

LOZAS “CONTRAHECHAS”, ECOS DE TALAVERA EN LA CERÁMICA ESPAÑOLA.

Alfonso Pleguezuelo
Universidad de Sevilla.

A muchos de quienes nos relacionamos cotidianamente con cerámicas históricas nos preocupa no distinguir las obras genuinas de las “copias” o las “imitaciones”, ya sean éstas del pasado o del presente. Entre los interesados en dirimir estas cuestiones se cuentan, por distintas razones, peritos tasadores, coleccionistas, arqueólogos, conservadores de museos, restauradores, anticuarios o historiadores del arte.¹

Resolver el dilema es a veces un asunto acuciante e incluso espinoso puesto que suele haber en juego aspectos que consideramos delicados como la capacitación de profesionales, el rigor científico en la selección de obras que se exponen en un museo, la veracidad de los datos sobre los que se asienta una subasta pública, la ecuanimidad en el reparto de una herencia familiar, la corrección en las conclusiones de un trabajo científico o el acierto de una inversión de capital en obra de arte. Si en esta ocasión me lanzo al abordaje de este controvertido campo es, en principio -lo reconozco- por pura osadía científica, también por desbrozar un camino poco explorado y, en último término, porque deseo poner en común con el lector algunas ideas de las que afluyen a mi mente cada vez que me enfrento -que suele ser con cierta frecuencia- a un problema de esta naturaleza y también para compartir con él de forma cómplice, y espero fructífera, mis numerosas dudas más que para ofrecerle soluciones

dogmáticas o, mucho menos aún, para sentar cátedra sobre arenas tan movedizas.

He de advertir a quien lea estos párrafos que haré un primer esfuerzo por no desviar el tema concreto de la distinción entre las lozas genuinas de Talavera y sus imitaciones, al vasto territorio de la gran obra de arte original frente a su copia o su falsificación, ya que diluiríamos el tema aquí propuesto y podríamos acabar abordando asuntos jurídicos, problemas filológicos o sutiles diferencias conceptuales de interés innegable pero alejadas de nuestro modesto objetivo.

Por otra parte, dado que el nivel de cotización alcanzado hoy por las antiguas lozas talaveranas dista mucho de los modestos precios que, como bienes de consumo, tuvieron estos objetos en nuestro Siglo de Oro, sí veo necesario aclarar que la problemática que suscitan los mercados de estas dos etapas históricas ocultan diferencias sustanciales y que yo en esta ocasión intentaré sólo adentrarme algo en la primera de ellas.²

Podría escribirse todo un libro sobre la historia de los errores de catalogación de las lozas talaveranas con el material que nos suministran las colecciones históricas privadas y de museos, las publicaciones de sus obras o los catálogos de ventas y subastas. Un frío y detenido análisis de este abundante material de discutida paternidad podría constituir el mejor de los ejercicios para lograr distinguir las for-

mas y decoraciones genuinamente talaveranas.³ Pero a pesar de lo apasionante -y, me temo, también “apasionado”- que podría resultar esta experiencia, es preciso resistir la tentación si no queremos entrar en un terreno muy susceptible que, malévolamente, podría terminar por poner en tela de juicio no sólo la destreza de buenos profesionales colegas y excelentes coleccionistas sino, desde luego, la mía misma puesto que en este terreno no creo que exista quien arroje la primera piedra sin ser alcanzado al poco tiempo por la furia de los demás lapidadores. Por ello, incluiré en este trabajo sólo algunos de mis propios errores o dudas y también ofreceré a la opinión general una enumeración, levemente comentada, de los centros imitadores y la descripción somera de algunas de las que considero imitaciones de piezas de tipo talaverano que he podido ir distinguiendo con la experiencia de varios años y, por supuesto, con la ayuda y los trabajos de otros colegas ceramólogos.⁴

Lo cierto es que las copias de las lozas talaveranas son más obvias para los respectivos especialistas en otros centros que para los que se ocupan de Talavera misma que, a lo sumo, perciben que no se trata de obras genuinas. Pero no es menos cierto que para los primeros, estas obras presentan menos interés al no ser representativas del foco que persiguen definir y estudiar sino plagiarías de otro. Por ambas razones, este tipo de obras quedan generalmente marginadas de los estudios o recluidas a las reservas de los Museos. Lo que aquí expondré, por tanto, sólo pretende plantear líneas de trabajo futuro.

El aprecio relativo que en el pasado tuvieron las vajillas de loza, ha quedado ya ejemplarmente

analizado por Javier Portús, autor que, a partir de testimonios literarios bien escogidos, ha dejado claro que nuestras cerámicas nunca pudieron competir con las vajillas de metales preciosos.⁵ Hecha esta primera precisión que comparto plenamente, se pueden encadenar varias ideas. En primer lugar, que las lozas de Talavera de la Reina alcanzaron desde mediados del siglo XVI un nivel muy alto de calidad. En segundo, que ello provocó que el producto se vendiera con facilidad, generando pingües beneficios y, en consecuencia, que su fabricación se imitara en otros centros productivos que se sentían capacitados para ofertar un producto similar, aprovechando el prestigio de Talavera como denominación de origen. El fin de todos estos centros imitadores era, por supuesto, elaborar un producto en todo semejante al que salía de los alfares talaveranos pero eran muchos los obstáculos que se les presentaban en el logro de tal objetivo, teniendo en cuenta lo complejo y aleatorio del proceso de fabricación cerámico.

Es lógico, pues, que al ser Talavera el primer centro que en España produce de forma masiva loza fina moderna, el topónimo, como ya comentaron otros autores, se convirtiera en genérico apelativo de loza.⁶ Ello significa que no siempre que la documentación cita la expresión “loza de Talavera”, necesariamente se refiere a la que procede de tal ciudad. En algunos casos pudieron ser obras genuinas, en otros, imitaciones en toda regla pero en algunas ocasiones, sólo se referiría a vajilla fina esmaltada de blanco, y denominada así sólo por diferenciarla de las precedentes lozas mudéjares españolas.



Salero de la serie de las mariposas (S.XVI-XVII). Producción aragonesa. Colección Bertran Barcelona.

Estado de la cuestión

Aunque ya en 1944 Frothingham, al catalogar la colección de lozas de Talavera de la Hispanic Society de Nueva York, se planteaba la autenticidad de algunas de las piezas y realizaba ciertas precisiones muy oportunas⁷, el primer trabajo específico que suscita el tema de las imitaciones de la loza talaverana es un artículo de Pescador del Hoyo publicado en 1965.⁸ En él realizó su autora una primera recopilación de listas de precios de 1626 y 1680 que le permitió constatar documentalmente la imitación de la loza de Talavera en varias ciudades españolas. Hoy, 36 años después, no podemos decir que hayamos avanzado mucho respecto del estado de la cuestión que entonces se planteaba. De hecho, no se ha vuelto a publicar un sólo artículo específico sobre este problema que sigue siendo resuelto por quienes nos enfrentamos a él, de una forma intuitiva y aproximativa más que con un método rigurosamente científico.

Como norma general, en la determinación de la paternidad o la procedencia de una obra cerámica no suele ayudar mucho la vía documental salvo casos excepcionales de la vajilla de encargo insti-

tucional y con algo más de frecuencia, en la cerámica arquitectónica cuando ésta no se ha desvinculado del edificio para el que se fabricó. Una vez constatado por Pescador que se hicieron imitaciones de la loza de Talavera al menos en Puente del Arzobispo, Sevilla y Toledo, el hallazgo de nuevos documentos sólo ha aumentado el número de centros imitadores pero no ha ayudado a identificar sus productos.

La vía que hoy consideramos más fiable y que en 1965 ni se planteaba, es la del análisis de las pastas cerámicas. En este sentido, habría que comenzar por crear, como ya han hecho algunos grupos de arqueólogos ingleses y americanos, un banco de datos que permitiera formar un "retrato robot" de la composición de la pasta talaverana auténtica y sus posibles variantes en el tiempo.⁹ Si, además, con las debidas cautelas en el muestreo,¹⁰ pudieran obtenerse similares informaciones de laboratorio a partir de piezas de Toledo, Úbeda, Sevilla, Valladolid, Villafeliche, Lérida o La Rioja, podríamos luego verificar si, además de la diferente composición mineralógica de la pasta, pudieran detectarse otros rasgos asociados a tales grupos que permitieran diferenciar piezas de todos estos orígenes con un simple pero meticuloso análisis visual. Es esta segunda operación la que me propongo plantear aquí a falta de posibilidades de comenzar por la primera y fundamental que sólo podría lograrse con la ayuda de nuestros arqueólogos y con la elaboración de un proyecto específico a nivel nacional. Por ello, incapaz como me considero de abordar tan necesaria como abrumadora tarea, me veo obligado por el momento, a invertir el orden más seguro del método con todos los riesgos que ello comporta.

Algunos parámetros del análisis visual de una obra cerámica

No pretendo, por lo antes mencionado, adentrarme en esta ocasión en el terreno analítico en el que no me muevo con soltura sino, simplemente, como sugería más arriba, proponer un básico esquema de análisis material que nos permita, al menos, apurar más de lo habitual esta vía clásica para detectar las imitaciones más burdas, reservando para los técnicos y sus especializados, contundentes y costosos análisis de laboratorio el plantearse los casos más arduos para los que el método visual comparativo no ofrece certidumbre.

Nuestro método debe partir de una previa toma de conciencia por parte del investigador respecto de la complejidad del hecho cerámico. Pensemos que cuando un alfar se proponía hacer una imitación, debía mimetizar una operación complicada compuesta por varias sub-operaciones.

Por un lado, está la mezcla de arcillas para fabricar la *pasta*, combinación lograda ligando barros de diferentes cualidades complementarias y hallados en canteras cercanas a los alfares.¹¹ La pasta lograda suele presentar una tonalidad constante en cada centro. Estas coloraciones más o menos estables, a veces -sólo a veces- permite diferenciar la procedencia de un producto o, al menos descartar centros con pastas ostensiblemente diferentes.¹² Es preciso analizar el tono del barro, tanto en superficie como en corte, así como en transparencia a través del esmalte, especialmente cuando éste, en zonas marginales de la pieza, adquiere menos espesor.

Por otra parte, el método usado para dar *forma* a las piezas y los tipos formales adoptados por los maestros torneros, moldistas o terrajeros es otra operación que suele responder a una tradición heredada y transmitida por generaciones, siendo más persistente que las volubles modas decorativas y suele, por fortuna, presentar variaciones según las áreas culturales.¹³ Al decir "forma" me refiero, en principio, a los valores plásticos absolutos tales como tipo de asiento y perfil del cuenco, ala y labio, si es que tratamos de formas abiertas, o de las inflexiones del perfil de la base, tieso, cuerpo, panza, hombros, asas, cuello, boca, labio y cobertera si tratamos de formas cerradas. Pero no sólo son importantes estos rasgos que se describen de la mejor forma con buenos dibujos, sino que también lo son otros menos visibles pero trascendentes como el peso de la pieza en relación con su diámetro o altura, asunto en el que se deja ver tanto la densidad de los barros como la cantidad de materia empleada en la fabricación del objeto, rasgo que suele ser de lo más estable en los alfares.¹⁴ Un dato a tener en cuenta en el caso de grandes platos ornamentales es el número y colocación de los orificios de cuelgue y, sobre todo, determinar si estos son originales o hechos "a posteriori" por el usuario.¹⁵

En tercer lugar, no siempre se emplean los mismos métodos en la *cocción* de la loza y ello también depende de las distintas tradiciones tecnológicas que convivieron en la España del Antiguo Régimen. La operación que deja más evidentes huellas de su proceso es la de los métodos y utensilios de separación de las piezas durante su horneado, útiles que dejan marcas indelebles.¹⁶



Pila bautismal de la serie tricolor (S.XVII) Producción aragonesa. Colección Bertran, Barcelona

Parte de las circunstancias de cocción se perciben a veces por el análisis meticuloso del *esmalte* y su distribución en la pieza, especialmente en el caso de los azulejos. Asunto de enorme sutileza es el relativo a la pureza y composición de los esmaltes de fondo y óxidos colorantes de la pintura que, combinados con las temperaturas alcanzadas por el horno y con el tipo de combustión, dan como resultado gamas cromáticas muy determinadas.

La blancura, densidad, brillantez, tersura, porosidad, dureza o adherencia de esmalte a pasta, son factores todos que deben ser tenidos en cuenta en la atribución, datación o determinación de origen de una obra. Un aspecto indicativo de la forma de trabajo es la manera de bañar la pieza en el esmalte. La tradición medieval acostumbraba a cubrir con barniz plumbífero sólo el anverso de las formas abiertas, dejando el reverso en áspero. En el siglo XV, desde la eclosión de la loza de Manises, se bañaba la pieza completa. Sólo la base del solero, la menos visible y la que podría pegarse más

fácilmente al suelo del horno al fundirse la cubierta, se dejaba en ocasiones sin bañar o se bañaba de forma irregular aunque, en algún caso, se bañaba casi completamente.¹⁷ En el caso de Talavera, la base de los platos - objetos que no se apoyan sobre su solero durante la cocción- se cubría toda de esmalte pero las formas cerradas, al menos las del período más avanzado del siglo XVII, se bañaban de forma parcial, dejando la cubierta de esa discreta zona con poco espesor y algo transparente. Esa transparencia deja ver frecuentemente el tono rosado de la pasta talaverana y puenteña.

Las piezas de loza bien elaboradas tienen una cubierta de grosor uniforme pero las producciones más descuidadas permiten ver por la dirección de los chorreados y la ubicación de los goteos del esmalte, la posición en que la pieza fue cocida la segunda vez.

Las manchas de color originadas por contaminación de piezas contiguas que fueron cocidas en la misma hornada proporcionan, a veces, datos de interés.¹⁸

En el caso de los azulejos, es preciso ver si el esmalte del anverso pasa por accidente o descuido al canto de la pieza o, incluso, a su reverso. La misma forma de resolver dichos cantos, en ocasiones, puede ser indicativa de la procedencia. Los azulejos talaveranos del siglo XVII suelen presentar, a diferencias de los del siglo anterior, los cantos rectos, hechos con la pasta fresca. Los sevillanos de los siglos XVI y XVII eran, por el contrario, irregulares por estar “escafilados”.

Los rasgos derivados de la *puesta en obra* de la cerámica arquitectónica son particularmente indicativos de la procedencia de un azulejo. Tres son los que conviene describir.

El primero de ellos depende del ceramista y es el frecuente hábito de marcar los reversos de los azulejos, marca pintada a pincel en manganeso por el propio pintor para facilitar al albañil la labor de colocación.¹⁹ Sólo ha sido descrito de forma metódica el sistema empleado en Sevilla hacia 1575 y sería conveniente hacer lo propio con los azulejos talaveranos y con las demás fabricaciones peninsulares aunque sólo fuese por comprobar en qué medida hubo sistemas diferentes o si, por el contrario, todos compartían el mismo.²⁰

El segundo rasgo es el antes mencionado, relativo a la forma de acabar los cantos de las piezas. En Talavera parece que desde el siglo XVII se dejaron los azulejos con su forma regular prismática, igual que se hacía en Italia o en Amberes, lo que podríamos interpretar como un préstamo tecnológico de aquél origen o simplemente para ahorrarse un paso de la *puesta en obra*. En Sevilla, por el contrario, se “escafilaban”, es decir, se lascaban a golpes de picola a pie de obra para, al hacer abrupta la superficie de contacto con el mortero de agarre, favorecer así la adherencia de la pieza al muro. Este rasgo, de probable origen mudéjar, se percibe también en azulejos de arista toledanos y en los talaveranos del siglo XVI.

La tercera de las operaciones, que pudo tener un origen similar a las anteriores, consistía en raspar las cuatro aristas del azulejo para lograr un ajuste

perfecto con las piezas contiguas, tal y como se venía haciendo con los aliceres geométricos de los alicatados hispanomusulmanes y mudéjares. Tampoco esta práctica fue habitual en los azulejos talaveranos posteriores a 1600.

Todo esto -podría argumentarse- habla más de la tradición de albañilería de quien coloca el material que de la tradición cerámica de quien fabrica, pero es evidente el valor de este dato como indicio de procedencia en caso de duda.

Y llegamos a la *decoración*, el aspecto que suele ser manejado como el elemento decisivo en la determinación de procedencia. Yo, personalmente, considero que, aún siendo un factor muy importante, suele estar sobrevalorado. Teniendo en cuenta que este es el más ostensible de los rasgos externos de la obra, es aquel en que el ceramista pone más interés en mimetizar y, por tanto, el menos revelador respecto del auténtico origen. No obstante, un análisis detenido del repertorio ornamental o del colorido, un estudio detallado de la distribución de los motivos en el anverso y, eventualmente, reverso de las obras, una percepción aguda del ritmo lineal del dibujo o una deducción certera del calibre o los calibres de los pinceles empleados, son de extremada utilidad en la confirmación o *puesta en duda* de la procedencia dictada por los demás parámetros.

Los centros imitadores

Hay fronteras difusas entre las lozas “contrahechas” (deliberadamente imitadas), la fabricación de cerámica de este tipo por pintores que se forman en Talavera y se establecen en otro lugar y las

simples repercusiones de la cerámica talaverana sobre otras manufacturas coetáneas.²¹ Es preciso también considerar que no todos los rasgos formales y ornamentales de la loza de Talavera son originales y exclusivos en absoluto puesto que en algunos de ellos, la procedencia del modelo puede ser rastreada en lozas italianas. Esta circunstancia nos obliga a manejar con suma cautela el tradicional método comparativo, ya que el potencial paralelo de una obra con piezas genuinas de Talavera puede deberse tan sólo, como se apuntaba más arriba, a que ambas tengan un modelo común.²²

No creamos, por otro lado, que el único problema de determinación de procedencia que hoy día tiene planteada la cerámica talaverana es detectar las imitaciones que de su "estilo" se hicieron en otros centros nacionales. También hay otros ovillos pendientes de ser desenredados. Por ejemplo, y aunque ello implique casi volver del revés la segunda parte del título de este artículo, un caso curioso, no de imitación pero sí de perturbadora coincidencia, se produce entre ciertas obras talaveranas del siglo XVII y piezas contemporáneas del **sur de Italia**. Ello ha llevado a los especialistas, entre otros yo mismo, a atribuir a la serie polícroma de Talavera, piezas de origen italiano.²³ Intensos amarillos, vaporizados verdes de cobre o un cierto aspecto popularizante que no es atribuible a los centros punteros de Italia central, ha provocado errores en este sentido. Otras piezas generan un equívoco muy comprensible cuando el pintor italiano, en una pieza del estilo "istoriato", ha utilizado grabados similares a los que inspiraron a los alfareros talaveranos de la serie polícroma.²⁴ Las estampas de Callot, Tempesta o Stradanus, usadas en España y en Italia, son responsable de algunas de estas confusiones.

El caso opuesto lo presentan piezas de Talavera que siguen muy literalmente decoraciones italianas tomadas a veces de la propia loza importada y en otros casos de los tratados de arquitectura de ese origen. Dado que se trata casi siempre de piezas talaveranas tempranas que no constituyeron series abundantemente producidas, estas obras, considerables talaveranas por otros rasgos inconfundibles, suelen pasar, especialmente en museos y colecciones extranjeras, por piezas no españolas. En ocasiones de trata de obras de extraordinaria importancia para establecer los nexos de la cerámica de Talavera con otros centros productivos que fueron su origen. Al decir esto pienso en esas piezas en que Talavera imita miméticamente, igual que hicieron otros centro de la época, a la loza de Venecia (azul sobre azul) o a la loza de Génova (berettina o polícroma caligráfica). Es probable que un ambiente cultural excesivamente reivindicador de lo nacional cuando se publicaron los primeros trabajos sobre Talavera hizo olvidar este fenómeno y centrar la atención en aquellas obras en que la producción parece reflejar lo más genuino del arte de la España Imperial. Pero veo preferible dejar este otro importante asunto para ocasión más propicia y ocuparnos a continuación del tema propuesto inicialmente.

Es preciso comenzar planteando la posibilidad a veces barajada de que en la misma ciudad de Talavera pudieran haber surgido imitadores de los grandes obradores pero no es probable que este fenómeno alcanzase un mínimo relieve. Por lo que sabemos documentalmente, fue un centro de producción con pocas pero muy importantes fábricas y nótese que no empleo en esta primera ocasión la palabra "alfar" como se les llamaba entonces porque en nada debieron parecerse a los modestos

talleres que hoy nos imaginamos bajo ese término. Los que podríamos calificar de “imitadores” debieron surgir, pues, en otras localidades de la península, más o menos distantes de la célebre ciudad castellana.

Es de presumir que las pastas, formas y “estilo” pictórico empleados en una fábrica de las cuatro o cinco que estaban activas en la mejor época o incluso en todas ellas a un tiempo, serían rasgos compartidos. En los siglos XVI y XVII Talavera, por lo que se deduce a través de los contratos de aprendizaje, demuestra practicar un intenso y cuidado proceso formativo de sus trabajadores y un férreo control de calidad en sus productos. Los veedores y examinadores eran los mismos para todos y los maestros y oficiales cambiaban con frecuencia de alfar dentro de la misma localidad. Ello debió imprimir a toda la producción talaverrana una gran homogeneidad. En efecto, cuando examinamos las obras, creemos percibir que las diferencias entre piezas de una misma serie no parecen ser coetáneas. Por ejemplo, platos de la serie tricolor muy diferentes entre sí no dan la impresión de proceder de distintos talleres talaverranos que trabajan en un mismo momento sino de períodos cronológicamente distantes, aunque nada de esto, eso es cierto, puede probarse de momento con hechos o testimonios fehacientes.

Habría en España muchos más centros de producción de los que conocemos por tradición y por los estudios históricos publicados. Así pretendemos hoy adjudicar piezas “raras” a algunos de los centros conocidos cuando a veces el problema es que desconocemos hasta de la existencia del mismo foco productivo del que procede. La vía documen-

tal o la arqueológica son las indicadas para completar este mapa aún inconcluso.

A) Centros que adoptan el nombre como apelativo de loza.

Aunque resulta arriesgado hacer esta división entre los focos de producción, no conociendo bien sus productos, haremos un primer ensayo.

Como ya demostró con varios testimonios documentales Pérez Vidal, la palabra “talavera” se usó muy frecuentemente en el mundo hispano como sinónimo de loza fina esmaltada en blanco. Esta acepción confirma el prestigio de las lozas de ese origen pero no implica su imitación literal. El caso más evidente es el de la cerámica de **Puebla de los Ángeles en México** donde se decía fabricar “talavera poblana”. Aunque está documentada allí la presencia de algunos ceramistas de Talavera, la distancia de la metrópoli, la fuerza del modelo de las porcelanas orientales llegadas en el Galeón de Manila, la afluencia de ceramistas de otras procedencias y el mismo caldo de cultivo artístico de la colonia, muy distinto al del centro de Castilla, habrían hecho imposible una “imitación” en toda regla. Pero es evidente que el prestigio de Talavera como denominación de origen en el ámbito hispánico fue suficiente como para que se constituyera en un modelo digno de emulación aunque esta sólo fuese filológica. De hecho, en Puebla, ni la forma de las piezas, ni la mayor parte de las decoraciones ni, a veces, los colores de sus óxidos tienen relación con la lozas castellanas.²⁵

Un caso también interesante lo constituye Portugal. Hay testimonios documentales que confirman

que la vajilla moderna blanca era denominada en **Lisboa** en 1572, “louça branca de talaveira”²⁶ y en **Coimbra** en 1608, “malega bramqa de talaveira”²⁷. Desde que Manuel de Faría lo escribiera en 1625 y se publicara cuarenta años después en su libro *Noticias de Portugal*, se acepta de forma general que la loza esmaltada lisboeta habría sido iniciada por un maestro talaverano que haría allí no sólo copias de Talavera sino también de la porcelana China²⁸. Las evidencias documentales nada dicen al respecto y las materiales tampoco son demasiado elocuentes, ya que las primeras lozas renacentistas portuguesas estudiadas, presentan características cromáticas, de forma y de tecnología de cocción distintas a las lozas talaveranas. Son predominantemente azules, imitan a las porcelanas orientales desde época muy temprana, son piezas mucho más ligeras que las talaveranas y se instalan en el horno con el método veneciano. Tan sólo en el terreno de los azulejos se ha visto muy recientemente la posibilidad de que los maestros de la década de 1570 en adelante y algunos de los conjuntos más importantes de azulejería polícroma de esos años pudieran estar relacionados con la producción de Juan Flores y que este flamenco, afincado en Talavera desde 1562, pudiera haber tenido discípulos o compatriotas que se desplazan a tierras portuguesas.²⁹

Otros muchos centros cerámicos peninsulares podrían citarse entre aquellos que usan el término “talavera” como simple apelativo de loza, sin que en ellos llegasen a ser imitadas las cerámicas de tal origen. Entre estos figuran localidades tan lejanas a la vega del tajo como **Zamora**,³⁰ **Pamplona**³¹ y **Santander** en pleno siglo XVIII.³²

B) Centros imitadores de Talavera

El segundo grupo, el más importante para nosotros puesto que en él están los centros que provocan a veces nuestras confusiones, sería el formado por aquellas localidades peninsulares que producen loza muy semejante a la de Talavera. La causa del nacimiento de estos focos puede ser variada. Las dos más frecuentes serían, o bien la llegada de loceros emigrados, formados en Talavera³³ o bien la imitación de aquella loza hecha de forma voluntaria por ceramistas no vinculados directamente a Talavera pero sí formados en otro centro avanzado y, por ello, capaces de fabricar loza esmaltada.

Puente del Arzobispo, debe ser nombrado aquí en primer lugar ya que suponemos que sería de los primeros e imitar a Talavera, aunque los testimonios materiales de este centro son tardíos y no está nada claro el modo en que se inicia la fabricación. Durante algunos períodos de crisis, estuvo prohibido a los alfareros talaveranos establecerse en Puente pero es muy probable que en períodos de auge, cuando sobraban maestros y no se les permitía abrir nuevos hornos, alguno se desplazara allí. Los materiales hallados por Llubí y por Braña y expuestos por Seseña junto a piezas completas, no sólo no dejan claro el asunto sino que plantean la dificultad de diferenciar realmente los productos de ambos centros.³⁴

El caso más novedoso y todavía pendiente de un estudio detallado es el de **Ubeda**, recientemente publicado en un revelador trabajo de Aníbal y Cano.³⁵ Ya Ainaud había llamado la atención sobre la pila bautismal de Manchareal (hoy en el Museo de Cerámica de Barcelona). Pescador refi-

rió después cómo en la tasa de precios de 1627 de Granada se mencionan los “vidriados de Úbeda y de Baeza”.³⁶ Evidencias arqueológicas recientes han confirmado de forma llamativa esta información en el caso de la primera de esas ciudades. La aparición de desechos de cocciones en la calle de los alfareros ubetenses, ha suministrado un testimonio de enorme valor del que pudiera ser uno de los primeros centros imitadores de Talavera.³⁷

Entre los restos hallados se encuentran piezas pertenecientes a las series talaveranas más tempranas como la azules de sabor mudéjar, la “punteada” polícroma, la “punteada” azul o la de “cenefa castellana” pero también la “caligráfica” polícroma y hasta restos de producción de reflejo metálico aplicado a motivos de esta última serie de origen ligur. No es de extrañar que la aristocracia local, personalmente vinculada a Carlos V y a Felipe II requiriera productos como los que en Talavera fabricaban para sus señores.

El caso de **Toledo**, pudo ser más complejo puesto que su tradición mudéjar y su importancia como centro artístico en época del Emperador pudo imprimirle una historia no forzosamente “derivada” de Talavera sino paralela. Ya Pescador, apuntaba el dato de las imitaciones que se citan en la tasa de precios de 1680.³⁸ No obstante, está documentado que un importante pintor de loza de Talavera, José de Oliva, se había establecido en la ciudad imperial ya hacia 1575 y allí ejecutó algunas obras de azulejería muy importantes para conventos toledanos y para los palacios reales.³⁹

No sería extraño que también fabricara Oliva vajilla tan renacentista y polícroma como sus vistosos azulejos aunque nada de esto nos ha llegado iden-

tificado. Otros muchos pintores de loza y azulejos toledanos han sido documentados y sus obras se destinaron a los edificios y jardines de Felipe II.⁴⁰ Obras de vajilla, decoradas en azul, que hoy se conservan en Toledo y que fueron realizadas para instituciones locales, muestran rasgos de pasta y perfiles que no se asemejan a lo conocido como talaverano. Evidencias documentales según las cuales fueron encargadas a ceramistas toledanos piezas para el Escorial decoradas con “jaspeados” o “colores ynterpoladas” nos inclinan a adscribir ejemplares así decorados a esta ciudad aunque es preciso considerar que, si no coinciden otros rasgos diferenciadores respecto de las lozas de Talavera, no es prudente hacer estas adjudicaciones de forma precipitada. Tarros de farmacia del siglo XVI o XVII que presentan perfiles especialmente mudéjares, pastas de tono muy pajizo o mucho más rojas que las talaveranas y bases de formas cerradas sin resto alguno de esmalte, son rasgos que solemos adjudicar a esta procedencia aunque sería necesario dar más consistencia a esta teoría con informaciones arqueológicas y analíticas. Podemos decir que, en general, creemos identificar hoy algunas de las lozas renacentistas toledanas pero no adivinamos cuáles pudieran ser las auténticas imitaciones que allí se hicieran de Talavera y que se citan en sus tasas de precios de 1627 y 1680 respectivamente. La más reveladora combinación de formas toledanas con decoraciones talaveranas es, tal vez la jarra decorada con helechos en el Museo Sorolla. De hecho, esta serie debió ser, sin duda, una de las copiadas en la ciudad imperial por lo que hemos podido comprobar en otras piezas que parecen revelar este mismo origen (Fig.(1)).

El caso de **Vaciamadrid** plantea una situación dis-

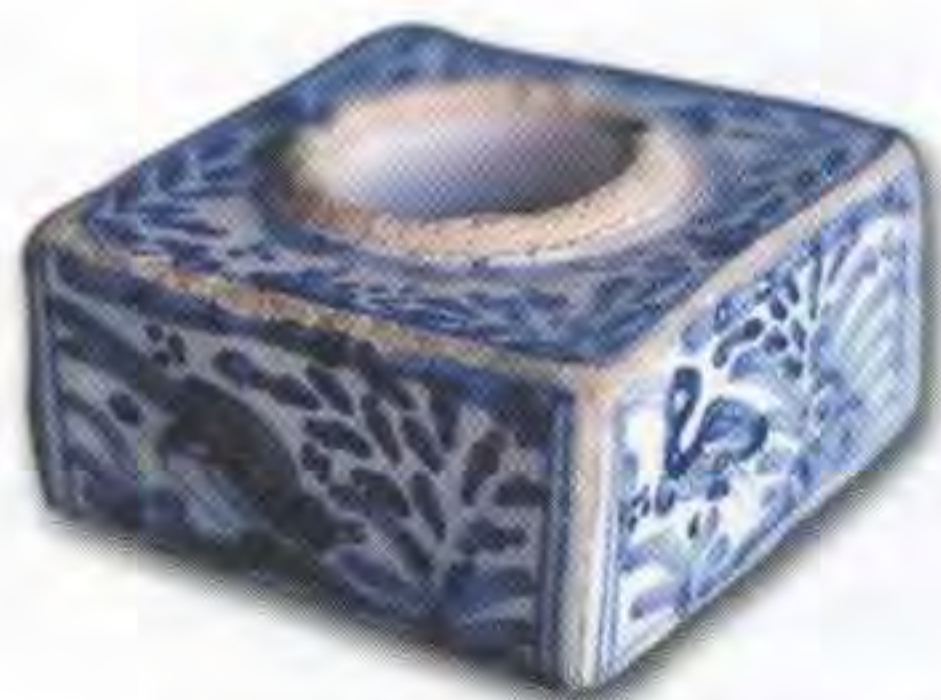


Figura 1. Salero de la serie de helechos (S.XVII) probablemente producción toledana. museo de Sta. Cruz. Toledo

tinta por varias razones. Parece que fue un centro improvisado por Francisco Muñoz de la Ballesta para suministrar a la Corte. Pero, por lo poco que sabemos de esta experiencia, fracasó pronto.⁴¹

En cualquier caso, nada sabemos de las copias que Ballesta pudiera haber realizado en esta localidad de la llamada por él “pintura de la China” y que casi todos identificamos con la serie de “helechos”.

El problema de las copias de Talavera hechas en **Sevilla** lo planteé por primera vez hace años.⁴² Ya en esa ocasión describí cómo había noticias desde la segunda mitad del siglo XVI y en qué medida estas copias no eran hechas sólo por sevillanos sino también por ceramistas ligures afincados en la ciudad. También cité entonces algunas diferencias bastante ostensibles que permiten identificar visualmente esas versiones andaluzas; básicamente, el método de cocción de los platos hecho a la “veneciana”, sujetándose con tres espigas por debajo del labio. Además, un perfil diferente, unas paredes muy delgadas y un peso muy inferior a las auténticas lozas de Talavera, confirman la diferencia. Está claro que no se imitaba ni la forma de las piezas, ni su método de cocción sino sólo su aspecto decorativo y ni aún eso se hacía con total

rigor ya que la ejecución se descuida y el repertorio se simplifica. Las series decorativas que hemos visto imitar en Sevilla son las dos variantes principales de la tricolor de cenefa castellana. Por un lado, la que representa figuras centrales, muy simplificada en el caso sevillano y casi limitado a un pajarillo como motivo principal (Fig. (2)). La otra variante, de la que he localizado copias, es la que denominamos de estrellas de plumas o de palmetas corintias.

En el ambiente sevillano se siguieron nombrando las copias locales de Talavera y sus pintores de loza siguieron llamándose hasta el siglo XVIII “pintores talaveranos” aunque en todas las ocasiones en que he podido verificar la obra de estos alfareros, sus productos difícilmente pueden confundir hoy a los especialistas. Se conocen, por ejemplo, unos tarros de la botica del Hospital Real de Santiago de Compostela que se citan cuando se encargan en 1785 como “botes grandes de talavera fina” a pesar de que a simple vista se percibe su origen andaluz.⁴³

Estudios recientes realizados por Martínez Glera



Figura 2. Jarra de fraile de la serie tricolor (S.XVII). Producción sevillana Museo Nacional de Cerámica González Martí. Valencia



Figura 3.

Plato de la serie tricolor (S.XVII) Producción aragonesa. Museo Nacional de Cerámica González Martí. Valencia

demuestran que en **La Rioja** se hicieron lozas de tipo talaverano durante los siglos XVII y XVIII. El autor confirma documentalmente la fabricación de loza fina de tipo talaverano, al menos, en Logroño, Haro y Almazán.⁴⁴ Si se trataba sólo de loza fina blanca o de auténticas imitaciones de Talavera parece confirmarse por unos materiales hallados como desechos de alfar en Logroño y muy similares a los que este autor publica y reproduce como encontrados en una casa de la Rúa Vieja de esa ciudad.⁴⁵ Son platos de la serie tricolor que, a pesar de ser aparentemente iguales a los talaveranos, por imperfecciones en su solero, color de la pasta, tono desvaído del azul y simpleza en los motivos del centro de las piezas, no corresponden a lo conocido como talaverano por lo que pudieran ser copias riojanas.

Sería extraño imaginar que habiendo residido la Corte en **Valladolid** a principios del siglo XVII y siendo una ciudad de su importancia no se hubiera abordado la producción de loza de tipo talave-

rano en esa ciudad. En efecto, excavaciones recientes han documentado, además del consumo de loza talaverana auténtica, la producción de imitaciones de cierta calidad y la instalación allí de un alfar por el conocido talaverano Hernando de Loaysa.⁴⁶

También se poseen noticias de cierta producción de loza talaverana en la ciudad de **Zamora** durante la segunda mitad del siglo XVIII aunque, según Frothingham, se trataría de copias de decoraciones talaveranas sobre formas alcoreñas.⁴⁷

Otro foco imitador de las lozas talaveranas es el constituido por los centros de Aragón.⁴⁸ Las copias aragonesas de lozas talaveranas mejor identificadas son piezas publicadas por Alvaro y que, según esta autora, proceden tanto de **Teruel**,⁴⁹ como de **Muel**,⁵⁰ de **Villafeliche**⁵¹ y probablemente de alguno más no identificado.



Figura 4. Plato de la serie tricolor (S.XVII) Producción de Lérida. Museo de Cerámica de Barcelona

Son frecuentes los platos de Teruel que se inspiran en la serie talaverana de la cenefa castellana pero versionados sólo en azul.⁵² Hay versiones aragonesas de la serie de helechos pero son especialmente llamativas las que se vinculan a la serie tricolor, obras que pudieran ser, siempre según la mencionada autora, procedentes de Zaragoza. Pasan a veces por talaveranas aunque su peso y su perfil difiere de la obras genuinas, su dibujo es más rudo y sus versiones del repertorio muestran diferencias ostensibles de las originales. Obras de este grupo, aún pendiente de confirmación arqueológica y analítica, se conservan en el Museo de Bellas Artes de Zaragoza,⁵³ en la Hispanic Society de Nueva York,⁵⁴ en la colección Godia de Barcelona,⁵⁵ en la colección Carranza de Toledo,⁵⁶ en el Museo Nacional de Cerámica de Valencia⁵⁷ (Fig. (3)), en el Museo de Artes Decorativas de Madrid⁵⁸ y en la propia colección Bertran de la que el lebrillo datado a inicios del siglo XVII es una muestra excelente. A principio del siglo XVII muchos ceramistas de la misma **Zaragoza** se hacen llamar “maestros de vajilla de Talavera” como los de la familia Conrado o Gerónimo Ferrer o los Forzán o Francisco Picones, aunque no han sido identificadas aún las producciones de estos ceramistas.⁵⁹ La expulsión de los moriscos hizo que la loza tuviese que ser fabricada por cristianos españoles o profesionales venidos de fuera. De esa forma, posibles talaveranos pudieron emigrar y producir en Aragón vajilla de ese tipo pero, si los vajilleros disponibles eran ligures, serían estos los que abordarían la producción tanto de cerámica de tipo ligur como las posibles imitaciones de Talavera que la clientela pudiera demandar. Ello explicaría porqué tan frecuentemente se mezclan rasgos de ambos orígenes.⁶⁰

En Cataluña, los lazos comerciales marítimos con

Italia hicieron que se designara a la loza con el apelativo de “pisa” y que los modelos de su tardío renacimiento cerámico y su etapa barroca se forjaran también sobre modelos italianos (Génova y Montelupo en el siglo XVII y Albisola y Savona en el XVIII). El único brote catalán de imitaciones muy cercanas a Talavera lo refleja un vistoso grupo de obras que, al parecer, se producen en **Lérida** (Fig. (4)).⁶¹ Batllori y Llubí ya publicaron interesantes piezas de este grupo aunque atribuyeron la evidente -que no “remota” como comentan estos autores- semejanza con las tricolores talaveranas a una supuesta inspiración común en modelos italianos. Es cierto que hay algunos centros de Italia en que se detectan aisladamente rasgos parecidos a las tricolores talaveranas pero hay detalles de muchos de estos platos que no se explicarían sin una inspiración directa en lozas de Talavera.⁶² Una variante de este grupo leridano, también fabricada, por lo visto en Barcelona, es la denominada de la “panotxa” que suele combinar motivos centrales muy claramente conectados con la serie tricolor castellana y una cenefa sobre el ala que está inspirada en la serie compendiaria de Faenza aunque se aleja más del modelo que las propias versiones talaveranas.

Algunas de las piezas de este grupo, de excepcional calidad, muestran esta conexión como, por ejemplo, el lebrillo datado en 1598 del Museo Episcopal de Vich, procedente de Igualada. No conocemos el papel que en esta difusión de modelos talaveranos pudiera haber jugado Lorenzo de Madrid, alfarero talaverano que se establece en Manresa en 1596 y fabrica zócalos y pavimentos de estilo plenamente talaverano para revestir el Palau de la Generalitat de Barcelona.⁶³ Una característica de todas estas obras catalanas es que sus-

tituyen para el sombreado el azul de cobalto por el verde de cobre, pigmento más tradicional y también más barato. Ello le otorga un aire más popular y arcaizante aunque también un cromatismo muy peculiar, barroco y muy vistoso. Por estas obras, parece obvio que lo talaverano, de forma directa o indirecta a través de Aragón, fue un factor de influencia más en la entonces abierta y cosmopolita cultura cerámica catalana.

Dentro de este area, la producción identificada como procedente de **Palma** o de **Inca** (Mallorca) cuenta también con piezas que siguen de una forma simplificada pero evidente a las series talaveranas de cenefa castellana pero ejecutadas en verde y morado.⁶⁴

Como ha podido comprobarse por este rápido recorrido, Talavera fue todo un mito en nuestro Siglo de Oro y probablemente, el producto cerámico español que, después de nuestras lozas doradas, expandió de forma más espectacular su prestigio fuera de nuestras fronteras.

A modo de conclusiones provisionales

1.- A pesar de la cantidad de centros imitadores, conviene revisar la idea simplificadora de que la mayor parte de las copias son indistinguibles de las originales. Por el contrario, es seguro que muchas de ellas son diferenciables si se estudian con detalle aunque en otros casos sean necesarias pruebas de laboratorio o, al menos, confirmaciones arqueológicas.

2.- La diferencia de precio entre originales y copias que constata Pescador puede explicarse por sus diferentes niveles de calidad, aspecto que corroboran las pocas informaciones materiales de que disponemos.

3.- Las decoraciones de tipo talaverano se aplicaron en la mayor parte de los centros imitadores a formas de objetos locales que no responden de forma literal al repertorio de formas talaveranas.

4.- Podría ser muy productivo celebrar un encuentro de especialistas, al menos a nivel nacional, en el que se actualizara en profundidad y extensión el tema aquí tratado de forma rápida y se adoptaran métodos comunes de catalogación y espertización de obras con la posibilidad de elaborar información intercambiable.

5.- Considero que sería ese Encuentro el lugar oportuno para abordar un proyecto global de análisis de pastas para determinar procedencia de objetos cerámicos de producción española de la Edad Moderna.

NOTAS

1. El asunto, por razones obvias, ha sido objeto de preocupación de los coleccionistas más que de los historiadores. Tal vez por ello es este un tema que se trata a nivel de conversación en mayor medida que en publicaciones especializadas.
2. No me ocuparé, por tanto, ni de las piezas deliberadamente falsificadas en época contemporánea ni tampoco de las intensamente restauradas, casos que exigen procedimientos de detección y estudio que, por razones obvias de espacio, no puedo abordar aquí.
3. Conozco de forma indirecta una experiencia de enorme interés que desde hace años tiene lugar en las reuniones de la Associació de Ceràmica Decorada y Terrissa, de Barcelona, práctica que denominan "sessions d'indentificació" y en las que se plantean en común catalogaciones de piezas problemáticas. Los resultados de las deliberaciones se dan a conocer en la sección "Panorama" del Butlletí Informatiu de Ceràmica que publica dicha Asociación.
4. Deseo expresar aquí mi sincera gratitud a don Ángel Sánchez-Cabezudo Gómez, experto coleccionista y buen conocedor de las lozas de Talavera, cuyas opiniones han sido de una gran ayuda en la elaboración de este artículo. Igualmente nuestro agradecimiento a M^a A. Casanovas, del Museo de Cerámica de Barcelona, a Don Jaime Coll y Doña M^a Paz Soler, del Museo Nacional de Cerámica "González Martí" de Valencia, a Don Manuel Casamar y Don Alberto Bartolomé, del Museo de Artes Decorativas de Madrid.
5. Javier Portús Pérez: "Que están vertiendo claveles". Notas sobre el aprecio por la cerámica en el Siglo de Oro". Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII, Historia del Arte, t. 6, Madrid, 1993, págs. 255-274.
6. José Pérez Vidal: "Talavera, apelativo de loza", Olaría. Boletim de Ceramica Popular Portuguesa, n^o 1, agosto, 1968, págs. 3-19.
7. Alice W. Frothingham: Talavera Pottery. With a catalogue of the collection of the Hispanic Society of America. New York, 1944.
8. M^a del Carmen Pescador del Hoyo: "La loza de Talavera y sus imitaciones del siglo XVII". Archivo Español de Arte, n^o 149-152 (Madrid, 1965), págs. 245-260.
9. Puesto que los lugares de extracción de barros eran compartidos entre Talavera y Puente, difícilmente llegaríamos a distinguir ambas producciones por esta vía analítica que sí podría ser útil, por el contrario, para diferenciar otros focos de producción. Para estas experiencias de laboratorio habría que acudir al método arqueológico del análisis de desechos de testares o cascaqueras y no perder de vista que la certidumbre total no se lograría hasta analizar el 100 % de los vertidos, pretensión, por demás inalcanzable.
10. Sería preciso considerar, por otro lado, que las pruebas analíticas habrían de ser realizadas no sobre cualquier género cerámico que saliera de cada centro productivo sino sobre aquel que se pretende esclarecer. O, por poner un ejemplo, no se emplean en Toledo las mismas arcillas al fabricar vajilla fina, azulejos, alcarrazas o tinajas. Es más, tampoco las tinajas producidas en Toledo en el siglo XII tienen porqué coincidir en sus materias primas con las que se hacen en el siglo XVII en la misma ciudad.
11. La vinculación entre pastas cerámicas de un centro productor y características mineralógicas de sus terrenos cercanos es la base de la fiabilidad de la analítica de pastas en laboratorio. El análisis de la composición mineralógica es, en el caso de las lozas esmaltadas, más adecuado que el de la granulometría vista al microscopio en el procedimiento llamado habitualmente "sección delgada", especialmente idóneo en el caso de las cerámicas comunes.
12. No obstante, es preciso no olvidar que dos piezas hechas con idéntica pasta pero sometidas a condiciones diferentes de cocción, pueden presentar aspecto diferente en sus matices cromáticos.
13. El método de formalización también varía con el tipo de objeto a fabricar ya que diferentes formas implican a veces diferentes utensilios y procedimientos. Las formas más útiles para determinar procedencia, por ser las más abundantes, son el plato y la escudilla.
14. Es preciso confirmar que la pasta del objeto no está impregnada del líquido que contuvo durante su vida activa, especialmente las grasas, que aumentan el peso de forma muy considerable.
15. Este último caso se identifica fácilmente al no estar esmaltado el interior del orificio.
16. Los dos métodos básicos empleados en la península son, por llamarlos de alguna forma, el mudéjar y el italiano. El primero usa trípodes separadores que se adhieren a la pieza cuando se funde el esmalte y precisan de ser arrancados al deshornar los platos. Las tres marcas quedan bien visibles en el anverso aunque se limen. El método italiano, más interesado por dejar sin heridas en anverso, campo decorativo fundamental, sujeta las piezas con tres espigas bajo el labio, método que también deja estas tres huellas, eso sí, más discretas por estar en el reverso. He podido comprobar que en Talavera no se empleó el método italiano durante los siglos XVI y XVII. En Sevilla y en Lisboa, por el contrario, se usó desde mediados del siglo XVI para la vajilla fina, reservando el método tradicional para la vajilla común. Una visión general de este asunto a nivel peninsular, podría arrojar datos de interés sobre la circulación de la cultura tecnológica.
17. Es preciso analizar con cuidado si el esmalte que falta, especialmente en los soleros y anillos de repié, se debe al roce por el uso o a que fue rascado en crudo para evitar adherencias durante la cocción.
18. Las manchas verdes por goteo accidental que se detectan en algunas piezas de reflejo metálico tardío que atribuyo a Sevilla sólo las he reconocido en ejemplares pertenecientes a este definido grupo de nuestras lozas doradas. Con independencia del discutido origen de las mismas, es evidente que sólo éstas se cocían a veces junto a piezas vidriadas en verde.
19. A veces hemos visto sostener que tales marcas son firmas de los

azulejeros pero no hemos visto aún un solo caso convincente.

20. Véase sobre el caso sevillano Sacramento Consuegra, Valeriano García y Carmen Riego: "La recuperación de los revestimientos de la azulejería de la iglesia del Real Monasterio de San Clemente de Sevilla" en *Rehabilitación de la azulejería en la Arquitectura*. Asociación de Ceramología, Agost (Alicante), 1995, págs. 171-200.

21. Se han estudiado poco las repercusiones de las grandes manufacturas sobre los demás centros de producción nacional. En este sentido, debe destacarse el artículo de M^a A. Casanovas: "Influencia de Alcora en otras manufacturas españolas" en *El esplendor de Alcora. Cerámica del siglo XVIII*. Barcelona, 1994, págs. 29-31.

22. Otro caso frecuente pudo ser el de los centros que inician su imitación de Talavera no a partir de ejemplares genuinos o de artistas formados en esa ciudad sino a partir de réplicas o de pintores que no se han formado en Talavera. Por ejemplo, en uno de los casos citados más adelante, Lérida, se percibe que no se siguen modelos auténticamente talaveranos sino las imitaciones de Talavera hechas en Muel, centro muy cercano con el que se guardaban intensas relaciones..

23. Alfonso Pleguezuelo: "Retazos de una historia. La cerámica talaverana de los siglos XVI al XVIII", *Cat. Exp. Talaveras en la Colección Carranza, Talavera de la Reina, 1994*, n^o Cat. 144.

24. Véase Trinidad Sánchez Pacheco: "Cerámicas de Talavera de la Reina y Puente del Arzobispo" en *Cerámica española*. Col. Summa Artis, vol. XLII, Barcelona, 1997, pag. 329, Fig. inferior.

25. Tan sólo son semejantes, la técnica en su acepción más genérica de loza esmaltada, el carácter policromo de la mayor parte de las decoraciones y los motivos de algunas series concretas como la de "randas" que no tiene paralelos con otras manufacturas contemporáneas. Sobre la cerámica poblana vease la obra clásica de Enrique A. López Cervantes: *Loza blanca y azulejo de Puebla*, 2 vols. México, 1939 o la más reciente de Margaret Connors McQuade: *Talavera poblana. Four centuries of a Mexican ceramic tradition*. Americas Society Art Gallery, The Hispanic Society of America, Museo Amparo, New York, 1999.

26. Livro dos Regimêntos dos Officiaes mecânicos da mui nobre e sêmpre leal cidade de Lisboa (1572) edición al cuidado de Virgilio Correia. Coimbra, 1926, págs. 143-144.

27. J.M. Teixeira de Carvalho. "A cerâmica coimbrã. Séculos XVI e XVII". *Revista da Universidade de Coimbra*, Vol. VI (1917), págs. 192 y 219 y Vol. VII (1918) pág. 148.

28. Citado por João Pedro Monteiro: *A influencia oriental na cerâmica portuguesa do seculo XVII*. *Cat. Exp. Museu do Azulejo*. Lisboa, 1994, pág. 22.

29. Alfonso Pleguezuelo: "Juan Flores (ca. 1520-1567), azulejero de Felipe II", *Reales Sitios* n^o 146 (4^o Trimestre) 2000, págs. 15-25.

30. Alice W. Frothingham: *Talavera Pottery ...*, pág. 95.

31. Son conocidas las noticias de la fábrica instalada allí a mediados del siglo XVIII llamada "La Talavera" y mencionada todavía a mediados del siglo XIX como "La Nueva Talavera". Véase para este tema Gelasio Oña Iribarren: "Las antiguas lozas de Pamplona" *Revista española de arte* (Marzo, 1936), vol. 13, págs. 32-35 y también Leandro Silván: *Cerámica Navarra*. San Sebastián, 1973, págs. 198 y 200.

32. José Pérez Vidal, *op cit.* págs 18-19.

33. El control que el gremio ejercía sobre las licencias para nueva instalación de alfares provocaría la emigración de la mano de obra excedente.

34. Natacha Seseña y otros: *Las lozas de Talavera y Puente*. *Cat. Exp. Puerta de Toledo*. Madrid, 1989.

35. Cayetano Aníbal y Carlos Cano: "La cerámica pintada de Úbeda. Avance de un estudio sistemático". *Revista de Arqueología*, Año XX n^o 224 (2000), págs. 38-45.

36. Pescador, *ob. cit.* pág. 247.

37. Nuestra sincera gratitud a don Cayetano Aníbal por habernos mostrado fotografías del rico material de esta excavación que él valoró justamente desde su hallazgo.

38. Pescador, *ob. cit.* pág. 248.

39. Alfonso Pleguezuelo: "Flores, Fernández y Oliva: Tres azulejeros para las obras reales de Felipe II", *Laboratorio de Arte. Homenaje al Profesor Juan Miguel Serrera*. Departamento de Historia el Arte. Universidad de Sevilla, 2001 (en prensa).

40. Anthony Ray: "Sixteenth century pottery in Castille, a documentary study", *Burlington Magazine*, n^o 1058 (mayo, 1991), págs....

41. Diodoro Vaca González y Juan Ruiz de Luna Rojas: *Historia de la cerámica de Talavera de la Reina y algunos datos sobre la de Puente del Arzobispo*, Madrid, 1943, pág. 52.

42. Alfonso Pleguezuelo: "Sevilla y Talavera, entre la colaboración y la competencia", *Laboratorio de Arte*, n^o 5 Tomo I (Sevilla, 1992), págs. 275-293.

43. J. Santiago Sanmartín Míguez: "Cerámica farmacéutica en las boticas compostelanas". *Cuadernos do Seminario de Sargadelos*, n^o 79 (1998), pág. 27.

44. Enrique Martínez Glera: *La alfarería en la Rioja (desde el siglo XVI al XX)*. Consejería de Cultura, Deportes y Juventud. Logroño, 1994, págs. 26, 27, 365-373.

45. Comunicación personal de Jaime Coll.

46. Manuel Moratinos García: "Excavaciones arqueológicas en el Monasterio de Prado de Valladolid" en *Arqueología Urbana en*

Valladolid, Valladolid, 1991, pág. 368-370. Véase también de Manuel Moratinos y Olatz Villanueva: "Nuevos datos sobre la obra en Valladolid del maestro azulejero Hernando de Loaysa" Goya nº 271-272 (Madrid, 1999), págs. 205-212.

47. Frothingham: ob. cit. pág. 183.

48. M^a Isabel Alvaro Zamora: Cerámica aragonesa decorada. Desde la expulsión de los moriscos a la extinción de los alfares (Siglos XVII- Fines XIX/Com. XX). Zaragoza, 1978.

49. Alvaro, ob. cit. 1978, págs. 67-68, Figs. 45, 46, 47 y 48.

50. Alvaro: ob. cit. 1978, págs. 245-149, Figs. 134.

51. Alvaro: ob. cit. 1978, págs. 208-209, Figs. 194.

52. Pueden verse reproducidos dos ejemplares en Isabel Alvaro Zamora: "La Cerámica Aragonesa" en Cerámica Española, Col. Summa Artis Vol. XLII, Madrid, 1998, pág. 274.

53. Isabel Alvaro Zamora: "La Cerámica Aragonesa" en Cerámica Española..., 1998, pág. 258.

54. Frothingham: ob. cit. 1944, págs. 170-171. aunque esta autora no identificó su origen captando, eso sí, que no era pieza talaverana.

55. Luis Monreal: El Conventet, Barcelona, 1978, nº 600

56. Pleguezuelo: ob. cit. 1994, nº 30, 65, 66, 67 y 68.

57. nº Inv. 1/1416 del Museo.

58. Algunos de los botes expuestos hasta ahora en la sala de Talavera son probablemente de este origen.

59. Es llamativo el caso de los ceramistas ligures que en Zaragoza se hacen llamar "maestros de vajilla de Talavera". Véase M^a Isabel Alvaro Zamora: "Sobre los modos de irradiación de la cerámica ligure y la presencia de ceramistas de esta procedencia en la Zaragoza del siglo XVII", Artigrama, nº 4, 1987, págs. 145 a 148.

60. En el Museo de Valencia existe un plato con decoración heráldica sin identificar que ha sido tradicionalmente considerado como Talaverano y que, además de poseer otros rasgos que denuncian un origen diferente a éste, muestra trazos azules por el reverso del ala igual que las piezas ligures. No conozco, no obstante, cuál pudiera ser el auténtico origen de esta obra.

61. Sobre este centro debe consultarse el trabajo de Purificación Lázaro Andrés: "Tallers de ceràmica blava i polícroma del segle XVII a la ciutat de Lleida". Butlletí Informatiu de Ceràmica, nº 34, Barcelona, 1987, págs. 24-26 y, sobre todo el completo y clarificador trabajo de Albert Telese Compte: "La produzione polícroma di Lérída nel secolo XVII", Ceramica Antica Anno VI, nº 3 (58), Marzo, 1996, págs. 18-37.

62. Andrés Batllori y Lluís Lluhiá: Cerámica catalana decorada. Barcelona, 1974, págs. 68-69, Figs. 76-B, 77 A y B. Otras piezas de este mismo grupo se reproducen en la obra de Jordi Llorens: Plats i pots de Ceràmica Catalana. S. XV-XVIII. Barcelona, 1977. s/nº. Resulta llamativo como rasgos de esta simbiosis el que estos platos leridanos combinen una decoración muy talaverana en el anverso y un reverso decorado con arcos como muestran las producciones ligures.

63. Puig i Cadafalch J. y Miret i Sans J.: El Palau de la Diputació General de Catalunya. Anuari del Institut d'Estudis Catalans. Barcelona, 1909-1910.

64. Jaime Coll: Cerámica española en colecciones mallorquinas, Palma, 1987, nº 54