

SIGLO XVI, ORIGEN Y EVOLUCION DE LA CERAMICA RENACENTISTA.

Ángel Ballesteros Gallardo

Historiador

RESUMEN

En el siglo XVI la cerámica de Talavera sufre una transformación; de cerámica popular y mudéjar pasa a ser italo-flamenca y renacentista, debido a que Felipe II manda a Jan Floris a Talavera.

Los diversos patrones de la ciudad nos descubren el quehacer alfarero en Talavera desde mediados del siglo XVI. Tras la muerte de Jan Floris, el rey, Felipe II, sigue con la mira en Talavera y así, para la obra de El Escorial encarga los trabajos de azulejería a Juan Fernández.

El auge de la cerámica de Talavera se aprecia en las múltiples obras que produce, en los alfares y en los alfareros que vienen a aprender a Talavera o que llevan su “*estilo talavera*” a otros lugares. A finales del siglo XVI va a ser el taller de Juan Fernández el receptor de aprendices que luego tendrán nombre propio como Juan de Oliva; de su taller saldrán ceramistas que llevarán las técnicas y formas renacentistas a otras regiones como Lorenzo de Madrid a Cataluña.

Se analiza la cerámica del siglo XVI en la Ermita de la Virgen del Prado y Santa María de Piedraescrita, así como la azulejería talaverana en la provincia de Toledo y Extremadura. Terminando con la tipología de la cerámica de uso y mesa.

PALABRAS CLAVE: cerámica de Talavera, “estilo talavera”, azulejería, cerámica de uso.

INTRODUCCION

Haciendo la ronda por los datos y fechas que tratan sobre la cerámica de Talavera, el péndulo pierde su movimiento en un rey, Felipe II, y en el año 1548. A la cerámica de Talavera se la puede etiquetar como cerámica italo-flamenca; en esta última característica –la flamenca- interviene de un modo decisivo Felipe II.

Cuando aún era príncipe, Felipe II sale de Valladolid y se dirige a Barcelona; en octubre de 1548 comienza un viaje por tierras extranjeras, visitó Génova, pasó las Navidades y Año Nuevo en Milán, estuvo en Trento, Innsbruck, Munich y Heidelberg, reuniéndose con su padre, el 1 de abril de 1549, en Bruselas. Desde 1549 hasta 1551 Felipe reside en los Países Bajos, en este tiempo el príncipe bailó, charló con las damas, bebió cerveza y se sorprendió ante los jardines, la arquitectura y el arte de los Países Bajos.¹

Esta impresión y sorpresa le hizo querer transportar el arte y estilo flamenco a España. Las huertas reales las transformó en jardines, la teja de las cubiertas las trocó en pizarra negra, coleccionó pinturas, libros e instrumentos musicales flamencos. Cuando los obreros españoles no sabían darle el aire flamenco a lo que él quería, traía obreros de Flandes, causando así una emigración de obreros y artistas flamencos que vienen a trabajar a España, y, lógicamente, esto, tal vez, motivó que ceramistas flamencos trasladaran talleres y saberes desde Amberes a España.²

El ser Amberes el centro comercial más importante de los Países Bajos en el siglo XVI, hace que abunden los artistas por sus calles y que a ella lleguen artistas de otros lugares que van a influir para que cambie el modo tradicional de hacer de sus hombres. Esto se aprecia, sobre todo, en la pintura. Al estilo y escuela flamenca tradicional se van a unir, hacia 1520, un grupo de pintores, conocidos como “*manieristas de Amberes*”, que intentaron introducir nuevos elementos en el arte tradicional como cuadros de gran movimiento, tendiendo a lo fantástico e irreal, llenos de motivos ornamentales sacados de una influencia italiana aunque mal asimilada. Diego Angulo Iñiguez los define como “*grupo de artistas de estilo muy uniforme, que se distingue por su gusto por los personajes de alargadísimas proporciones, con frecuencia en actitudes poco estables y por*

¹ PARKER, GEOFFREY: *Felipe II*. Madrid, 1984, págs. 41-64. FERNANDEZ Y FERNANDEZ DE RETANA, LUIS: *España en tiempos de Felipe II*. Volumen I, 1556 – 1568. HISTORIA DE ESPAÑA, Ramón Menéndez Pidal. Tomo XXII, Madrid, 1981, 4ª edic., págs. 261 – 306.

² RIVERA, JAVIER: *Juan Bautista de Toledo y Felipe II. (La implantación del clasicismo en España)*. Valladolid, 1984. En este libro se recogen numerosos datos sobre los obreros flamencos que participan en las obras de los Sitios Reales.

fondos arquitectónicos de proporciones góticas aunque con formas renacentistas".³

La influencia italiana se va a ver ampliada al ser, también, Amberes un importante centro tipográfico, editando y divulgando las obras teóricas del Renacimiento y los grabados de los maestros italianos.

La cerámica no pudo esquivar esta influencia y, aunque con caracteres propios, va a producir una cerámica totalmente italianizante, cerámica que va a llegar a Talavera de la mano de Jan Floris. En Amberes se introduce la cerámica italiana a finales del siglo XV, allí trabaja el ceramista Giovanni María de Capua, pero será, en 1512, con la llegada de Guido de Andries cuando se haga más patente esta influencia. A Guido de Andries se le identifica con Guido Savini de Casteldurante del que afirma Piccalpasso que fue el que introdujo la mayólica en Amberes.⁴

Sobre la cerámica de Casteldurante escribe Emmanuel Cooper: *"los centros de cerámica desarrollaron en distintas zonas estilos y técnicas características independientes. En Casteldurante, en el Ducado de Urbino, el estilo historiado alcanzó su cumbre en el trabajo de Nicolás Pellipario. Su trabajo estaba a menudo inspirado por grabados de artistas contemporáneos, aunque estos nunca fueron copiados simplemente, sino interpretados por la técnica de la cerámica. Sus dibujos de animales tienen una vivacidad flexible, como si estuviesen equilibrados para moverse con facilidad, y a menudo aparecen en paisajes idílicos. En estos dibujos los colores estaban delicadamente entonados"*.⁵ Además de Nicolás Pellipario son considerados como grandes maestros de Casteldurante a Zoan María que emplea en sus decoraciones objetos del mundo caballeresco, del mundo antiguo y grutescos; a Francisco Xanto Avelli que se distinguió por el empleo del *"estilo histórico"*, repitiendo muchas veces escenas o composiciones

³ Catálogo de la "Exposición de Pintura Flamenca". Toledo, 1969, págs. 2-3.

⁴ Cipriano Piccalpasso, natural de Casteldurante, es el autor de *·Tre libri dell'arte del vasaio*", libro escrito entre 1556 y 1559, en él nos relata todo el proceso de manufactura de la cerámica con todo detalle y nos da información sobre la construcción de hornos y recipientes para barnices y pigmentos.

⁵ COOPER, ENMANUEL: *Historia de la cerámica*. Barcelona, 1987, pág. 95.

de Rafael o de su escuela. En las piezas realizadas en Casteldurante abundan, en su decoración, las quimeras cuyo juego de formas y ocupación de los espacios va a denominarse el estilo “*a candelieri*”. Los putti o niños, las cintas y los collares de perlas.⁶

Guido de Andries lleva todos estos elementos a su taller de Amberes y aunque muere en 1541 sus maneras de hacer continúan en sus hijos, permaneciendo en Amberes su hijo Lucas y transportando su técnica a Inglaterra Jasper y a Sevilla Franz, hijos también de Andries. Alfonso Pleguezuelo afirma que “*tras un lapso de tiempo de casi treinta años, la azulejería sevillana de esta técnica, bajo fuertes influjos exteriores, comienza otro período de expansión a partir de la década de los sesenta. Este auge viene impulsado por nuevas influencias italianas, bien directamente llegadas de Génova, bien indirectamente a través de Flandes. Frans Andries, hijo de Guido Andries –importante pintor ceramista establecido en Amberes tras una estancia en Casteldurante hacia 1512-, aparece en 1561 en Sevilla firmando un contrato de compañía con el azulejero local Roque Hernández. En él se comprometía, entre otras cosas, a enseñar a éste la pintura de azulejos según el modo de ‘piza’. Esto significó que a partir de ese momento, la pintura sevillana en azulejos aparecía influida fuertemente por el arte de Amberes, importante centro productor de cerámica del que también procedería Juan Flores (Hans o Jan Floris), azulejero que trabajó para Felipe II pasando luego a Talavera, sin excluir una posible estancia en Sevilla en torno a 1558*”.⁷

La cerámica de Amberes va a recibir una nueva savia con los grabados de Cornelis Floris, Cornelis Bos y Hans Vrederman de Vries en los que dominan nuevos motivos decorativos, motivos que van a dar el tipo característico de la cerámica flamenca, conocido como “*ferronerie*” por imitar las figuras que en hierro se hacían para rejas y balcones, difundiéndose este estilo a partir de 1540. Las obras de estos grabadores “ *fueron popularizados por el decorador Pieter de Coecke –autor destacado de frisos de madera tallada- y por las estampas de*

⁶ SCAVIZZI, GUISEPPE: *Maioliche dal Rinascimento al oggi*. Milán, 1966, págs. 32 y 40-41.

⁷ FIOCCO, CAROLA: *Storia dell ‘arte ceramica*. Bologna, 1986, pág. 140. PLEGUEZUELO HERNANDEZ, ALFONSO: *Azulejos Sevillanos*. Sevilla, 1989, pág. 50.

Hieronymus Cock".⁸ La unión de la técnica italiana de Guido de Andries con la revolución decorativa de Bos-Floris va a ser el tipo de cerámica que va a traer Jan Floris a Talavera.

JAN FLORIS, MAESTRO DE AZULEJOS

Jan Floris o Juan Flores, al ser castellanizado, era hermano de Cornelis Floris y aprendió la técnica ceramística en el taller de Guido de Andries. Su importancia y valer se aprecia al haber sido inscrito en la Corporación de San Lucas de Amberes en 1530 y en 1555 aparece como pintor.⁹ La fecha de su venida a España es, probablemente, el año 1558 estableciéndose en Plasencia. Quizá el escoger esta ciudad se deba a algún conocido que tuviera allí y que le proporcionara algún trabajo, también pudo ser el encargo de unas obras concretas. El hecho es que en la iglesia de Garrovillas, en la provincia de Cáceres, hay dos paneles que representan a San Pablo y a San Andrés que están firmados con las iniciales I. F. y fechados en 1559,¹⁰ los cuales son interpretados como obras de Jan Floris, atribuyéndosele también, el retablo de San Vicente Ferrer en la misma Plasencia. Platón Páramo nos da noticias de otra obra realizada antes de su venida a Talavera y siendo, por lo tanto, posible producción de su taller de Plasencia: "1560. *En el pueblecito de Garganta de la Olla (Cáceres) a una legua del Monasterio de Yuste... hay una ermita con un altar gótico cuyo frontal tiene en el centro un escudo policromado, perfectamente*

⁸ MARTINEZ CAVIRO, BALBINA: *Cerámica de Talavera*. Madrid, 1984, 2ª ed., pág. 17. MIRELLA BENINI en su libro *Cerámica del seicento* (Novora, 1984, pag.77) dice se estableció en Sevilla en 1569, Tommaso da Pesaro y la familia genovesa de Sambarino que trabajó para el Alcázar y Catedral.

⁹ FIOCCO, CAROLA: Ob. cit., pág. 141. SANCHEZ PACHECO, TRINIDAD: *Cerámica Española*. SUMMA ARTIS. Vol. XLII. Madrid, 1997, pág. 333.

¹⁰ BONET CORREA, ANTONIO (Coordinador): *Historia de las artes aplicadas e industriales en España*. Madrid, 1982. CERAMICA (SIGLOS XIII – XIX). Natacha seseña. Pág. 605. *CERAMICA ESMALTADA ESPAÑOLA*. Edit. Labor. Barcelona, 1981, pág. 80. SANCHEZ PACHECO, TRINIDAD: Ob. cit. pág. 334.

dibujado, con las armas de los Enríquez y los Frías, y la siguiente inscripción: 'lo mandó hacer en Talavera Gaspar Enríquez de Montalbán, vecino de Oropesa, el año de 1560'. La greca del frontal ha desaparecido y sólo se conservan algunos azulejos de los de clavo o casetón alrededor del escudo". En 1561, estando en Plasencia, se compromete a dorar "e asentar" un retablo en la capilla de San Nicolás.¹¹

En Plasencia permanece hasta que el 3 de septiembre de 1562 se le encarga la obra de azulejería para el Alcázar de Madrid, concretamente para la Torre Nueva o Dorada; obra donde Juan Bautista de Toledo conjuga el estilo italiano de los palacios de Roma y el flamenco, en ella trabajan gran cantidad de albañiles y expertos artesanos flamencos. En ese contrato se dice que pintaría y realizaría en Talavera todos los patrones y azulejos que le pidieran para esta obra, así como para el resto de los sitios reales. Firmaron como testigos el capitán e ingeniero italiano Francesco Paciotto y los españoles, Pedro de Hoyo que era el secretario de Felipe II y los maestros Luis y Gaspar de Vega.¹² Ceán Bermúdez afirma que trabajó en el Alcázar, en la Real Casa del Pardo y en la del bosque de Segovia. *"Felipe II mandó satisfacerle 1100 reales a buena cuenta de lo que se le había mandado hacer en aquellas obras reales. Finalmente por cédula dada en Madrid a 20 de marzo de 1563 le nombró el rey su criado y maestro de azulejos con el sueldo de 12 placas al día, que importaba cada una diez maravedís, principiando a gozarle des el día de San Juan de junio de 62"*.¹³ El 8 de noviembre de 1563 se encuentra una remesa de azulejos de Jan Floris en el palacio del Pardo, palacio que se estaba reformando.¹⁴

El 25 de junio de 1564 Felipe II ordena que se den prisa en las obras del cuarto del Rey en el Alcázar. El arquitecto Juan Bautista de Toledo informaba el mismo mes del progreso de estos y el propio Felipe II se quejaba de que *"aquel Floris*

¹¹ PARAMO, PLATON: *La cerámica antigua de Talavera*. Madrid, 1919, págs. 12 – 13. SANCHEZ PACHECO, TRINIDAD: *Cerámica Española*. SUMMA ARTIS. Vol. XLII, Madrid, 1997, pág. 334.

¹² RIVERA, JAVIER: Ob. cit., págs. 206-207, 218-219 y 271.

¹³ CEAN BERMUDEZ: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Madrid, 1965. Tom. II. Facsímil de la edición de 1800, pág. 129.

¹⁴ RIVERA, JAVIER: Ob. cit., pág. 278.

comenzó a poner unos pocos azulejos y después no ha venido más, y a lo que yo he visto no trae con muchos los que dijo, sabed de él lo que le pasa".¹⁵

En el padrón de 1565 aparece Juan Flores residiendo en Talavera, en el barrio de San Pedro, considerado morador, no vecino.¹⁶ El 27 de julio de ese mismo año estaban casi acabadas las habitaciones del rey y ordenó que el flamenco Flores se dedicara a solar estas salas con azulejos de Talavera y que le pusieran ya las ventanas a las saletas donde solían comer.¹⁷ El 29 de septiembre se señalaba en una carta de Luis Hurtado a Pedro de Hoyo, que *"todo lo que toca al aposento de su Majestad estará acabado para el domingo primero que viene, que se contarán 7 de octubre, así lo que toca a pintura, como al chapado de azulejos de Talavera y solado de ladrillo de Toledo"*.¹⁸ Sabemos que en esta obra había azulejos talaveranos en el comedor bajo del patio del Rey, en la sala del cuarto del Consejo, la Sala Grande tenía una pared *"chapada de azulejos de una vara de alto"*, la capilla Real estaba enladrillada, *"con azulejos entre los ladrillos"* y en la pared había un zócalo de azulejos, también los había en el mirador.¹⁹

En 1566 siguieron las obras en el Palacio del Pardo y sabemos que se solaban varias habitaciones con ladrillo y azulejos.²⁰ En este mismo año, el 21 de noviembre, Jan Floris es testigo de las pruebas que el ceramista sevillano, Jerónimo Montero, realiza en Talavera por mandato del rey. Jerónimo Montero es el que introduce la cerámica de tipo *"esponjada"*. Platón Páramo hace referencia a este hecho y pone un extracto del documento que relata la prueba, en él se dice: *"que un maestro alfarero de Sevilla, llamado Gerónimo Montero, vino a Talavera, en 1566, por mandato de su majestad Felipe II y de los señores presidente y oidores de su Consejo, para ensayar ciertos metales que traía de*

¹⁵ RIVERA, JAVIER: Ob. cit., pág. 220

¹⁶ GONZALEZ MUÑOZ, M^a. CARMEN: *Algunas notas sobre cerámica de Talavera*. ARCHIVO ESPAÑOL DEL ARTE. N^o 211, año 1980, pág. 353.

¹⁷ RIVERA, JAVIER: Ob. cit., pág. 220

¹⁸ RIVERA, JAVIER: Ob. cit., pág. 220.

¹⁹ MARTINEZ CAVIRO, BALBINA: *Azulejos talaveranos del siglo XVI*. ARCHIVO ESPAÑOL DEL ARTE. 1971, pág. 286 – 287.

²⁰ RIVERA, JAVIER: Ob. cit., pág. 279.

*Sevilla en las piezas del barro de Talavera. Que ante varios testigos echó en la parrilla los metales que traía, quemándolos con estaño, cociéndolos en el horno y moliéndolos después en el molino de vidriado. Que en casa del alfarero Juan de Figueroa, llevó estos materiales del oficio del barro blanco, que allí los vidrió el oficial de alfar Antonio Díaz, pintando el Gerónimo Montero diferentes piezas, como platos, escudillas, jarras y porcelanas (jofainas). Que pintadas en azul, jaspeó algunas, poniendo su nombre y el de Talavera por detrás de las piezas”.*²¹

²¹ PARAMO, PLATON: Ob. cit., pág. 25. JOSE GESTOSO PEREZ en *Historia de los Barros Vidriados Sevillanos desde sus orígenes hasta nuestros días*, nos da a conocer el acta de estas pruebas: “*En la noble villa de talavera a veynte y un días del mes de noviembre del naçimiento de nuestro salvador yesuxpo de mill y quinientos y sesenta y seys años ante el muy magnifico señor bachiller Juan de paredes alcalde mayor de la dicha villa y su tierra por el muy magnifico señor doctor mexia... y justicia mayor en la dicha villa y su tierra por el muy ilustre señor don gomez tello giron governador... el arçobispado de toledo por abtoridad apostólica y del consejo de su magestad y en presencia de mi juan de olmedo escrivano de su magestad y del numero de la dicha villa e testigos yuso escritos pareçio presente un hombre que se dixo llamar geronimo montero vecino de la ciudad de sevilla y presento ante el dicho señor alcalde mayor el pedimiento siguiente:*

Muy magnífico señor geronimo montero vecino de la ciudad de sevilla digo que por mandamiento de su magestad y señores presidente e oydores de su muy alto consejo yo vine a esta villa a hazer ensayo y prueba de ciertos metales en el barro de que se haze el vedrio en esta villa y para que conste a su magestad y a los dichos señores presidente e oydores de lo que se hizo con los dichos metales y el efeto que dellos resulto pido a vuestra merced mande aver ynformación de testigos de cómo yo vine a esta villa y he estado y estoy en ella de doze días a esta parte y con ciertos metales que trage hize en el barro de esta villa por mano de los oficiales della vedrio blanco y pintado y jaspeado de azul y pintado de otras colores diferentes segund y como en esta villa se acostumbra a hazer y se han fecho cantidad de platos y escudillas y jarros y porçelanas y lo que se a fecho por my yndustria con los dichos materiales tiene por señal mi nombre propio como una cifra de/q/y/ y una m/y/o/ y encima que dize geronimo pintado de azul en el suelo por defuera de los dichos platos y escudillas y jarros y junto a ello estan otras letras que dizen... con una /e/ y /u/ y + y p/ y a encima asimismo de letras azules las quales dichas señas juntamente con lo demas contenido en este pedimiento pido a vuestra merced se pregunten los testigos para que los declaren y lo que dixeren y pusieren signado en publica forma lo mande dar ynterponiendo a ello su abtoridad y decreto judicial y para ello etc. Y pido justiciã el liçenciado velasco y presentado pidiolo en el etc...

El dicho señor alcalde mayor dixo que presente los testigos que viere que convienen y los recibira por el thenor del dicho pedimento y hara justicia testigos Juan Fernandez e diego tamayo vezinos desta villa y paso ante mi juan de olmedo escrivano etc.

E despues de lo susodicho en la dicha villa de talavera este dicho dia mes y año sosodichos el dicho geronimo montero presento por testigo a pedro lopez vecino de la cibdad de Toledo y a Bartolome de Plaéncia vecino de la dicha villa de los quales y de cada uno dellos fue rrecebido juramento en forma de dercho por el nombre de dios nuestro señor y de santa maría su madre nuestra señora y sobre la señal de la cruz como esta en que tocaron sus manos derechas y por las palabras de los santos evangelios doquier que estan escritos que diran verdad de lo que supieren y les fuere preguntado y si la verdad dixeren dios nuestro señor les ayude y el contrario haciendo... testigos que los vieron presentar y jurar diego tamayo y su hijo diego tamayo el moço vezinos de la dicha villa de talavera y paso ante mi juan de olmedo escrivano.

Este dicho dia mes y año susodichos el dicho geronimo montero presento por testigo a Melchor de Talavera alfarero y a Alonso de Caçalegas vezino de la misma los quales juraron segund de suso testigos alonso dalba escrivano y diego tamayo vezinos desta villa y paso ante mi juan de olmedo escrivano.

Y lo que los dichos testigos dixeron y dipusieron siendo preguntados por el thenor del pedimiento es lo siguiente.

El dicho pero lopez vezino de la ciudad de Toledo aviendo jurado en forma y siendo preguntado por el thenor del dicho pedimiento dixo que conoce al dicho geronimo montero vezino de la ciudad de Sevilla de dose dias a esta parte enesta villa de Talavera donde ha estado el dicho tiempo que avra siete u ocho dias que este testigo vido como un criado del dicho geronimo montero le vido llevar çiertos metales a casa de antonio diaz alfaharero y los echaron en una padilla y los quemaron con estaño donde vino a sacarlos y echarlos en sus panecitos de casa del dicho antonio diaz y se cocieron en el horno y se molio lo vedrio el dicho antonio diaz en cierta lavor que se tomo de casa de juanes fogueroa alfaharero y allí sobre el dicho vedrio se pinto de azul y se salpico y se pintaron otras colores y este testigo vido vedriar jarros y platos y escudillas y borcelanas y asimesmo lo vido pintar y salpicar y vido asimesmo asentar su nombre del dicho geronimo montero en cada pieça y otras letras que dizen talavera y que las mismas señas y letras contenidas en el dicho pedimiento este testigo las tuvo muchas dellas en la mano para que las escribiese y que asi mismo entre las dichas pieças ay platos y escudillas blancas y que lo sabe este testigo por lo que dicho tiene y porque este testigo es oficial del barro y vedrio y se ha hallado presente a todo ello y questa es la verdad so cargo del juramento que hizo y que no es pariente del dicho geronimo montero y que es de hedad de quarenta años poco mas o menos y lo firmo de su nombre pero lopez y paso ante mi juan de olmedo escrivano.

El dicho bartolome de plazencia vezino desta villa de talavera aviendo jurado y siendo preguntado por el thenor del dicho pedimiento dixo que conoce al dicho geronimo montero de doze dias a esta parte que vino a esta villa a hazer çierto ensayo en el barro de vedrio que se haze en esta villa y queste testigo vido como el dicho geronimo montero trajo ciertos metales y materiales a casa de antonio diaz alfaharero vezino desta villa y que hizo su ¿emboltoria? Para hazer vedriado en el horno y lo cocio y despues de cocido lo molio y hizo panecitos e los molio e vedrio el dicho antonio diaz ciertas pieças de vedrio en casa de juan de figueroa alfaharero las quales pieças este testigo pinto de azul e las vido jaspear a un compañero deste testigo y supo

El jaspeado, queriendo imitar al mármol se empleó en los azulejos para rellenar espacios. Estos espacios están enmarcados por una cartela o dibujo de un cordón y también con orlas de hojas de acanto. En el convento de las Comendadoras del Apostol Santiago, dentro del denominado claustro de la Mora, se conserva un frontal de azulejos talaveranos de fines del siglo XVI, en el que se unen elementos vegetales y cartelas de tipo “*ferronerie*”. Balbina Martínez Caviro escribe: “*Restos del esplendor primitivo de esta obra se perciben en las cuatro crujías del piso bajo, cuyos muros estuvieron recubiertos hasta una cierta altura con azulejos talaveranos de fines del siglo XVI, de tema floral esquemático y otros motivos más orientales de tipo geométrico –cuadrados y rectángulos con círculos o rombos jaspeados inscritos-, así como jarrones con racimos de frutas y cruces de Santo Domingo. Destinado a las procesiones, contó el claustro con cuatro altares, desgraciadamente muy deteriorados. Todavía se aprecian dos de los ricos frontales de azulejos, presididos por el IHS y un repertorio floral propio de la época*”.²²

La fecha de la muerte del ceramista Jan Floris fue el 1 de noviembre de 1567.²³

El panel formado –con el tema de San Pablo- con 15 azulejos que hay en la iglesia de Garrovillas, en Cáceres, se aprecia el tipo de dibujo de los manieristas de Amberes. Actitud y paso de las figuras góticas y juego de pliegues de ropa, junto con el detallismo del pomo de la espada, tapas del libro que lleva debajo del brazo y de la zapatilla y pie, característicos de los flamencos. El dibujo tiene gran calidad y seguridad de trazo; su rostro, que mira hacia un lado, refleja serenidad.

que otro official de pintura avia pintado otras piezas de colores en el mismo vedrio que son platos y escudillas y jarros y borcelanas y puso el dicho geronimo montero unas letras de su mano en las piezas escritas del mismo azul que dizen su nombre y otras talavera y que estas letras son las contenidas en el dicho pedimiento porque las ha visto y conoce y se las vido escribir y questa es la verdad so cargo del juramento que hizo y que es de edad de treynta y seis años poco mas o menos tiempo y lo firmo de su nombre bartolome de plazencia y paso ante mi juan de olmedo escrivano. Págs.249 – 252.

²² MARTINEZ CAVIRO, BALBINA: *Conventos de Toledo*. Madrid, 1990, pág. 174.

²³ MAROTO GARRIDO, MARIANO: *La azulejería de Talavera en Castilla- La Mancha. Siglos XVI, XVII y XVIII*. Tom. VII, Talavera, 1988, pág. 438. I Congreso de Historia de Castilla-La Mancha.

Los azulejos de repetición están descolocados, se aprecia una greca simple, formada por dos trazos que se doblan formando dos X y un hexágono rectangular, teniendo en sus espacios libres un punto blanco. Los otros tienen un tema de ferrerías que llega a ser casi grotesco. *“Del retablo –afirma Trinidad Sánchez Pacheco- quedan in situ dos piezas principales: los paneles con las figuras de San Pedro (?) y San Andrés en azul y amarillo con toques de verde, enmarcados en grecas de origen flamenco, del tipo ‘ferronerías’, que también se encuentran en otros fragmentos, con tema figurativo, colocados en la misma iglesia, pero fuera de su sitio primitivo”*.²⁴

En Plasencia, los señores Zúñiga y Pimentel construyeron la iglesia y convento de Santo Domingo, los cuales hacen donación de estos a los dominicos. Ponen como titular a San Vicente Ferrer al atribuirle a este Santo la curación de un hijo de los fundadores.²⁵ A Juan Flores *“es lógico atribuirle el gran retablo del antiguo convento de Santo Domingo, ahora iglesia de San Vicente, decorado con un calvario, santos, escudos y temas ornamentales renacentistas –como escribe Balbina Martínez Caviro-. En esta obra vemos ya uno de los motivos más característicos del renacimiento flamenco, las llamadas ‘ferronerías’, que sirven de marco a las composiciones de San Pedro y San Marcos. A su lado, hay temas florales y racimos y máscaras renacentistas coronadas con plumas. Todos estos elementos se repiten en otros conjuntos de azulejos talaveranos que acusan la influencia de Juan Flores de las ornamentaciones de Amberes”*.²⁶ El P. Vaca y Ruiz de Luna nos dicen que forma este conjunto cerámico 1.390 azulejos; *“corre este friso... sobre la cajonería en todo el testero, cuya longitud, o sea la anchura del recinto es de 8,21 metros y aún se prolonga por ambos lados en sendos paños de 1,18 metros, siendo la altura del friso 1,90 metros y la composición central a modo de la de los trípticos, de 4,18 metros de altura y 2,06 metros de ancho”*. Pasan después de estos datos numéricos a señalar las características y hacen su descripción, *“constituye la composición decorativa un trazado arquitectónico sobre zócalo ornamental, con columnas corintias pareadas y*

²⁴ SANCHEZ PACHECO, TRINIDAD: Ob. cit. pág. 334.

²⁵ GARCIA VIDAL, CEFERINO: Plasencia. León, 1985, pág. 95.

²⁶ MARTINEZ CAVIRO, BALBINA: Ob. cit. A.E.A. N° 175, págs. 285 – 286.

entablamento de ornamentado friso, formando ocho compartimientos rectangulares, en cada uno de los cuales, dentro de una cartela, de igual figura todas, se ve la imagen de un Santo; mas, como queda dicho, un compartimiento central mayor, esto es, más ancho y alto, por ser doble en el orden de columnas, formando a modo de templete, con frontón partido, en cuyo centro sobresale el escudo de la Orden dominicana, entre dos ángeles niños. En tamaño pequeño, el mismo escudo y, alternadamente, el de quien costea el retablo, sirven de remate sobre los antedichos grupos de columnas. En el templete central, bajo arco de medio punto, representa la escena del Calvario: Cristo en la Cruz, entre la Virgen y San Juan, bella composición de artista español formado en las tradiciones de la pintura flamenca y en el gusto italiano. Sobre la Cruz, pero en el friso, en una cartela, se lee INRI, y debajo, en el zócalo, en otra cartela: INTE ONE SPERAVI. En los recuadros más inmediatos se ve representados a San Pedro y San Pablo. En todas las demás cartelas, Santos de la Orden dominicana. Es, en conjunto, este friso-retablo una hermosa composición de últimos del siglo XVI.²⁷

Si nos fijamos en la cartela usada en los mosaicos del convento de Santo Domingo de Plasencia, nos encontramos una cartela idéntica en otros paneles, pudiendo atribuir a Jan Floris el panel de San Blas, San Nuflor y San Pedro. Además de coincidir en la cartela, se aprecia una igualdad en técnica en los colores y en la calidad del vidriado estannífero. Con perfiles en azul de cobalto y policromía en verde, azul y amarillo se representan los temas de San Blas, San Pedro y San Nuflor. El grabado o estampa de San Blas, con pequeñas variantes, nos le encontramos repetido tres veces en la Ermita de Piedraescrita, representando tres santos diferentes, a uno le cambia la mitra por la tiara, al otro, en lugar de bendecir, tiene en la mano un libro, actitud que queda forzada por mantener el brazo la altura de la bendición. La cartela es de ferronerías con elementos frutales y vegetales, es una cartela de gran belleza donde la curva se retuerce y eleva, como saliéndose del cuadro. El panel de San Blas se conserva en el Museo de Ruiz de Luna, los otros dos en el Museo Nacional de Arqueología.

CRONOLOGIA DE JAN FLORIS:

²⁷ VACA GONZALEZ, DIODORO y RUIZ DE LUNA, JUAN: *Historia de la cerámica de Talavera y algunos datos sobre la de Puente del Arzobispo*. Madrid, 1943, págs. 296 – 297

- **1530**: Es inscrito en la Corporación de San Lucas de Amberes.
- **1555**: Aparece en Amberes registrado como pintor.
- **1558**: Posible venida a España, estableciéndose en Plasencia.
- **1559**: Paneles de San Pablo y San Andrés, firmados con I. F., en Garrovillas (Cáceres)
- **1560**: Escudo de los Enríquez y los Frías en Garganta de la Olla (Cáceres).
- **1561**: En Plasencia se compromete a dorar “e asentar” un retablo en la capilla de San Nicolás.
- **1562**, 3 de septiembre: Se le encarga los azulejos del Alcázar de Madrid, realizándolos en Talavera.
- **1563**, 20 de marzo: El rey le nombra su criado y maestro de
 - azulejos. 8 de noviembre: Remesa de azulejos para el
 - palacio del Pardo.
- **1564**, 25 de junio: Quejas por su lentitud a la hora de entregar los azulejos.
- **1565**: Aparece en el padrón de Talavera, reside en el barrio de San Pedro.
- 27 de julio: Solado de las habitaciones del rey.
- 29 de septiembre: Carta de Luis Hurtado a Pedro de Hoyo,
 - haciendo referencia a Jan Floris.
- **1566**: Solado de obras en el palacio del Pardo.
 - 21 de marzo: Testigo en las pruebas realizadas por Jerónimo Montero.
- **1567**, 1 de noviembre: Muere Jan Floris.

EL HECHO ALFARERO

El hecho de hacerse la prueba de Jerónimo Montero en el alfar de Figueroa nos puede conducir a pensar que fue en este alfar donde Juan Flores realiza las obras que le encargan para los reales Sitios, aunque también podemos deducir, al ser muchos azulejos pedidos, que Jan Floris tuvo que enseñar su estilo y modo de hacer a los obreros de esta fábrica e incluso a los alfareros de otras fábricas para poder dar cumplimiento a los pedidos.

Tomando como referencia el padrón de 1561 podemos vislumbrar el quehacer alfarero de Talavera cuando llega Jan Floris a esta ciudad. Tan sólo entrever, puesto que solamente figuran los cabezas de familia, acallando el número de los miembros de la familia que viven y trabajan con él, ni tampoco del número de obreros que tiene cada alfar. Siguiendo a María del Carmen González Muñoz, la estructura profesional de la vecindad en 1561-65, son 22 ceramistas; 18 alfareros, 3 pintores de alfar y un barrero. Estos se distribuyen por parroquias: 2 en Santa María, 1 en el Salvador, 1 en San Pedro, 1 en Santa Leocadia, 6 en San Francisco, 1 en Santiago, 1 en San Miguel, 4 en San Ginés y 5 en San Andrés. Sobre el barrio de San Ginés expone que “se organiza en torno a la cañada de Alfares y las Puertas Falsas, donde aumenta rápidamente el número de vecinos dedicados a la cerámica, ricos y habitando amplios locales. A su calor pueblan el barrio numerosos criados, así como obreros y jornaleros, muchos reclutados entre los inmigrantes”.²⁸

En 1561 se les grava a los alfareros con 10.000 maravedíes, detrás de los mercaderes, zapateros, especieros y mesoneros con cantidades estos que oscilan de los 50.000 a los 34.000 maravedíes. Los alfareros pagan más que los restantes gremios. El reparto recae sobre 14 alfareros de los 22 existentes, tocando entre 900 y 800 maravedíes cada uno. Cabe señalar, para valorar estas cifras, que en el censo la mayoría de los pecheros pagaban 1 real, es decir, 34 maravedíes.



²⁸ GONZALEZ MUÑOZ, M^a. CARMEN: *La población de Talavera de la Reina (siglo XVI-XX)*. Toledo, 1974, pág. 137 y 167.

En un artículo sobre la cerámica de Talavera, María del Carmen González Muñoz publica los padrones de los alfareros.²⁹

PADRON	1561	1565	1596
<i>Santa María</i>	Alonso Hernández (Obrero)	Juan Sánchez (Obrero)	
<i>Santa Leocadia</i>	Antonio de la Cueba Diego de Pina Alonso de Talavera Juan de Talavera (Obrero)	Juan Sedeño (Pintor) Juan Ortiz (Obrero)	
San Francisco	Bartolomé de Torres	Francisco de Gobantes (Obrero) Juan de Adrada (Ollero) Juan González (Obrero) Juan de Aranda (Obrero) Juan Ruiz (Obrero) La de Adrada	Francisco Morales Diego Ortiz Alonso Gómez Juan Fernández (Pintor) Sebastián Díaz
Santiago	Juan Rodríguez Agraz (Pintor) Francisco Hernández	Cristóbal de Torres Juan de Encinal Juan Gutierrez Juan Núñez (pintor)	
San Salvador	Bartolomé López (Pintor)	Juan Rodríguez (Ollero) Pedro de la Ballesta (Ollero) Hernán Martínez (Obrero)	
San Ginés	Francisco de Letrán Diego Hernández Juan Gutierrez Alvaro de Talavera Diego de Talavera Diego Gaytán Gabriel de Letrán Nicolás Vázquez Juan de Figueroa Diego Vázquez Nicolás Hernández Martín Moreno Hernando de Ortiz (Obrero) Juan Ortiz (Obrero) Diego de Talavera (Obrero) Pineda (Obrero) Bartolomé Moreno (Obrero) Alonso Hernández de Villano (Obrero) Antón Díaz (Obrero) Juan de Nyeba (Obrero) Felipe Gómez (Obrero) Cornelio (Pintor)	Juan López (Obrero) Juan (Pintor) Diego Gaytán (Obrero) Hernán Ortiz (Obrero) Miguel Hernández (Obrero) Juan García Juan Rodríguez (de amarillo) Juan de Talavera (Obrero)	Juan Hernández Francisco de Villalba Francisco Hernández La de Diego de Talavera Figueroa Diego Gaitán Plasencia Vayona Alonso de Adrada Fernand Martín Francisco Hernández Espinosa Gabriel Vázquez (Pintor) Gabriel Gómez
San Andrés	Francisco de Espinosa Bartolomé de Contonente		
San Pedro			

²⁹ GONZALEZ MUÑOZ, M^a. CARMEN: *Algunas notas sobre cerámica de Talavera*. ARCHIVO ESPAÑOL DE ARTE. N° 211, año 1980, pág. 362-364.

San Miguel		Juan Hernández (Obrero) Juan Flores (Pintor) Francisco de Adrada Juan Galindo	Martín López
------------	--	---	--------------

A esta relación de nombres podemos unir otros datos. En el Archivo Municipal de Talavera se conserva un documento con fecha del 18 de febrero de 1570, que es un *“Traslado de lo que se mandó pagar de las armas que se tomaron para la guerra de Granada”*. Trata de la participación de Talavera en la guerra contra los moriscos en las Alpujarras. En él aparecen los alfareros Antonio Díaz, Diego de Talavera, Girónimo Hernández, Alvaro de Talavera y Antonio de la Cueva.³⁰

En el proceso inquisitorial contra Ana Díaz en 1572, estudiado por Juan Blázquez Miguel y que escribe: *“Ana Díaz, en 1572, esposa del alfarero Juan de Valladolid, que trabajaba en el taller de Diego Vázquez, donde Ana acudió a llevar la comida a su marido. Como al llegar, él estaba moliendo vidriado; Ana entabló conversación con una tal Apolonia Jiménez que versó sobre que la esposa de Juan Díaz, labrador de Palomarejos, se la había jurado a su marido, defendiendo Ana al labrador y diciendo que puesto que era joven y de buen ver lo normal era que se fuese con otras mujeres, teniendo en cuenta que estaba casado con una fémmina vieja y fea, pues ‘tener un hombre una mujer por amiga no hera mal sino bien’. Siendo recriminada, se ratificó en su dicho y llegó a añadir que sabía que su marido andaba tras otras mujeres y a ella no le parecía mal, lo cual no era de extrañar, ya que había estado viviendo amancebada muchos años con otro hombre y no le daba ninguna importancia, ni social ni religiosa. Fue condenada a*

³⁰ BALLESTEROS GALLATRDO, ANGEL y VALVERDE AZULA, INES: 1570: *Talavera en la guerra de las Alpujarras*. ANALES TOLEDANOS. Vol. XXX, págs. 81-98. Toledo, 1993.

*oir una misa redonda en forma de penitente, con una vela encendida en las manos, debiendo estar de pie frente al altar durante toda la ceremonia”.*³¹

En este documento junto al nombre del alfarero Juan de Valladolid aparece el nombre del propietario del taller, Diego Vázquez, ceramista que aparece en el padrón de 1561.

Los alfareros que entregan armas, están relacionados en el padrón de 1561, son los ceramistas Antonio de la Cueva, Diego de Talavera y Alvaro de Talavera. En el documento de las pruebas que hace Jerónimo Montero en Talavera, vemos el nombre de Antonio Díaz; no aparece en estos censos el ceramista Girónimo Hernández.

JUAN FERNANDEZ, ALFARERO DE EL ESCORIAL

Tras la muerte de Jan Floris, el rey, Felipe II, sigue con la mira en Talavera y así, para la obra de El Escorial encarga los trabajos de azulejería a Juan Fernández.

Aparece en el padrón de 1565 y se sitúa su vivienda en la parroquia de San Salvador. Sin embargo el primer dato importante que conocemos de este alfarero es el figurar como testigo en la prueba que realiza Jerónimo Montero en los alfares de Talavera en 1566. De este hecho podemos deducir que era valorado en la ciudad social o artísticamente. El silencio le mantiene oculto hasta 1570, año en el que firma un contrato con el contador y veedor de las obras de El Escorial, Andrés de Almoguer; este documento está fechado el 31 de enero de 1570 y en él se dice *“que el dicho Juan Fernández aya de hacer y haga en la dicha villa de Talavera para la fábrica del dicho Monesterio los açulejos convenidos*. Este pedido comprendía 9.000 azulejos de los de florón principal, 2.000 de florín arabesco, 1.400 de guarnición baja y otros 1.400 de guarnición

³¹ BLAZQUEZ MIGUEL, JUAN: *Herejía y heterodoxia en Talavera y su Antigua Tierra (Procesos de la Inquisición 1478 – 1820)*. Toledo, 1989, pág. 143. AHN, Inq. Leg. 70/3.

alta, realizados estos con los colores blanco y azul, “a precio cada uno de los dichos açulexos de doce marabedis, con tal condición, que si costasen traer cada açulejo mas de un marabedi que sea a costa de su Magestad la dicha demasía, los quales azulejos an de ser conforme a las muestras que quedan en poder del padre fray Antonio, y en las espaldas dellas queda la firma del dicho Juan Fernández”.³² Se compromete a entregar los 13.000 azulejos el 24 de junio de ese mismo año, le entregan a cuenta 1.000 reales para que pueda adquirir materiales, pudiendo Juan Fernández buscar oficiales que hagan los azulejos a su costa.

Los azulejos que pinta siguen el modelo de la hoja de acanto, conocidos como de “**pluma**”. María Braña de Diego describe los azulejos de El Escorial: “*El arrimadero está concebido como un paño continuo, con un tema de pequeño tamaño que se repite indefinidamente sobre la base de cuatro azulejos cuadrados. Se compone de cuatro hojas de acanto, radiales, que salen de una estrella de ocho picos en la unión de las cuatro piezas. De cada punta central sale la hoja, ancha, carnosa, en reserva blanca o azul muy pálida y con anchos perfiles azules, de dibujo firme, que contrastan con nervaduras de pinceladas más claras, y que va a enroscarse a un círculo que constituye el otro nudo de unión con las otras cuatro piezas. El relieve está perfectamente conseguido con una sencillez de recursos verdaderamente notable, pues depende únicamente de una gradación de azules conseguidos por medio de grandes pinceladas y con ligeros toques en las puntas que imprimen a las hojas una carnosidad y profundidad extraordinarias. Este azul no es igual en todas las piezas, pues varía desde un tono intenso muy puro, a un azul grisáceo, y aunque esta diferencia de tonos es debida a un defecto involuntario, da mayor vivacidad al conjunto. El zócalo va enmarcado arriba y abajo por un friso sencillo de cortinaje sobre sarta de perlas, y en las juntas lleva alizares de dos caras iguales, decorados con grecas también en reserva sobre azul cobalto muy oscuro*”.³³

³² VACA GONZALEZ, DIODORO y RUIZ DE LUNA, JUAN: *Ob. cit.*, pág. 177.

³³ BRAÑA DE DIEGO, MARIA: *La cerámica en El Escorial*. Págs. 591 – 592.

Sobre la hoja de acanto y su evolución en el arte nos cuenta F.S. Meyer que “entre todos los motivos ornamentales del reino vegetal, el más empleado, el más corriente, es el acanto. Desde su introducción en el estilo griego se repite en todos los estilos de Occidente. Nunca debió de tener el acanto una significación simbólica; su frecuente y múltiple aplicación la debe a sus hojas, de bello dentado y superiores cualidades ornamentales. El acanto crece espontáneamente en el sur de Europa, mientras que en Alemania sólo se le encuentra en jardines botánicos. Existe una serie de variedades diferentes, entre las cuales podemos citar aquí: el *Acantus mollis*, con hojas de punta ancha y roma; el *Acantus spinosus* y *spinosissimus*, con lóbulos aguzados y muy aguzados, que terminan en espinas, y hojas relativamente estrechas. La concepción y reproducción del borde de la hoja, del llamado ‘perfil de la hoja’, es lo verdaderamente característico en los distintos períodos del estilo. El griego emplea con frecuencia formas aguzadas y rígidas; en el romano, las puntas de las hojas se redondean, se ensanchan y también cobra vida, en cierto modo; los estilos románicos y bizantino recurren a formas más rígidas, sentidas con menos finura. El período gótico, que, a par con una porción de plantas indígenas, utiliza también el acanto importado, se vale en su primera fase (gótico primitivo) de formas redondas y bulbosas”.³⁴

La prisa, el ritmo y fiebre en el modo de trabajar en El Escorial nos lo ha dejado grabada Fray José de Sigüenza en su libro *Fundación del Monasterio de El Escorial* cuando escribe: “En estando hecha la ventana o la puerta, en lo que tocaba a la cantería, puestas las jambas y linteles, acudía el carpintero con la madera, marco, ventana o puerta; el herrero, con el antepecho o reja de hierro; en cerrado o cubriendo el aposento con la bóveda o con la clave, o levantando las paredes, ya estaba la madera del tejado, y el carpintero le cubría, el pizarrero le empizarraba, acudía el albañil y jaharraba o enlucía las paredes, y si se había de pintar, sentaban el estuque y le pintaban; el otro tenía hecha la cerradura, y tan presto el solador la solaba de lo que la pieza pedía: mármol, jaspe, piedra, azulejo o ladrillo”.³⁵ Este ritmo justifica la cantidad de azulejos que se pide a Juan

³⁴ MEYER, F.S.: *Manual de ornamentación*. Barcelona, 1982, pág. 43.

³⁵ SIGUENZA, FRAY JOSE DE: *Fundación del Monasterio de El Escorial*. Madrid, 1963, pág. 85

Fernández y que el contrato le permita el buscar oficiales que lo realicen, pues interesa que siempre haya azulejos disponibles para ser colocados.

El P. Vaca y Ruiz de Luna nos proporcionan los datos sobre diversos encargos que lleva a cabo Juan Fernández; en ellos nos encontramos que el 24 de diciembre de 1571 se le paga 24.000 maravedíes por 2.000 azulejos de los de florón. En 1572, el 27 de noviembre, hace entrega de 1.625 y el 1 de diciembre 500 azulejos más y 430 alizares "*huecos pintados por tres partes*" y 430 de los comunes, importando todo esto 39.506 maravedíes. Siguen las peticiones de azulejos y así en 1573, el 2 de julio, se hace balance del dinero entregado des", 6 de enero, que ascendía a 113.325 maravedíes, y 108.412 maravedíes; con estas cantidades quedaban pagados 14.533 azulejos, 602 "*que vinieron quebrados*", 193 alizares. A estos hay que añadir 44 *tiestos grandes para thener a criar yerbas y flores en los jardines del dicho Monesterio, vedriados y pintados*", 22 "*albahaqueros más pequeños*", 6 "*vasos jarras para açuçenas*", 35 jarras pequeñas y 29 porcelanas "*para debaxo de los albahaqueros pequeños*". Aún aparece otra entrega el 21 de diciembre de este mismo año de 3.210 azulejos y 268 alizares, importando la cantidad de 45.391 maravedíes.³⁶

Este es el primer pedido en el que figuran el envío de vasijas vidriadas, conociendo, a partir de esta fecha, diversos pedidos de loza, realizados por los priores o por donaciones reales. El 1 de octubre de 1575 se hace donación de "*treynta y seis jarras de vedriado de Talavera blanco, de dos asas, pintadas todas de açul; treynta y cincí jarras blancas de dos asas del dicho vedriado; setenta y dos escudillas de pie del dicho vedriado; setenta y dos platos blancos del dicho vedriado; setenta y dos taças del dicho vedriado, pintadas de azul. El qual dicho vedriado entrego para servicio de los Colegiales y Seminarios*".³⁷ Con destino al Hospital, el 1 de agosto de 1576, se señala "*quarenta y dos escudillas de bedriado de Talavera blancas; quarenta y siete bacinicas del dicho bedriado blanco; quarenta y siete jarrillas pequeñas de una asa del dicho bedriado de Talavera blanco; treinta y quatro botijuelas pequeñas para comedores del dicho*

³⁶ VACA GONZALEZ, DIODORO y RUIZ DE LUNA, JUAN: *Ob. cit.* págs. 179 – 182.

³⁷ BRAÑA DE DIEGO, MARIA: *Ob. cit.* pág. 584

vedriado blanco; sesenta platos del dicho bedriado blanco".³⁸ Al fallecer el Padre Montserrat se hace un inventario de lo que tenía en su celda, el 10 de febrero de 1577, apareciendo en dicho inventario "*una fuente blanca de vedriado fino; dos almofias la una pintada de açul y la otra blanca del dicho vedriado fino; cuatro tacillas pequeñas pintadas del dicho vedriado, siete caçolillas pequeñas redondas para conservas, una cubetilla pequeña pintada con su tapador, un aguamanil blanco con el asa rompida y pegada, un pichel largo de varro de flandes a manera de arcaduz con su tapador de estaño, una taça de pie alto del dicho vedriado pintada de açul y verde*".³⁹

Talavera siguió siendo la proveedora de azulejos de El Escorial, así el *Libro de Acuerdos* del Ayuntamiento aparece el 27 de abril de 1674 que Diego Rodríguez, maestro de alfar, pide licencia para sacar 20 cargas de barro de la Alameda para hacer dos hornos, comprometiéndose a cerrar los huecos. Diego Rodríguez da como razón de su petición el estar obligado a fabricar 300.000 azulejos para la obra que su Majestad está haciendo en el convento de El Escorial.⁴⁰

	1570	1571	1572	1573	1575	1576
• Azulejos						
- de Florón	9.000	2.000				
- de Florín arabesco	2.000					
- sin especificar			2.125	17.743		
- rotos				602		
• Guarnición						
- Baja	1.400					
- Alta	1.400					
• Alizares						
- Huecos con tres partes pintadas						
- Comunes			430			
• Tiestos grandes			443	268		
• Albahaqueros				44		
• Jarras				22		
- para azucenas						
- pequeñas				6		
- azules con dos asas				35		
- blancas con dos asas					36	
- de un asa					35	
• Porcelanas				29		37
• Escudillas						
- de pie						
- blancas					72	
• Platos blancos						42
• Tazas						
- Blancas					72	60
- Azules						

³⁸ BRAÑA DE DIEGO, MARIA: *Ob. cit.*, pág. 584.

³⁹ BRAÑA DE DIEGO, MARIA: *Ob. cit.*, pág. 584. *Archivo de Palacio. Legajo 1.995.*

⁴⁰ ARCHIVO MUNICIPAL DE TALAVERA. *Libro de Acuerdos de 1.674.* Fol. 135.

• Bacinas					72	
• Jarrillos pequeños de un asa					72	
• Botijuelas pequeñas para comedores						47
						47
						34

En este caleidoscopio de datos nos encontramos que en 1588 toma como aprendiz a Juan López y aparece como residente en la colación de San Francisco en el padrón de 1596. En 1603, por testamento, pide María Ramírez ser enterrada en el convento de San Francisco, en la sepultura que allí tiene su marido, Juan Fernández, pintor de azulejos.⁴¹ También aparece Juan Fernández en el papel de testigo en 1595 en la boda de su posible sobrino Juan de Morales con Melchora de los Reyes. Esta, hija de Francisco Gómez, es muy probablemente una cristiana nueva llegada en 1571. En efecto, el padrón de 1607 cita, viviendo en el barrio de Santa Leocadia, a una “*Melchora de los Reyes, cristiana nueva*”, con su hijo Juan, y vecina de un Juan Fernández, pintor. Todo parece indicar que se trata de la misma persona.⁴²

A parte de la obra realizada para El Escorial, conocemos otra obra de azulejería realizada por Juan Fernández y firmada. Esta obra se conserva en Candeleda, provincia de Avila.

Es un retablo que mide 4,20 metros de alto por 2,80 de ancho. En los lados, dos grandes columnas de fantasía o candelabro ocupan los dos primeros pisos de este retablo, sobre el capitel de estas, un pequeño friso sirve de arranque de otra columna más pequeña que ocupa el tercer piso o cuerpo. Del friso que está sobre el capitel de estas columnas, arranca el dibujo de la cornisa que en forma de frontón cierra el retablo. El primer cuerpo y el tercero están divididos en tres partes, el segundo lo llena la representación de la Última Cena. El tímpano está ocupado por la figura del Padre Eterno entre nubes y ángeles alados. Es sorprendentemente la movilidad y variedad que refleja en la disposición de los espacios, pudiéndose aplicar las palabras de Montesquieu: “*las cosas deben tener variedad si las vemos una después de la otra, pero deben tener simetría si las vemos globalmente, con una sola mirada*”. También se observa la riqueza

⁴¹ VACA GONZALEZ, DIODORO y RUIZ DE LUNA, JUAN: Ob. cit., pág. 176.

⁴² GONZALEZ MUÑOZ, M^a. CARMEN: Ob. cit. A.E.A. N° 211. Pág. 358.

ornamental en los frisos y columnas que separan los motivos pictóricos, el volumen que consigue valiéndose del blanco y azul como colores bases, reforzados con el verde y el naranja. Los temas del primer cuerpo lo forman San Juan Evangelista y San Lucas a los lados y en el centro San Zacarías con San Juan Bautista de niño; el segundo cuerpo, como hemos dicho, la Última Cena y en el tercero, una Crucifixión en el centro y a los lados dos santos franciscanos. Su belleza y técnica nos pide un lento análisis de cada uno de sus elementos.

Las columnas laterales comprenden una diminuta basa de donde sale un fuste acanalado al que se le enrosca una cinta verde, remata esta parte de la columna unas cintas en forma de guirnalda y una máscara. Una esfera y sobre ésta, media esfera en gajos sirve de comienzo de otro pequeño cilindro con guirnaldas, brotando de éste la parte superior del fuste con hojas largas de acanto cubriéndole y ciñéndole, máscara y lazos, rematando en un capitel corintio. Todas las columnas que emplea, tienen el fuste estrangulado por una esfera. Las columnas que separan las escenas pintadas son iguales a estas pero en tamaño más pequeño y sin la decoración de cintas, guirnaldas y máscaras.

En los frisos que separan los cuerpos superiores, dominan las cabezas aladas de ángeles. En el friso inferior, el que sirve de arranque del retablo, dos angelitos sostienen un escudo en los laterales y los del centro una cartela donde se lee **JV FRS** (Juan Fernández); el espacio libre se cubre con elementos grotescos.

En el primer cuerpo del retablo, a los lados, las figuras de san Juan y San Lucas enmarcados por un arco conopial que se apoya en estribos laterales o respaldos. En las enjutas de estos arcos hay dos niños o putti, uno a cada lado, con las piernas y los brazos abiertos, transformándose sus manos en hojas. Una cinta ondulante le sirve al alfarero para no dejar un gran espacio vacío. Todo el espacio libre de estas esquinas está punteado con el color azul. Los dos apóstoles están de pie y mediante los árboles –gruesos troncos, masas de color las copas- construye una composición en paralelas; la profundidad lo consigue con el dibujo de un suelo irregular, con peñascos y una planta con hojas de cinta. Medio escondidos, en uno de los lados, el águila y el becerro, los símbolos de estos dos Evangelistas. La costumbre de simbolizar a los evangelistas arranca de

las palabras del Apocalipsis: “Yo veo alrededor del trono del Cordero cuatro animales. El primero es semejante a un león, el segundo a un becerro, el tercero tenía el rostro como de un hombre y el cuarto era semejante a un águila”.⁴³ (43) Siendo el león el símbolo de San Marcos, el becerro para San Lucas, el ángel para San Mateo y el águila el símbolo de San Juan. Los dos apóstoles están en una misma actitud, una mano en alto, los pies en V, vestidos de igual manera e incluso el manto airoso cae por la espalda. San Juan lleva en una mano la copa y el dragón y San Lucas un libro. El dibujo está perfilado en azul y la parte superior del cielo, dando realce al limbo o cabeza, es una mancha de azul fuerte. La parte central de este tríptico del cuerpo inferior está tratado de igual manera, aunque al ser más ancho –siete azulejos, los anteriores tenían cuatro- la composición está enmarcada en su parte superior por un arco carpanel.. Es una composición más variada, más cantidad de arbustos y árboles; las figuras forman una composición triangular. Representa a Zacarías con San Juan Bautista, éste lleva una cruz larga y fina, de la que cuelga un banderín. Una mancha hace de cordero tumbado que mira hacia el robusto niño. Podemos hacer dos lecturas de la composición: efecto-causa, cuando partimos del cordero, San Juan y Zacarías; o causa-efecto, si nos fijamos en Zacarías, San Juan y el cordero, siendo el eje transmisor las manos.

La perfección y el mimo en la composición están fijados en este panel central de la Última Cena. Grandes cortinas, anudadas en las esquinas, ocupan la parte superior del motivo. Cortinas que arrancan de detrás del doselete central. En el medio, de pie, Cristo con el pan en una mano y la otra en actitud de bendición; a su lado, dos apóstoles de pie. San Juan, completamente dormido, reclina su cuerpo sobre la mesa. En uno de los lados, tres apóstoles charlan, uno da la espalda a Cristo. En el otro lado no prestan atención. Judas, al otro lado de la mesa, está sólo, sentado en un sillón en cuyo respaldo se lee JVDAS. El suelo ajedrezado, la profundidad lo consigue mediante una hidra casi en el centro, el sillón de Judas y las dos banquetas laterales. En la mesa hay una fuente, copas, cuchillos, restos de comida. Es sorprendente la colocación de las manos por su variedad de actitudes y gestos, lo mismo sucede si nos fijamos en los rostros. Sigue empleando el azul oscuro como fondo.

⁴³ Apocalipsis: 4,7.

En el tercer cuerpo del retablo, en la parte central, un Cristo Crucificado. Las cruces vacías de los ladrones sirven para llenar y equilibrar la composición; al fondo, en su lejanía, unas edificaciones. Las piedras y los árboles, junto con las edificaciones, serán los que den profundidad y, por contraste, acercarnos y valorar más la figura de Cristo. El hecho de poner el fondo, en su parte superior, totalmente azul, realza el cuerpo de Cristo, cuerpo blanco sobre el azul del cielo. También aparecen entre las piedras una calavera y una tibia. En los laterales, dos santos franciscanos, ocupan gran parte del espacio pictórico.

Como remate, con el color naranja como fondo, el Padre Eterno entre nubes y ángeles alados. Todo está cuidado en este gran retablo, este cuidado ha hecho el colocar unas cintas ondulantes en los espacios libres de los laterales, espacios motivados por tener forma de frontón este retablo. Junto a esas cintas ondulantes, nos encontramos con un cáliz, uno a cada lado, sostenido por un ángel que está sentado sobre una caracola el de un lado y sobre una piedra el del otro lado.

En la iglesia de Erustes, en Toledo, existen unos azulejos fechados en 1567. Martínez Caviro se los atribuye a Juan Fernández. El zócalo tiene el tema repetitivo de florón arabesco y las dos franjas son de tipo grutesco, rematados en tondos. En la parte inferior una máscara, de su boca sale un ramaje que se curva, ensancha y mezcla para acoger a un ave de alas abiertas; sobre ella, en una cartela aparece “Año”, en la otra “1567”, continúa con dos monstruos con cuerpo de perro y patas de ave, estos están sujetos por el cuello con un lazo, el nudo central de este lazo sirve de arranque al tondo; estos encierran unos bustos de tipo romano. Llenando las esquinas superiores aparecen dos caras de ángeles alados. Rica composición por su variedad de elementos e imaginación en la mezcla de los motivos.

EXPANSION DE LA CERAMICA TALAVERANA

El auge de la cerámica de Talavera se aprecia en las múltiples obras que produce, en los alfares y en los alfareros que vienen a aprender a Talavera o que

llevan su “*estilo talavera*” a otros lugares. A finales del siglo XVI va a ser el taller de Juan Fernández el receptor de aprendices que luego tendrán nombre propio como Juan de Oliva; de su taller saldrán ceramistas que llevarán las técnicas y formas renacentistas a otras regiones como Lorenzo de Madrid a Cataluña.

Juan de Oliva fue un ceramista toledano que aprendió el arte de pintar el barro con Jan Floris, en el taller de Juan Fernández. Escriba de Romaní nos habla de dos ceramistas del mismo apellido, José y Juan. De José nos dice que le “*mencionan los tratadistas como procedente de Talavera hacia el año 1570*”; de Juan, “*que aprendió el arte cerámico en Talavera como el maestro Juan Fernández, establecido luego también en Toledo*”.⁴⁴ Son confusos los datos que nos aporta.

Juan de Oliva es el autor de los azulejos del Salón de Cortes de la Diputación de Valencia. Natacha Seseña considera que es “*una de las obras mejores y definitivamente artística de la azulejería talaverana y primer ejemplo de su difusión y forma en lugares apartados de Castilla*”.⁴⁵ Fueron importados, los azulejos que forman el zócalo, en 1575 y en ellos aparece la firma de Oliva. Martínez Caviro afirma que “*entre todas las obras de azulejería talaverana de esta época, los que acusan un mejor conocimiento de las ornamentaciones de Flandes son los de Oliva... Sus ‘ferronerías’ se enriquecen con numerosos frutos y flores, como las de Amberes. Aunque se le considera discípulo de Juan Flores, supera a su maestro en este tipo de trabajos, si les juzgamos por las obras llegadas hasta nosotros. Oliva hace unos magníficos paneles para el Salón de Cortes de la Diputación de Valencia, decorados con la Virgen y el Niño, San Jorge y el escudo de Valencia*”.⁴⁶ En el panel de la Virgen y el Niño se une y mezcla en su cartela lo grotesco, lo vegetal y diversas frutas con las ferronerías. Curva, para acoger; rectas, para sostener un vaivén de frutas que cuelgan, se posan, se caen, relleno todo espacio libre. En lo alto, una máscara; en la parte

⁴⁴ ESCRIBA DE ROMANI Y DE LA QUINTANA, MANUEL: *Cerámica de la ciudad de Toledo*. Madrid, 1954, 2ª edic., pág. 27.

⁴⁵ SESEÑA, NATACHA: Ob. cit., pág. 80. CERAMICA ESMALTADA.

⁴⁶ MARTINEZ CAVIRO, BALBINA: Ob. cit., pág. 287. A.E.A. nº 175, 1971.

inferior, unas alas. Circunferencia con paisaje dan profundidad a la figura de la Virgen y el Niño, circunferencia amplia para la cartela y en las esquinas, trocándolo en cuadrado, hojas estilizadas hasta dar la sensación del hierro plano y dos frutas como puntos en los lados.

También realiza Oliva la solería del ochavo del convento de las Carmelitas Descalzas de Toledo, obra firmada por Oliva y fechada en 1575. Pertenece al antiguo oratorio del palacio de don Fernando de la Cerda: *“importante es también la solería, obra de azulejería firmada por ‘Oliva’ y fechada en ‘1575’. A este artista toledano, indiscutible discípulo de Juan Fernández, difusor de la cerámica arquitectónica talaverana, se deben también los azulejos del Palacio de la Generalidad de Valencia. Los empleados en el palacio de don Fernando de la Cerda, pintados en cobalto sobre el blanco estannífero, muestran motivos florales característicos que se repiten en otras obras y concretamente, en el frontal, de la sala capitular de San Clemente”*.⁴⁷

Relacionado con el taller de Juan Fernández nos encontramos con el ceramista Lorenzo de Madrid, ceramista que impulsa el estilo renacentista en los alfares de Cataluña.

Lorenzo de Madrid había aprendido y trabajado en el taller de Juan Fernández. En 1586 se instala en Zaragoza y alquila unas casas en la parroquia de San Pablo, en la calle de Olivarete, por un tiempo de seis años y un alquiler anual de 400 sueldos jaquenses.

Desde Zaragoza, en 1595, marcha a Manresa, desde donde va a introducir en Cataluña los azulejos del tipo de *“cabeza de clavo”*, cartelas de rocalla, mascarones, juego de volutas, hojas de acanto, florones, guirnaldas de flores y frutos entrelazados, animales mitológicos y temas grotescos.

La Generalitat de Barcelona le encarga, en 1596, los azulejos para el salón del Consistorio Nuevo. Para este salón hace el mosaico de San Jorge matando al dragón. El tema de San Jorge está envuelto en una monumental cartela del tipo

⁴⁷ MARTINEZ CAVIRO, BALBINA: Ob. cit., pág. 349.

de ferroneries, mezclando, en la parte superior, guirnaldas frutales y en la parte inferior adornada con grifos. Era una novedad el uso del claroscuro. Es talaverano, del tema central, el dibujo del caballo musculoso y en movimiento, el traje del guerrero de San Jorge y el dragón con puntos amarillos, naranja y azul, sistema empleado en el dibujo de los demonios de la serie de azulejos sobre la vida de San Antonio de la Ermita del Prado. En este medallón el ceramista ha cuidado la pintura del caballo y el traje de San Jorge; en éste último hay el anacronismo histórico, anacronismo muy usado en el arte para acercar la historia al tiempo del que la contempla, no teniendo en cuenta el tiempo del que lo vivió. San Jorge aparece vestido con el atuendo guerrero del siglo XVI. En todas las diversas historias sobre San Jorge aparece éste como tribuno, como militar que consigue herir, someter y matar al dragón que atemorizaba a una ciudad. San Jorge se encuentra con la hija del rey, la cual camina hacia el lago para ser devorada, San Jorge no soporta que el dragón mate a una joven.

Estos elementos: dragón, doncella y San Jorge, emplea Lorenzo de Madrid en su panel. La joven, al fondo, de perfil en actitud de rezo; las manos y rostros están mal ejecutados, en el dragón hay rasgos que nos recuerdan a un buey, a un perro, a un lobo, a un pez, a una culebra, todo mezclado, confuso y picoteado con puntos azules, amarillos, naranjas. Lorenzo de Madrid domina la pintura de los ferroneries, los caballos, la actitud o gesto del guerrero, su traje pero no consigue pintar los rostros de las figuras, ni se le ve mucha imaginación pues se le nota atado y torpe en los trazos del dragón, no sabe resolver con inventiva el hecho de pintar algo para lo que no tiene delante un dibujo o grabado con el fin de trasladar su tema al color de los óxidos metálicos.

De este encargo que la Generalitat le manda, queda constancia en el Archivo de la Corona de Aragón en "Deliberaciones", nº 160, folio 665, donde se puede ver el contrato entre Lorenzo de Madrid y la Generalitat.

Esta misma, la Generalitat, le encarga, en 1611, el pavimento del palacio. Siendo éste de azulejos lisos con los que alterna una fila de azulejos, decorados con grecas, medallones de gemas y lazos. También se conserva de Lorenzo de

Madrid una pila bautismal con el escudo de Igualada, que está en el Museo de Vic.

“Azulejeros de Talavera –escribe Trinidad Sánchez Pacheco- fueron invitados a trabajar fuera de la ciudad. Antonio Simón fue contratado para realizar unos azulejos en el Colegio del Corpus Christi de Valencia, donde trabajó hasta 1606. Obra suya es un panel de ‘punta de diamante’ y otros con el escudo del Santo Cáliz, adorado por ángeles, símbolo del Patriarca. En 1588 el comerciante talaverano Cristóbal Torres recibe un encargo en la ciudad de Córdoba, donde residía, de obra talaverana. Es posible que se trate del mencionado retablo de los Santos Varones o del frontal de altar de la Inmaculada”. ⁴⁸

CERAMICA DEL XVI EN LA ERMITA DE LA VIRGEN DEL PRADO

Aunque no podemos saber en qué fábrica o taller, qué autor fue el que buscó el grabado y realizó la obra, sin embargo hay otros retablos del siglo XVI que nos hablan de calidad y cantidad de obras que se hicieron en Talavera. Mosaicos que engarzan perfectamente con las obras realizadas en el siglo XVII.

Actualmente hay en la Ermita del Prado una serie de paneles del siglo XVI, procedentes del antiguo Hospital y luego Ermita de San Antón. Este antiguo Hospital estaba regido por los Hermanos Hospitalarios de San Antonio Abad. Estos religiosos vinieron a España por los años 1214, fundando la primera casa en Castrojeriz. *“El superior de ella gozaba el título de Comendador Mayor – escribe Ildelfonso Fernández Sánchez-, y tenía jurisdicción sobre catorce hospitales y sus anejos, repartidos en Castilla y Andalucía, que visitaba cada cuatro años, y entre los cuales figuraba el de Talavera. Tenía la casa de Castrojeriz seis religiosos que profesaban la regla de San Agustín, destinados al culto divino y en los que proveían las encomiendas que iban vacando; en las demás casas sólo había un Comendador con algunos legos para recoger las limosnas y cuidar de los enfermos”.*⁴⁹ Esta Orden fue suprimida por Pío VI en

⁴⁸ SANCHEZ PACHECO, TRINIDAD: Ob. cit., pág. 338.

⁴⁹ FERNANDEZ Y SANCHEZ, ILDEFONSO: *Historia de Talavera de la Reina*. Talavera, 1898. Facsímil, Talavera, 1983, pág. 284.

agosto de 1787, pasando el Hospital de Talavera a ser ermita. Sin embargo en el siglo XVI tuvo que tener gran importancia en Talavera, puesto que en este siglo es revestida de azulejos.

Sobre cómo los azulejos pasaron a la Ermita del Prado hay diversos documentos en el Archivo Municipal. En el Libro de Acuerdos de 1867, el 1 de marzo, se escribe: *“Puesto en conocimiento del Sr. Gobernador de la provincia por esta Alcaldía a virtud de la comunicación de D. Luis Jiménez de la Llave, socio correspondiente de la Real Academia de la Historia, que se trataban de extraer del Santuario que fue de S. Antón en esta villa los azulejos que componen varios cuadros bíblicos y están reconocidos por personas inteligentes como de un mérito extraordinario, determinó la autoridad provincial, habiendo oído a la comisión de Monumentos Artísticos, que en atención a haberse ya arruinado en parte el indicado Santuario a virtud de las últimas nieves y lluvias y amenazar inminente peligro lo restante con lo cual se destruirá una obra de reconocido mérito, se adoptasen por el Sr. Alcalde las medidas oportunas para la extracción de azulejos que encajonados o del mejor modo posible se depositen en punto a propósito hasta tanto que se dispongan de ellos, con las indemnizaciones competentes al propietario: En su virtud manifestó el Sr. Presidente que creía harta necesidad que por el I. Ayuntamiento se interviniese en este negocio y que aunque fuera con cargo al capítulo de imprevistos se indemnizase al propietario con el objeto de que los indicados azulejos no saliesen de la población puesto que como de un relevante mérito podría servir de adorno y lucimiento en el grandioso Santuario de Nuestra Sra y Patrona la Virgen del Prado; y que para la extracción que tal vez sea operación difícil por estar bien incrustados en las paredes se nombre comisión que asista diariamente a evitar ruptura: Enterado el I. Ayuntamiento acordó de conformidad con la opinión del Sr Presidente a quien se autoriza para la práctica de las diligencias oportunas a conseguir el objeto, nombrándose para la referida comisión a los Sres primer Teniente de Alcalde D. Antonio Capitán y Regidor D. Valentín Justo Ruiz”*.⁵⁰

El 28 de agosto el Ayuntamiento se puso en contacto con el propietario de la Ermita de San Antón, D. Trifón Monge. Estando ya depositada en la Ermita de la

⁵⁰ ARCHIVO MUNICIPAL DE TALAVERA. Libro de Acuerdos de 1867. Fol. 25v – 26v.

Virgen del Prado el 18 de noviembre de 1867. Fueron 16.000 azulejos los que se sacaron de esta ermita.⁵¹

El 13 de noviembre de 1868, el Gobierno Civil, desde la Sección de Fomento, reconoce que el gasto que *“está autorizado para su adquisición y colocación con el sobrante del Capítulo de imprevistos de su presupuesto municipal”* y autoriza a *“que eche mano de la cantidad necesaria, y en caso de no resultar sobrante, incluya su importe en el adicional del presente año económico”*. Este oficio está firmado por J. Francés de Alavia.⁵²

Cosme Gómez de Tejada escribió que *“en esta yglesia, la de San Antón, toda adornada (no es pequeña) de azulejos assi el cuerpo como la capilla, y formando un retablo que ocupa toda la familia hasta lo alto, obra de primor, y que no se que tenga semejante”*.⁵³ La fecha de su producción la podemos deducir por la inscripción que hay debajo del mosaico de San Antón, mosaico colocado en el pórtico de la Ermita de la Virgen del Prado, en él se lee *“esta iglesia se edificó con el favor de Dios y de los buenos en los años del Señor 1569 y 1570, siendo Papa Pio V y el Rey de España Felipe II y Arzobispo de Toledo, Fray Bartolomé Carranza de Miranda”*. Según José María Gómez, en una *“Historia de Talavera”* escrita por un autor del siglo XVI y continuada por otro en el XVII, hace referencia a la Ermita de San Antón de la que se dice: *“Hay otra insigne ermita de San Antón adonde con toda devoción se celebra la festividad de su día, a que concurre toda esta villa. Está aneja a la Encomienda de San Antón que tiene la Religión en esta villa, la cual por su poca renta se vino a caer y arruinar hasta que Andrés Alvarez al cubrir la Capilla de la ermita de Sr. San Juan cubrió también la de esta ermita, y estando el cuerpo de ella descubierto y con mucha indecencia la cubrió a su costa el Bachiller Alonso Sánchez, Comisario de el Santo Oficio de la Inquisición, y labró todo lo demás de esta ermita y hizo en ella el Choro alto para los cantores y un Retablo muy lucido y costoso de azulejos y por una parte y otra de la ermita adornó las paredes de ella de Santos pintados y fabricados de azulejos y hizo sus colaterales y púlpito todo labrado de primoroso artificio digno por su curiosidad de*

⁵¹ ARCHIVO MUNICIPAL DE TALAVERA. Libro de Acuerdos de 1867. Fol. 73v – 74; 93 – 93v

⁵² ARCHIVO MUNICIPAL DE TALAVERA Se conserva un traslado con fecha de 20 de mayo de 1868.

⁵³ MAROTO GARRIDO, MARIANO: *La azulejería de Talavera...* Ob. cit. pág. 435

toda alabanza y edificó allí junto a esta ermita casa para la vivienda de el Comendador, que dice allí misa todos los días de fiesta, para lo que dejó renta particular".⁵⁴ Balbina Martínez Caviro se inclina por Juan Fernández al querer precisar su autor.

Los mosaicos que se trasladaron de la ermita de San Antón y que están colocados en la Ermita, son los del pórtico, con escenas de la vida de San Antón, de la Pasión, Adoración de los Reyes Magos, genealogía de la Virgen y Nacimiento de Cristo, así como el tema del Paraíso. Dentro de la Ermita, a la entrada, diversas escenas de la vida de San Antonio Abad; de esta misma serie hay otras secuencias junto al púlpito del lado del Evangelio. También pertenecen los motivos de la Pasión que están colocados junto al púlpito del lado de la Epístola y el retablo de San Cristóbal, que está a la entrada del templo, junto a la lápida de Litorio. Sin embargo la obra maestra es el retablo que está colocado en el lado de la Epístola, en el crucero.

Su colocación no fue un deseo realizado de modo inmediato, fue pez que removi6 muchas aguas. Jiménez de la Llave tuvo que luchar e inquietar al Ayuntamiento de Talavera para que fueran colocadas y que no se perdieran. Al final de la *Historia de Talavera* de Soto, en la copia manuscrita que él hizo para la Real Academia, añade una serie de notas y escritos suyos; en una carta que dirige al Ayuntamiento y que lleva la fecha de 20 de octubre de 1881, Jiménez de la Llave escribe: *"En el año 1867, a instancia del I. Ayuntamiento de esta población e iniciativa mía, le fue concedido, previa la indemnización correspondiente, el notable revestimiento de azulejos que tenía la ermita que fue de San Antonio Abad, los que arrancados lo mejor que se pudo y metidos en unos cajones, parece fueron depositados en el santuario de N. S^a. Del Prado, donde habían de tener adecuada colocación.*

Llegado el año 1878, el muy digno Director que era de Instrucción Pública reclamó atentamente de la mencionada Corporación Municipal algunos cuadros

⁵⁴ GOMEZ GOMEZ, JOSE MARÍA: *El Bachiller Alonso Sánchez y las cerámicas de San Antón*. La Voz del Tajo, 23 de mayo de 2000, pág. 40.

de aquella colección para presentarlos en el Certamen Internacional de París, dispensándose el honor de que tomase parte en su señalamiento: pero el I. Municipio no tuvo a bien deferir a tan laudable y satisfactoria invitación, privando a Talavera del honor que en ello habría tenido, bajo pretesto, creo, de que se iba a dar inmediata aplicación a esa tan celebrada obra de cerámica. Más el tiempo pasa, y ni entonces, ni antes, ni después se ha hecho cosa alguna en el asunto. Los que en él intervinieron llegarán a olvidar por completo la disposición en que estaban aquellos codiciados azulejos: cabe en lo posible y es hasta probable que sufran menoscabo, y con él ornato tan descuidado de la ermita; ya que no el crédito de quien con tanto ahinco solicitó su reivindicación, porque es harto conocido el mérito indisputable de tan costosa obra.

El Ayuntamiento que la utilice haciéndola colocar en el histórico templo del Prado, dispensará un señalado obsequio a nuestra excelsa Patrona, dotará de una importante mejora, y dará el debido honor a las artes españolas; y si V.S. lo consiguiese, tendría un título más para el aplauso de las personas ilustradas.

Inclinar su ánimo para que se haga cuanto antes, es el objeto de este escrito que recomiendo a la atención de V. S.”⁵⁵

En el libro de Acuerdos de la Junta de la Hermandad de la Virgen del Prado, en las actas de 1891, se sigue hablando y dando noticias sobre estos azulejos. 25 de abril de 1891: *“También se acordó rogar al Ilte. Ayuntamiento por conducto de los Señores Concejales que pertenecen a esta Junta, se sirva conceder permiso para colocar en dicha Sacristía vieja cuatro cuadros de azulejos procedentes de la Ermita de San Antonio Abad que son de la propiedad del Ayuntamiento, cuyos cuadros se coleccionaron de entre los muchos que de la misma procedencia y pertenencia existen depositadas desde hace bastantes años en la Ermita de la Virgen como igualmente si algún cuadro más pudiera coleccionarse. A propuesta del vocal D. Vicente María Ortega se acordó, que bien sea en los alfares de esta Ciudad o bien en los de otros puntos, se fabriquen los azulejos necesarios para*

⁵⁵ SOTO, FRANCISCO DE: *Historia de la antiquísima Ciudad y Colonia Romana Elbora de la Carpetania hoy Talavera de la Reina*. Real Academia de la Historia. Fol. 288.

reemplazar los que faltan en los cuadros bíblicos colocados en el zócalo de la Ermita". 10 de junio de 1891: "Teniendo en cuenta que el Il. Ayuntamiento he concedido el permiso que se solicitara para colocar en la Ermita de la Virgen del Prado los azulejos procedentes de la de San Antonio Abad, acordó la Junta que desde la tarde de hoy se proceda a la apertura de los cajones donde aquellos se guardan, a fin de ver los cuadros que hay completos y determinar el modo y forma de colocarlos en la ya referida ermita de la Virgen, satisfaciendo los gastos que esto origine de los fondos que aún quedan en poder del depositario" 13 de julio de 1891: "*Se acordó por unanimidad que siga practicándose el reconocimiento y formación de cuadros de los azulejos procedentes de la Ermita de San Antonio Abad". 1 de agosto de 1891: "El Señor Alcalde Presidente manifestó: que consiguiente con lo acordado en la sección anterior, se había continuado el reconocimiento y formación de cuadros de los azulejos procedentes de la Ermita de San Antonio Abad, y que era conveniente se designara el sitio en que habían de colocarse los ya confeccionados. Después de hacer uso de la palabra varios de los Señores presentes, acordó la Junta por unanimidad que los cuadros que están ya formados se coloquen definitivamente en el muro del crucero del lado de la Epístola de la Ermita de Nuestra Señora la Virgen del Prado"*⁵⁶

Cercano a la esquina, en el pórtico de la ermita, se encuentra un primer panel con el tema de **Bautismo de Cristo**. San Juan vierte el agua sobre la cabeza de Jesús, el cual está metido en las aguas de un río que estrecha su cauce. La túnica de Cristo sobre un árbol y el Espíritu Santo, en forma de paloma, dirige su vuelo hacia la cabeza de Cristo. La ropa, el Espíritu Santo y San Juan forma el triángulo que enmarcan a Jesús. El pintor ha sabido dejar la languidez en los rostros y dar perfección a la anatomía.

Le sigue un panel de grandes dimensiones, formado por un coro de vírgenes mártires, Cristo resucitado, el Emperador postrado a los pies de Cristo "*con rica armadura con el yelmo a sus pies y una lanza que le descansa en el hombro*

⁵⁶ ARCHIVO HISTORICO VIRGEN DEL PRADO DE TALAVERA. Libro de acuerdos de la junta nombrada para atender en todo lo referente a la venta de alhajas pertenecientes al Santuario de la Virgen del Prado. Caja 1, núm. 19.

derecho, al que siguen unos soldados de la guardia amarilla armados de arcabuces”⁵⁷ Es interesante observar el movimiento que tiene el coro de mártires, por llevar la palma del martirio; una de rodillas, otras giran su cabeza para hablar con la que tienen a su lado, los pliegues adoptan la actitud del cuerpo y de sus orejas cuelgan unos pendientes de tipo lagarterano. Sin embargo Cristo, desde una nube caracoleada, dirige su mirada hacia el Emperador. Detrás de éste, doce soldados en columna de tres. Los nueve primeros con la espingarda al hombro, los tres últimos con la lanza. El ceramista ha repetido algunas figuras cambiando tan sólo el color de los vestidos. Los colores: azul, amarillo y verde, se han conjugado, en todo el mosaico, para producir variedad y armonía. Las nubes, puntos de azul oscuro, tienen, la estructura típica de los azulejos del siglo XVI.

Mosaico parecido a este, obra también de los alfares de Talavera, es el que se conserva en la ermita de Piedraescrita, aunque en éste, los soldados, en lugar de la espingarda llevan mosquete y su vestimenta es distinta. El dibujo es más cuidado y más perfecto, los rostros de las vírgenes indican una dulce serenidad. Aunque el tema es el mismo, sin embargo el empleo de los colores es distinto, los pliegues más marcados.

El siguiente mosaico es el de la **Adoración de los Reyes**. Los perfiles están hechos con azul y en los motivos se combinan el azul, amarillo, ocre y verde. Está dividido en dos partes iguales, al lado derecho la Virgen con el Niño en sus brazos y San José, al lado izquierdo los tres Reyes. Es curioso observar la perfección de los rostros de los Reyes y San José y lo deforme del rostro de la Virgen y la cara del Niño, estos últimos frontales y los otros de perfil. El Niño está como en un intento de huida, huida que no retienen las manos de la Virgen; sin embargo la cabeza del Niño tiene forma de rostro envejecido y desproporcionado. El rostro de la Virgen, aunque su dibujo no tiene fuerza, sin embargo el pintor ha sabido impregnarle de dulzura. San José, con el cuerpo encogido, parece mirar receloso. Dos arcos, unidos por meticoloso ladrillo, sirven de fondo a la escena.

⁵⁷ ARCHIVO HISTORICO VIRGEN DEL PRADO DE TALAVERA. *Libro de acuerdos de la Junta nombrada para atender en todo lo referente a la venta de alhajas pertenecientes al Santuario de la Virgen del Prado*.Caja 1, núm.19

Los alfareros, como artesanos, reproducen los dibujos de grabados, a veces totalmente y en otras ocasiones toman algunos motivos o partes de un grabado. En las **Tentaciones de Jesús**, según el estudio de Martínez Caviro, *“el demonio, con hábito de fraile y cuernos, ofrece a Jesús una piedra para que la convierta en pan. Junto a ambas figuras hay dos árboles de copas en pisos... Al fondo, en pequeño, Jesús y el demonio en la cima de un monte y en lo alto de una torre, completando el tema de las tres tentaciones. El decorador talaverano de esta obra tomó como modelo una pintura de Zuccaro, conocida a través de un grabado de Cornelis Cort, según hemos podido comprobar en los repertorios de grabados de la Biblioteca del Monasterio de El Escorial. En este caso no se trata de una inspiración más o menos lejana, sino de una copia”*.⁵⁸ El ceramista ha copiado la composición y los gestos, aunque no la calidad del dibujo, los volúmenes son más rígidos y el rostro de Cristo tiene mucha dureza. Los árboles y cielos están hechos al estilo talaverano.

Con el tema de la Pasión, procedentes de la ermita de San Antón, hay seis paneles, en el pórtico de la Ermita están colocados cuatro. El primero es el **Descendimiento**, que es copia de un cuadro de Girolmo Muziano, divulgado por un grabado de Cornelis Cort. La contemplación de uno y otro nos hace ver una serie de diferencias introducidas por el alfarero. Las partes desnudas. Brazos, espaldas y piernas, son cubiertas prolongando las vestiduras. El paisaje del fondo se troca, en los azulejos, en nubes fuertes; sin embargo, lo curioso, lo llamativo, es el desplazamiento de la escalera. Las cuatro escaleras las dibuja; en el original, detrás de una de ellas hay una persona que agarra la muñeca del brazo de Cristo para sujetarle, el alfarero a este personaje le pone en primer plano, delante del cuerpo de Cristo. Esto le obliga a desplazar hacia un extremo la escalera. Todo estaría dentro de lo posible si sobre un peldaño de la escalera, no tuviera que descansar el pie uno de los personajes que sostienen a Cristo por las piernas, consiguiendo que esa pierna quede en el aire y que sostenga el peso de Cristo sin tener ningún punto de apoyo. También ha eliminado una de las mujeres en uno de los lados. El ceramista copia las actitudes y la composición con su

⁵⁸ MARTINEZ CAVIRO, BALBINA: Ob. cit.

distribución y ritmo, después sus cualidades pictóricas le acercarán al original o le alejarán.⁵⁹

El segundo, dentro del tema de la Pasión, una Piedad. La Virgen en soledad con su hijo en los brazos. Un olivar, apenas silueta azul, da profundidad al tema; hay calidad en el dibujo del cuerpo de Cristo. Aunque no se sepa, aún, qué grabado utilizó el ceramista para el tema de la Piedad y el Santo Entierro, la coincidencia en el tratamiento del cuerpo de Cristo y el atuendo de la Virgen, nos llevan a pensar que fueron de un mismo autor. La composición del **Santo Entierro** está realizada en escorzo, la cabeza del personaje que sostiene la corona de espinas en la mano, sirve de vértice del triángulo, abriéndose para ocupar el sepulcro y el cuerpo de Cristo uno de los lados y la parte central de ese triángulo. Termina esta serie con la **Resurrección de Cristo**. Tres soldados guardan el sepulcro de Cristo, uno dormido con el escudo en el suelo, la espada y la lanza sobre sus piernas; otro cubre su rostro con el escudo y el otro tapa su cara con un brazo, es curioso el escudo de este último, con una cara pintada sobre él, cara amorfa, de rostro de pan.

A su lado, después del tríptico de la Pasión, ventiun azulejos por ocho de alto, sirven de lienzo para el mosaico de San Antón. En el centro, resaltando en altura y volumen, San Antonio Abad. Serenidad azul su rostro, sus manos, perfección del dibujo, una en un bastón alto y otra en un libro. Junto a sus pies, como escondido en su manto, un cerdo; el conocido cerdito de San Antón que vaga por las calles y huertas de tantos pueblos castellanos. Y todo lo demás repleto de árboles –el olivo se hace punto en la lejanía-, una ciudad hermana su azul el de las nubes, una pequeña ermita y variada gama de animales que por lo diminuto de sus figuras nos viene a los ojos una antigua composición naif.

En el pórtico, límite ya con la esquina, el mosaico con el tema de **Adán y Eva**, perfección y armonía en su composición. En el centro del mosaico el árbol, repleto de manzanas, con la serpiente enroscada en su tronco, serpiente que

⁵⁹BALLESTEROS GALLARDO, ANGEL: *Inventiones artesanas en los mosaicos de la Virgen del Prado*. EL ARTESANO, nº 2, Madrid, págs. 28-32

troca su cabeza por la figura de un joven; a los lados, Eva con la mano en alto en ademán de tomar la manzana, su pelo se alarga y trenza para cubrir su cuerpo, su rostro impregnado de una triste dulzura. Adán al otro lado del árbol, sentado en el suelo, con las piernas cruzadas. Arropando el verdor del árbol, para crear una armonía cromática, dos árboles junto a Adán y una palmera junto a Eva. Dando profundidad, una ciudad y unos lejanos montículos. En la Ermita de Piedraescrita hay un panel con este mismo tema de Adán y Eva. El artista ha tenido el mismo grabado pues, aunque hay variantes, el tratamiento es el mismo. En el centro un grueso tronco sirve para que la culebra se haga curva ascendente y, entre unas ramas, convertida en cabeza de joven, asome la cabeza. Eva con timidez y pudoroso gesto al quedar un hombro más alto que otro, tiene un brazo mal dibujado pegado al cuerpo, también resalta la desproporción de uno de sus pies; con el otro brazo acerca la manzana a Adán el cual la toma de sus manos. La posición de las piernas de Adán es igual en los dos mosaicos. En el de Piedraescrita una de las manos de Adán se apoya en su cintura. Los rostros de este mosaico son más perfectos en su expresión y ejecución.

En la parte superior del pórtico, una diadema de cerámica, dividida en arcos campanales con columnas o estípites antropomorfos, nos muestra una hilera de personajes, los que forman la genealogía de la Virgen según San Mateo. En el espacio limpio del arco lleva una inscripción relativa a la identificación de los personajes. Las figuras, para conseguir profundidad, parten el arco con el dibujo de la cabeza del profeta o santo representado. Los tenantes que separan cada tema son dos figuras con los brazos cruzados, el anciano lleva un manto que le cubre un hombro y parte del cuerpo; el joven tiene tan sólo como un faldetín de hojas de acanto.

El ceramista, al dibujar las figuras, ha sabido crear un ritmo cambiante sorprendente. Las cabezas, los pies, las manos, los cuerpos giran, se enfrentan, se oponen; son como olas en continuo cambio, como notas en un pentagrama de colores. Hay variedad constante en las 28 figuras. La última de estas figuras está de rodillas señalando y mirando a un portal de Belén, donde los pastores adoran al Niño Jesús. En el muro cuadriculado, un arco da paso a los tres pastores que portan sus ofrendas. San José y la Virgen están, uno a cada lado, junto al pesebre. El buey mira hacia el Niño y la mula levanta su cabeza en dirección a un

hueco circular por donde se ve la noche. El muro está roto por una serie de nubes, algunas acaracoladas, descubriendo cuatro ángeles que cantan y miran al recién nacido.

El espacio restante de este friso, está cubierto con diversos motivos, en uno San José, en otro San Vicente y en el tercero San Pablo. Cierra este mosaico corrido unos azulejos en ferronerías y una parte de columna adornada con cintas, frutos y máscara en su fuste. Entre San Vicente y San Pablo hay un tenante que surge de una retorcida o entretejida línea que, en su duplicidad, sirven de piernas.

En el retablo de San Cristóbal, dentro de la Ermita, apreciamos una de las características propias de la cerámica italo-flamenca, el uso de las máscaras grotescas; en el centro del arco de medio punto, una máscara con cima de hojas de acanto y volutas como cuernecillos de cuya boca salen dos cintas que sostienen dos angelillos y que terminan en un racimo de diversas frutas. Los ángeles están situados con alegre desenfado, una de sus desnudas piernas se dobla y pierde sobre el friso y solamente la punta del pie asoma levemente. El retablo está compuesto por un frontón clásico en cuyo espacio está la figura de San Rafael entre nubes acaracoladas, un friso que tiene a los lados una cabeza de ángel, debajo de estos un mismo dibujo aunque en uno se lee San Vicente y en el otro San Lorenzo. La figura repetida, el gesto idéntico, el mismo diácono con las parrillas en sus manos puede hacernos pensar en el error del ceramista sin embargo en el libro "**Legenda Aurea**", al contarnos la vida de San Lorenzo nos habla de un primo de éste, de nombre Vicente al que también se llevó San Sixto, desde España, a Roma. En este hecho podríamos encontrar la causa del por qué esos nombres sobre dos figuras iguales. Este mismo modelo nos lo encontramos en el frente de altar de Lanzahita en el que están representadas las figuras del Bautista, San Esteban y San Lorenzo. Gómez-Moreno lo fecha como una obra de 1582.⁶⁰ El retablo está rematado por tres bolas-incensarios de donde sale humo enrojecido; remate éste que se repite en el retablo de San Juan Bautista del Museo Arqueológico Nacional. En la parte inferior del retablo, dos recuadros

⁶⁰ GÓMEZ-MORENO, MANUEL: *Catálogo Monumental de la Provincia de Avila*. Avila, 1983, pág. 403

acogen a dos apóstoles. El motivo central de este retablo-mosaico es San Cristóbal. En las aguas del río la forma caprichosa de unos peces rompen la quietud del agua. La figura de San Cristóbal inspira movimiento y la postura de sus pies nos trae como recuerdo la escultura de Berruguete, y la colocación de sus brazos y manos nos trae la imagen de un concertista de violonchelo. El dibujo se hace armonía. Sobre sus hombros un niño desnudo, sonriente, alarga su brazo hacia las estrellas.

En la iconografía de San Cristóbal se aúnan dos momentos importantes de su vida: transportar al Niño-Dios sobre sus hombros y el florecimiento del bastón seco con el que se ayudaba a pasar el río. En el siglo XIII Jacobus de la Voragine escribe “ *Legenda Aurea*”, una colección de vidas de Santos, libro que va a servir de inspiración a los artistas del medioevo y también, variando las formas, no el contenido, a todo el arte religioso posterior.

Según la “*Legenda Aurea*”, San Cristóbal que “*en su edad adulta llegó a medir doce codos de estatura; por su corpulencia y su aspecto de gigante infundía terror a quienes le veían*”.⁶¹ Cristóbal decidió servir al príncipe más poderoso. Esta idea le hizo ofrecer sus servicios a un rey al que tenía por el más poderoso pero, en una fiesta, ante la voz de un cómico que citaba, en su canto, al diablo, percibió que el rey temía al diablo. Siguiendo la lógica de su pensamiento se puso a las órdenes del diablo, mas también se dio cuenta que este huía, se escondía, daba grandes rodeos para no pasar por aquel lugar en el que hubiera una cruz. Esto le hace buscar a Cristo. Un ermitaño le enseña la doctrina cristiana. Un día el ermitaño le dijo: “*Ese rey a quien quieres servir te exigirá que ayunes con frecuencia*”.

¡Vaya! –repuso Cristóbal- ¿No podría pedirme cosas más fáciles?, porque eso de ayunar, desde ahora te digo que no me es posible cumplirlo.

También te exigirá que reces mucho –añadió el ermitaño.

Cristóbal comentó:

No sé rezar, ni aunque supiera podría desempeñar esa clase de servicio.

⁶¹ VORAGINE, SANTIAGO DE LA: *La leyenda dorada*. Madrid, 1982, tom. I, págs. 405-409

Ante estas respuestas el ermitaño le aconseja el que sirva a Cristo transportando gente, de un lado a otro del río, en un lugar que por peligroso parecía mucha gente. Así lo hizo y en esto ocupaba su tiempo. Un día una voz le hizo salir tres veces de su choza pero sólo a la tercera vez sorprendió a un niño que le pedía ayuda. Cristóbal le puso sobre sus hombros y comenzó a cruzar el río. El río empezó a ceñirse a su cuerpo como cuerda que tiran de ella y un peso creciente sintió que le empujaba desde sus hombros hacia los pies. El niño pesaba de forma creciente y su peso, unido al empuje del río, dificultaba el paso de Cristóbal. *“¡Ay, pequeño! ¡Qué gravísimo peligro hemos corrido! ¡He sentido en mis espaldas un peso mayor que si llevara sobre ellas al mundo entero!”* Esta expresión de Cristóbal va a ser causa de que el Niño-Dios, que transporta en sus hombros, lleve en sus manos una bola del mundo. A estas palabras el Niño responde: *“Acabas de decir una gran verdad; no te extrañe que hayas sentido ese peso porque, como muy bien has dicho, sobre tus hombros acarreabas al mundo entero y al creador de ese mundo... cuando pases de nuevo la corriente para llegar a la otra ribera, una vez que hayas llegado a la puerta de tu cabaña, hinca junto a ella en el suelo el varal que utilizas para atravesar el río; mañana, cuando te levantes, el varal estará verde y lleno de frutos”*.

Cristóbal hizo lo que le había mandado y por la mañana una palmera braceaba sus ramas en el viento.

Estos dos temas se juntan en las representaciones de San Cristóbal, y así, muchas veces, el palo en que se apoya es una palmera en apogeo de madurez. En la representación del mosaico de la Ermita del Prado, la palmera se ha trocado en el tronco rugoso de un pino, en la parte superior, como con ansia de huida, se aprecia la pincelada del ramaje verde del pino. El arte puso aquí punto en la vida de San Cristóbal pero su vida sigue produciendo asombro.

De su trabajo de pasar gente, marchó a Samos, el no conocer la lengua intensificó su actitud de orante y en ese rezo pidió a Dios que comprendiera la lengua de esa ciudad. Habiéndole concedido este don, se dedicó a dar ánimo a los cristianos que eran torturados y la tortura también llegó para él. Un casco

enrojecido por el fuego ciñó sus pensamientos, su cuerpo sintió la intensidad del fuego, pero esto no fue causa de muerte, fue de admiración y de conversión para muchos. Después, *“lo amarraron a una columna; seguidamente, cuatrocientos soldados empezaron a disparar saetas contra el siervo de Dios, cuyo cuerpo quedó materialmente cubierto de ellas. Parecía que todas estuvieran clavadas en su carne; pero no era así, en realidad, los innumerables dardos disparados por los arqueros contra el santo llegaron junto a su piel, y sin penetrar en ella, quedaron milagrosamente suspendidos en el aire... mas, de pronto, una de aquellas flechas, en un rapidísimo movimiento se separó del cuerpo del mártir, dio un giro velocísimo, se enfiló hacia donde estaba el rey, se clavó entre sus dos ojos, y le dejó ciego”*. Cristóbal le dijo que juntara su sangre, cuando muriera el día siguiente, con la tierra y puesto ese amasijo sobre la herida recuperaría la vista.

En la ermita de Piedraescrita pervive un gigantesco mosaico con el tema de San Cristóbal, que aún faltando azulejos en la parte superior, se aprecia el reto que supuso para el pintor de alfar, pues es una composición de 19 azulejos de alto por 9 de ancho, en la que la mayoría del espacio lo ocupa el corpulento cuerpo de San Cristóbal. El agua ondulante, poblada de peces, le llega al Santo hasta las rodillas. Es curioso el observar los dibujos de animales en la cerámica de Talavera, la mayoría de las veces se debe a la invención de los ceramistas, dibujan unos animales que nada tienen que ver con las proporciones que exigirían el sitio o composición del tema, unas veces los agrandan, como sucede en el tema de San Cristóbal y otras los empequeñecen; debido esto a que en la estampa que tienen delante, no existen y ellos los ponen a su voluntad como relleno de espacios uniformes.

San Cristóbal, en el mosaico de la Ermita de la Virgen del Prado, lleva sobre sus hombros a un Niño Jesús vestido, con una mano indicando hacia arriba y la otra sostiene la bola del mundo; el santo le mira dulcemente. La robustez queda plasmada en el dibujo naturalista de los brazos y piernas. En uno de los lados, dibuja una pequeña ermita en cuya puerta un viejo ermitaño tiene un farol encendido.

El tema de la vida de San Antón se fracciona en viñetas en el lado de la Epístola, debajo del coro, y junto al púlpito del lado del Evangelio. En la primera escena representa la dorada tentación del oro, las atrayentes riquezas le llaman con titilar de promesas; mientras los ojos del santo reposan sobre ellas, sus pasos se aligeran para huir. Recoge en este tema lo que nos relata la *“Legenda Aurea”* de la Vorágine: *“Caminando una vez por el desierto en busca de un lugar más retirado, encontró una bandeja de plata. Ante tal hallazgo, se preguntaba: ¿Cómo se explica que haya podido toparme aquí con este objeto, si en toda esta comarca no hay huella alguna de seres humanos? En el supuesto de que algún viajero hubiese perdido esta bandeja, la habría echado de menos y buscando y hallándola en seguida, porque es de gran tamaño y fácilmente se divisa desde lejos. Mas de pronto cayó en la cuenta y, hablando consigo mismo, se dijo: -¡Ah, diablo! Esto es una estratagema tuya; pero no me engañarás ni lograrás cambiar con tu voluntad la mía. Apenas hubo dicho esto, la bandeja desapareció. El siguió caminando y al cabo de un rato vio delante de sus pies un montón de oro, dio un pequeño rodeo para no tocarlo y, como si huyera de un incendio, apresuró el paso y continuó andando hasta llegar a la montaña hacia la que se dirigía; en aquel lugar se quedó y allí vivió veinte años, durante los cuales realizó innumerables milagros”*.⁶²

En la siguiente escena, el santo está tumbado en el suelo y sobre su cuerpo se ensañan una serie de animales, una inscripción proclama que no les tiene miedo. Corresponde a la narración de su vida en la que leemos que *“una vez allí, tendido en el suelo, aquejado de terribles dolores y sin poder moverse, tuvo, sin embargo, ánimos para desafiar a los demonios, que aceptaron su reto, comparecieron en forma de diferentes fieras y empezaron a atacarle y lo hicieron de tal manera que, entre todos, unos a base de dentelladas y mordiscos, otros con zarpazos, otros con cornadas, lo dejaron cruelísimamente lacerado; pero de repente la lobreguez de la cueva se iluminó con una vivísima milagrosa luz que puso en fuga a los diablos e hizo desaparecer todas las heridas del cuerpo del santo”*.

Una ermita de fondo, en otra tentación, y el santo con un bastón amenazante intenta hacer huir a dos caricaturescos diablos, afeado uno con enorme nariz, con

⁶² VORAGINE, SANTIAGO DE LA: Ob. cit. Tom. I, págs. 107-111

pies zoomorfos; de la frente del otro diablo brotan unos cuernos que más bien aparecen bigotes desflecados. Este pasaje es recogido de la siguiente manera: *“En cierta ocasión –dice el propio San Antonio–, se me acercó un diablo de enorme corpulencia y, presumiendo de que representaba la providencia y el poder de Dios, me preguntó: Antonio, ¿qué quieres que te dé? Yo le escupí repetidas veces en su cara, invoqué el nombre de Cristo e hice además de arrojarme sobre él que, al ver mis intenciones, instantáneamente desapareció”*.

El cuarto mosaico representa la muerte, tranquila y reposada de San Antonio, mientras unos monjes le recitan los salmos, su rezo es tan sólo: *“quedad con Dios entrañas mías”*, los ángeles transportan su alma al cielo.

A la hora de colocar estas escenas no se tuvo en cuenta el sitio que ocupaban en la ermita de San Antonio y así vemos personajes de una misma historia trocados en su narrativa. Las dos escenas siguientes hacen referencia al hecho de que un día, cuando estaba recluido *“en una gruta sepulcral a la que se había retirado por una temporada para hacer penitencia, una turba de diablos lo apalearon hasta dejarle sin sentido y medio muerto. Por muerto lo tuvo el religioso que venía de vez en cuando a traerle algo de comida; y, en efecto, creyéndolo muerto, lo cogió en sus hombros, lo sacó de la gruta y lo llevó al monasterio para hacerle sufragios y darle sepultura; mas cuando los monjes, llorando, velaban su cuerpo, San Antonio revivió y se hizo conducir de nuevo a la cueva de sus penitencias”*. El ceramista ha pintado el cuerpo del santo sobre el suelo, una mujer con una pequeña cesta en la mano y al fondo un monje que lleva sobre sus hombros al santo por un pequeño camino que conduce a una ciudad de altas torres. La mujer lleva una paloma en su mano y los pendientes nos recuerdan al coro de vírgenes o mártires del mosaico de Cristo Resucitado que hay en el pórtico. El pintor recurre a derruir el muro de la ermita para, a través de él, observar al monje que lo transporta y la ciudad a la que le lleva.

En el otro cuadro recoge la pregunta del santo, después de la lucha con los diablos: *“¿Dónde estabas, buen Jesús? ¿Dónde estabas? ¿Por qué no viniste antes, al principio, para ayudarme, o al poco de que empezaran a maltratarme; para curar mis heridas? El Señor le respondió: Pero, ¿qué dices, Antonio? ¡Si yo*

he estado aquí desde el primer momento y he presenciado el combate! No intervine en tu favor declaradamente, porque quise comprobar tu fe y fortaleza. Como luchaste valerosamente y venciste, haré que tu nombre se mencione y alabe en toda la tierra". El pintor lo representa estando el santo en el suelo descubriendo parte de una pierna en la que se ven diversas heridas, intentando levantarse, las manos unidas en oración, un libro en el suelo y su bastón asomando debajo de su cuerpo. El muro de la habitación desaparece entre una serie de nubes acaracoladas que se abren para poner al Señor dentro de un dorado espacio.

Las otras dos escenas de la vida de San Antonio están situadas junto al púlpito del lado del Evangelio. En una de ellas el santo es acorralado por una masa horripilante de diablos pecosos, narigudos, deformes, jorobados, con los pechos lánguidos a la espalda, de caras desproporcionadas. En la otra nos presenta a una figura de rostro negro a la que el santo pregunta que quién es, contestándole que es el espíritu de la fornicación. Es el modo de representar lo que nos cuenta su vida: *"En cierta ocasión, al iniciar su nueva existencia de anacoreta, se vio fuertemente asediado por los deseos de fornicación. Luchó contra tales apetitos, rezó y pidió a Dios que le permitiera ver con sus propios ojos al diablo que tentaba a los jóvenes con estas cosas. Tan pronto como con el recurso de su fe logró superar aquella prueba, un demonio, en forma de niño negro, se presentó ante él, se postró a sus pies y le dijo: Yo soy ese a quien acabas de vencer. San Antonio contestó en voz alta: ¡Qué poca cosa eres! Me alegro de haberte visto, porque en adelante jamás temeré tus acometidas".*

La representación de diablos tentadores, feos y mal hechos, quizá como escribe René Huyghe, *"aunque el realismo llegara a ser lo dominante irresistible del siglo XV, tomaba aspectos diversos según el ambiente o la región donde se manifestaba. En Italia, el nuevo impulso del Renacimiento iba a hacer de él sobre todo un simple punto de partida para la conquista de la belleza, por el contrario, en Flandes, solía quedar impregnado y sostenido por todo lo que aún subsistía de la espiritualidad religiosa medieval en trance de disiparse",*⁶³ restos de esta

⁶³ HUYGHE, RENE: *El arte y el hombre*. Barcelona, 1966, tom. II, pág. 312 .

espiritualidad medieval, al estilo de Flandes, sería la interpretación de estos demonios desfigurados, lo feo era igual a lo malo.

Del siglo XVI y junto al púlpito del lado de la Epístola se representa una Crucifixión y la caída de Cristo camino del calvario, dos escenas realizadas con violencia de trazos, casi esperpéntica la escena de la caída de Cristo, masas de color y gestos fieros, amenazantes, sobre un rostro sereno de Cristo. En la parte superior, sobre una cinta ondulante, se lee **S.P.Q.R.** (Senatus Populusque Romanus). En la escena de la Crucifixión, unas nubes oscuras –de las típicas del siglo XVI, mancha azul oscura con unos reflejos anaranjados dándoles contorno- crean dureza en el cielo. Tres líneas ondulantes nos quieren representar la lejanía; la primera recorta el espacio donde se levanta la cruz y donde está la Virgen y San Juan. La segunda, de su límite, arranca una ciudad amurallada. La tercera está coronada con unas manchas de redondos árboles. La dureza de estas dos escenas se repite en las escenas de la Pasión del gran retablo de San Antonio.

El retablo de la ermita de San Antonio está colocado en el lado de la Epístola del crucero de la Ermita. La alfarería talaverana, en él, se engrandece y llega a la cima del sueño. Variedad en composición, variedad cromática, variedad en la línea y el dibujo, y, tal vez, variedad en pintores; se aprecia en él tres estilos distintos, uno en las escenas del friso superior: **Jesús lavando los pies a sus discípulos**, en él están las figuras agrupadas en un lateral, formando dos filas y sin resaltar el tema central. **Jesús orando en el huerto**, el tema vuelve a colocarlo en un lateral, para dar profundidad recurre a disminuir las figuras, así, junto a Cristo, disminuidos se ven a los Apóstoles dormidos, la otra mitad del mosaico la rellena de abundantes árboles. **El beso de Judas** es la tercera escena, el tema central casi se pierde por la multitud que se agrupa alrededor de Cristo y de Judas. La cuarta, **Jesús ante los sacerdotes**. Como características de este friso se puede señalar numerosas personas, no resaltan los temas, no tiene equilibrio la composición.

En los laterales otras cuatro escenas de la Pasión: Entrada de Jesús en Jerusalén, la Última Cena, la Flagelación y Jesús coronado de espinas. El dibujo

es más perfecto, de trazos fuertes. Hay equilibrio en la composición, tanto en la distribución de los colores como en la exposición del tema. Predomina la figura de Cristo en el centro y son pocas las personas que coloca a su lado, en la Última Cena agrupa, casi amontona, a los Apóstoles en los lados para que resalte la figura de Jesús en el centro.

Todas estas escenas sirven de enmarque para un templete donde las columnas y los arcos, por su agrupación y forma, crean un movimiento en la composición que parece que el aire se hizo color en él. Todo el conjunto forma un triángulo, en el vértice, decorando un pequeño frontón, la figura de Dios Padre; debajo, Cristo crucificado, a los lados de este tema un gracioso corredor con pequeños ángeles en diversas posiciones. Sobre el tejado, motivo florales y grutescos. Descendiendo, tres temas, siendo el del medio San Ildefonso recibiendo la casulla de manos de la Virgen. En todo este templete se percibe mejor calidad en el dibujo y en la composición.

Si nos fijamos en las columnas y frisos que encuadran cada escena, vemos como cambian para no caer en la monotonía, encontrándonos desde una posible viñeta de un códice medieval hasta un motivo renacentista.

También merece resaltarse la estatua de San Antonio, estatua de cerámica, de gran perfección y que nos trae a la mente la obra de los grandes escultores. Esta estatua está firmada por Juan de Alburquerque en 1571, "**Juºdealburqer/q me feçio/ añode 1571**".

Todo este retablo viene a ser como una antología de alas de mariposas, acordes de un concierto de un solo de fantasía, ramillete de sueños que se hicieron colores, un canto de pinceles para asombrar a los ojos. Recopilación del quehacer alfarero de Talavera en el siglo XVI.

SANTA MARIA DE PIEDRAESCRITA

En los Montes de Toledo, perdida, casi soterrada, está la iglesia de Santa María de Piedraescrita, templo pequeño pero grande si tomamos como regla de altura la cerámica. Todo él estuvo, en gran parte está, con las paredes recubiertas con azulejos. *“Es curioso recordar que una parte de las paredes de cerámica, por su tema religioso, fueron descolocados adrede en 1936-39 para evitar una posible destrucción, y cubiertos con cal el resto. El problema vino después, al intentar volver a su lugar las numerosas piezas que, a modo de tremendo rompecabezas, formaban los azulejos sacados de su sitio, tarea que ha durado varios años hasta que por fin ha alcanzado un feliz final en 1980”*.⁶⁴

Piedraescrita, aunque con confusión, aparece en un documento del 30 de mayo de 1188, Don Gonzalo Pérez, arzobispo de Toledo, *“con el consentimiento de sus canónigos, concede a Munio Gómez y a su esposa Anderazo Gómez, permiso para construir una iglesia en su heredad de Piedraescrita (Petra scripta), término de Escalona, a condición que esté sujeta a la ley diocesana de Toledo y entregue tres basantes (bisancios) anuales a la iglesia matriz de Toledo. Concede que los pobladores de Piedraescrita paguen todo su diezmo en dicha iglesia y acepta la dotación del fundador para que la iglesia tenga bienes propios después de su muerte, a saber, una yugada de tierra, seis aranzadas de viña y un huerto, todo lo cual se dedicará al sustento del sacerdote titular. Aunque la iglesia y su predio estarán bajo la potestad arzobispal, los fundadores y sus sucesores podrán tenerla en un usufructo por concesión del prelado”*.⁶⁵ En otro documento que se conserva, los fundadores aceptan dichas condiciones. La confusión radica en la expresión “en el término de Escalona”. Juan Francisco Rivera Recio dice sobre este tema, que *“es difícil precisar a qué localidad actual pertenece esta antigua denominación de Piedraescrita. El pueblo denominado Nuño Gómez, con su iglesia dedicada a Santa María, localidad distante de Escalona unos veinte kilómetros, podía indicar el lugar. La dificultad de identificación estriba en que*

⁶⁴ PORRES MARTIN-CLETO, JULIO: *Santa María de Piedraescrita*. TOLETUM, nº. 12. Toledo, 1982, pag. 200.

⁶⁵ HERNANDEZ, FRANCISCO J.: *Los cartularios de Toledo*. Madrid, 1985, pág. 224.

dicho pueblo hasta estos últimos años perteneció, no a la diócesis de Toledo, sino a la de Avila".⁶⁶

Vuelve a aparecer en un documento de Sancho IV, dado en Talavera en 1293. En las *"Descripciones del Cardenal Lorenzana"*, en 1783, se señala como *"suceso único y principal es la aparición de Nuestra Señora de Piedraescrita, poco después de la expulsión de los sarracenos, de quienes en la sierra de Altamira existen las ruinas de un famoso castillo"*.⁶⁷ Sobre su antigüedad se recurre, en las Relaciones ordenadas por Felipe II, a decir que *"la cual ermita es tan antigua que no hay memoria de hombres de cuando se fundó, e que es público que ha hecho milagros"*.⁶⁸

Es dato, que hecho tradición nos cuenta el pueblo, que la iglesia la hicieron los jerónimos de Guadalupe con el fin de que descansaran los peregrinos que, desde Toledo, iban a Guadalupe. Sin embargo tiene más consistencia el considerar como los autores de la ampliación a los jerónimos del convento de Santa Catalina de Talavera, el cual poseía bastantes colmenas en esta zona.

Julio Porres Martín-Cleto nos da una detallada descripción de esta ermita. *"Su templo, tan poco conocido como valioso, tiene forma rectangular, con poco más de 200 metros cuadrados de superficie cubierta, construido con lajas de pizarra revocadas por su exterior y muy sencillo y pobre de aspecto. Le cubre un simple tejado a dos aguas que, por la situación topográfica del templo, justo a caballo del puertecillo monteño que lleva su nombre, vierte aguas por un faldón al Tajo y por el otro al Guadiana, cuyo extenso embalse del Cíjara se divisa en el horizonte. Se entra a la iglesia por un modesto pórtico rectangular, cerrado por ambos costados y con un arco de medio punto en su frente sobre el que restan algunos azulejos que debieron formar un adorno mayor. Desde este pórtico, cuatro escalones descendentes llevan al solado interior del templo, hundido a un metro bajo el nivel*

⁶⁶ RIVERA RECIO, JUAN FRANCISCO: *La iglesia de Toledo en el siglo XII (1086 – 1208)*. Toledo, 1976, Tom.II, pág. 115.

⁶⁷ PORRES DE MATEO, J., RODRIGUEZ DE GRACIA, H., SANCHEZ GONZALEZ, R.: *Descripciones del Cardenal Lorenzana (Archivo Diocesano de Toledo)*. Toledo, 1986, págs. 469 – 470.

⁶⁸ VIÑAS, CARMELO y PAZ, RAMON: *Relaciones de los pueblos de España ordenadas por Felipe II. Reino de Toledo*. 1ª parte. Madrid, 1951, pág. 392.

*del terreno exterior por este lado, y a 1,70 m. Más bajo por el lado opuesto; no sabemos si medio se enterró a la iglesia por razones climáticas o es que se ha ido soterrando el edificio por los arrastres de tierra desde los cerros que forman el puerto. El interior está dividido en tres naves por seis pilastras, tres a cada lado, de fábrica, revocadas y matados sus ángulos. Pero son realmente naves aparentes, ya que la cubierta es sólo una para todo el edificio, con una armadura vista en par y nudillo, apoyados estos sobre soleras corridas y exentas que cargan sobre las seis pilastras citadas. Al comienzo de cada nave hay, uno a cada lado, dos altares de fábrica revestidos de cerámica, incompleto el del Evangelio, y con el retablo de lo mismo; y en el centro del testero se abre una pequeña capilla absidal, de planta octagonal por el exterior y de herradura por su cara interna, taladrada por una ventanita que por dentro se abre a media altura, pero por fuera queda casi al nivel del terreno. A los pies del edificio hay un coro de madera, bastante bajo, pues la cumbreira está sólo siete metros sobre el pavimento general; y sobre el hastial opuesto al ábside se alza una espadaña barroca tardía, probablemente del siglo XVIII, con huecos para tres campanas y coronada por veleta y cruz de hierro”.*⁶⁹

Además de los azulejos, destaca en ella la decoración de la bóveda del ábside con un Pantocrator románico que estaba escondido bajo una serie de capas de cal.

Sobre la fecha en que fueron realizados los azulejos de la ermita de Piedraescrita, hay paneles donde se ve claramente que pertenecen al siglo XVI, otros podrían sugerirnos el siglo XVII, pero hay que tener en cuenta que en la obra de cerámica intervienen los grabados que copian los ceramistas y la habilidad del copista. Esto puede llevarnos a conclusiones equivocadas, sin embargo los azulejos de esta iglesia son del siglo XVI aunque apreciamos diversos estilos en el tratamiento de los temas y en los trazos. En 1674 ya se señala que el altar del lado del Evangelio está dedicado a Nuestra Señora del

⁶⁹ PORRES MARTIN-CLETO, JULIO: Ob. cit. pág. 198.

Rosario y el del lado de la Epístola a Nuestro Señor Crucificado, ambos de azulejos “*y toda la iglesia alrededor hasta la techumbre*”.⁷⁰

Respecto a los temas que se han representado han sido estructurados por Mariano Maroto, “*el programa iconográfico general que podemos asignar para Piedraescrita es el de la Redención, frecuentemente utilizado en decoraciones para edificios religiosos tras el Concilio de Trento*”.⁷¹

Este programa iconográfico sería: **ANTECEDENTES: Antiguo Testamento:** Creación de la Naturaleza, Creación de Eva, Pecado Original, Judit pisando la cabeza de Olofermes, Sacrificio de Isaac. **Programa Mariano:** Abrazo ante la puerta Dorada de los padres de la Virgen, Nacimiento de la Virgen, La Virgen mamando de los pechos de su madre.

CULMINACION: Vida y hechos de Cristo: 1.- *Infancia:* Nacimiento, Anunciación a los pastores, Adoración de los Reyes, Presentación del Niño en el Templo, Circuncisión, Huida a Egipto, Jesús ante los doctores. 2.- *Vida pública:* Bautismo, Muerte del Bautista, Tentaciones, Comida en casa de Simón, Transfiguración, Buen Pastor. 3.- *Pasión:* Entrada de Cristo en Jerusalén, Última cena, Oración en el Huerto de los Olivos, Prendimiento, Jesús en casa de Anás, Ecce Homo, Caída con la cruz y Cirineo, la Verónica, Crucifixión, Descendimiento. 4.- *Resurrección:* Aparición de Cristo a la Magdalena, Aparición de Cristo a los Apóstoles.

CONSECUENTES: Resurrección de los muertos, Juicio Final, Bienaventurados: procesión de Soldados y Santas. **Advocaciones Marianas:** Virgen del Rosario, Virgen de la “O”, Asunción, Virgen entre nubes, Imposición de la casulla a San Ildefonso. **Santos:** Apóstoles, Conversión de Saulo, San Juan en Patmos, San Lucas, San Bartolomé, Muerte de San Pedro, San Gregorio, San Antonio Abad, San Juan Bautista, San Cristóbal, San Blas, San Cosme y Damián, San Agustín, San Jerónimo, San Sebastián, San Miguel, San Ildefonso, San Dionisio, San Francisco, San Lorenzo, Papa Santo, Emperador Santo, Santa Catalina, Santa

⁷⁰ MAROTO GARRIDO, MARIANO: *La azulejería de Talavera en Castilla-La Mancha. Siglos XVI, XVII y XVIII*. I Congreso de Historia de Castilla-La Mancha. Tomo VII. Talavera, 1988, pág. 447.

⁷¹ MAROTO GARRIDO, MARIANO: Ob. cit., págs. 447 – 449.

arrodillada delante de un árbol, Santa Bárbara, Santa María Egipciaca, Santa María Magdalena, Santa Niceta, Santa Penitente.

Sesenta azulejos cuadriculan, sobre la pared, el tema de la **Creación**. Dios Creador, vigoroso anciano, flota en el espacio, apoyando sus bien dibujados pies sobre una nube y sostenido por dos débiles ángeles que parecen esconderse bajo el manto flotante. Los brazos abiertos tienen, en una mano, la luna rodeada de estrellas; en la otra, sus dedos casi tocan a la dorada cara del sol. Revolotean aves a los lados de su cuerpo y sobre la copa de un árbol va a iniciar su vuelo un águila que no guarda proporciones con el árbol, casi tan grande es como la copa del árbol que la sostiene. Un perro temeroso ladra, un conejo huye alargando su cuerpo, un oso lento se retira.

El ceramista no guarda las proporciones al ejecutar el dibujo de los animales porque es fruto de su invención, aún se ve en el conejo los rasgos simples de los dibujados en los platos mudéjares de principios del siglo XVI. Los árboles, troncos retorcidos, altos, con manchas de verdor cambiante, sirven de enmarque y de profundidad al tema. Es buena la ejecución del paisaje, se ve calidad en la pintura del rostro, brazos y pies de la figura central.

Igual número de azulejos que el mosaico de la Creación, tiene el de la **Creación de Eva**. El árbol en el que se reclina Adán dormido, la figura ascendente de Eva y Dios con un ángel que quiere sujetar el manto, son los temas que el ceramista toma de algún grabado; las montañas, la vegetación, las nubes, los árboles de relleno, la tierra que se parte descubriendo el inicio ondulante de un precipicio, estos elementos el pintor de alfar los reproduce “al estilo Talavera”, a la manera como aparecen en otros mosaicos. La figura de Dios nos recuerda la figura de San Pablo del panel de la iglesia de San Pedro en Garrovillas (Cáceres).

Faltan algunos azulejos, sin embargo se aprecia la seguridad del trazo en el cuerpo de Eva y Adán, en los pies de la figura del Creador y también, en esta misma figura, resalta la perfección de su rostro.

En uno de los laterales, arrancando del suelo, está colocado el motivo de **Adán y Eva** que hemos comentado al hablar del mosaico que hay en la ermita de la Virgen del Prado con el mismo tema.

Toda la iglesia de Piedraescrita es un grito de colores y figuras; en el lado de la Epístola como remate de la falsa nave lateral, el retablo de la **Crucifixión**. Es un retablo compuesto de tres calles, teniendo por remate de su tercer piso un juego de cartela y dibujo del tipo ferronerie, la limpieza de la línea que se alarga y esconde, que se teje y resalta en franjas planas, llenando sus espacios laterales con frutos y entrelazando todo con simples cordones de color naranja. Unas pilastras de tipo grotesco muy simplificado sirven para enmarcar o dividir los dos primeros pisos verticalmente, en el tercero son columnas de tipo candelieri. Los frisos divisorios tienen dibujadas caras de ángeles alados. El inicio a base de este retablo es un juego de temas de ferronerías que da la sensación, por su abigarrada composición, de ser de tema grotesco.

En el primer piso del retablo, en el tema central, **Jesús se aparece a María Magdalena**. Como fondo un paisaje azul: montañas en silueta, torre y palacio, pequeñas cosas y las manchas bien distribuidas que sugieren los árboles lejanos y nubes vaporosas. Limitando el espacio de la composición principal, una empalizada de prieta urdimbre que nos recuerda las labores de cestería. Un árbol fuerte y retorcido detrás de María Magdalena, que de rodillas mira, con su rostro muy a lo italiano, y levemente dirige su mano hacia Cristo resucitado. Junto a ella, en primer término, un recipiente para perfumes. Cristo, todo azul, descubre sus manos y pie horadado por un círculo naranja, en una de sus manos tiene una pala. Las luces y sombras de los pliegues de las ropas, la expresión de los rostros, dan altura de obra bien hecha.

A los lados la Oración en el huerto de Getsemaní y el Prendimiento. En la **Oración en el Huerto**, nubes oscuras que presagian noche, Jesús orando y un ángel adolescente que dirige sus aleteos dorados para ofrecerle un cáliz. Los apóstoles, "Pedro y los hijos de Zebedeo", en postura forzada, duermen, árboles y rocas rellenan el espacio. En el **Prendimiento**, Cristo con las manos atadas a la espalda recibe las injurias de los soldados. En uno de los lados, San Pedro, con

la espada amenazante, sujeta el brazo de un hombre asustado: "Simón Pedro, que tenía una espada, la sacó e hirió a un siervo del pontífice, cortándole la oreja derecha. Este siervo se llamaba Malco" (Juan, 18,10).

En el segundo piso el tema central es la **Crucifixión**. Cristo en la Cruz inclina la cabeza hacia su madre, la cual, toda azul, en actitud llorosa, está de pie a un lado de la cruz, en el otro lado está San Juan. Tan sólo dos colores usa el alfarero: el azul y el naranja. En las calles laterales, Jesús atado a la columna y la Caída de Cristo cuando transporta la cruz hacia el Calvario.

En la parte superior, otras tres escenas ocupan el espacio: Cristo resucitado, la Verónica y un Ecce Homo. En el centro, Cristo resucitado, una mancha azul quiere sugerir la cueva; dos soldados, uno dormido y otro asustado en cada esquina del sepulcro. Sobre el sepulcro la figura de Cristo que parece estar de pie sobre la losa o como mesa de altar al no haber sembrado para dar hondura al sepulcro. En el tema del Ecce Homo el fondo lo resuelve el alfarero dibujando la cuadrícula irregular de un muro.

En la mesa de altar el ceramista ha querido imitar un frente de altar bordado, combinando temas grotescos, flecos y azulejos con el tema del florón como arranque pero estilizando y recargando sus líneas. El motivo pictórico del centro es el encuentro de la Virgen con Santa Isabel. Resalta en este mosaico el tocado de Santa Isabel, adornado por un alhareme de tipo morisco. Carmen Bernis escribe sobre esta prenda: *"Los cristianos españoles, tanto hombres como mujeres, adoptaron las tocas moras que hoy llamaríamos turbantes. Consistían estos en una pieza de tela larga y estrecha que se enrollaba a la cabeza o a una especie de rosca encajada en ella... Las mujeres llevaban el alhareme con uno o con los dos extremos colgando, o puesto de modo que una parte de él quedaba cruzada sobre el cuello. Con esta parte, o con un extremo, era posible taparse el rostro. Es de notar que así como la primera de estas maneras de llevarlo era común a hombres y a mujeres, la segunda era sólo propia de las mujeres, pues ellas –al llegar a cierta edad- solían taparse el cuello, cosa que los hombres no*

hacían".⁷² Esta segunda, la vejez, es la que quiere representar el dibujo puesto que nos pinta a una Virgen casi niña y a una Santa de rostro envejecido.

Siguiendo este recorrido de asombro y de color, en el lienzo que arranca de la puerta de entrada, dirigiéndonos hacia el ábside, nos encontramos con otra serie de mosaicos conjuntados en los que se dibuja escenas de la Infancia y de la Pasión de Cristo, sirviendo como base el cortejo de soldados que unen sus armas y músicas para dar escolta a un Cristo resucitado.

En la parte más alta, cercana ya a las vigas, la Oración en el Huerto, escena incompleta puesto que falta una fila de azulejos en uno de sus lados y la fila superior, tan sólo se conservan 28 azulejos cuando la composición estaba reflejada en 40. En la parte inferior Pedro duerme, una de sus manos sujeta la espada; Jesús de rodillas, con los brazos abiertos mira hacia unas nubes que se abren para ofrecerle un cáliz la figura de un ángel. Al fondo, apenas silueta perdida un grupo de gente nos recuerda el prendimiento. La siguiente escena, separada por una columna de fuste azul acanalado y un inicio liso con máscara de cuya boca salen cintas y colgante de flores, representa a Jesús frente a Caifás cuando un criado se dispone a darle una bofetada. De este mosaico falta un azulejo en el que estaba dibujado parte del brazo y pecho de Caifás, también faltan cinco azulejos en la parte superior. El ceramista, para dar profundidad a la escena, se vale del suelo cuadriculado, combinando un cuadrado blanco con otro que tiene tres circunferencias crecientes en el centro, las esquinas y borde rellenos de azul fuerte. La tercera escena representa a Cristo sentado soportando la fiereza de dos soldados que le colocan y aprietan la corona de espinas. De los 40 azulejos que componían este tema tan sólo se conserva 31.

Las diferentes bandas que forman este mural, están separadas por cabezas aladas. Las relativas a la Infancia de Jesús son la Circuncisión, La huida a Egipto y Jesús entre los doctores. Sobresale la calidad de la Huida a Egipto. Unas líneas simples que se curvan nos sugieren las palmeras, un estípite que termina en

⁷² BERNIS, CARMEN: *Trajes y modas en la España de los Reyes Católicos. I Mujeres*. Madrid, 1978, págs. 51 – 53.

busto de niño caído y roto nos habla de los dioses paganos y el artista no necesitó dibujar a San José totalmente, la esquina del azulejo deja en el aire parte de su cuerpo adivinado. En el centro del tema la Virgen que lleva al Niño en brazos va montada sobre un asno. La calidad se aprecia en el dibujo y las tonalidades de luces y sombras que consigue, impregnando de dulzura la cara de la Virgen y el Niño.

Toda la parte inferior de este lateral, partiendo del suelo la colocación de los azulejos, está ocupada por un cortejo de soldados que acompañan a un guerrero que con armadura y lanza está de rodillas ante Cristo glorioso. En este mosaico se puede leer la inscripción: **VENIT VENDI/TOSDE MIPAD/DRE.**

La figura de Cristo, de pie, en actitud de bendecir, está enmarcada por una serie de nubes, siendo el fondo, en torno a su figura, amarillo. Este tema es similar al que hay en el pórtico de la Ermita de la Virgen del Prado, sin embargo en la representación de Piedraescrita el guerrero o emperador tiene el nimbo de la santidad en torno a su cabeza. Los soldados llevan un atuendo propio del siglo XVI; todos llevan el cabello corto, barba y bigote, recordemos lo que en **“Indumentaria española en tiempos de Carlos V”** escribe Carmen Bernis: *“En cuanto a la barba, puede decirse que comenzó a estilizarse uno o dos años antes de 1529; los hombres que vestían a la moda antes de esa fecha iban afeitados. Cuando en 1526 Carlos V contrajo matrimonio con Isabel de Portugal aún no se estilaba la barba en la corte, puesto que Frei Luis Sousa cuenta que el duque de Béjar, presente en la ceremonia de entrega de la infanta portuguesa, llevaba porque tenía duelo la barba crecida, que le daba mucha autoridad. Poco después de su matrimonio, el emperador se dejó crecer la barba –sus primeros retratos con barba son anteriores a 1529, pues en ellos todavía no se ha cortado el pelo- y su ejemplo fue pronto imitado”*.⁷³

Sigamos fijándonos en sus trajes y volvamos de nuevo a las palabras de esta autora: *“En la evolución de la moda masculina, aunque siempre cambiante y nunca estacionada, se puede señalar dos momentos críticos. El primero fue el paso del estilo imperante a principios de siglo, al estilo, cargado de influencias*

⁷³ BERNIS, CARMEN: *Indumentaria española en tiempos de Carlos V*. Madrid, 1962, pág. 34.

flamencas y alemanas, que se propagó desde la corte de Carlos V. En España este estilo importado tiene su apogeo entre 1520 y 1535 aproximadamente. Sus rasgos más característicos –profusión de cuchilladas en interminables combinaciones, gorras en múltiples variedades, mangas estranguladas de recortado y sinuoso perfil- ofrecían infinitas posibilidades a la manifestación del gusto individual⁷⁴.

Relacionado con este cortejo militar, está el cortejo de mujeres con palma del martirio, también muy parecido al que hay en el pórtico de la Ermita del Prado, aunque en este de Piedraescrita no hay proporción entre rostro, cuerpo y ropaje y las palmas alargan su curva sobre las cabezas de las mártires.

La composición más espectacular tanto por sus dimensiones como por la calidad de sus trazos, así como por su composición y distribución, es el tema del Juicio Final. Todo el testero de la iglesia de Piedraescrita está recubierto de infinidad de azulejos con el tema del Juicio Final, tema poco reproducido en los alfares de Talavera; tan sólo se conoce otro juicio Final, el que hay en la iglesia parroquial de Monbeltrán, en la parte superior del altar de la Virgen de los Dolores, según Gómez-Moreno, y de Santa Ana, según Balbina Martínez Caviro. Este altar fue mandado construir por la familia de Torrejón, en unos azulejos se puede leer: **“Esta capilla la fundaron y dotaron Juan de Torrejón y Francisca Martínez su mujer y Alonso y Pedro sus hermanos y Marta López mujer de dicho Pedro Torrejón. Año de 1573”**.

La trompeta tronadora de un ángel divide la escena en su parte inferior, a un lado, a la derecha de Dios, los fieles que se salvan; a la izquierda, en una enorme barca, se aglomeran los condenados. En la parte superior, sobre las nubes, Vírgenes y Santos dirigen su mirada y brazos hacia un anciano Dios. Nos recuerda, en la composición, el tratamiento de los Beatos y por el tratamiento del tema, las alegorías de Dante.

La representación del Juicio Final de Piedraescrita evoca un conjunto de escenas particulares unidas y agrupadas de manera que puedan interpretar en conjunto el

⁷⁴ BERNIS, CARMEN: Ob. cit. pág. 32.

tema del Juicio Final; como escribe André Grabar, “*estos emplazamientos sólo corresponden a un espacio irracional que depende de las relaciones de orden moral definidos por una jerarquía de valores: el juez solo podría estar representado en la parte de arriba de la visión y es a su derecha y a su izquierda donde se sitúan los desplazamientos laterales de la composición, que se tocan entre sí ignorándose*”.⁷⁵

En la parte superior nos encontramos a Cristo sentado en su trono, junto a él, uno a cada lado, la Virgen y San Juan Bautista, lo cual nos recuerda la Deisis o “plegaria” del arte bizantino. Junto a San Juan, un grupo de apóstoles o santos; en el lado de la Virgen un grupo de santas mujeres. Una serie o friso de nubes separan esta escena de la que representa la resurrección de los cuerpos: unos ángeles ayudan y cogen a algunas de las personas que salen de la tierra. En la parte inferior, en el lado izquierdo –derecha de Cristo- un grupo de personas a los que dirigen y acompañan unos ángeles. En el lado derecho –izquierdo de Cristo- unos diablos, con tridente, empujan a los condenados. El dibujo de los cuerpos están realizados guardando las proporciones y con la estilización típica del manierismo; los bienaventurados que están de frente, el artista les cubre sus partes con una hoja de parra. En los condenados, la aglomeración o la postura de unos y otros, sirven para cubrirlos y no mostrar su anatomía completa. El amarillo va a ser el color de fondo de toda la composición y el trazo de líneas es vigoroso y seguro.

AZULEJERIA TALAVERANA: SITIOS Y LUGARES

Quizá la novedad, tal vez la vistosidad, pudo ser su duración y fácil conservación lo que hizo que la azulejería talaverana se extendiera por iglesias y conventos en forma de zócalos , frentes de altares o de retablos. Son muchas las iglesias que acogieron para sus devociones o fundaciones mosaicos realizados en los alfares de Talavera, algunos se conservan, otros tan sólo tenemos noticias por los testimonios escritos. Mariano Maroto afirma que “*en los primeros años del s. XVI, la cerámica mudéjar produce sus últimos ejemplares, ocasionándose una*

⁷⁵ GRABAR, ANDRE: *Las vías de la creación en la iconografía cristiana*. Madrid, 1985, pág. 161.

*profunda transformación al mismo tiempo en los hornos talaveranos con la llegada de las corrientes renacentistas italianas que presentan las nuevas innovaciones que habían sido ya tratadas en ese país por la familia de la Robbia; estas se refieren tanto a la técnica como a la temática. La técnica que se utiliza será la llamada de ‘superficie plana’; tal superficie se forma con losetas que han sido previamente jugueteadas en una primera hornada, a las que se aplica una cubierta estannífera sobre la que se pintará con óxidos; a continuación pasan a una segunda cocción en la que al fundirse la cubierta de estaño con los óxidos, a través de un proceso vitrificador, quedan definitivamente fijados los colores”.*⁷⁶

Analizar cada uno de estos altares o mosaicos nos daría la sensación de no ver el árbol porque nos lo impide el bosque; por eso nos limitaremos a entretenernos en algunos ejemplares y reseñar los que conocemos que se hicieron por estos años, tanto los que no se conservan como los que permanecen colocados en el sitio para el que fueron realizados.

En Plasencia, en el camino viejo de Coria, una vez pasado el puente, se encuentra la ermita de San Lázaro, en la que se conserva un retablo de azulejos de Talavera, fechado en 1590, como consta en una faja de azulejos en la parte inferior del retablo donde se puede leer: *“Este retablo hicieron de limosna los tratantes de la zapatería. An. 1590”*. Ruiz de Luna y el P. Vaca nos dicen que *“la composición de azulejos, pintados en número de 401, comprende: frontal de altar, de 2,79 metros de alto por 2,10 de ancho, con 263 azulejos”*.⁷⁷

El frente de altar quiere asemejarse a un frente bordado. En el centro, un rectángulo con una escena de los patronos de los zapateros, San Crispín y San Crispiano; a los lados de este tema una serie de azulejos de repetición donde se combina los de “clavo” con roseta en su centro, los de “punta de diamante” y los de cartela de ferronerie con su centro ovalado. En los laterales y en la parte superior una franja de elementos vegetales al estilo de “candeleri”. En el de la parte superior el pincel ha simulado una serie de flecos. El motivo central recoge

⁷⁶ MAROTO GARRIDO, MARIANO: *La azulejería de Talavera...* Ob. cit., pág. 437.

⁷⁷ VACA GONZALEZ, ELIODORO y RUIZ DE LUNA, JUAN: Ob. cit. pág. 295.

una escena de la vida de los santos: San Crispín y San Crispiano, detrás del mostrador entregan unos zapatos a un cliente que está de rodillas, presenciando la escena otra figura de pie. La parte inferior la resuelve el alfarero con un solado en ajedrezado y la parte superior con unas estanterías llenas de calzados.

El retablo está enmarcado por sus lados laterales con una fila de azulejos de azul oscuro⁷⁸ y sus calles están separadas por el dibujo de columnas corintias y sus pisos por cabeza de ángeles alados. Está rematado en forma de frontón y donde estarían las acróteras, tiene dibujados dos pequeños jarrones.

En el zócalo del retablo o banco están representados, con trazo ingenuo y simplificado, la Anunciación en el que los cortinajes de detrás de la Virgen y el jarrón en uno de sus ángulos nos llevan a la interpretación del tema como de la escuela veneciana; el del centro tiene como motivo la Natividad y el tercero la Epifanía.

En el primer piso del retablo, tres temas: San Acacio crucificado, estando junto a una cruz un yelmo, un escudo y bandera de tamaño desproporcionado para el equilibrio de la composición. En el central, el martirio de San Crispín y San Crispiniano, los santos están dentro de una caldera, mirando uno para cada lado y en actitud de rezo; sobre sus cabezas unas nubes acaracoladas, típicas del siglo XVI. En el otro espacio la figura de San Gil de pie. En este mosaico aparecen los elementos vegetales en forma de cintas y una cierva que dirige su mirada y actitud hacia el santo, En *“La leyenda dorada”* de Santiago de la Voragine se nos cuenta que *“caminando por parejas selváticos en busca de soledad, descubrió entre la espesura de un bosque y en el interior de un barranco, una cueva cerca de la cual manaba una fuente; junto a la fuente había una cierva que parecía puesta allí por Dios para que le proporcionara alimento con su leche. San Gil no lo dudó: se quedó en aquel sitio. Todos los días, a la misma hora, la cierva acudía a la cueva y se dejaba ordeñar por el santo”*.⁷⁹

⁷⁸ En algunas fotografías antiguas esta franja de azulejos azules enmarcaba todo el frontón también.

⁷⁹ VORAGINE, SANTIAGO DE: Ob, cit., pág. 563

Mejor calidad pictórica se aprecia en los tres mosaicos del segundo piso. En el motivo central se reproduce a la Virgen del Puerto, patrona de Plasencia, y en los laterales, el martirio de San Bartolomé antes de ser colocado en la cruz aspada y la figura de San Francisco de pie con un libro en una de sus manos y sobre el libro una cruz. El ático del retablo tiene un motivo central con la representación del Padre Eterno de medio cuerpo, un brazo bendiciendo y el otro sujetando la bola del mundo; es una composición circular, en la parte inferior nubes acaracoladas y en la parte superior su manto que se curva por el impulso del viento. Los espacios laterales, la forma triangular lo resuelve el alfarero colocando la figura de dos cabezas aladas entre nubes. Como remate o coronamiento, encima del motivo del Padre Eterno, el escudo de los franciscanos con las cinco llagas y la cruz.

El trazo de sus líneas nos arrastra a un infantilismo o estilo popular de desigual realización, aunque en algunas figuras, repetidas en la producción alfarera de Talavera, se aprecia mayor calidad como en San Francisco, San Gil –este tema no se repite pero sí la estructura del cuadro, encontrándonos que una misma figura, con leves cambios, representa a diversos personajes- la Virgen y el Padre Eterno.

En la parroquia de San Juan Bautista de Mombeltrán se encuentra la capilla de San Francisco, fundada esta capilla por don Francisco de Avilés. Un arco de medio punto en cuyo centro hay una hornacina con la imagen de San Francisco constituye esta capilla que hizo el fundador para su enterramiento como se puede leer en una inscripción que dice: *“Aquí está sepultado el M.I.Sr.Dn. Fernando de Avilés. Año de 1571”*. Todo el espacio libre, entre la hornacina y el arco de medio punto, está forrado de azulejos de Talavera. El basamento de este altar está formado por cuatro pequeñas pilastras las cuales tienen una figura de medio cuerpo por arriba transformándose su parte inferior en elementos vegetales estilizados. A los lados de la hornacina están pintadas las figuras de San Antonio y San Bernardino, obras de gran calidad tanto en la pintura de los pliegues como en los trazos del rostro y manos. Un friso con el nombre de los santos en una cartela separa esta composición de la superior, en la que aparece la figura de

San Francisco de rodillas recibiendo los estigmas. En uno de sus lados duerme un fraile, en el otro se ve, a lo lejos, árboles y algunas construcciones de una ciudad. Entre nubes acaracoladas un Cristo. El relleno de los espacios libres son arbustos, montes y rocas, Las figuras, tanto las del santo como las del fraile, no guardan la ley de las proporciones; sin embargo consigue dar profundidad y marcar diversos planos en el dibujo del paisaje.

En esta misma iglesia hay otro altar, el de la capilla de Santa Ana, fechado en 1573. En la parte superior la escena del Juicio Final. A los lados de la figura de Santa Ana están representados San Joaquín y Santa Ana acompañados cada uno con otra figura.

Azulejería en la provincia de Toledo:

Cardiel de los Montes: En la iglesia parroquial dos frontales con el tema de la Virgen del Rosario uno y el otro un Cristo. El zócalo del altar mayor con el tema “de clavo” ..

Casar de Talavera: En la iglesia parroquial hay diversas obras de zulejería talaverana. Un frontal de la Virgen con el Niño, en el frontal del altar de Cristo atado a la columna unos medallones en los que están representados Santa Lucía, San Francisco, Santa Catalina, San Miguel, San Bartolomé, San Pedro y Santa Genoveva. Los espacios entre estos medallones tiene una decoración del tipo de ferrería. Dos retablos pequeños con el tema de San Cristóbal y la Anunciación, enmarcados, en la parte superior con un pequeño friso donde se apoya una venera central de donde sale unos temas grotescos; a los lados dos columnas estriadas con capitel corintio; en la parte inferior, como base del retablo, a los lados dos cuadrados con pequeña máscara y cintas muy simplificadas y en la parte central una cartela de ferrería con un dibujo paisajístico; el espacio de los lados de esta tartela son temas vegetales de tipo grotesco. Frothingham en su libro “Tile panels of Spain”, menciona y reproduce un panel con el tema de San Blas.

Cebolla: En la Ermita de San Illán un retablo en el que se narra la historia del Santo.

Cervera de los Montes: En la Ermita de Nuestra Señora del Rosario un frontal con el tema de la Virgen del Rosario y a los lados de este tema San Sebastián y San Juan Bautista.

Erustes: En la iglesia parroquial se conserva un zócalo con el tema del “florón arabesco” con otros de tema grotesco y dos bustos renacentistas encerrados en sendos tondos, fechados con el año 1567.

Escalona: A la entrada del Hospital de San Andrés un panel con el tema de San Andrés y a los lados los escudos de los marqueses de Villena, D. Diego López Pacheco y Juana Enríquez. En la capilla de este Hospital hay otros azulejos con cenefas de ferrería y medallones con figuras de santos. El Conde de Cedillo reseña esta cerámica como *“friso de azulejos talaveranos de colores, con orlas ornamentales y con ocho recuadros en que aparecen santos y santas y dos escudos con blasones de la familia ducal de Escalona-Villena. Altura, 1,10 m. Cerámica. Renacimiento. Hacia 1600. La ejecución de esta pieza decorativa no pasa de regular. El frontal de altar de la capilla es también de azulejos de la misma clase y época”*.⁸⁰

Iglesuela: Existía un bello retablo con frontal en la Ermita del Cristo. El tema central era la Crucifixión, debajo se leía la inscripción: O CRUS AVE E SPES UNICA. En las calles laterales diversas escenas de la Pasión: Prendimiento, Oración en el Huerto, Flagelación y Cristo con la cruz auestas. Las calles y pisos estaban separados por columnas corintias y friso de querubines, El remate era triangular con Dios padre como centro rellenando todo el espacio libre con nubes encaracoladas. El frontal tenía en el centro un cuadro con la Piedad, en los laterales, una parte con cenefas del tipo de ferrería muy simplificado y el frente, rodeando a la Piedad, el tema de azulejo de clavo y de roseta central. En la

⁸⁰ LOPEZ DE AYALA-ALVAREZ DE TOLEDO, JERONIMO, CONDE DE CEDILLO: *Catálogo Monumental de la Provincia de Toledo*. Toledo, 1959, pág. 94.

iglesia parroquial unos paneles con el tema de la Anunciación y San Francisco recibiendo los estigmas.

Maqueda: En la iglesia parroquial, en el lado de la epístola, un altar formado por tres calles y dos pisos, separadas las calles por columnas jónicas con fuste estriado y en su parte inferior algún tema grotesco en algunas; los pisos por un friso de tema vegetal muy simplificado. En la parte inferior, en el centro la Imposición de la casulla a San Ildefonso y a los lados San Andrés y el abrazo ante la Puerta Dorada; en la parte superior, Santiago Matamoros, Santa Lucía. El frontal del altar tiene a San Pedro como tema y le rodean unos azulejos de repetición con temas vegetales muy estilizados. Además nos encontramos un frontal en el altar mayor con el tema de la Asunción de la Virgen.

Marrupe: Procedente de este pueblo se conserva en el Museo Ruiz de Luna la parte central del altar de San Juan Bautista.

Mejorada: En la iglesia parroquial se conserva un zócalo con azulejos de “florón principal”, rematado, en su parte superior, con ovas entre las que se aprecia un pequeño motivo vegetal. Los temas figurativos son la Epifanía, la Adoración de los Reyes Magos, Santiago peregrino y Santa Catalina.

Nombela: En la iglesia parroquial unos azulejos de 1567 que están situados a los lados del presbiterio.

Talavera de la Reina: En la Colegial y dentro de la cerámica producida en Talavera en el siglo XVI, nos encontramos el frontal de la capilla de los Santos Mártires, en el ábside del lado norte de la Colegial. El pincel y el esmalte quisieron robar, a la aguja y al hilo, el primor del bordado. Es una cerámica que nos recuerda la labor de los ornamentos sagrados. El motivo de este frontal es un medallón con la imagen de San Juan, el medallón está sostenido por un águila y cubriendo todo el espacio restante una decoración a base de grotescos de inspiración italiana. Este frontal, por el tema, tuvo que pertenecer al altar de la antigua capilla de San Juan. En la capilla Bautismal, capilla trastera si no tuviera un altar de cerámica del que escribió el P. Vaca: “*Representa este frontal*

*ornamentado un riquísimo tapiz ornamentado por hojas, ramos, flores en elegantísimas lacerías, curvas caprichosas y llenas de gracia, de una riqueza prodigiosa. Es admirable la gradación de tonos en los colores azul, amarillo, anaranjado y blanco, y están tan sabiamente combinados, que nos hacen recordar lo que decía el Padre Torrejón que, ‘es tan vistoso que parece seda’. El dibujo, de marcado gusto mudéjar en su guarnición, y con el motivo de piña gótica en el fondo, forma un conjunto admirable. Corresponde a los mejores trabajos hechos en el siglo XVI”.*⁸¹

Procedente de la iglesia de San Clemente se conserva en la iglesia de San Andrés un frontal que imita un tapiz bordado en el que se convina los elementos vegetales con roleos y hojas con motivos entrelazados. En la torre de San Francisco, adosado en una de sus caras, un mosaico con el tema de la Estigmación de San Francisco.

Obras de azulejería del siglo XVI se conserva, como es lógico, en el Museo Ruiz de Luna. Allí nos encontramos el altar de la Anunciación y San Juan Bautista.

Toledo: La técnica talaverana fue imitada por los alfareros toledanos, esto hace que a veces creamos que es cerámica toledana y sin embargo ha sido realizada en Talavera; nos puede también suceder lo contrario. Los conventos, con sus protectores, fueron los principales clientes pero el silencio conventual por una parte y la no valoración de la cerámica hasta hace relativamente poco, ha sido causa de su desconocimiento o destrucción. En el convento de la Concepción Franciscana, siguiendo a Balbina Martínez Caviro, en su libro “Conventos de Toledo” dice que *“del siglo XVI es la tribunilla plateresca del muro lateral izquierdo del coro, decorada con relieves dorados de máscaras, putti y querubimes, bajo la cual hay dos pequeños altares con sendos frontales de azulejos pintados en cobalto y amarillo, de tipo talaverano, de hacia 1570 también. Además de los florones y las ferrollerías propias de la época, uno ostenta el águila de San Juan y el otro el IHS, también en barro vidriado”*.⁸²

⁸¹ BALLESTEROS GALLARDO, ANGEL: *Talavera de la Reina: Ciudad de la cerámica*. León, 1978, págs. 75-76.

⁸² MARTINEZ CAVIRO, BALBINA: *Conventos de Toledo*. Madrid, 1990, pag. 268

En el convento de Santo Domingo el Antiguo predomina la cerámica de arista sin embargo conservan algunos mosaicos de cerámica pintada realizados en Talavera como los escudos que hay en el acceso al coro y el bello panel con el tema de Santa Catalina, panel en donde el azul se hace gama de luz y sombras y línea fuerte y segura para el trazado de las figuras. En el convento de Santo Domingo el Real existen azulejos de florón principal y dos frentes de altar en el coro. Unos azulejos con el tema de la Virgen y el Niño se conserva en el coro del convento de Santa Ursula. El convento de las Madres Carmelitas conserva algunos zócalos o espacios, como el púlpito del refectorio, con azulejos de tipo florón y enmarque de ovas; dentro de las dependencias palaciegas de don Fernando de la Cerda que se conservan dentro de la clausura, destaca la solería de la capilla que como alfombra ochavada el pincel del ceramista Oliva, discípulo de Juan Fernández, realizó en 1575.

En **“Inventario artístico de Toledo”** se señala, a parte de los conventos ya reseñados, que hay cerámica de Talavera en el convento de las Capuchinas, en el de Santa Clara, de San Clemente, de la Concepción Benedictina, en el convento de los Padres Carmelitas Descalzos, en San Pedro Mártir, en la Ermita de la Virgen de la Estrella.⁸³

En el Museo de Santa Cruz, escribe Mariano Maroto, se *“expone en su claustro superior, una serie de paneles de distintas procedencias, alguno de los cuales proceden de Sartajada, otros pensamos que pudieran ser de Maqueda. Los temas figurativos representados en ellos son: Resurrección, San Sebastián y San Juan Bautista –de los dos paneles con este tema, uno podemos creer de Sartajada-, Venida del Espíritu Santo, Papa bendiciendo a una Santa, Imposición de la Casulla a San Ildefonso y San Juan Evangelista entre ‘ferroneries’. Entre los que se rotulan como procedentes de Sartajada además del ya mencionado de San Juan, están un Calvario con Cristo, la Virgen y San Juan y a su lado Pedro y Pablo, la Flagelación, una Virgen que ofrece un fruto al Niño, Santa Catalina y Santiago Matamoros”*.⁸⁴

⁸³ INVENTARIO ARTISTICO DE TOLEDO. Tomo I, Madrid, 1983.

⁸⁴ MAROTO GARRIDO, MARIANO: *La azulejería de Talavera en...* Pág. 443-444.

Azulejería talaverana en Extremadura

En Extremadura nos encontramos con cerámica producida en Sevilla y en Talavera. Pertenecientes a Talavera y realizadas en el siglo XVI, además de la cerámica de Plasencia y Garrovillas, nos encontramos con cerámica talaverana en diversos pueblos.

Monasterio de Yuste: Según escribe García Mogollón se conserva en el refectorio algunos azulejos acasnotados, fabricados en los alfares de Talavera de la Reina a finales del siglo XVI.⁸⁵

Valdastilla (Cáceres): Angela García Blanco ha estudiado la cerámica talaverana que se conserva en la iglesia de Valdastilla, atribuyéndolo al taller de Juan Fernández. Se conserva un frontal con el tema central de la Virgen con el Niño y sobre este altar, un retablo con predela, dos cuerpos de columnas corintias y un remate, está dividido en tres calles. En él está la representación de San Andrés, San Gregorio y San Roque. En el segundo cuerpo se encuentra la Virgen con el Niño en el centro y a los lados San Pedro y San Juan; en el cuerpo superior la Anunciación, San Lorenzo y la figura de otro Santo; como remate, en forma de frontón, en el que está representado un Cristo de medio cuerpo en actitud de bendecir y con la otra mano en la bola del mundo. El altar que está en el lado derecho está dedicado a la Pasión de Cristo, en el frontal hay un cuadro con el tema de la Crucifixión; en el retablo nos encontramos con la representación de San Antonio, la Presentación de la Virgen al templo, San Sebastián, San Martín a caballo, la Imposición de la casulla a San Ildefonso, San Cristóbal, la Oración en el huerto y la Sagrada Cena y en el interior del frontón la Resurrección.⁸⁶

⁸⁵ GARCIA MOGOLLON, FLORENCIO-JAVIER: *Viaje artístico por los pueblos de la Vera (Cáceres)*. Madrid, 1988, pag.169.

⁸⁶ GARCIA BLANCO, ANGELA: *Dos altares de azulejos inéditos del taller de Juan Fernández en Valdastilla (Cáceres)*. Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos. LXXVIII, 1975, págs. 463 – 483.

Villanueva de la Vera: En la iglesia parroquial de la Concepción “*en el primer tramo de las naves laterales, dos frontales de azulejos talaveranos del siglo XVI sirven de base a dos altares y a sus respectivos retablos*”.⁸⁷

En el “Catálogo Monumental de la Provincia de Avila” de Manuel Gómez-Moreno reseña algunos lugares en donde se conserva cerámica de Talavera, así en Madrigal en el Monasterio de Nuestra Señora de Gracia, en Mombeltran, Candeleda, Arenas de San Pedro, San Esteban del Valle, Lanzahita, Cuevas del Valle, Gutierre Muñoz y Sanchidrián.

En la provincia de Guadalajara Mariano Maroto señala la parroquia de Alcocer, el Palacio del Infantado en Guadalajara y en la parroquia de Mondejar.⁸⁸

LOZA PARA USO Y MESA

Serie de Mariposas

El primer escalón, donde empieza a apreciarse lo que será definitorio de la cerámica talaverana, lo constituye, dentro del siglo XVI, la serie denominada de “**mariposas**”, serie que se puede clasificar dentro de la cerámica pintada con fondo blanco estannífero y azul cobalto; los dos colores que, machaconamente, formarán una constante en la cerámica de Talavera.

En esta serie se percibe una influencia mudéjar en la estilización de los temas, en el empleo de atauriques, en el modo de rellenar los espacios con elementos florales o vegetales, en los elementos decorativos que usa –sobre todo en los animales dibujados en el centro de los platos y la manera de insertarlos dentro de diversos tipos de vegetación-, en la ingenuidad y candor en el desarrollo de toda la decoración, en el tipo de pincelada y en la pervivencia de temas empleados ya en la decoración en verde y manganeso y en otras formas anteriores. En toda producción se puede señalar el empleo de un tema tradicional, las innovaciones

⁸⁷ ANDRES ORDAX, SALVADOR: *Monumentos artísticos de Extremadura*. Mérida, 1988, pag. 629.

⁸⁸ GOMEZ-MORENO, MANUEL: *Catálogo Monumental de la Provincia de Avila*. Avila, 1983. MAROTO GARRIDO, MARIANO: *La azulejería de Talavera en...* Ob. cit.

que introduce el alfarero y la manera de interpretar ese tema tradicional, con fidelidad y calco o con libertad, fruto ésta de su creatividad o impericia en el uso de los pinceles.

*“El azul cobalto fue traído por los árabes y de cerámica azul hay muestras en la Andalucía del Califato. Sobre todo se utilizará para azulejos en Granada, en la época nazarita, y llegará a su perfección en Málaga”.*⁸⁹ A finales del siglo XV o principios del siglo XVI, se produce una loza en Talavera vidriada de blanco en su parte interior y decorada en azul, realizada por alfareros moriscos o imitando la cerámica azul de Málaga o de Manises; durante el siglo XVI toma cuerpo la cerámica de **“mariposas”** en la que *“los platos son hondos y pesados, la mayor parte de las veces con imperfecciones de cochura”*⁹⁰ y vidriados tanto en el anverso como en el reverso.

Su denominación, serie de **“mariposas”**, se debe a Platón Páramo, el cual al hablar de la cerámica del siglo XV escribe: *“Son las primeras manifestaciones de este arte, platos hondos, grandes, pintados de azul sobre fondo blanco lechoso, con cenefa en los bordes figurando mariposas y graciosos bichos en el centro, que suelen ser leones rampantes, buhos, cigüeñas, conejos, garzas, etc., trazado todo con un donaire y sencillez encantadores”.*⁹¹ El análisis de esos trazos a los que Platón Páramo cita como “mariposas” ha inclinado la balanza hacia que son elementos vegetales. *“Las mariposas son motivos vegetales muy estilizados a base de cilios ondulantes que alteran con flores muy esquemáticas. Las mariposas tienen relación con las arañoes (arañas) de los platos portugueses del XVII, contrahechos de los que importaban de China. Curiosamente tanto en Portugal como en España, al motivo vegetal oriental se le ha dado nombre de insecto”.*⁹²

⁸⁹ PINEDO, CONCEPCION y VIZCAINO, EUGENIA: *La cerámica de Manises en la Historia*. León, 1977, pág. 36

⁹⁰ LOPEZ FERNANDEZ, MARIA TERESA: *Museo de Avila –Catálogo de cerámica-*. Madrid, 1982, pág. 29

⁹¹ PARAMO, PLATON: Ob. cit., pág. 30

⁹² SESEÑA, NATACHA: *Las lozas de Talavera y Puente*. Madrid, 1989, pág. 51

Aunque la decoración de “**mariposas**” se da en diversas piezas, como en tinteros, sin embargo el material existente empuja el peso hacia los platos. En “*los bordes suelen repetir el tema de las tres “mariposas” de alas extendidas terminadas en numerosos filamentos con patas de ciempiés, con motivos florales intercalados*”.⁹³ Motivos florales que representan una flor, la cual adopta sus pétalos al espacio del borde, representando dos pétalos amplios y alargados a los lados y dos pétalos apretados, casi mancha, en la parte superior e inferior; en otros platos aparecen hojas sueltas, anchas y cambiantes que se repiten por tres veces, con zarcillos que se curvan en espiral y una flor o capullo que nos recuerdan la figura clásica de los atauriques, también se da otra variante, dos capullos o atauriques en dirección distinta, uno opuesto al otro, y una serie de líneas retorciéndose en diminuto espacio.

La decoración del centro de unos platos y la igualdad y fuerza del trazo y color, ha hecho que se denominen platos de la serie de “**mariposas**” a otros que en su ala o borde no aparece esta decoración. Así nos encontramos con unos platos decorados con espirales o trazos gruesos paralelos, roleos estilizados o flores y hojas de perfil. Otros hay que tienen una decoración de flores con el centro reticulado y las hojas y tallos muy estilizados, casi líneas en huida.

Los temas desarrollados en la parte central tienen una tendencia naturalista; sus movimientos, sus actitudes, su impronta nos lleva a un realismo. La realización cae a veces en mera sugerencia, no teniendo en cuenta la ley de proporciones. El todo es naturalista, las partes, al examinarlas, nos alejan del detalle y realidad. Algunos de estos temas pueden sugerirnos el lenguaje de los símbolos y las alegorías, como podría ser el tema de las aves zancudas que llevan en su pico una culebra o gusano, pudiendo encontrar relación con la lucha del alma contra los placeres terrenales; el cuerno de la abundancia como imagen de los bienes terrenales. Sin embargo el símbolo surge en un momento dado y para una sociedad determinada, con un significado concreto pero cuando se generaliza o traslada, pierde su uso significativo y pasa a ser mero elemento decorativo tradicional o estético. El símbolo pierde su significado al trocarse en tradicional,

⁹³ MARTINEZ CAVIRO, BALBINA: Ob. cit., págs. 14-15.

por eso el ver los temas desarrollados en el centro de los platos de la serie de “*mariposas*” como elementos tradicionales, carentes de un simbolismo.

El tema que más abunda es el de la garza o ave zancuda, paseando airosa, expectante ante algo, con un gusano o culebra en el pico, alas abiertas o ave picoteando el suelo. A veces el alfarero, para guardar las proporciones, se ve obligado a torcer el cuello de la garza de manera rara para que tenga cabida en el espacio circular del plato, dentro de los dos filetes que suelen enmarcar estas decoraciones. Después, el *horror vacui* o el dar la impresión de su habitat apropiado, rellenará el espacio libre con elementos vegetales o florales. Dentro de las aves representadas aparecen pájaros y buhos. También hay piezas con un conejo en actitud de salto, patas traseras extendidas y las delanteras recogidas, o husmeando el aire con orejas largas y estiradas. Tema abundante es el ciervo sorprendido o escondido, pronto a salir en huida. El cuerno de la abundancia con libertad de interpretación aparece en algunos platos y el que más influencia medieval representa son los leones rampantes que pinta en algunos platos, totalmente realizados al estilo y modo heráldico.

Serie de cerámica “esponjada”⁹⁴

El experimento, la aportación de Jerónimo Montero lo tomó Talavera para dar cobijo y color a las piezas usadas en las farmacias. Botes, albarelos, orzas, ánforas o jarras se cubrían de las irregulares manchas azules que, a veces, rompían su regularidad azul, mezclando, casi con timidez, en algún punto de la pieza, el color amarillo.

Consistía esta decoración en aplicar sobre la superficie de las piezas el azul cobalto con una “muñequilla” hecha de paño enrollado o con una esponja, consiguiendo sobre la superficie de la pieza, que estaba bañada de blanco, un

⁹⁴ Alfonso Pleguezuelo la denomina serie “pulverizada” por creer que era aplicado el color mediante la pulverización del esmalte proyectado sobre la pieza soplando a través de una cánula en forma quebrada. También la denomina “jaspeada” por imitar el aspecto de los vasos de lapislázuli, llamados generalmente de “jaspe”. TALAVERAS EN LA COLECCIÓN CARRANZA. Toledo, 1994, pág. 26.

moteado irregular de color azul; este color azul a veces se avivaba con toques de amarillo, dados de la misma forma, con la “muñequilla” o esponja. Existen algunas piezas que están bañadas con esmalte azul celeste y salpicadas con esmalte azul oscuro. También nos encontramos que a veces, en lugar de manchas amarillas, emplean manchas verdes.

Algunos espacios mantenían el blanco limpio para sobre ellos pintar el escudo de la farmacia del monasterio o la cartela en donde colocar el nombre de la droga que contenía. Estas cartelas a veces se colocaban de forma diagonal y otras de forma horizontal, unas con recargamiento en trazos y formas y otras el simple trazo de una simple línea hecha con manganeso.

Técnica de cerámica esponjada que surge en el siglo XVI y aunque pervive durante el siglo XVII, es una serie que está vinculada sobre todo al Monasterio de El Escorial; el león rampante de los jerónimos y las trébedes de San Lorenzo aparecen en casi todas las piezas que se conservan. Aunque es un diseño simple, sin embargo las piezas consiguen una esbelta belleza de cielo o nube. Transmiten sobriedad y ligereza, son golpes de color que adornan los anaqueles de las farmacias llenándolos de majestuosidad y agrado.

Alfonso Pleguezuelo opina que *“es muy sintomático que sean piezas áulicos las que muestren esta decoración sobria, elegante, abstracta y, alejada también del mundo figurativo del que parecía huir toda la cerámica empleada en El Escorial y, en general, la aplicada en los edificios de la Corte.”*⁹⁵

Serie Tricolor

Se denomina **tricolor** por combinar en su realización el azul, el naranja y el manganeso; los perfiles en negro los ejecuta y consigue con el manganeso, el azul y el naranja los emplea en el interior de los dibujos, usando el naranja en forma de rayado.

⁹⁵ TALAVERAS EN LA COLECCIÓN CARRANZA. Toledo, 1994, pág. 26.

Esta serie, que comienza a realizarse a finales del siglo XVI y consigue su máximo esplendor en el siglo XVII, se la puede considerar como la más característica de la cerámica de Talavera, es la que tiene un carácter creativo propio de los alfareros de Talavera, pudieron inspirarse en otras cerámicas, tanto técnica o artísticamente, pero el desarrollo tan variado en temas como en la situación de los espacios decorados. Los temas están realizados mediante un dibujo caligráfico. Pervive en ella algunos motivos mudéjares en la decoración con animales que ya había empleado en la serie de “mariposas”, sorprendemos arquitecturas con rasgos orientalizantes y variado repertorio de temas vegetales, entre esta variedad podemos señalar la flor de lis, colocada en algunos platos en el centro. También nos encontramos con motivos italianizados en los temas donde aparece la figura humana, figura que aparece en esta serie por primera vez en la loza talaverana, sin embargo Talavera les da un tratamiento popular e incluso caricaturesco y burlesco. En cerámica tricolor nos encontramos con algunas piezas de tipo burlesco o con objetos ficticios, es decir, un plato en cuyo centro hay dos peces en relieve, colocados como para engañar a los comensales. En esta serie se aprecia, por lo general, escasez de estaño por lo que muchas veces se transparenta el color rosado del barro.

En esta época y como evolución de la serie “tricolor” se da otro tipo de piezas que por su tema central se denomina de “**estrellas de plumas**”. En el borde se aprecia el tema de los rombos cruzados por aspas y una especie de cenefa en S alargada. El centro está ocupado por una estrella formada por trazos que asemejan plumas.

Serie de Ferrería o “Ferronerie”

En esta serie se aprecia la influencia flamenca en la cerámica de Talavera. Las piezas llevan pintadas unas formas que nos recuerdan las obras hechas en hierro forjado. *”Se trata de motivos de origen renacentista italiano –se dice en el catálogo “Las lozas de Talavera y Puente” -, pero con acento flamenco. Es un repertorio de tarjetas (cartouches) y pergaminos, donde aparecen cartelas con emblemas e iniciales rodeados de los grutescos tradicionales: bichas, flores, amorcillos, máscaras. Efectivamente, la cerámica de Amberes se dejó influir por*

los grabados de Cornelis Bos y Cornelis Floris, donde abundaban los adornos descritos. El estilo fue introducido en España por el flamenco Jan Floris".⁹⁶ También se la conoce como serie "Bos Floris" por los dos grabadores Cornelis Bos (+1556) y Cornelis Floris (+1557), cuyas obras fueron popularizadas por el decorador Pieter de Coecke y por las estampas de Hieronymus Cock.

Sobresalió la "**ferrería**" o "**ferronerie**" en piezas de azulejería, en la loza aparece en piezas relacionadas con el botamen de farmacia como barriletes y orzas. Domina el color azul, los contornos en azul oscuro, limitando la parte de ferrería en blanco, dando la sensación de relieve. Junto con el color azul emplea algunos toques de amarillo. Las piezas que se conservan están relacionadas con el botamen del Monasterio de El Escorial. Trinidad Sánchez Pacheco escribe que "*los motivos principales de la decoración son geométricos: líneas que asemejan correas de piel o hierro forjado. Se trata de anchas bandas que giran como volutas, dejando unas cartelas en el centro. Las volutas pueden acabar en cabezas de indios o cariátides, Los dibujos están recortados, destacando la blancura de las cintas sobre azul claro del fondo y salpicado con trazos de amarillo*".⁹⁷ La serie de "**ferrería**" se realizó desde la segunda mitad del siglo XVI hasta el final de ese siglo.

Serie Punteada

Esta serie toma su nombre de los puntos que se emplean como relleno en los espacios blancos que deja el dibujo que forma la decoración del borde de la pieza. Alberto Telese Compte ha estudiado esta serie y ha llegado a la conclusión que este tipo de piezas son sevillanas en lugar de ser obras realizadas en Talavera o Puente. Observa que tienen un estilo renacentista de tipo italiano la serie "punteada", a diferencia de la "tricolor" que es un renacimiento español; que en la primera predomina la armonía y la elegancia mientras que en la talaverana se aprecia vigor y energía, que dominan los temas de bustos, personajes de cuerpo entero, pájaros y leones y en la "tricolor" nos encontramos con bustos,

⁹⁶ LAS LOZAS DE TALAVERA Y PUENTE. Madrid, 1989, pág. 57.

⁹⁷ SANCHEZ PACHECO, TRINIDAD: *Cerámica Española*. Summa Artis, Vol. XLII. Madrid, 1997, pág. 324.

soldados, zancudas, ciervos y flores. Coge como referencia la serie “tricolor” por ser la que se corresponde en el tiempo con la serie “punteada”. Ciertamente se nota en los perfiles un trazo - aparte de ser este azul y no negro como es en el empleado en Talavera por estas fechas- más suave y los temas nos acercan más a Niculoso que a Jan Floris o Juan Fernández.⁹⁸

⁹⁸ TELESE COMPTE, ALBERTO: *Platos de cenefa punteada*. Galería Antiquaria, nº 108, 1993, pág.36 – 41.