publicó los azulejos importados en Andalucía. En los documentos alcoreños hay mención de *china holandesa*, tal vez refiriéndose a los grutescos azules. Hay que hacer notar también que al cobalto más puro se le llamaba *azul de Holanda*.

10. Véase M. L. SÁNCHEZ-HERNÁNDEZ: *Catálogo de Porcelana y Cerámica Española del Patrimonio Nacional*. Madrid 1989 Nos. 25-58.

11. LIMON, A. y PALOU, J.: *Catálogo del Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla*. Tom. 1, Madrid, 1981 Nos. 70, 71, atribuidos a Talavera.

12. AINAUD, J.: *Ob. cit.*, Fig. 730.

otros del mismo tipo¹³, demuestra claramente la manera en que los decoradores de cerámica trianera interpretaban estilos ajenos.

Otro tipo de loza azul, probablemente de los primeros decenios del siglo XVIII está decorado con plantas y animales pintados con gran soltura y cierto descuido. Un plato con silueta mixtilínea conservado hoy en el Museo Británico es típico de este grupo (Fig. 3). El león tiene un perfil muy grueso y está pintado con varios matices de azul¹⁴. La decoración es muy vigorosa pero también se percibe un sentido del equilibrio en una composición en la que el movimiento de las plantas hace contraste con la inmovilidad del león. El ave que se sitúa a la derecha es tal vez el eco de las golondrinas talaveranas del siglo XVII pero los pequeños edificios que se ven también en las series azules talaveranas, tienen su origen en la cerámica de Liguria y quizás procedan directamente de tales piezas. La forma complicada del plato no es más que una imitación de la platería barroca y no es —como a veces se clasifican estas piezas— una bacía de barbero aunque las escotaduras curvas de ambos lados pudieran ser útiles para tal uso. Un plato de un estilo muy parecido, tal vez del mismo molde pero que muestra dos ciervos, se encuentra en la colección Folch (Rupit). En Talavera también se fabricaban parecidas¹⁵.

Una bacía de la misma forma, pero polícroma en el Museo Victoria y Alberto es excepcional (Fig. 4). Aquí la combinación de plantas y figuras recuerda precisamente la serie talaverana de la Flor de Patata¹⁶, pero el efecto es muy distinto porque todo está representado a una escala más grande. Un panel donde se ve San José con el Niño en la iglesia de San Agustín de Osuna presenta el mismo estilo¹⁷ y las conexiones con el repertorio de figuras de los azulejos sevillanos del siglo XVIII son muy claras.

En la segunda mitad del siglo XVIII la porcelana china era asequible y muy apreciada. Como ocurría en el siglo XVII, los alfareros de todos los centros se esforzaban por imitar a sus colegas orientales y aprovechar la moda universal de la *chinoiserie*, moda que, a su vez animó a las sociedades comerciales a encargar cerámica heráldica u otras piezas con temas europeos, esto es, la porcelana que tiene hoy día el nombre genérico de *Compagnie des Indes*. La *chinoiserie* constituye un elemento muy significativo en el estilo rococó, llevando algo del Oriente exótico a su mundo de fantasía. Dentro de la cerámica, esta modalidad decorativa se manifestó de forma particular en la porcelana y en la loza fina, categorías que exigen decoradores y modeladores muy diestros. Los alfares tradicionales tenían menos ambiciones estilísticas

13. Piezas sevillanas conservadas en colecciones portuguesas. Archivo fotográfico de Alfonso Pleguezuelo.

14. Lady Charlotte Schreiber recoge en su diario de 1871 que en su visita a Sevilla adquirió “un buen plato antiguo con el borde festoneado, decorado con un león y que, por lo visto, procedía del Monasterio de San Clemente”.

15. AINAUD, J.: *ob. cit.*, Fig. 708.

16. Compárese con el plato en el Museo Arqueológico Nacional (AINAUD, *ob. cit.* Fig. 711).

17. PLEGUEZUELO, A. y OLIVER, A.: *Zócalos y azulejos pintados de los siglos XVII y XVIII en Osuna*, “Archivo Hispalense”, 1979, Lám. II, Fig. 1.

y produjeron piezas que incluían a veces motivos chinoscos pero que no se parecen a la auténtica porcelana china. Este fenómeno adquiere especial relieve en el caso español en el que la adopción de la *chinoiserie* se ve matizada por múltiples mutaciones. Es obvio que la Sala de las Porcelanas del Palacio Real de Madrid es uno de los ejemplos más notables del estilo pero ningún otro caso español muestra la misma exuberancia. Los Chinoscos alcoreños son figuras individuales imitados literalmente igual que se hacía en los tejidos. Los chinos de Triana no son tan convincentes como tampoco lo son los que aparecen en ocasiones en los azulejos catalanes. La loza española, por regla general más popular que otras europeas sólo adaptó los elementos más superficiales. Es el caso de Triana donde, con pocas excepciones, se versionan sólo ciertas orlas, elementos florales y algunas figuras que sólo reflejan el lejano eco de un estilo rococó bien definido¹⁸.

El magnífico plato en el Museo Británico (Fig. 5) lo confirma plenamente. Esta obra se relaciona con la conocida serie de platos azules pintados con diversos temas tales como caballos, toros, aves, chinoscos o lambrequines con medallones, algunos de los cuales figuran en el repertorio de la montería, inscritos en una orla segmentada que tiene su origen en la porcelana china. En este caso, la orla floral es mucho más delicada y el caballo engualdrapado está pintado por una mano mucho más diestra, la de un maestro, que aquella que pintara el caballo que se ve en otro plato de la misma serie en el Museo de Arte Decorativas de Madrid¹⁹. El plato es ligerísimo y se encuentra en perfecto estado de conservación.

Otro gran plato de la colección del Museo Victoria y Alberto (Fig. 6) es una pieza mucho más problemática. Ingresó en el Museo en 1947 y parece que Ainaud lo vio poco después ya que ocupa un lugar preeminente entre las ilustraciones de piezas de estilo chino en su clásica obra²⁰. Igual que el plato ya citado anteriormente (Fig. 5), también éste se relaciona con el arte oriental sólo por la orla que procede de la típica porcelana china del Reino de Yung Cheng y que en España se manifiesta únicamente en la loza trianaera. La decoración, que representa la caza del jabalí, no es comparable con ninguna otra de la cerámica española que conozco. La escena central está inspirada de un grabado de Tempesta sobre “la caza del jabalí” y deriva de escenas similares de cerámicas de Talavera de hacia 1700 pero este plato no guarda relación con la producción de ese centro datable en la segunda mitad del siglo XVIII. Tampoco puede ser atribuido a Alcora sobre todo porque es una pieza pesada y el colorido es demasiado brillante. La decoración no está ejecutada a pulso sino copiando un grabado por medio de un estarcido, lo que explica la perspectiva exacta del caballo y del podenco herido así como las correctas relaciones espaciales de todo el grupo y el dibujo virtuoso de la complicada orla que manifiesta la simetría barroca más que la fantasía rococó.

18. Las piezas más orientales son las del Museo de Cerámica de Barcelona (AINAUD, *ob. cit.*, Fig. 608-610) pero la atribución a Triana es dudosa.

19. PLEGUEZUELO, A. *ob. cit.* (1985), N° 63.

20. AINAUD, J.: *ob. cit.*, Fig. 606.

La misma riqueza e idéntico efecto formal se ven también, aunque menos exuberantes, en la decoración floral en reserva sobre fondo azul del lebrillo de la Colección Floch ilustrado por Pleguezualo, y en otras obras²¹ aunque no existen piezas claramente trianeras comparables a este plato del jabalí. La sofisticación del diseño –comparada con la ponchera del Capitán Humphrey que se comentará más adelante (Fig. 8)– haría pensar en la posible llegada a Triana de algún decorador de Alcora. Desgraciadamente el maestro que horneó este plato era menos perito que el decorador y se provocaron muchas burbujas en los trazos anaranjados. La inscripción bajo el ala con el texto *es del R^{mo} P^e M Varon*, ejecutada en una letra cursiva florida, indica que se trata de una pieza de encargo pero las letras del centro –se lee tal vez AR en monograma y AL– no se explican fácilmente, sobre todo en la loza trianera en la cual aún no se conocen piezas marcadas.

La fábrica de Alcora, fundada en 1727, rompió con la tradición española. El éxito de sus producciones dependió tanto de la calidad de la decoración como de la perfección técnica y esta calidad resultó de la formación rigurosa que los aprendices recibían en la Academia establecida para enseñar el arte del diseño y la pintura. La pericia conseguida era, con mucho, superior a la lograda por medio del aprendizaje tradicional y en ningún otro centro en España se lograron producciones artísticas de tanto nivel. Los ceramistas tradicionales sólo podían imitar los elementos más superficiales del estilo alcoreño, sobre todo, los ramitos y otros motivos florales²². Las orlas de encaje, asociadas con el estilo Bérain, son típicas de los primeros treinta años de la fábrica de Alcora, antes del florecimiento del estilo rococó en los años cincuenta, cuando otros centros como Castilla²³, Aragón, Barcelona y Sevilla comenzaron a imitarlo junto con los ramitos que entonces estaban de moda.

La evidencia arqueológica da pruebas de la aceptación de la loza alcoreña en Sevilla lo que explica que los alfareros trianeros imitasen un producto tan apetecible. Sin embargo, el término *alcoreño*, como dice Pleguezuelo en su catálogo de la colección Carranza, es insatisfactorio puesto que incluye una serie de estilos demasiado amplia donde tal vez reconozcamos recuerdos más que influencias, lo que se comprueba en las piezas de dicha colección y en otras ya publicadas. Más cercano al estilo alcoreño es una fuente en forma de concha en el Museo Británico (Fig. 7). Los documentos alcoreños mencionan a menudo *conchas*. Esta forma se aplicaba primero a las mancerinas y más tarde a formas para otras funciones. Así, entre las muestras enviadas a Madrid desde la fábrica en 1753²⁴ hay *tritones con pechina* y varios *platos concha*

21. PLEGUEZUELO, A.: *ob. cit.* (1985) n° 36 y AINAUD, J.: *ob. cit.* Fig. 613.

22. Los alfareros talaveranos produjeron su propia versión del paisaje alcoreño a base del un puente y un árbol, asunto que decora la llamada serie del *Chaparro*.

23. El primer Prior de El Escorial que encargó piezas talaveranas en el estilo alcoreño fue Fray Francisco de Fontedueñas (1753-1761) (SANCHEZ-HERNANDEZ, *ob. cit.*, n° 40).

24. SÁNCHEZ-ADELL, J.: *Primeros años de la fábrica de cerámica de Alcora*, Valencia, 1973, n° LXXVI.

de los cuales los más interesantes en relación con la pieza del Museo Británico son los llamados *platos concha puntilla olandessa*. No se sabe exactamente lo que quiere decir *olandessa*²⁵, pero la mención *puntilla* se relaciona tal vez con esta pieza. Por otra parte, el documento habla de platos y las *conchas* publicadas de Alcora²⁶ son todas redondas por lo que no tienen relación con el frutero del Museo Británico. Los platos circulares o semi-elípticos fueron imitados en Talavera y la decoración en reserva del reverso de la fuente del museo inglés recuerda una bacía talaverana conservada en el Instituto Valencia de Don Juan²⁷, mientras que el escudo coronado con sus niños tenantes se observa también en un cuenco talaverano de la colección Carranza²⁸. Las raíces de esta obra resultan, como se comprueba, algo mixtificadas pero eso no resulta raro en la loza trianera. Lo que sí sorprende es lo tardío de su cronología: 1787/9 puesto que entonces el Neoclasicismo estaba ya en boga y las orlas de encaje podrían resultar anticuadas. Por otra parte, tal estilo se manifestó sobre todo en porcelanas y en tierra de pipa sin afectar a los alfareros de loza estannífera. Destaca también la inscripción VICTOR (en monograma) MI DUEÑO. Pleguezuelo menciona en el catálogo de la Colección Carranza (1996) un plato de la serie azul con orlas segmentadas “chinas” que lleva también la misma inscripción y sugiere que pudiera conmemorar la licenciatura de algún estudiante. Pero las palabras VIVA MI DUEÑO se ven frecuentemente en la loza española de la época y VICTOR podría ser una variante culta de la misma expresión de buen augurio.

La magnífica ponchera con tapadera en el Museo Victoria y Alberto (Figs. 8 y 9) es única entre las piezas conocidas de Triana y a la vez un objeto notable por muchas razones, sobre todo por sus vínculos con Inglaterra. Llegó al museo en 1953 por adquisición a un anticuario provincial que, a su vez, lo había comprado a una familia del lugar y en la cual la obra era considerada una antigua reliquia. Desgraciadamente no hay información sobre su historia ni sobre los acontecimientos que pudieron originar el encargo. Sus propietarios tenían entendido que dichos hechos habrían tenido lugar en Portugal con lo cual sólo podremos elaborar meras hipótesis sobre dicha historia. La ponchera la encargó un tal Nicholas Humphrey, Capitán de la bricabarca la John, y puede ser fechada entre 1763 y 1771 o poco más tarde. Según los registros de la Compañía Lloyds de Londres, la John fue construida en 1763 para el comercio con Lisboa. Aún viene mencionada en el registro de 1771 pero no aparece ya en los posteriores a 1775-6. El inglés de las tres inscripciones que aparecen sobre la ponchera es incorrecto lo que hace pensar que el decorador trataba de copiar palabras mal escritas por el capitán Humphrey. Su texto es: *Luck less to the John Capt Nicholas Humphrey –Agustin– Three Black Gards March me and my two frinde In this house*. Si el sentido

25. CODINA, *ob. cit.*

26. Véase plato y jarra ilustrados por ESCRIBÁ DE ROMANÍ (Conde de Casal): *Historia de la cerámica de Alcora*. Madrid, 1945, Lám. XLIII.

27. AINAUD, J.: *ob. cit.*, Fig. 730.

28. PLEGUEZUELO, A.: *Talaveras en la Colección Carranza*. Talavera, 1994, nº 198.

de la última frase está claro: *Tres pillos me llevan a mí y a mis dos amigos a esta casa*, no sabemos ni quién era Agustín ni porqué se dice “Luck less to the John” (*mala suerte a la John*) cuando la inscripción usual hubiera deseado lo contrario. La ponchera representa muy bien a los tres pillos armados con pistolas y otra figura que parece ser Agustín. Al otro lado se ve al Capitán Humphrey con otro oficial y una mujer que lleva una flor, de pie, cerca de una casa con una enorme portada. Parece ser una aventura poco seria y no es tal vez atrevido proponer una explicación bastante sencilla: ¡cherchez la femme! Sin embargo, sin importar si la aventura amorosa aconteció en Portugal o en España, la pieza es innegablemente trianera. Su barro blanquecino es muy característico y tanto los colores como los motivos corresponden muy bien con los que se ven en otras piezas trianeras de la época, por ejemplo, la jarra con la figura alegórica del Otoño del Museo de Bellas Artes de Sevilla²⁹. El árbol parece tener como modelo el talaverano de pisos y las pequeñas plantas ciertamente proceden de la “flor de patata” talaverana. Las escenas de la tapadera donde se observan a una dama en su carruaje, a un hombre sentado sobre un barril y a otro que fuma en pipa, tienen mucho en común con las figurillas que llenan la representación del Paseo de la Alameda de Hércules en los paneles de azulejos del Monasterio de la Encarnación de Osuna (Sevilla)³⁰. Sin embargo, la última sorpresa se manifiesta al levantar la tapadera. Sobre el fondo del recipiente hay una copia de una típica ponchera de Liverpool con la representación de un buque y la habitual inscripción *Success to the John* (Suerte a la John). En los museos de Inglaterra se ven muchos objetos de este tipo y figuran entre lo mejor de la loza estannífera inglesa. Eran regaladas a los capitanes para desearles buena suerte en sus negocios. A diferencia de los buques que decoran las piezas inglesas, la bricabarca pintada por el decorador trianero a duras penas hubiera podido soportar una tempestad del mar Cantábrico. Al igual que la inscripción en inglés, en este caso también copiaba algo que no conocía directamente.

Aún está por hacer un Corpus de las cerámicas trianeras del siglo XVIII pero se ve claramente en las piezas exhibidas de la Colección Carranza, en las ya publicadas por Ainaud y Pleguezuelo y en las presentadas en este artículo que tal Corpus suministraría pruebas concluyentes sobre la versatilidad de los alfareros trianeros y de su talento para asimilar y combinar otros estilos sin perder nunca su propia identidad. Así pues, tal vez habría que sustituir una clasificación basada en influencias por otra que reconociera que, con la posible excepción de la de Talavera, tales influencias son raramente puras y a menudo muy remotas. Y ello ocurre con las piezas influenciadas tanto por Holanda como por China, Liguria o Alcora. Además, los alfareros trianeros eran conscientes de sus tradiciones y continuaron empleando antiguos motivos en nuevas combinaciones como, por ejemplo, ocurrió con los bustos femeninos derivados de la mayólica italiana así como con su fidelidad a los temas de montería.

29. PLEGUEZUELO, A: *Cerámica en “Musco de Bellas Artes de Sevilla”*. Sevilla, 1994, Fig. 309.

30. PLEGUEZUELO, A. y OLIVER, A.: *ob. cit.*, Lám. III.

En resumen, la loza trianera del siglo XVIII es esencialmente ecléctica como se aprecia en la propia ponchera del Capitán Humphrey.

Las piezas presentadas en este artículo extienden nuestro conocimiento sobre la loza sevillana del siglo XVIII y, junto con otras piezas ya publicadas, permiten hacer ciertas observaciones generales. Las características fundamentales son dos: el eclecticismo ya mencionado y la diversidad del repertorio decorativo ya en azul ya en policromía. Esto último produce la impresión de que el trabajo de los alfareros respondía más a sus propias intuiciones que a un estilo “trianero” aceptado por todos ellos. Esta diversidad es mucho más acentuada en la cerámica sevillana que en la loza contemporánea de Talavera o Cataluña. Pero si el eclecticismo y la diversidad caracterizan esta loza tendríamos que añadir un último factor: la calidad, una calidad sin parangón en la España de la época si excluimos Alcora, centro que se movió siempre en parámetros completamente diferentes ya que respondía a un planteamiento fabril dedicado a la producción de una cerámica destinada a rivalizar con las grandes manufacturas europeas. Sus pintores recibían una completa formación como artistas más que como decoradores de cerámica. La búsqueda de nuevos refinamientos técnicos y la captación de clientela sofisticada en España y en las Américas constituyeron también objetivos exclusivos de esta producción alcoreña. Los numerosos talleres de alfarería trianeros eran, por el contrario, los herederos de una antigua tradición y fabricaban una cerámica más popular para una clientela eminentemente local. Como comenta Seseña³¹, la expresión “popular” indica, sobre todo, un tipo de clientela, y no debe ser interpretado como un término despreciativo. A cualquier nivel, la producción y decoración de loza estannífera necesita de gran pericia y ésta se percibe con claridad en la loza trianera del siglo XVIII. Es de esperar que la exposición de la colección Carranza, celebrada en 1996 y el interés que sin duda suscitó, conducirán a la valoración que este tema merece³².

31. SESEÑA, N.: *La cerámica popular en Castilla la Nueva*. Madrid, 1975. Cap. 1.

32. ...y a un programa continuo de análisis para comparar el barro sevillano del siglo XVIII con el del siglo XVI.



Fig. 1 Bote. Museo Británico. Londres.

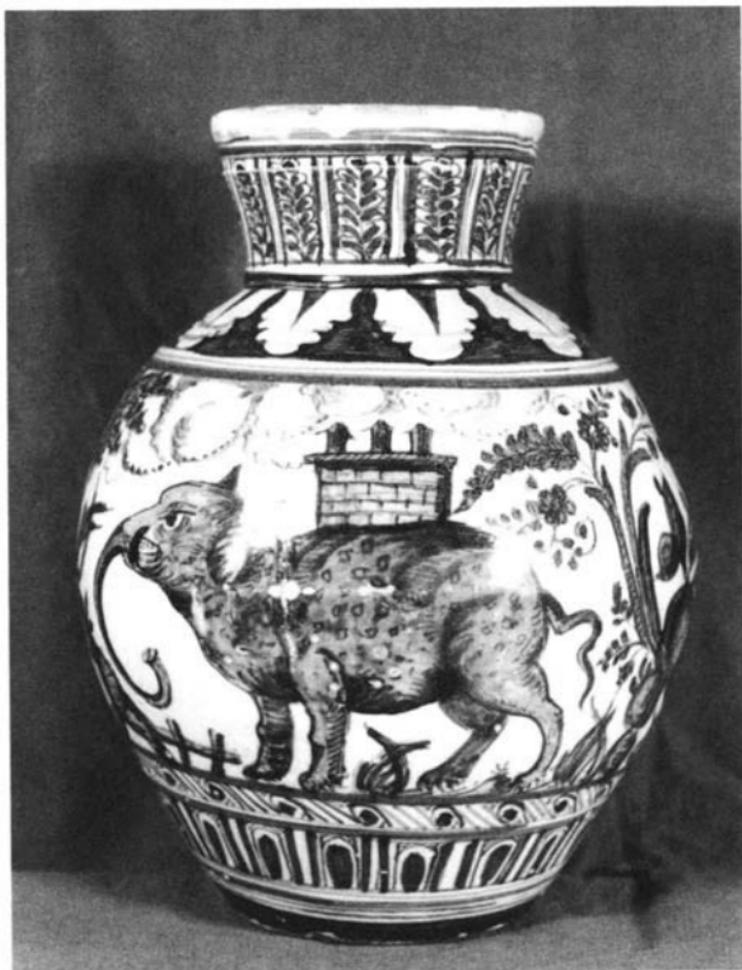


Fig. 2 Jarro. Museo Victoria y Alberto. Londres.



Fig. 3 Bandeja. Museo Británico. Londres.



Fig. 4 Bandeja. Museo Victoria y Alberto. Londres.



Fig. 5 Plato. Museo Británico. Londres.



Fig. 6 Plato. Museo Victoria y Alberto, Londres.

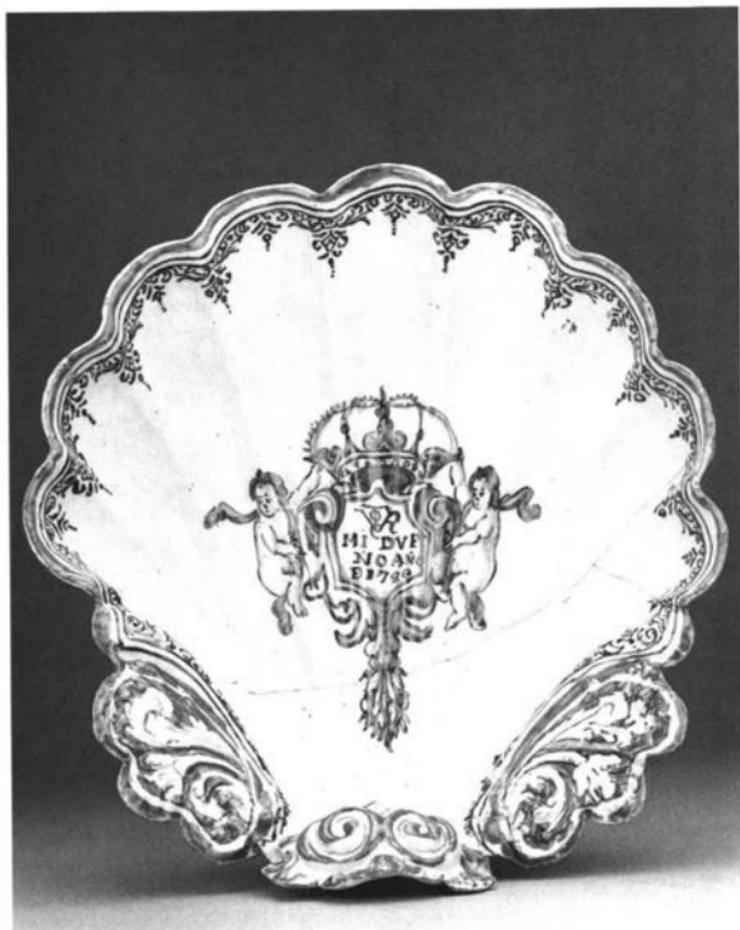


Fig. 7 Concha. Musco Británico. Londres.



Fig. 8 y 9 Ponchera. Museo Victoria y Alberto. Londres