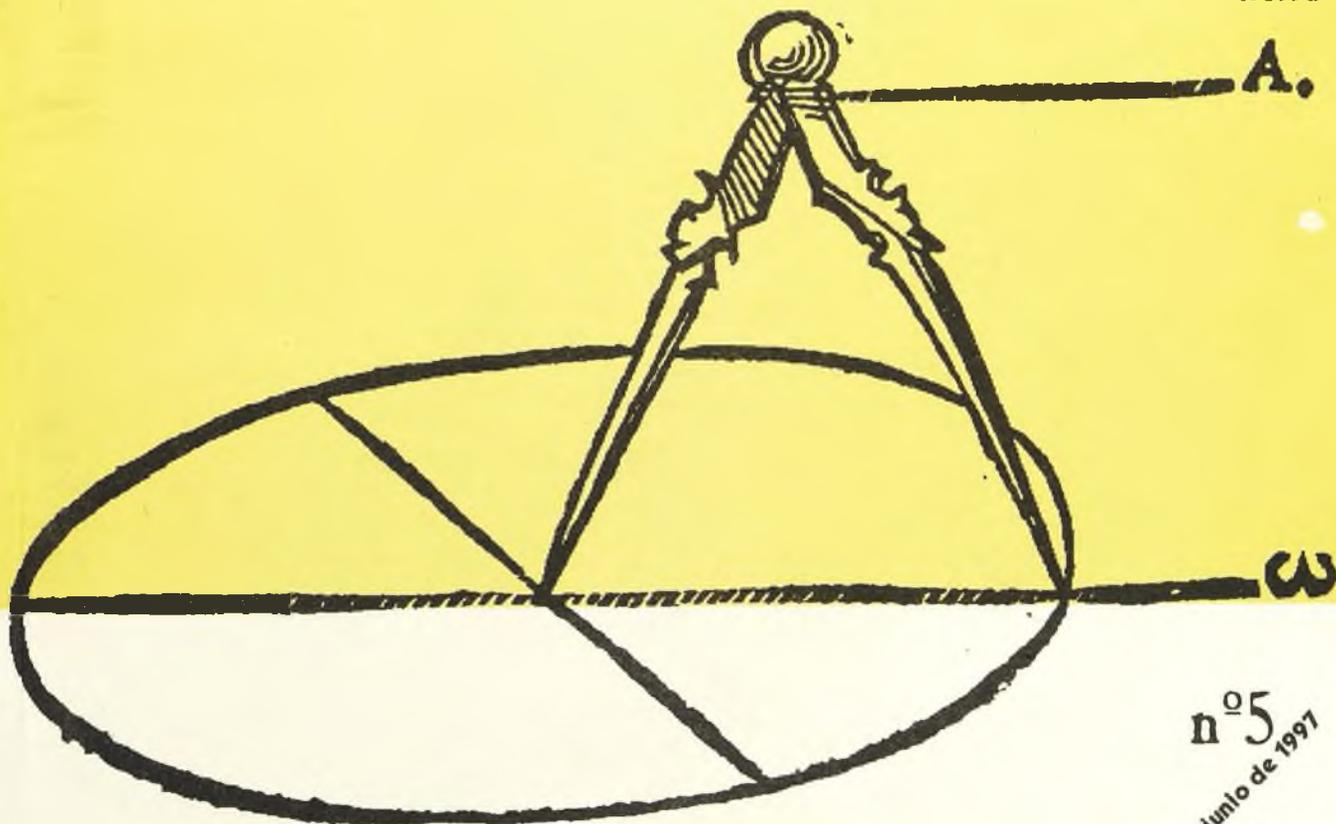


# CUADERNA

Revista  
de  
estudios  
humanísticos  
de  
Talavera  
y  
su  
antigua  
tierra



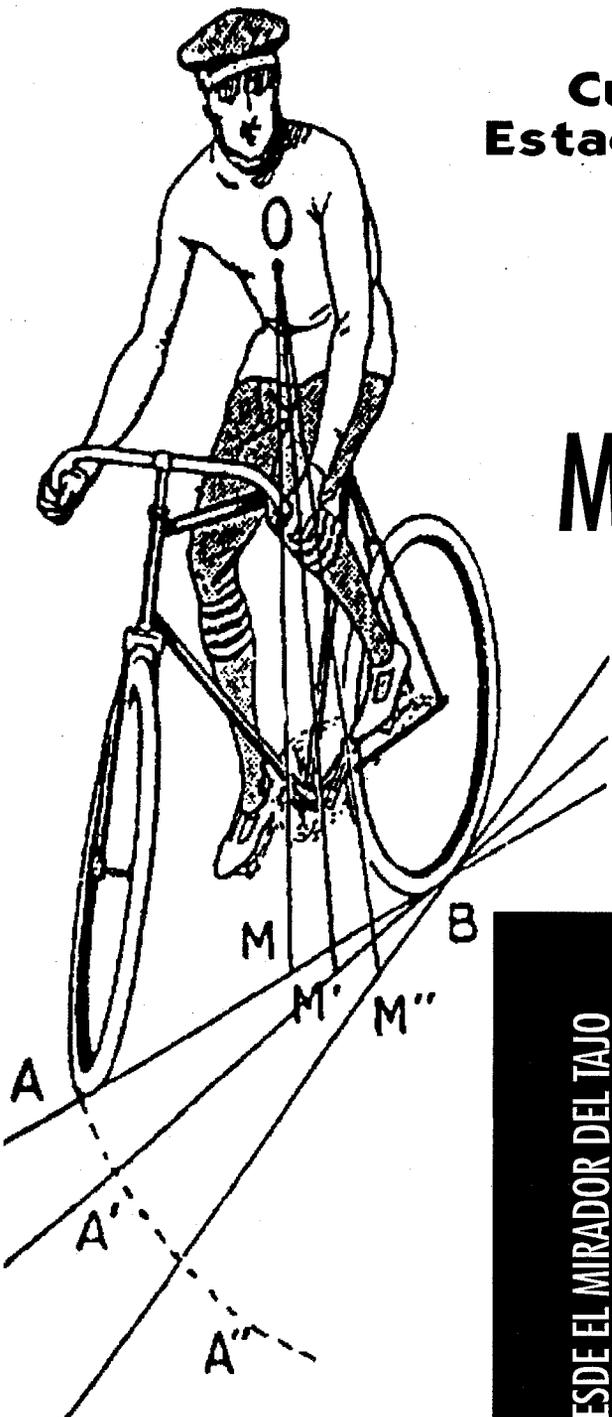
Mundus vel Homo.

n<sup>o</sup> 5  
Junio de 1997

# Cultura en Talavera: Estado de la cuestión.

EUSEBIO CEDENA

es periodista



## M

E PIDEN UN ARTÍCULO SOBRE EL MOVIMIENTO cultural en Talavera, algo así como el “estado de la cuestión” a escala local, y la verdad a bote pronto no encuentro mucho material con el que pergeñar una visión panorámica al respecto. No veo en la sociedad talaverana una actividad cultural intensa en el plano social, y me parece, además, que la cultura es una de las grandes asignaturas pendientes por resolver en la ciudad, origen de muchos de nuestros males domésticos en otros niveles de la vida, léase, por ejemplo, la política, el desarrollo local, la economía o el empleo. Hablo, claro está, de la cultura en toda su amplitud y profundidad, y no de cierta clase de folclor mal entendido que tanto se prodiga por aquí bajo el disfraz del asociacionismo de subvención y otros estandartes.

Aunque vengo observando una evolución en positivo de esta situación en los últimos años, la naturaleza desintegrada y de aluvión de nuestra sociedad, tan desapegada en tantas cosas, sigue causando estragos hoy entre nosotros e impidiendo muchas veces una verdadera comunión que de origen a una actividad cultural profunda, extensa e intensa. Siempre hubo, y sigue habiendo, casos

**DESDE EL MIRADOR DEL TAJO**

aislados que son, a mi juicio, la excepción que confirma la regla, pero la tónica hoy no resulta especialmente alentadora. Mucho ruido, sí; pero pocas nueces, y evidentemente dejo aparte en este punto, porque eso es otra cosa, a la cada vez más amplia, y bendita sea, oferta cultural institucional, de la que hablaremos más adelante.

Dicho esto, sí me gustaría destacar lo ilusionante que resulta, bajo esta perspectiva, encontrar gentes que están apostando muy fuerte por la cultura talaverana y desarrollan una labor encomiable y esforzada que beneficia y enriquece el movimiento cultural en la ciudad en ese plano social al que hemos aludido. El colectivo "ARRABAL", que preside Benito Díaz, editor de esta revista que tienen en sus manos, es hoy punta noble de iceberg en esta tarea, y su trabajo, ya lo he dicho alguna vez, enlaza directamente con la mejor tradición investigadora de la historia de Talavera y su tierra y de la que Fernando Jiménez de Gregorio y Angel Ballesteros son dos de sus más claros exponentes. La constancia de este grupo en la investigación histórica y en la reivindicación del patrimonio cultural y artístico talaverano ha sentado las bases sobre las que hoy se apoyan quienes plantean el respeto al pasado en el urbanismo, el comercio, las ferias ganaderas u otras actividades, sin desmerecer otros esfuerzos anteriores o paralelos quizás menos cohesionados y constantes en el tiempo.

En esta línea podemos incluir al grupo "La Enramá" de Miguel Méndez, y a otros agentes aislados que ejercen su labor en proyectos privados o a través de los medios de comunicación, y que suponen un intento muy loable de popularizar las esencias culturales propias y difundir-

las por las tierras talaveranas.

No quisiera dejar de citar aquí a la Asociación de Amigos del Museo Ruiz de Luna, cuyo presidente es José Luis Reneo, criticada a veces con razón, pero cuya preocupación por el recinto y la cerámica talaverana se deja notar desde hace años y presenta notables resultados en la recuperación de piezas valiosas y en la mejora de las instalaciones, además de los intentos que vienen llevando a cabo por la difusión de todo ello fuera de nuestras fronteras locales y regionales. El esfuerzo de algunas galerías y salas de arte, entre las que destaca por su constancia la de Manolo Cerdán, si bien con un carácter marcadamente comercial, y algunas otras iniciativas, como la incursión en el mundo del cine de la productora Ambigua Films o la existencia de diversos grupos musicales y corales de notable calidad, completan, en mi opinión, este denominado movimiento cultural talaverano, que, aunque menesteroso, puede ser el germen de empresas mayores y la chispa de una creciente concienciación de la importancia de tener y mantener una vida cultural rica, profunda y variada. Los institutos, escuelas especializadas y centros educativos pueden hacer una gran labor en todo ello, y me consta que algunas experiencias existen ya en esta línea.

Otra cosa es, como decía antes, la oferta de actos culturales que se proyecta desde las instituciones sobre la ciudad. Aquí, la verdad, se han dado pasos de gigante y Talavera disfruta desde hace tiempo de destacados acontecimientos, ya vengan enmarcados en el contexto regional o se trate de iniciativas puramente locales. La apertura del Teatro Victoria ha sido un elemento de suma relevancia en este impulso cultural podríamos decir

“enlatado” que ha experimentado la ciudad, algo que parece claro si tenemos en cuenta la muy escasa actividad de hace tan solo unos años. Hoy pasan por Talavera espectáculos, representaciones, conciertos o exposiciones de gran calidad, incluso de primer orden, y existe una consolidación organizativa en este sentido, si bien se echa de menos la puesta en marcha real de la Fundación Municipal de Cultura, dependiente del Ayuntamiento, como ente asesor y programador, difusor y eficaz, impulsor y hasta creador de toda esta actividad, que en tantas ocasiones no llega al *gran público*.

El propio Ayuntamiento, por su parte, mantiene viva una tradición cultural con las diferentes publicaciones que realiza a través de las colecciones “Melibebea” y “Padre Juan de Mariana” y que recogen, sobre todo, las obras de los premios de poesía “Rafael Morales” y “Joaquín Benito de Lucas”, y de historia “Fernando Jiménez de Gregorio”, pero también en estos casos la irradiación de estas ediciones es muy minoritaria. Lo mismo puede decirse de los premios de pintura “Enrique Ginestal” y de cerámica “Ciudad de Talavera”, certámenes todos ellos que, en cualquier caso, cumplen una función y deben mantenerse e incluso potenciarse porque generan un fondo cultural de gran relevancia y peso histórico.

Es ésta, en fin, una cultura que los poderes públicos cocinan y aderezan para los ciudadanos, perfectamente cerrada y estructurada, cosa distinta, claro, del movimiento social que en torno a la actividad cultural pueda existir en Talavera; y que el “impulso” de cultura que el consumo de la misma, bien entendido que la relación entre ambas es estrecha, pero la segunda de un carácter mucho más ínti-

mo, individual y personal. Insisto: queda mucho por hacer; y así termino estas palabras deslabazadas, aunque puestos a reivindicar, siquiera humildemente, alguna iniciativa institucional en este campo de la cultura, yo plantearía la reinstauración del cine club que hubo en tiempos, con buena organización y presupuesto, y la puesta en marcha de un gran certamen de teatro a nivel nacional en estrecha conexión con la excelente tradición talaverana en este campo, hoy desierto o casi.

Y, en fin, la imaginación es libre. Que no inventen ellos: inventemos nosotros, claro.

# Trazas maestras. Estructuras compositivas en la decoración cerámica.

JOSÉ LUIS ESPINOSA

es profesor de Teoría del Diseño y miembro de los  
Amigos del Museo de Cerámica de Talavera

**R**ECONOCEMOS, POR EL RECUERDO DE nuestro propio aprendizaje, que las capacidades representativas se adquieren al mismo tiempo que el dominio sobre las condiciones que impone el marco donde se plasman, sea la hoja de papel, la pizarra, el lienzo o el muro. El gusto por organizar lo representado se despierta una vez que logramos dirigir el trazo.

1. Decorar, es la disciplina arquitectónica que enseña a dar a los edificios el aspecto y propiedad que les corresponde según sus destinos respectivos.

EN PORTADA

El ritmo, la simetría, el cierre del círculo, la línea quebrada, son ejercicios que nos complacen y animan a desplegar escenarios dibujados que se viven, al mismo tiempo, como habilidades adquiridas y como embelesadas contemplaciones. No es más que el gozo producido por el control del espacio (y del autocontrol de nuestras destrezas) y por la anticipación de un universo de relaciones entre las formas que a bocanadas surge de los esquemas más sencillos. Esquemas que ya nos acompañan siempre, como un tipo de lenguaje que modela nuestro espacio mental. Cada figura en su sitio.

La pintura figurativa pugna por proyectar adecuadamente sus líneas de fuga, por transgredir la superficie plana, por conquistar la representación del espacio. Es la plástica de la ilusión.

Las artes decorativas despliegan sobre la superficie una red y sobre ella prenden lo representado. Su conquista es la de la estructura y su plástica la de la organización.

Hay incisiones primitivas sobre el barro, con ritmo musical. Ondulaciones de una línea que fluye hasta convertirse en símbolo y gesto. Espirales que han concentrado todo el enigma de las dudas sin respuesta. Todos ellos forman parte de un repertorio profusamente aplicado a las superficies de lo cotidiano, y que después ha sido alojado en el recipiente conceptual de lo *decorativo*. Son motivos que nacen del ser comunicativo y adoptan, casi ritualmente, el modo del trazo.

La decoración potencia la identidad del marco al que se aplica. Contextualiza y aclara, ya que su gramática es la del sentido del orden <sup>1</sup>. Decorar un objeto es establecer sobre él las coordenadas de su situación, resaltar sus capacidades y sus finalidades. La pintura decorativa marca

en la epidermis del objeto las cualidades que se relacionan con él. La decoración cerámica graba con fuego un trazo indeleble que carga de valor cultural su uso.

Cierto es que pocos aspectos estéticos han suscitado tanta polémica pasión como la decoración <sup>2</sup>. Su caída por la pendiente del engalanamiento, la vistosidad, el boato o el exceso, ha suscitado no pocas controversias y oposiciones militantes <sup>3</sup>. Se puede rastrear un proceso desvirtuado de los enunciados primigenios del decoro <sup>4</sup> que ha producido significativos errores históricos.

Durante el período románico confluyen las expresiones jerarquizadas del cristianismo y la avanzada aritmética oriental introducida por los árabes. El gusto por la organización de las composiciones, por las retículas que fijan el movimiento de las figuras y su localización dentro del conjunto, se fragua en los manuscritos miniados <sup>5</sup>. La geometría era materia normal de enseñanza desde el s.XIII. En el Renacimiento se definen las leyes de la perspectiva y se adoptan las retículas compositivas como elemento habitual de la pintura, su filtración hacia las expresiones decorativas ha sido continua.

Durante siglos, en la cerámica (también en la pintura, también en la poesía o la música) se ha desarrollado un nivel creativo compartido por el conjunto social, ámbito denominado, no sin recelo, popular. Los artesanos heredan técnicas y formas, trabajan sobre ellas sin apenas introducir modificaciones, una labor diluida en el anonimato. Los códigos artesanales de representación y composición tienden a ser convencionales, mecánicos, asequibles, estáticos.

Sobre este status, desputa la figu-

ra de quienes cultivan las potencialidades plásticas de las técnicas. Sus esbozos y sus conclusiones se convierten en ejercicios metalingüísticos que exploran la maleabilidad del lenguaje hasta lograr propuestas que dilatan sus posibilidades expresivas. Los códigos del artista se introducen en sistemas crecientes y relevantes estéticamente, muy aptos para convertirse en mitos de la historiografía.

Hoy, en la revisión de la moralidad del proyecto, se ha abierto un mayor espacio para la ética. Una ética para la cual la decoración no es relevante. Frente a principios de coherencia su papel está en tela de juicio <sup>6</sup>. Contemplar el sentido de la decoración en nuestro pasado próximo y en las manifestaciones de nuestras artesanías, no es un esfuerzo improcedente, es el paso previo para reconsiderar lo que significa trabajar hoy con un sentido antropológico del ornamento. El valor que puede aportar a la cultura actual del proyecto no es, ni mucho menos, desdeñable.

2. VITRUBIO se queja con denuedo de las *falsedades* de la pintura decorativa de ciertos edificios, que incurren en aberraciones figurativas impropias de su ámbito.

3. La ornamentación ha sido estigmatizada por la obra de ADOLF LOOS: *Ornamento y delito*, que frenó en seco las sinuosidades de las artes vienesas de principios de siglo para ensanchar la puerta de acceso del racionalismo.

4. La doctrina del *decorum* de CICERÓN trató de enunciar bajo que condiciones la ornamentación es admisible, e incluso necesaria, si bien concluye apelando al *buen gusto* como árbitro que limite sus aplicaciones.

5. *Muy Ricas Horas del duque de Berry* es un precioso libro del s. XIV en el que su reposada exposición sobre el conocimiento está ilustrada con escenas que se estructuran según la geometría y la sección áurea.

6. La razón, en sí misma, es productora de belleza. La razón vindica la función. Una crítica al discurso decorativo es fácil desde la retórica y el racionalismo. El psicoanálisis ha asociado el disfrute de los ritmos simples y de la exhuberancia decorativa al concepto de *regresión*.

## SOPORTES Y MOTIVOS DECORATIVOS

La variedad de objetos creados en cerámica constituyen un repertorio tipológico muy amplio. Cada nueva forma introduce en el sistema de los esquemas compositivos, una variante estructural distinta según sea su modelado y volumetría. Desde las formas planas y geométricas a las piezas con mayor número de caras y puntos de vista, incluso con rasgos escultóricos en algunas de sus partes, el tejido de los ejes compositivos es de muy diversa hilazón.

El círculo es la forma más elemental sobre la que se extiende la decoración. De carácter muy popular, conservando su aspecto primario, encontramos platos con esquemas que organizan los motivos de forma equilibrada y concisa, apoyándose en círculos concéntricos y en los ejes perpendiculares. La simetría y el giro sobre el punto central son las operaciones formales más frecuentes.

Las figuras y composiciones inscritas en el círculo se benefician de una antigua y estudiada práctica, verificada en técnicas y soportes diferentes, formato habitual de bandejas, escudos, vidrieras, rosetones, etc.

En la cerámica talaverana podemos constatar el uso de diferentes esquemas compositivos según estilos y épocas. Las series de inspiración oriental adoptan también las mismas esquematizaciones que encontramos en la cerámica china, distinguiendo entre el ala y la cavidad del plato y dividiendo claramente campos (ocupados por mariposas, helechos, aves) según ejes radiales en número de cuatro a seis, casi siempre, reservando el centro para elementos figurativos (golondrinas,

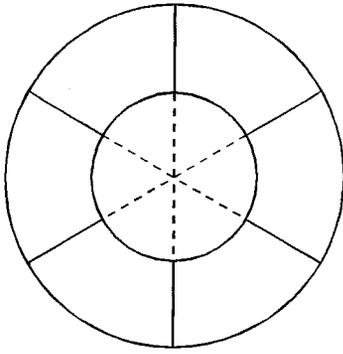
conejos, zancudas) en los que predomina la horizontalidad y apenas discurren sobre la diagonal.

Las composiciones figurativas se adaptan a la curvatura del plato. Leones rampantes que se encorvan, árboles escalonados que se vencen hacia el interior, o arquitecturas que convergen en un punto de fuga muy próximo al centro.

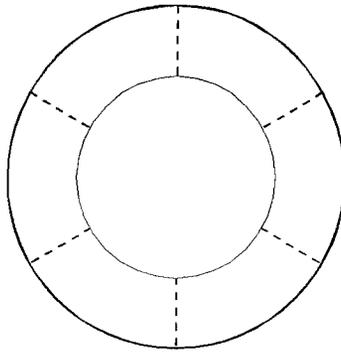
En las series tricolores se utiliza un variado juego de estructuras. Los platos con el motivo de la estrella de plumas se modulan a partir de la alternancia entre unidades pintadas en azul o en ocre. El color de los motivos del ala se contraponen al de la figura central, dentro de un esquema global octogonal. Cuando la decoración es de tono más barroquizante, las trazas compositivas se repliegan hacia los bordes, dejando espacios carentes de trama donde el movimiento de las figuras animales y elementos florales se agita más libremente.

En ocasiones, cuando las unidades modulares son pequeñas, como en las cenefas de eses o de encajes, la greca se inicia en un punto del labio del plato y se repite hasta completar el recorrido, cuidando en su último tramo de conservar una igualdad de tamaño dentro del espacio restante.

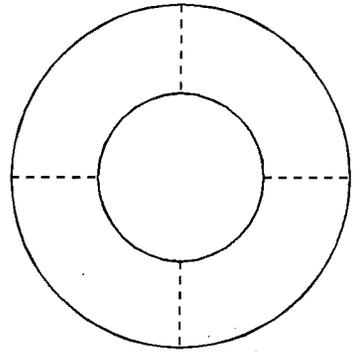
El pintor ceramista aprende su oficio en el taller y asimila los esquemas que se le transmiten como válidos. Puede ayudarse de mediciones con cuerda sobre el plato, a modo de compás, con la caña o el bastón de apoyo, o de medidas más certeras sobre el papel de estarcir. El esquema está en su mente, y no siempre se vale de trazas auxiliares. El pulso de su mano (a veces la corrección de sus propias desviaciones) se convierten en un rasgo más del resultado final.



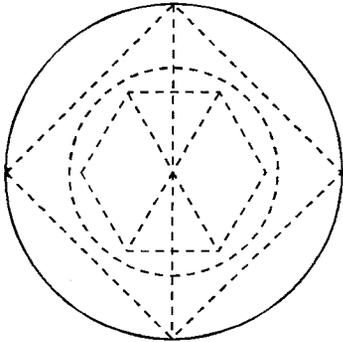
chinesca



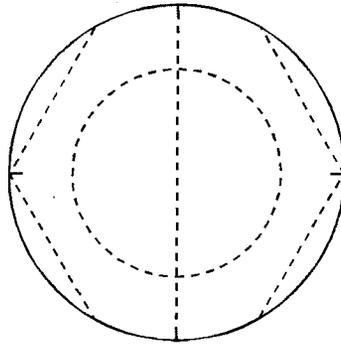
mariposas



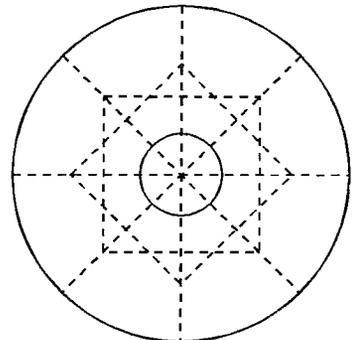
golondrinas



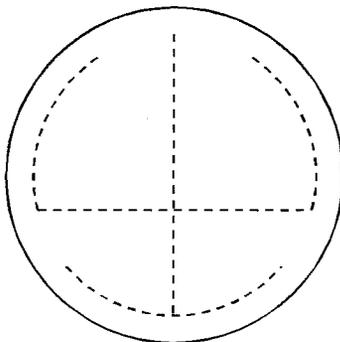
tricolor: flor grande de pétalos



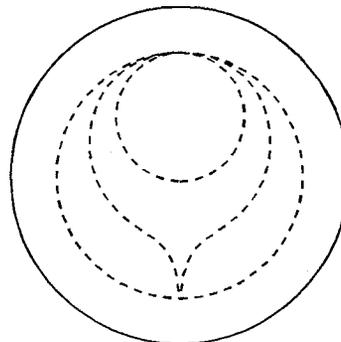
tricolor: rostros y animales



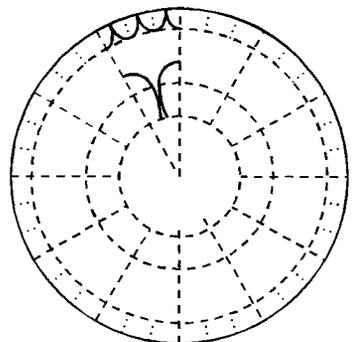
tricolor: encomienda



escenas mitológicas



adormideras y claveles



encajes

Objetos que introducen un tipo de planos singulares son las bandejas ochavadas, de ala de castañuela, de ala agallonada, las salvillas o las bacías. Las vaseras, aun siendo planas, muestran una compartimentación de su espacio decorativo muy constreñido por los bordes de los senos que se convierten en *trazas en relieve* para su decoración.

7. TEOFRASTO considera que la cuarta excelencia del estilo es la dulzura y riqueza del estilo.

8. Cualidad relacionada con la sensación de movimiento de los colores, que crean la impresión de que avanzan o retroceden. En general, tonos fríos y claros retroceden, mientras oscuros y claros parecen avanzar hacia nosotros.

Las líneas estructurales de los objetos de formas tridimensionales, de bulto redondo, dibujan un armazón estructural sobre la superficie de modo que parece que aflorase su estructura interna para dirigir el aspecto de la piel del objeto.

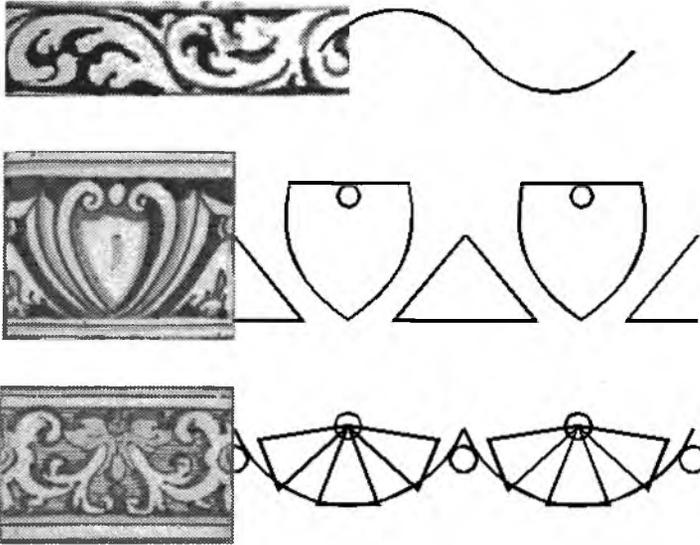
Ejes transversales y circulares, abarcando el contorno, son los más utilizados. A la complejidad del modelado se yuxtapone la sencillez de los planos compositivos. Así sucede en las piezas de decoración policroma, con temas de montería, lidia, escenas galantes. Se suelen citar cuatro ejes verticales que distribuyen motivos similares alternativamente, dos de ellos (opuestos) polarizan las escenas principales y los otros dos se convierten en motivos de transición entre un lado y otro, cualquiera que sea el sentido en que rodeemos la pieza, aunque el propio movimiento de la escena suele privilegiar un sentido giratorio de lectura.

Horizontalmente suelen discurrir bandas o motivos decorativos sinuosos, como los característicos roleos de las pie-

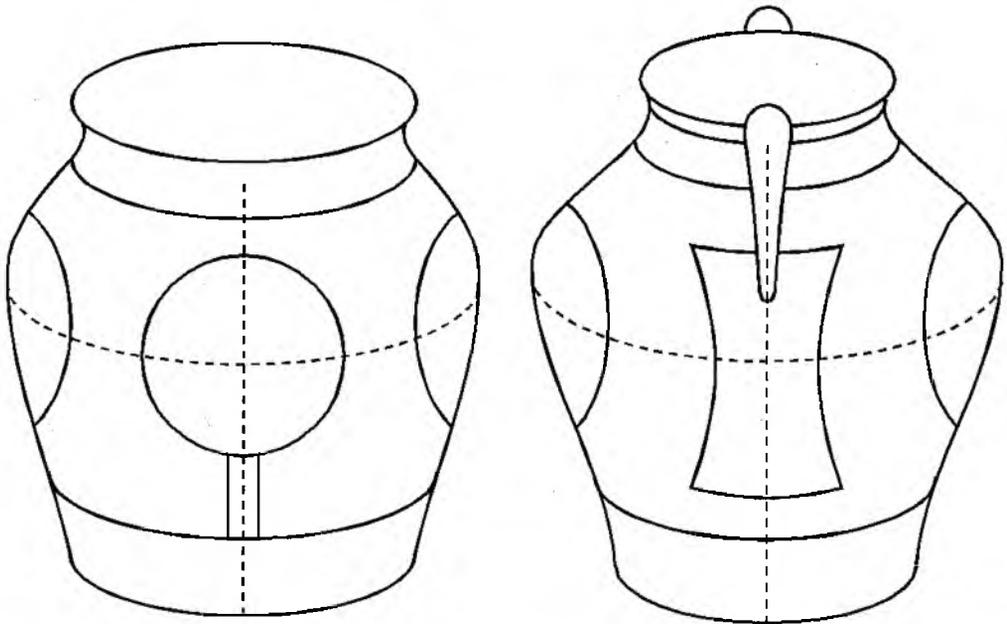
zas talaveranas, que plantean ritmos sobre la superficie de la pieza que compiten con su modelado <sup>7</sup>.

Los motivos de *ferroneries* suelen introducir estructuras compositivas complejas que atienden a la combinación de angulosos perfiles con vegetales curvilíneos, de campos enmarcados frente a grutescos simétricos de perfiles más orgánicos, que con el sombreado lateral de los motivos y la curvatura de los recortes, crean un doble juego volumétrico sobre la pieza. No es extraño por ello, que en estas series predominen las piezas rotundas o cilíndricas como los tibores, orzas o grandes botes.

La policromía influye decisivamente en la percepción de los volúmenes. La apariencia final de las piezas puede ser muy diferente de su volumetría original (monócroma), ya que el color puede concentrar, expandir, estilizar o achatar su tamaño, neutralizar los cambios de plano o enfatizar alguna de sus partes, a pesar de que los objetos vidriados acusan menos estas alteraciones, ya que la luz reflejada, brillante, prevalece sobre el color. Los labios que se decoran con líneas de color reducen el brillo del esmalte blanco, atenuando su relieve. La cualidad cinética <sup>8</sup> del color modifica las superficies planas. Los degradados crean efectos de profundidad que no tienen por qué corresponderse con la concavidad o convexidad de la pieza, lo que provoca tensiones perceptivas.



Líneas estructurales de motivos decorativos y de piezas volumétricas.



## LA FIGURA HUMANA

En los paneles de azulejería, en su mayoría de temática religiosa, nos encontramos ante el reto que supone para el pintor ceramista adecuar la figura humana. Con frecuencia basa sus composiciones en grabados o modelos anteriores. Trasladar las figuras a la superficie fragmentada del panel impone la resolución de ciertos inconvenientes.

La retícula cuadrículada que crea la sucesión de azulejos, establece un reparto del espacio con distintas tolerancias. Los centros de los azulejos son los lugares indicados para situar las partes más significativas de las figuras, especialmente los rostros o también las manos. Los azulejos adyacentes han de facilitar el efecto de continuidad de las líneas, evitando que los trazos coincidan con el llagueado y, sobre todo, que cualquier forma significativa, sea distorsionada por las esquinas unidas de cuatro azulejos.

9. La creación de unidades que compongan un conjunto armónico, así podríamos definir la *kunstsollen* (voluntad artística) de los maestros ceramistas.

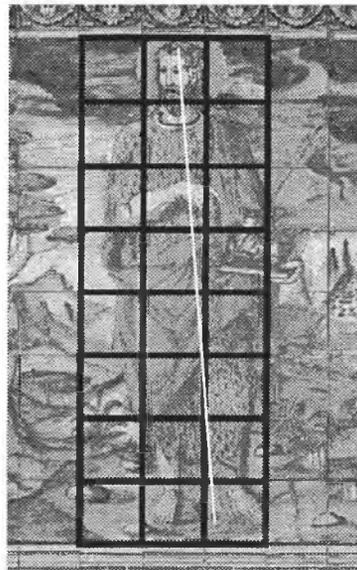
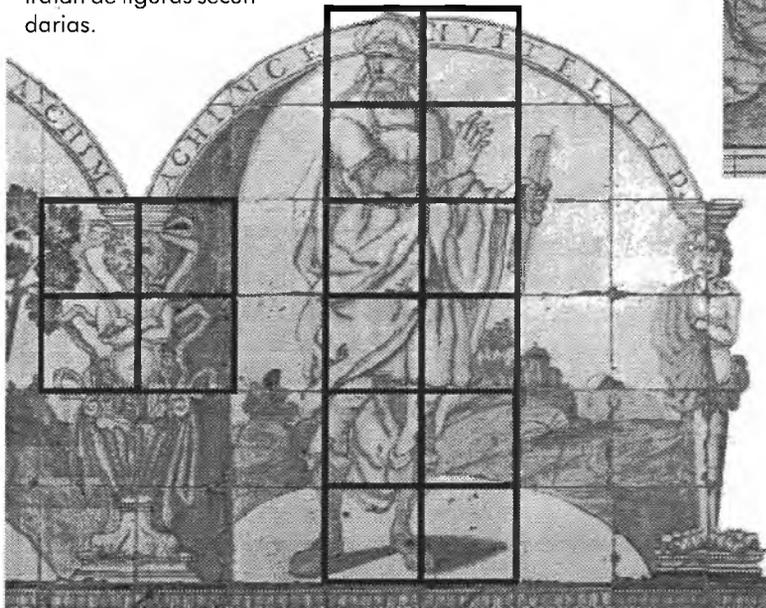
Esta serie de limitaciones imponen una jerarquización de los rasgos expresivos de las figuras, privilegiando sus centros de interés, y una distribución por las zonas ininterrumpidas que garanticen su correcta percepción. Ejercicio éste, no exento de dificultad, que a veces conduce al tratamiento fragmentado de alguna de las partes, pudiendo resultar desproporcionadas posteriormente, al sumarse al conjunto. Por esta causa algunos *defectos físicos* de las figuras se han convertido casi en rasgos de estilo.

El trabajo sobre grabados y dibujos ya realizados exigen al pintor una capacidad resolutoria que permita su adaptación al tramado del panel. Cabe pensar en un cuadrícula sobre el modelo impreso en papel, a modo de retícula traslativa, realizada según el número de azulejos que compone el espacio arquitectónico a cubrir, división en la que, con grandes probabilidades, se darían molestas coincidencias de las líneas con las partes expresivas de las figuras. La resolución de estas constricciones nos habla del dominio plástico que tuvieron los pintores, al igual que su habilidad para adaptar conocidos grabados a formatos de zócalos horizontales totalmente distintos al original. La forma de *dilatar* los edificios e interiores arquitectónicos, los vacíos que se dejan o la incorporación de otros elementos, nos revelan su conocimiento de los repertorios figurativos de la época y de sus recursos compositivos.

Si bien es cierto que composiciones que en una superficie totalmente continua no se sustentarían (parecerían faltas de equilibrio), gracias a la evidente retícula, sí lo hacen sobre el panel de azulejería. El tributo a pagar por esta estabilidad es la dificultad para organizar y proporcionar bien las figuras y el riesgo de concentrar la atención en la definición de las partes olvidando el todo. El pintor ceramista debe concebir unidades, los azulejos pintados sobre cubierta, que después se armonicen al desplegarse en conjunto<sup>9</sup>.

La serie de los profetas, en la Basílica del Prado, ofrecen muestras de una sabia adaptación de los dibujos bíblicos en que se inspiran a la cuadrícula del panel. Figuras en escorzo y cuerpos girados consiguen evitar la ruptura del llagueado del eje central.

Rostros divididos por la unión de azulejos denotan una mala resolución del dibujo, o, como en este caso, que se tratan de figuras secundarias.



Detalle del retablo de San Juan Bautista, siglo XVI. Museo de Cerámica "Ruiz de Luna" de Talavera. La forma más sencilla de situar la figura es incluir todo el rostro en un azulejo, buscando una cierta inclinación que permita incluir la base en una división par.



Influencia del grabado en la cerámica talaverana. Detalle de *Cristo en el Monte de los Olivos*, aguafuerte de Alberto Durero. Rostro de figura del zócalo de la Basílica del Prado, este azulejo probablemente fue integrado con posterioridad al conjunto original.

## ESTRUCTURAS DE REPETICIÓN

Las azulejerías destinadas a la creación de zócalos y suelos se generan por la seriación de una pieza modular que determina el crecimiento expansivo sobre la superficie a revestir. Su naturaleza decorativa constituye una de las organizaciones compositivas más interesantes <sup>10</sup>. La hoja de acanto puede ejemplificar la versatilidad decorativa de las series de azulejos de repetición.

A niveles de percepción distintos, según nuestra proximidad al modelo, obtenemos impresiones diferentes sobre la organización de los modelos.



Tomado el azulejo como unidad, comprobamos que la diagonalidad de sus ejes garantiza el crecimiento radial, sumando su fuerza a la retícula cuadrada, que viene impuesta por el perfil de las piezas. Ambas diagonales establecen su contraste oponiendo caracteres y pesos decorativos: una cuaterna de círculo en cada extremo marca el trayecto radial y convergente de una nervatura, mientras perpendicularmente dos filamentos espirales perfilan dos campos (*áreas envolvente y envuelta*).

10. Durante tiempo se trabajó sobre el concepto de *campo de fuerza*, como el de una organización mental de auténtica configuración fisiológica que determinaría nuestra percepción y cuyas características de organización se asemejaban mucho a la decorativa. Hoy, si se sigue manteniendo, es como metáfora del eficaz efecto topográfico de la simetría.

11. La Psicología de la Forma trata de establecer los principios de la configuración espacial. E. RUBIN y K. KOFFKA elaboraron los cinco principios que articulan la relación fondo/figura en términos dinámicos. Al mismo tiempo H. NELSON, establece las leyes de las totalidades perceptivas.

En un primer estado de agrupamiento (nivel 1) se singularizan los huecos (fondo) y las masas (formas). La figura se repliega sobre sí misma, dentro de un esquema octogonal. Como observa la ley gestáltica <sup>11</sup> de *clausura*, o de la *percepción natural*, el todo predomina sobre sus partes, concentrándose en unidad lo que estructuralmente es fragmentario. La disposición radial y el trazado excéntrico de los perfiles vegetales mantienen una vitalidad, aún más notoria en el caso de las hojas cuyo nervio se ondula ya que imprime al conjunto un movimiento giratorio.

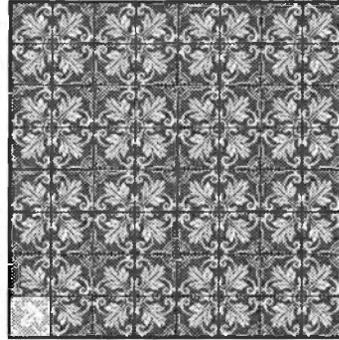
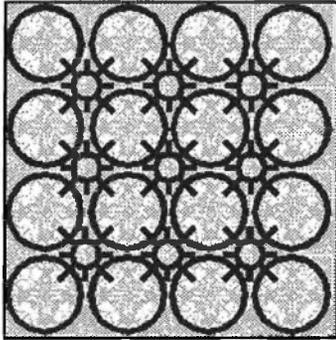
En un segundo nivel de agrupamiento (nivel 2) nos hallamos ante la dimensión perceptiva más frecuente. A primera vista, el ojo es atraído por la línea de menor resistencia y deja de escrutar en la composición para asumir un sentido de la ordenación suficiente. Es aquí donde se revela una *densidad de energía perceptiva* mayor, que concentra nuestra atención. La *exploración de las redundancias*, nos lleva a una movilidad de planos y líneas derivadas de las distintas posibilidades de continuidad superpuestas que se nos ofrecen.

Este juego se enriquece por el trazado "imperfecto" del pintor, que aporta pequeñas irregularidades, varios tamaños de huecos, ligeras variaciones del trazado, y que, finalmente, incrementan los recorridos de la lectura. Aquí, la ley de la *buena figura* confirma la superposición de esquemas, la *pregnancia* de los diferentes ordenamientos decorativos crea esa característica vibración perceptiva.

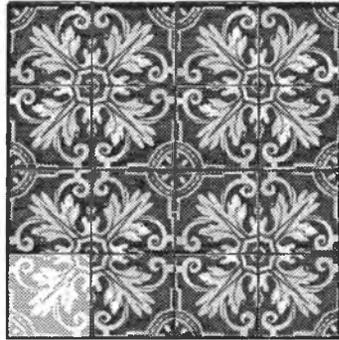
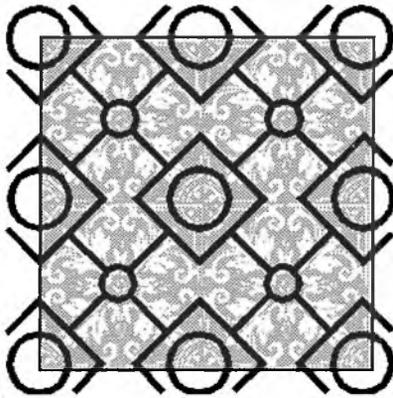
A mayor distancia (nivel 3), mayor agrupamiento. El juego caleidoscópico desvirtúa la percepción del detalle y las singularidades del trazo. Las series se "texturizan". Prevalecen los esquemas formales

más sencillos, círculos y diagonales, y se intuyen los planos perceptivos estratificados. Los elementos repetidos pierden algo de su identidad al unirse dentro de

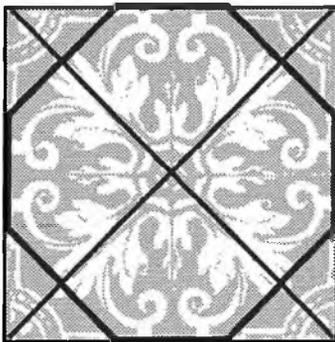
una forma global. Dentro su estructura, se contraponen efectos de *realce de posición* y de *atenuación de posición*.



Nivel 3



Nivel 2



Nivel 1

## LA SECCIÓN ÁUREA

Al contemplar el panel de azulejos con el escudo del Convento de Santa Catalina, atribuido al pintor ceramista Alonso de Figueroa Gaitán, que se encuentra en el Museo de Cerámica "Ruiz de Luna", la belleza de su composición nos lleva a indagar en las razones de su mesurada apariencia. Entonces comprobamos que su equilibrio y euritmia están bien enraizados en su estructura.

El formato cuadrado de la obra alberga sucesivas organizaciones geométricas que lo van trabando. Partiendo del eje vertical se organiza la simetría de sus elementos. El escudo nobiliario baja a la parte inferior, no de forma arbitraria, sino inscrito en una circunferencia cuyo centro es la intersección con un eje horizontal, que divide la altura del cuadrado en dos distancias que guardan entre sí una proporción áurea, por la cual las longitudes son divididas según la media y extrema razón: las dos partes son entre sí, como la mayor de las dos lo es al todo.

$$\frac{a}{b} = \frac{b}{a+b}$$

Las líneas que se trazan desde las intersecciones del cuadrado con el eje horizontal, hasta el extremo superior del eje vertical, forman un triángulo sobre el que se apoyan las figuras de los ángeles

que sujetan el capelo cardenalicio, por tanto, determinan una composición *ad triangulum*. En cada compartimento triangular hay una figura y entre sus tres rostros hay un juego de miradas confluyentes <sup>12</sup>.

Inscrito en otro círculo, se sitúa el mascarón superior del escudo, figura geométrica que se apoya perfectamente en el triángulo.

Asombra comprobar que, secante al círculo mayor, podemos trazar un pentágono cuyos extremos superiores marcan, por un lado, los planos volumétricos (estereométricos) en los que se inscriben las figuras humanas (vértices marcados por la flexión de las rodillas) y, por otro, delimita perfectamente el perfil del mascarón del escudo.

El uso del pentágono nos lanza una señal sobre conocimiento y dominio de la técnica compositiva. Considerado como una figura difícil, símbolo de la quintaesencia platónica, la construcción del pentágono fue celoso secreto entre los maestros constructores de las catedrales, y durante el Renacimiento era pieza clave de las composiciones artísticas. Su trazado deriva de la "sección divina" <sup>13</sup>.

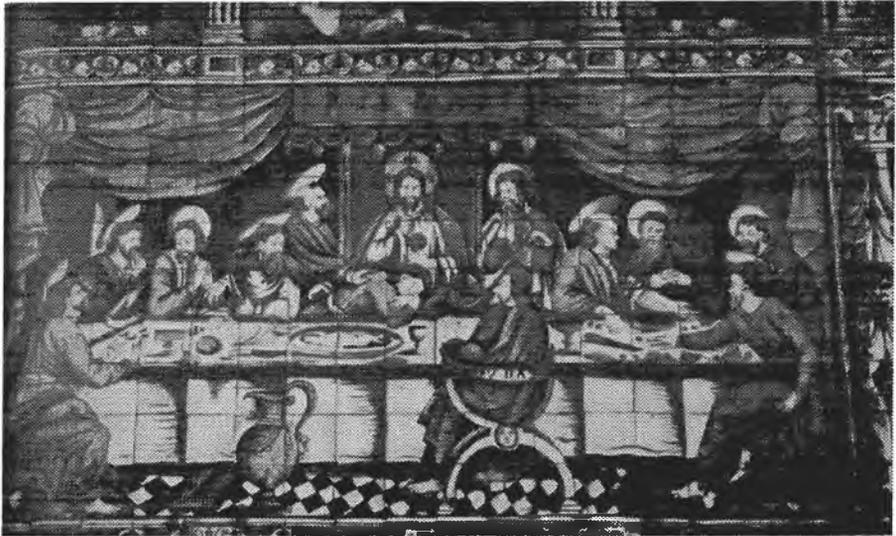
Hacia el centro del círculo mayor apuntan los cordones que cuelgan de los hombros de las figuras.

Todo el armazón compositivo de esta obra nos revela que nos encontramos ante un pintor ceramista culto, que maneja modelos clasicistas de estudiada delineación, además de un pintor de gran calidad artística y técnica como queda patente al observar el equilibrio cromático, la pincelada y la ejecución técnica de este gran panel de azulejería, emblemático entre las producciones talaveranas.

12. Giovanni Paolo LOMAZZO, en su *Trattato dell'arte della Pittura* (1584) dice: "En el triángulo, las figuras situadas a cada lado deben mirar a un mismo punto, lo mismo con el cuadrado, lo mismo con el círculo; las figuras que queremos situar alrededor mirarán todas a este punto, elemento esencial".

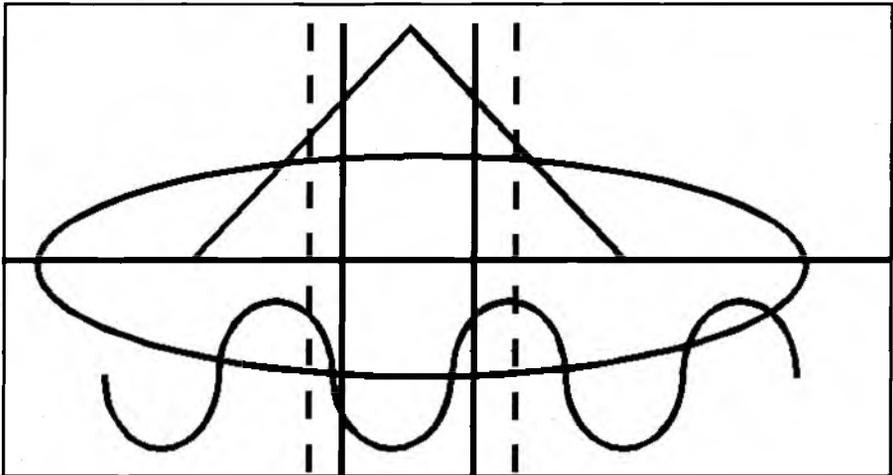
13. DURERO consiguió gran éxito y reputación con la publicación de un manual titulado: *Método para construir un pentágono con una sola apertura de compás*.





La última cena.  
Retablo de San Zaca-  
rías. Parroquia de  
Candeleda.  
Atribuído a Juan  
Fernández.

Esquema composi-  
tivo de la obra.



### BIBLIOGRAFÍA

BOULEAU, Charles: *Tramas*. Akal, Madrid, 1996.  
GHYKN, M.: *El número áureo*. Poseidón, Buenos Aires, 1968.  
GOMBRICH, E.H.: *El sentido del orden. Estudio sobre la psicología de las artes decorativas*. Gustavo Gili, Barcelona, 1980.  
PACIOLI, Luca: *La divina proporción*. Akal, Madrid, 1987.

PANOFSKY, E.: *El significado de las artes visuales*. Alianza, Madrid, 1979.  
RIEGL, Alois: *Fundamentos para una historia de la ornamentación*. Gustavo Gili, Barcelona, 1980.  
SPEISER, Andreas: *La simetría*. Ediciones de Promoción Cultural, Barcelona, 1974.  
VON WEIZSÄCKER, Viktor: *El círculo de la forma*. Ediciones Morata, Madrid, 1962.

# La cerámica bucarina en Talavera de la Reina (s. XVI-XVII).

ANTONIO RODRÍGUEZ SANTAMARÍA

ALBERTO MORALEDA OLIVARES

son arqueólogos.

**E**L TIPO CERÁMICO QUE VAMOS A TRATAR, sin ser excesivamente abundante dentro del contexto cerámico recuperado en Talavera, sí es de una presencia sensible y llamó nuestra atención por sus características físicas y decorativas, atención que se vería desviada posteriormente al englobarlos como “barros de tipo portugués” de los siglos XVI-XVII, quedando por ello momentáneamente fuera de nuestro interés, centrado entonces en el análisis de la cerámica decorada medieval<sup>1</sup> o de tipología más antigua.

Ya desde el año 1971, en que se fechan las primeras intervenciones arqueológicas que inicia el G.I.R.A.<sup>2</sup> en Talavera de la Reina y Mejorada<sup>3</sup> había sido detectada la presencia de fragmentos de cerámica bucarina en el subsuelo de la ciudad ribereña del Tajo y en el Castillo de Mejorada. La posterior realización en Talavera de catas arqueológicas y las excavaciones de mayor calado, dirigidas por profesionales, llevadas a cabo en los últimos años, sobre todo en el área de San Clemente-Ronda del Cañillo-Entretorres-Ronda Sur, no han dejado de proporcionar muestras significativas de estas mismas cerámicas bucarinas, igualmente pre-

sentes en otros puntos de España como indican los materiales hallados en “Fuente del Diablo” Toro, (Zamora), los de Alba de Tormes (Salamanca), el conjunto bucarino del Museo Provincial de Salamanca, los fondos del Museo Arqueológico de León y los ejemplares de Benavente (Zamora), Ávila y Herrera del Pisuerga (Palencia, sin olvidar el legado de la Condesa de Oñate depositado en el Museo de América (Madrid) ni los recientes hallazgos vallisoletanos.

En el año 1994 tuvo lugar, en el claustro de la Colegiata de Talavera la magnífica exposición de cerámicas *Talaveras en la colección Carranza*<sup>4</sup>, cuyo excelente catálogo incluía un artículo de Alfonso Pleguezuelo, “Retazos de una historia. La cerámica talaverana en los siglos

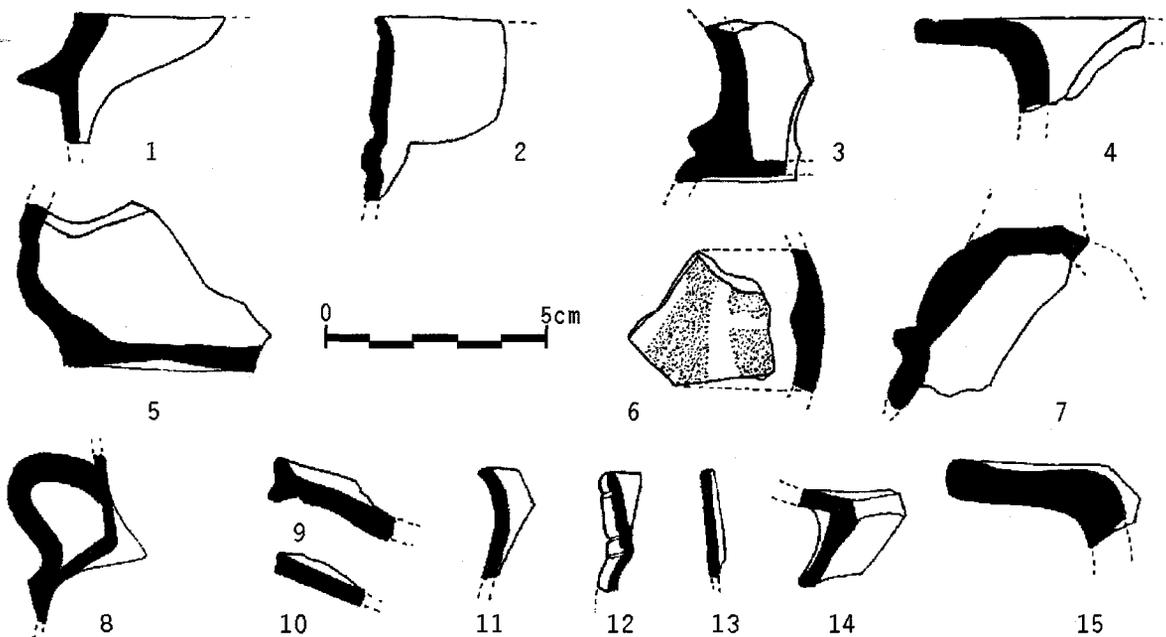
1. RODRÍGUEZ SANTAMARÍA, Antonio, y MORALEDA OLIVARES, Alberto: *Cerámicas Medievales decoradas de Talavera de la Reina*. Talavera de la Reina, 1984.

2. Grupo Investigador de Restos Arqueológicos. Activo entre los años 1971 y 1976.

3. Excavación en el patio del Castillo de Mejorada Toledo). Años 1971 a 1975. Datos inéditos.

4. *Talaveras en la colección Carranza*. Ayuntamiento de Talavera de la Reina. 1994.

**LÁMINA 1**  
**Algunos perfiles**  
**de cerámicas bucarinas**  
**lisos o decorados**  
**con molduras.**



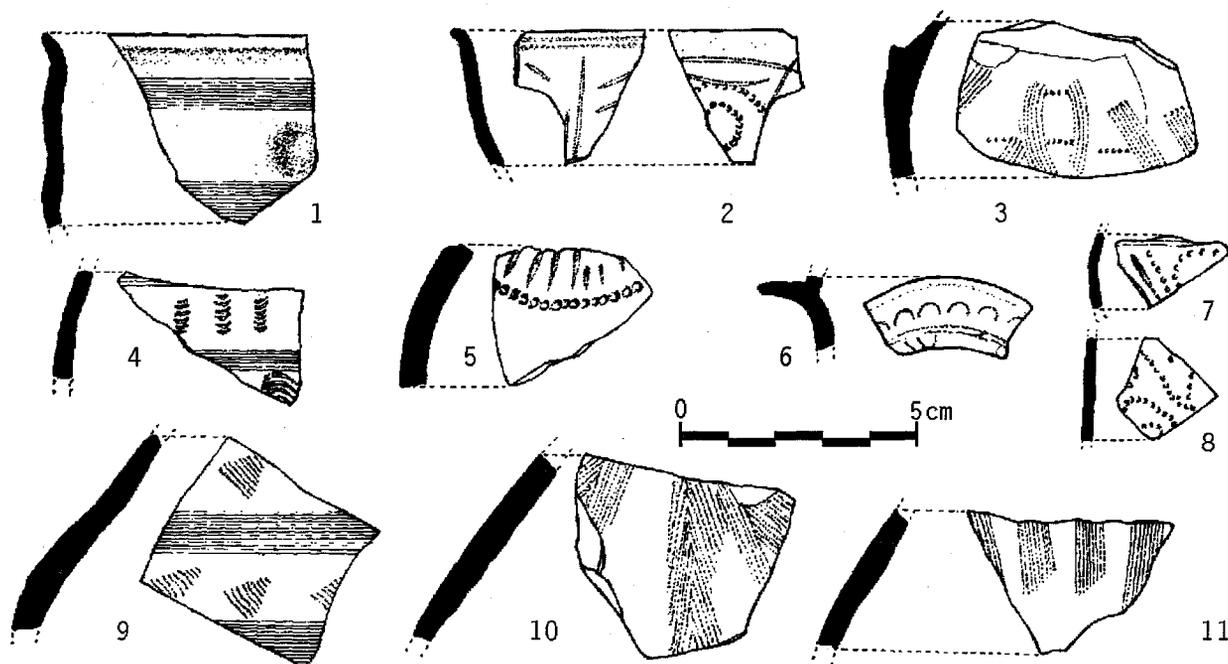
XVI al XVIII”, que contenía interesantes referencias a la alfarería de pasta roja o *barro colorado* que reproducimos seguidamente: “Rara vez se cita a Talavera desvinculada de la loza, pero no debería olvidarse que fue también una gran productora de cerámicas comunes y de alfarería de pasta roja o *barro colorado*. Ya en el siglo XVI era muy importante el uso de este último tipo de cerámica.

También fue muy aficionado a ellas Felipe II, quien encargó en Estremoz que se hicieran piezas para el uso de su familia. En la misma carta citada más arriba, escrita en Lisboa y enviada a las Infantas en 1582, comenta: “Al Calabrés he

*enviado a Estremoz a hacer búcaros como los que tenía ahí las flores...”*

No sabemos desde qué fechas se hacen en Talavera estas cerámicas, pero ya a fines del s. XVI, Pedro de Medina refiriéndose a Talavera declara: “No solamente se labra en este pueblo el vidriado, sino también otras muchas diferencias de búcaros y barro colorados lindísimos y curiosísimos, labrados con todo el artificio del mundo, que también son muy estimados en muchas partes donde se llevan y gastan”. No tendría nada de extraño que algunas de las cerámicas de este género que han aparecido en excavaciones de Andalucía, el Caribe, Gran Bretaña o los

**LÁMINA 2**  
**Fragmentos de piezas**  
**bucarinas con decoración**  
**lineal incisa, a peine y**  
**punteada**



Países Bajos procedieran no sólo de Portugal y Extremadura, sino también de Talavera. Ya la tasa de precios de cerámicas vendidas en Sevilla en 1627, en el apartado de "Barros de Portugal" denominación dada a los que se producían fundamentalmente en Estremoz, cita: "*barros de Talavera a los mismos precios que los de Portugal*".

Nos dice Torrejón que había en Talavera hacia 1646, ocho alfares de lo fino (loza), cuatro de barro tosco (alfarería) y dos para los barros colorados (alfarería de pasta roja y paredes finísimas del tipo de Estremoz).

Insiste en la producción y excelencias de este último género, como se comprueba en el siguiente párrafo: "*Los barros colorados son también muy primos el color muy vivo y no menos el olor. Labrase de mil diferentes formas, en dos alfares ymitando graciosamente abes y otros animales, brinquiños para las damas tan agradables al gusto que beben el agua y comen el barro*".

Hasta aquí la cita del artículo de Alfonso Pleguezuelo<sup>5</sup>, que nos indujo a fijar de nuevo la atención en estos "búca-

5. *Ibidem*; pp. 33 y 34.

**LÁMINA 3**  
**Bote y dos fragmentos**  
**con decoración**  
**incisa a peine y**  
**punteada.**

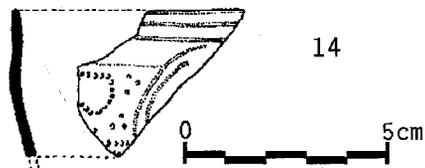
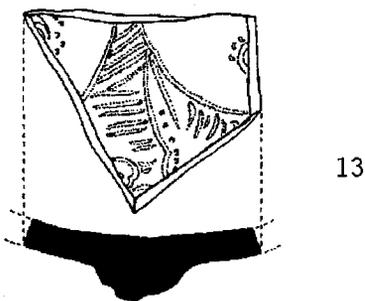
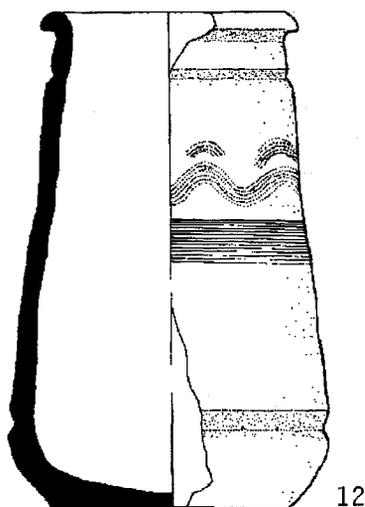
Nº 12: Bote. Incompleto. De paredes verticales entrantes y labio moldurado remarcado al exterior, mide 118 mm. de altura. Muestra carena cerca de la base, que es cóncava. Su pared tiene un grosor que oscila entre 3 y 5 milímetros. Barro rojo, bastante bien

decantado, con pequeñísimos de-grasantes. En su mitad superior está decorado a peine con trazos rectos y ondulados. Dos molduras de remarque completan la decoración. Se halló al abrir cimientos en el solar de C/Doña María de Portugal, nº 4.

ros y barros colorados lindísimos y curiosísimos, labrados con todo el artificio del mundo” cuyos restos, presentes desde hacía muchos años en el contexto cerámico recuperado en la ciudad, no habían sido objeto todavía de ningún análisis.

Sin embargo, a dificultar nuestro propósito de ayudar a esclarecer la presencia en Talavera de estas cerámicas bucarinas, no dejó de contribuir el hecho de la práctica ausencia de bibliografía disponible sobre ellas, hasta que tuvimos conocimiento, ya en 1996, de un interesante estudio publicado el año anterior por la Fundación Municipal de Cultura, Excelentísimo Ayuntamiento de Valladolid<sup>6</sup>, que analiza el origen, tipología y dispersión de la cerámica bucarina de tipo “orfebre”, y al que nos remitiremos a lo largo de nuestro artículo.

Los hallazgos talaveranos de estas cerámicas provienen de los siguientes puntos de la ciudad: Hallazgos superficiales en la huerta de Entretorres y obras de construcción en la misma; obra de prolongación de la C/Lechuga; obras en Ronda del Cañillo números 23 y 27; diversas obras en la C/San Clemente; remociones de tierra para la construcción de los Jardí-

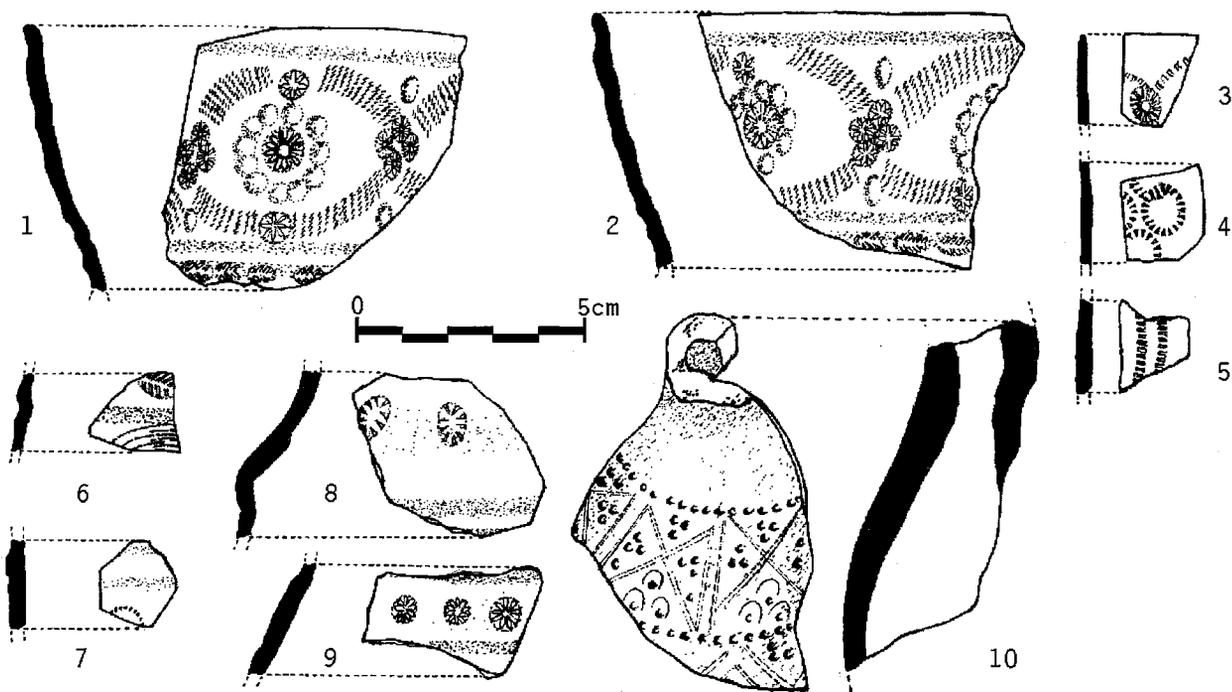


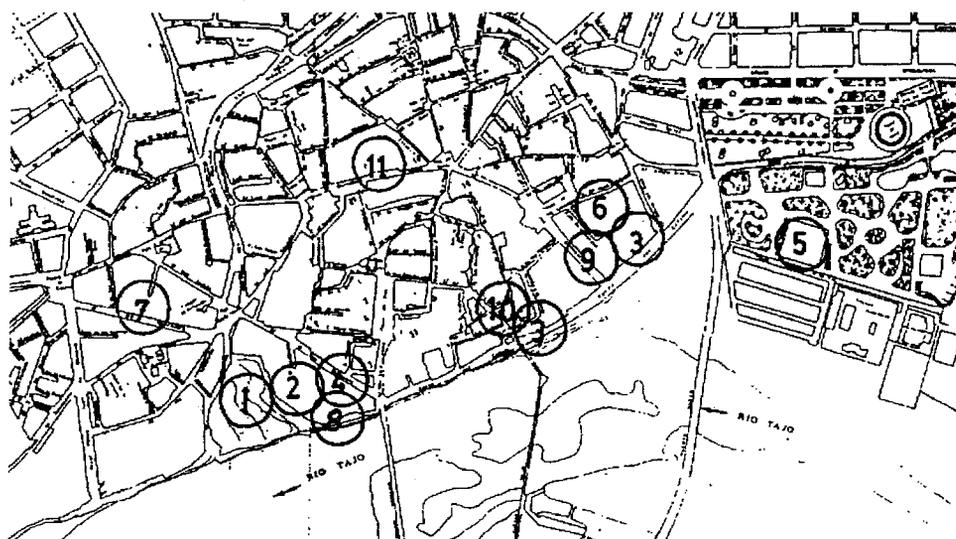
6. FERNÁNDEZ NANCLARES, Alejandro; MARTÍN MONTES, Miguel Ángel; MOREDA BLANCO, Javier: *Arqueología en San Benito (Valladolid): La cerámica bucarina de tipo “orfebre”: origen, tipología y dispersión*. Fundación Municipal de Cultura. Excmo. Ayto. de Valladolid. 1995.

Nº 1 y 2: Fragmentos de jarrita . Dos fragmentos que unen del borde de una jarrita de tipo similar a la de la lámina 6. El grosor de su pared es de 2 a 3 mm. Su barro, de color achocolatado, muestra un engobe lustroso del mismo tono, bastante perdido. Presenta una banda decorativa conseguida por medio de la impresión de finas estampillas florales y círculos rehundidos lisos, enmarcados por una cadena ovalada hecha a ruedecilla. Por debajo corre un fino estampillado horizontal de pequeñas hojas. Los fragmentos proceden de una obra en un solar de la Corredera del Cristo, nº 22.

Nº10: Fragmento de botella . Proviene de caño o pitorro, su barro es rojo, bien decantado, de 4 a 8 mm. de grosor y de superficie bruñida. La decoración era a bandas, delimitadas por líneas de puntos hechas a punzón. La banda superior muestra una superficie metopada, decorada con aspas incisas, cuyos espacios triangulares resultantes incluyen grupos de tres puntos y semicírculos incisos. La segunda banda deja entrever un nuevo tema inciso, acaso de rombos, y grupos de puntos similares a los anteriores. Procede de la huerta de Entretrorres.

**LÁMINA 4**  
**Fragmentos con decoración estampillada a ruedecilla, incisa y punteada**





#### PLANO URBANO DE TALAVERA

1. Huerta de Entretorres.
2. Prolongación de C/Lechuga.
3. Ronda del Cañillo, nº 23 y 27.
4. C/San Clemente.
5. Construcción de los nuevos jardines de La Alameda.
6. C/Doña María de Portugal nº 4.
7. C/Olivares, nº 26-28.
8. Obras del colector Ronda del Cañillo/Ronda Sur.
9. Ajardinamiento en C/Carnicerías.
10. Travesía de San Agustín.
11. Corredera del Cristo, nº 22.

nes de La Alameda; obra en la C/Doña María de Portugal, nº 9; obra en C/Olivares, nº 26; obras de la prolongación del colector (Ronda del Cañillo-Ronda Sur); obras de ajardinamiento en C/Carnicerías Travesía de San Agustín y Corredera del Cristo, nº 22 (ver plano). Asimismo incluimos un fragmento de vaso y partes de otra pieza hallados en 1971 por el G.I.R.A. en el Castillo de Mejorada, población que se encuentra a siete kilómetros de Talavera.

7. *Ibidem*; p. 9.

#### EL TIPO CERÁMICO

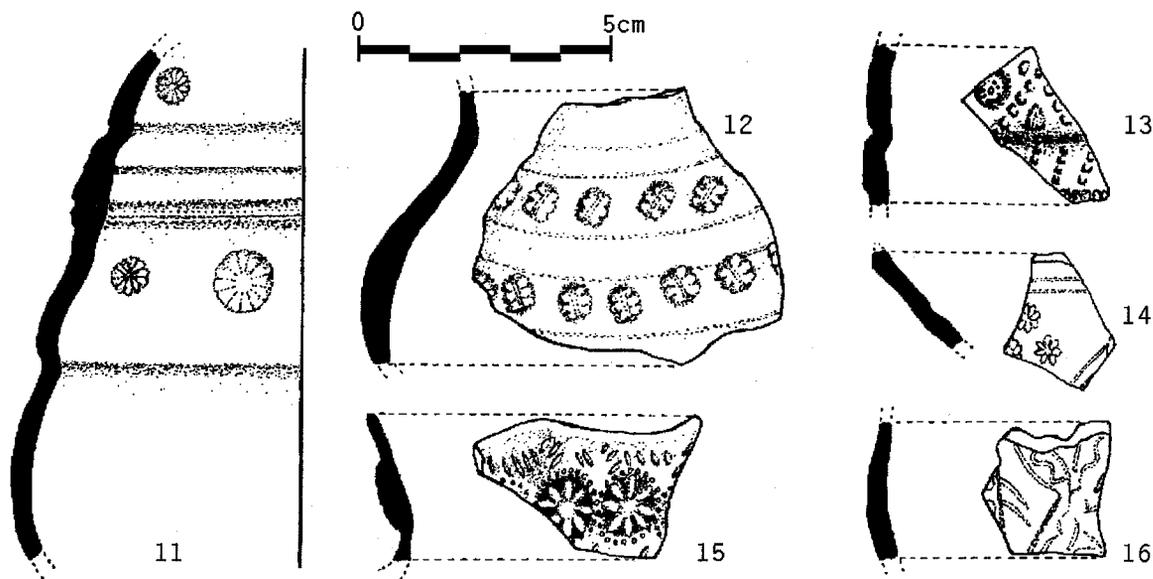
La cerámica bucarina recibe su nombre del sustantivo “búcaro” o “púcaro” con el que en la Edad Media se designaba a un tipo de vaso para beber agua, y ya en el s. XVI pasó a denominar una arcilla especial (barro bucarino) y los vasos con ella fabricados. Solía tratarse de piezas de adorno, de rica decoración, no siempre destinadas a la bebida. Su arcilla se preparaba especialmente para que adquiriera determinadas cualidades, poseyendo buen olor, la capacidad de refrescar el ambiente por transpiración, dejando además en el agua un sabor agradable; incluso se pensaba al usarla en supuestas virtudes profiláctico-medicinales<sup>7</sup>. Estos objetos llegaron a ser muy cotizados y hubo familias nobles que los coleccionaron, tanto en España y Portugal como en el resto de Europa.

En cuanto al hábito de ingerir los barros, considerado en la época como un vicio, tiene su origen en la creencia de que poseían poderes curativos, suponién-

Nº 11: Vaso. Trece fragmentos de una pieza cerrada ornamentada con diversas molduras horizontales de remaque y de relieve. En las partes media y superior lleva decoración estampillada, de rosetas, en dos tamaños, con mica aplicada sobre ellas. El barro

es rojo, poroso, bien decantado y sus paredes miden de 2 a 5 mm. de grosor. Fueron hallados, junto con el fragmento representado en la lámina 8, n 4, en la excavación del patio del Castillo de Mejorada (Toledo) en 1971.

**LÁMINA 5**  
**Fragmentos con decoración de molduras, estampillas, incisiones, relieve aplicado y espolvoreado de mica**



dose que detectaban los venenos. La Condesa D'Aulnoy, en su "Viaje por España"<sup>8</sup>, menciona tan extraña costumbre.

La denominación "barros bucarinos" no se refiere a una sola variedad cerámica, sino a un amplio abanico de producciones que se agrupan bajo tal denominación genérica, "no en función de peculiaridades de índole formal u ornamental, sino de una serie de aplicaciones refrigerantes y ambientales, de sus virtudes higiénico-inmunológicas, o de unas arcillas sávido-aromáticas"<sup>9</sup>.

Entre estas variadas producciones es posible hallar vasos pintados sobre engobes rojos, negros o cremosos, ejemplares simplemente bruñidos (total o parcialmente) sobre arcilla negra o roja, otros cubiertos de barnices brillantes, o la variedad denominada "terra sigillada", por sus contemporáneos<sup>10</sup>.

Entre todas ellas destaca por su riqueza decorativa la denominada cerámica

8. CONDESA D'AULNOY: *Un viaje por España en 1679*. Ediciones La Nave, Madrid. p. 132.

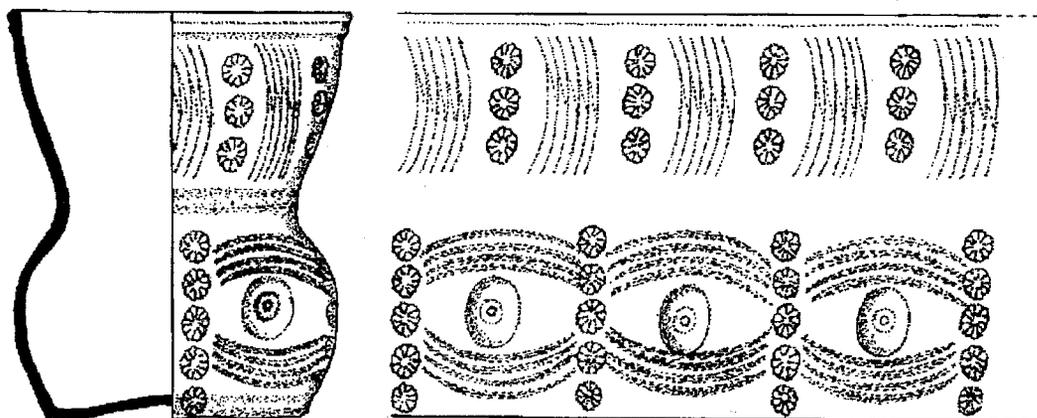
9. *Arqueología de San Benito*. Valladolid. P. 12.

10. *Ibidem* p. 12.

**LÁMINA 6**  
**Jarrita**  
**decorada a**  
**ruedecilla y**  
**estampillada.**

Jarrita. De forma acampanada. Incompleta. Mide 87 mm. de altura. El labio o presenta una doble moldura y la base es cóncava. Sus paredes, de barro poroso negro, bien decantado, tienen un grosor de 2 a 3 milímetros. Posee dos bandas de decoración en que alternan motivos obtenidos a ruedecilla y otros de estampillado individual, recubriéndola una fina

capa de engobe achocolatado, con lustre. Fue hallada enterrada en un escomdricho de una construcción antigua, al hacer obra en el solar de C/Olivares, nº 26. La acompañaban vidrios y platos de cerámica talaverana fechables en los siglos XVII-XVIII.



bucarina de tipo "orfebre", llamada así por la semejanza de su decoración con las labores de la platería de los siglos XVI-XVII, imitándose en ellas los vasos metálicos y motivos de orífice. Esta variedad posee unos acabados a base de engobes, cuyas tonalidades oscilan desde el naranja intenso al achocolatado, pasando por toda la gama de los rojos.

Su singular técnica decorativa incluye aplicaciones de motivos en relieve y la incrustación de fragmentos líticos.

**CARACTERÍSTICAS DE LOS**  
**HALLAZGOS TALAVERANOS**

El material que analizamos (con la excepción de la vasija completa, que pertenece a un hallazgo cerrado fechado por

otras cerámicas entre los siglos XVII-XVIII) fue recogido a pie de obra o bien en las escombreras donde era vertido, siéndonos conocido casi siempre el lugar de su procedencia dentro de la ciudad.

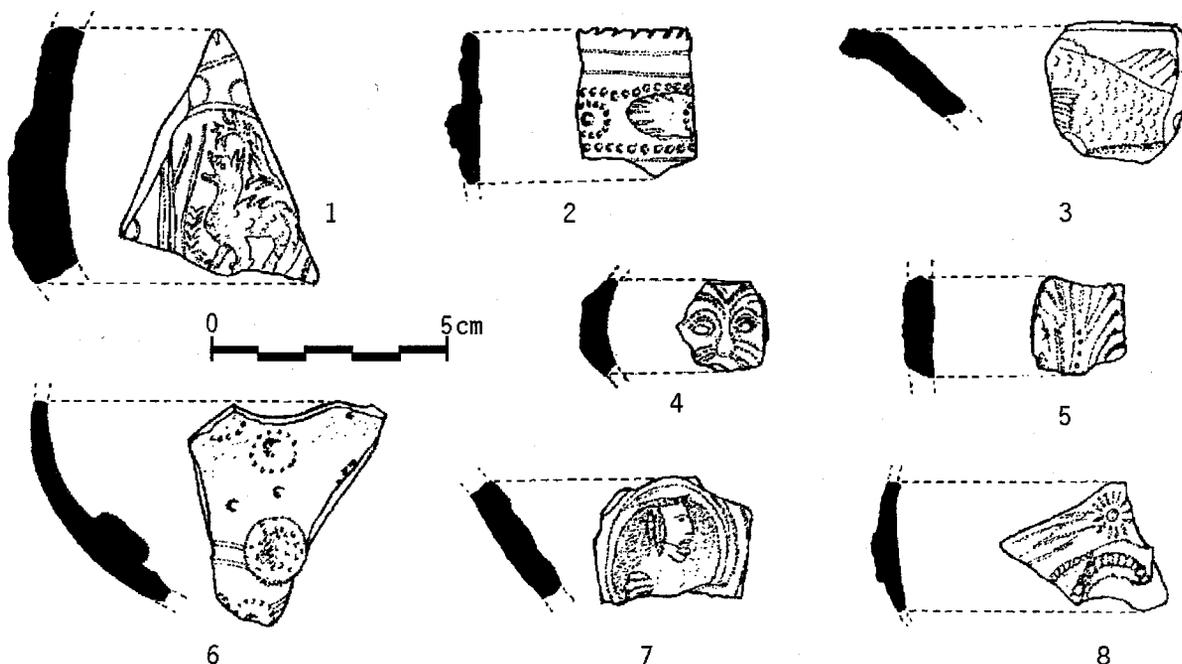
Se trata de ciento diez fragmentos cerámicos, más una pieza bastante completa (lámina 6) y algo menos de la mitad de otra (lámina 3, n 12) procedentes de los lugares mencionados con anterioridad. Sólo nueve fragmentos y la pieza más completa son de pastas no rojas (grises o negras) perteneciendo los demás a las variantes de barro rojo en diversos tonos, por lo general muy bien decantados, destacando entre ellos los de paredes finas o muy finas y acabados a base de engobes y bruñidos. Formaron parte

Nº1: Fragmento de vasija . De barro gris bien decantado, de 5 a 10 mm. de grosor, esta recubierto por ambos lados de un engobe rojo. Muestra un medallón en relieve aplicado representando un dragón rodeado de motivos vegetales. El aplique va contorneado por dos líneas incisas y círculos también incisos.

Nº6: Fragmento de fondo de copa o cuenco. De barro rojo bien decantado, de 3 a 5 mm. de grosor, está decorado interiormente con estampillas circulares de puntos, que incluyeron en su momento fragmentos líticos hoy perdidos. Líneas incisas, punteados y un botón en relieve aplicado completan la decoración. Hallado en la huerta de Entretores.

**LÁMINA 7**  
**Fragmentos con decoración en relieve aplicado, estampillas, incisiones, punteados y espolvoreados de mica**

Nº 7: Fragmento de pared de cuenco . En barro rojo bien decantado, de 3 a 5 mm. de grosor. Por el envés muestra un medallón ovalado que representa un busto humano, por el revés hay una decoración de líneas onduladas y trazos cortos incisos. Procede de la huerta de Entretores.



de piezas cerradas (botes, botellas, jarras y otras vasijas) y abiertas (platos, tazas, cuencos y copas) y hay también restos de tapaderas de tipo cupuliforme, de algunos de los recipientes mencionados.

Todos los fragmentos pertenecen a objetos de tamaño pequeño o mediano;

posiblemente ninguno de ellos sobrepasó los treinta centímetros de longitud. Respecto a sus formas se observan bases con pies anulares, planas o con rehundido cónico; paredes de desarrollo más o menos vertical, globulares o campaniformes, y bordes exvasados, a veces lobulados. En

cuanto a elementos de suspensión sólo conocemos dos pequeñas asas de tipo sencillo (lámina 1, nº 8).

### **SISTEMAS Y MOTIVOS DECORATIVOS**

Los fragmentos recuperados presentan las siguientes técnicas decorativas: la línea incisa, realizada con alfiler y punzón, utilizada para dibujar diversos motivos y formas geométricas y vegetales (láminas 2 y 3; lámina 4, nº 10 y láminas 8 y 9). Los trazos paralelos dibujados a peine (ver principalmente las láminas 2 y 3). La línea de puntos incisos hechos a punzón, formando agrupaciones o dibujando con ellos ciertos motivos (láminas 2, 3, 4 y 7). La impresión a ruedecilla, que da lugar a punteados y líneas repetidas de trazo geométrico muy fino (láminas 4 y 6). El estampillado por medio de sellos que llevan la decoración en negativo y que generalmente presentan formas florales: rosetas y palmetas, o bien círculos (láminas 4, 5, 6 y 9). Tenemos luego la técnica de incrustación, realizada con pequeños fragmentos líticos de cuarzo blanco que, al modo de los cabujones en la orfebrería de la época, decoran, por ejemplo, el interior de una roseta o círculo de puntos, o bien las piedrecitas forman líneas de separación o dibujo entre otros motivos diferentes (láminas 8 y 9). Los hundimientos y abolladuras parietales con sentido ornamental, como en el trabajo del metal (lámina 2, nº 1). La decoración en relieve, con motivos tales como baquetones y molduras (láminas 1 y 5) y la aplicación de elementos figurados fabricados previamente a molde, semejantes a los que aparecen en piezas de platería de la época; así observamos motivos antropomorfos, zoomorfos, vegetales y geométricos (lámina 5, nº 13; lámina 7 y lámina 8, nº 7).

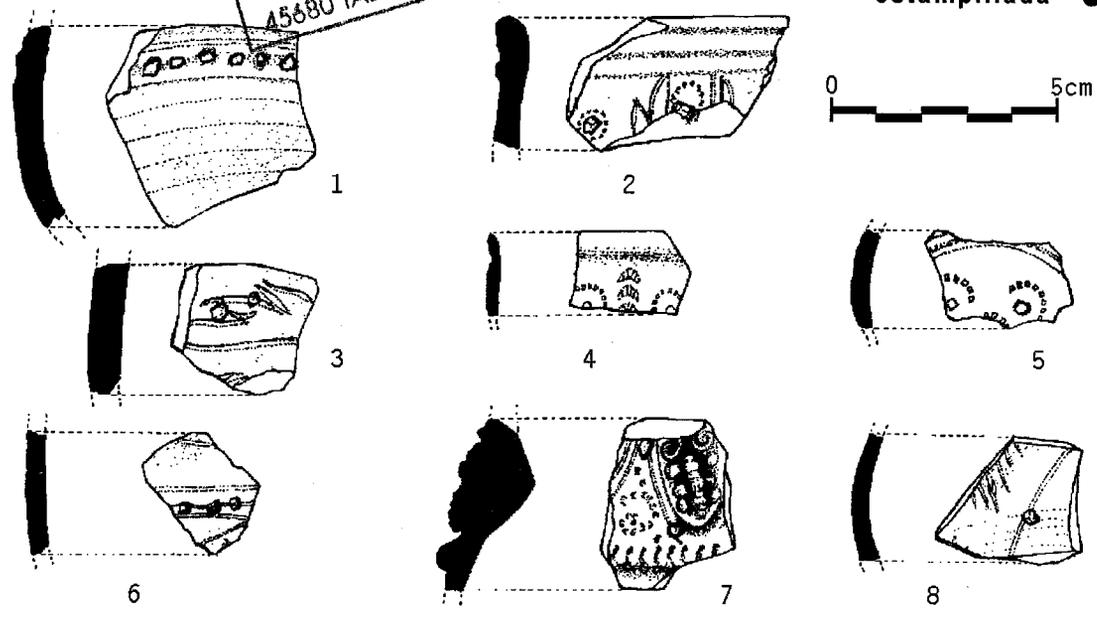
De igual manera son variantes ornamentales los ya mencionados engobes (mayoritariamente rojos) y bruñidos totales o parciales (lámina 1, nº 6) y el espolvoreado de mica dorada y/o plateada en ciertos elementos decorativos de los vasos, que generalmente van en altorrelieve o bajorrelieve (lámina 5; lámina 7, nº 8 y lámina 8, nº 4), aplicación ésta que aporta un brillo metálico a las piezas, acercándonoslas así a los modelos de orfebrería en que se inspiraron los alfareros.

A la vista de los fragmentos analizados, cabe distinguir, en líneas generales, dos calidades diferentes en las cerámicas bucarinas halladas en Talavera. Un primer grupo estaría representado por piezas de pasta muy cuidada, bien decantada y con fina capa de engobe y, en algunos casos, lustre de bruñido, que muestran decoración aplicada de pequeños motivos logrados a molde, sacados de piezas de platería, y también fina decoración estampillada, incisa, incrustada y a veces espolvoreada de mica (lámina 7; lámina 8, nº 7). Un segundo grupo lo formarían ejemplares de pasta y ejecución cuidadas, pero en menor grado que las del grupo anterior, con decoración estampillada menos fina, dibujos incisos e incrustaciones líticas, sin que muestren, por lo general, aplicaciones obtenidas con molde. Sus acabados son a base de engobes con o sin lustre, y a veces llevan mica espolvoreada sobre ciertos elementos de su decoración, siendo su aspecto más popular que el del primer grupo (láminas 2, 3, 8 y 9).

Por lo que nos dejan ver o entrever los fragmentos y piezas recuperados, es posible identificar decoraciones tales como líneas onduladas o rectas trazadas a peine (láminas 2 y 3), frisos de estampi-

**LÁMINA 8**

Fragmentos con decoración  
 lítica, en relieve aplicado,  
 incisa y  
 estampillada



llas repetidas (lámina 4, nº 8 y 9; lámina 5, nº 11 y 12) más o menos complejos (láminas 6 y 9). Motivos dispuestos circular o radialmente (lámina 3, nº 13 y 14; lámina 4, nº 1 y 2) y elementos relivarios aplicados en campos decorativos mas amplios, trasuntos de las piezas de platería de la época (lámina 7 y lámina 8, nº 7). La decoración es a veces abigarrada, demostrando cierto "horror vacui", aunando técnicas diversas, pudiéndose encontrar reunidas en la misma pieza, por ejemplo, la aplicación lítica, el estampillado, la incisión, el punteado y el espolvoreado de mica (lámina 9, nº 14).

El artesano decorador de estas cerámicas bucarinas disponía de un amplio muestrario de motivos a su disposición, en forma de matrices de estampillas de

tipo floral-geométrico, y de negativos de medallones sacados de piezas de platería cuyos positivos, mostrando figuración geométrica, vegetal, zoomorfa o antropomorfa, aplicaba sobre los vasos dando lugar a decoraciones en relieve. Asimismo, por medio de punzones, alfileres y otros útiles de diferente grosor, accedía al no menos amplio campo de la decoración incisa, realizando su minucioso trabajo con las aplicaciones líticas y de micas, engobes y bruñidos, capaces de dar a sus obras un aspecto y lustre metálico que, de alguna manera, pretendía acercarlas a las piezas de orfebrería.

**CRONOLOGÍA**

Son muy escasas las referencias escritas que nos transmiten información so-

bre estas cerámicas. Hay noticia, por ejemplo, de la colección de búcaros que poseía la emperatriz Isabel, hija de Don Manuel I y esposa de Carlos I, compuesta por piezas de Montemayor o Novo (Portugal), que debió llegar a España en 1526, con motivo de su boda, figurando en el inventario de bienes realizado tras su muerte en 1539. También Doña Juana, hermana de Felipe II, trajo una colección de búcaros al regresar a Castilla tras enviudar del príncipe Don Juan de Portugal en 1557. "El inventario realizado en 1573 describe púcaros de Montemor (Montemayor), Estremoz, Lisboa e incluso algunos de origen español (Ciudad Rodrigo). El mismo rey Felipe II encarga a los alfares de Estremoz unos púcaros para flores, destinados a sus hijas"<sup>11</sup>.

El interés por el coleccionismo de búcaros se extendió por el resto de Europa. Así lo encontramos en el Duque de Toscana, Cosme III, la Marquesa Strozzi, la Marquesa Verence Vitelli, la Condesa de Harrach en Viena (Austria), la Infanta Doña Isabel, gobernadora de Flandes (1598-1633), Doña Beatriz de Saboya y Doña María de Parma, entre otros. De igual forma coleccionaron barros bucarinos diversos títulos nobiliarios españoles, como Don Fernando de Valenzuela, valido de Carlos II, y Doña Catalina Vélez de Guevara, esposa del virrey de Nápoles y condesa de Oñate (1648-1653)<sup>12</sup>.

11. *Arqueología de San Benito*, p. 9.

12. *Ibid.* pp. 9 y 19.

13. *Ibid.* p. 54.

Abundando en estas aproximaciones cronológicas, ya en la introducción y en relación con las producciones talaveranas de estas cerámicas, anotábamos las

referencias a ellas que hace Pedro de Medina a finales del s. XVI, así como la tasa de precios de cerámicas vendidas en Sevilla en 1627, que señala cómo la producción talaverana de estos barros era puesta a la venta a los mismos precios que la portuguesa originaria. También mencionábamos el dato facilitado por Torrejón de la existencia en Talavera, hacia 1646, de dos alfares para los barros colorados y la excelencia de sus producciones.

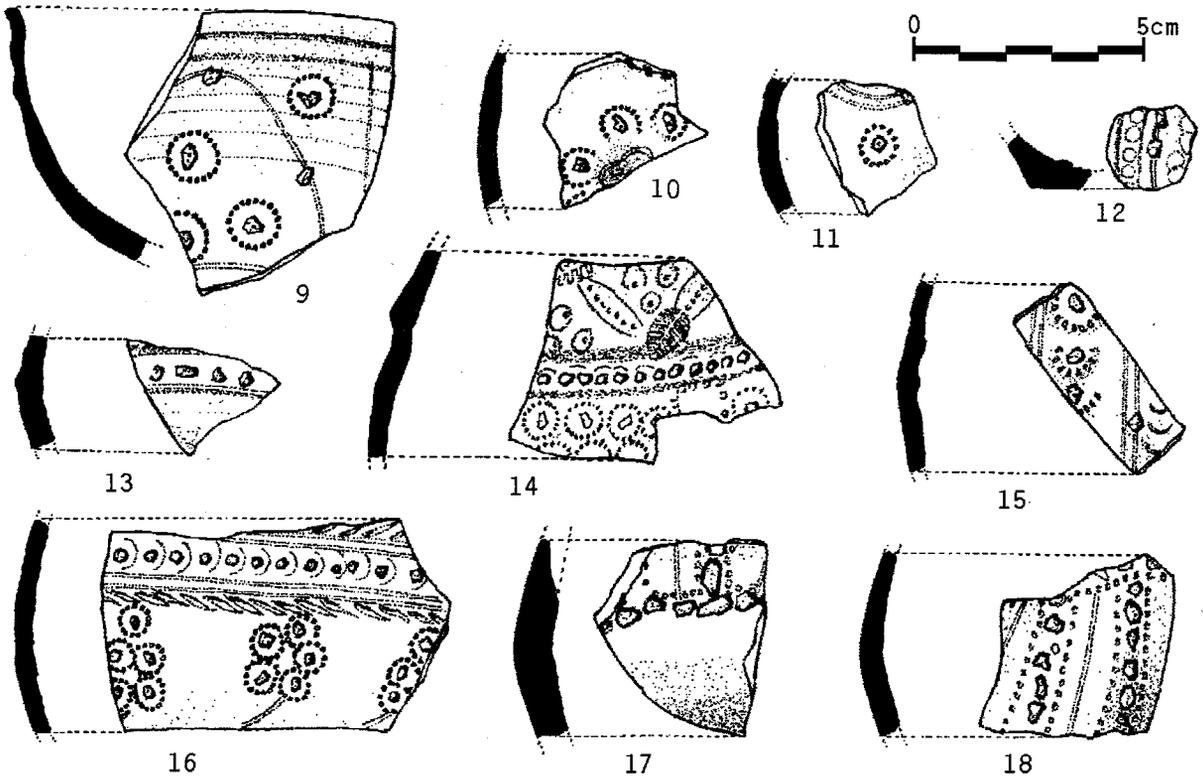
Frente a los escasos datos escritos acerca de estos barros, es interesante e ilustrativo consultar la obra de determinados pintores activos en las dos centurias (s. XVI-XVII que ven el florecimiento de estas cerámicas. Así hallamos piezas bucarinas pintadas en cuadros de bodegonistas como Juan Bautista de Espinosa (activo entre 1640 y 1670); Juan Sánchez Cotán (1560-1627); Antonio de Pereda (1608-1676); Francisco de Barrera (hacia 1642); Francisco de Palacios (1640?-1676) y Francisco de Zurbarán (1598-1644), o del mismo Diego de Silva Velázquez (1599-1660), que en su obra maestra "Las Meninas" (1656) representa un barro bucarino<sup>13</sup>.

Esta serie de fechas relacionables con la época de más intensa producción de labores bucarinas, nos lleva a un período de tiempo coincidente, en líneas generales, con la etapa de unificación de los territorios peninsulares (1560-1640) que tuvo principio bajo el reinado de Felipe II, durante la cual los barros portugueses de Montemayor, Sandoal, Pombal, Lisboa y Estremoz, impulsaron sin duda con su tráfico por la península la fabricación de piezas similares en diversos alfares españoles, entre ellos los de Talavera, vendidas éstas últimas -como sabemos- a los mismos precios que las portuguesas.

Nº 9: Fragmento de borde de un cuenco. De barro gris bien decantado de 2 a 5 mm. de grosor con engobe rojo, está decorado interiormente con finas líneas concéntricas incisas, círculos de puntos en cuyos centros hay una incrustación lítica blanca, y una línea ondulada incisa más remarcada que las anteriores. Otra línea, también incisa, en sentido vertical, parece indicar una distribución metopada de la decoración. Procede de obra en un solar de Corredera del Cristo, nº 22.

Nº 16: Fragmento de galbo de vasija. En barro negro muy bien decantado, de 3 mm. de grosor, recubierto de un engobe marrón claro. La parte superior de la decoración, a base de incrustaciones líticas blancas y semi-círculos incisos, queda enmarcada por líneas rectas y trazos sueltos oblicuos. En la parte inferior se repite un motivo vegetal de racimos formados por estampillas circulares de puntos, con sus centros decorados con piedrecitas blancas y unos trazos incisos que indican el tallo. Proviene de una obra en C/San Clemente.

**LÁMINA 9**  
**Fragmentos con decoración lítica, estampillada, punteada, incisa y espolvoreada de mica**



## CONCLUSIONES

Las producciones bucarinas de los siglos XVI-XVII, de procedencia mayoritariamente lusitana y decoradas con motivos renacentistas, gozaron de una amplia aceptación, tanto a nivel peninsular como en el resto de Europa, siendo incluso coleccionadas por familias nobles, en cuyos legados aparecen, y de algunas de cuyas colecciones existen vestigios hoy día. La escasez de documentos escritos coetáneos que traten sobre estas producciones alfareras es paliada en parte por la representación pictórica que de diversos ejemplares realizaron distintos bodegonistas activos durante esas dos centurias, principalmente en el espacio de tiempo que vio la unión de las dos naciones peninsulares, la cual potenció la expansión de estos barros de origen portugués (Montemor o Novo, Sandoal, Pombal, Estremoz, Evora y Lisboa), cuyo éxito indujo a su fabricación en alfares españoles como los de Ciudad Rodrigo, Herrera del Pisuerga, Andújar, La Rambla y acaso Valladolid, así como en los alfares talaveranos, de cuyos barros bucarinos existe constancia documental, ya reflejada. A esa evidencia añadimos ahora este primer avance sobre hallazgos de tales cerámicas en el casco ur-

bano de Talavera, que nos parece lógico suponer que en su mayor parte deben ser exponentes de la producción local de estos barros, pese a que aún no se hallan encontrado restos evidentes de un testar de "barro colorado" en la ciudad y por tanto no pueda concretarse todavía cuáles productos de entre los hallados proceden con seguridad de sus hornos.

Sobre la cronología de estos barros recuperados en Talavera, tenemos los datos que nos proporciona el ya mencionado Pedro de Medina para el s. XVI, y la tasa de precios de las cerámicas vendidas en Sevilla, y los datos del Padre Torrejón para el s. XVII. Asimismo nos los sitúa en el tiempo su hallazgo en excavación sobre los restos del patio de la casa palacio de C/San Clemente (siglos XVI-XVII)<sup>14</sup> y también su presencia en hallazgo cerrado junto a cerámicas talaveranas de los siglos XVII-XVIII en C/Olivares, que mencionamos más arriba<sup>15</sup>.

Por otra parte, en el yacimiento de Alba de Tormes (Salamanca)<sup>16</sup> se encontraron piezas bucarinas acompañadas de cerámicas talaveranas del s. XVII.

Aún en nuestros días, perdida de antiguo su fabricación en Talavera, es posible rastrear pervivencias de estas cerámicas en las labores actuales de los alfares portugueses de Nisa y Estremoz, y del extremeño de Ceclavín, aunque los ejemplares que hoy se fabrican distan mucho de la perfección y complejidad observables en los antiguos, habiéndose abandonado, por ejemplo, un elemento tan característico como es la decoración aplicada, en relieve, obtenida con moldes de platero. Permanecen, sin embargo, diversos aspectos de la producción bucarina antigua, como son los bruñidos parciales, la incisión y las incrustaciones líticas.

14. MORALEDA OLIVARES, Alberto; PACHECO JIMÉNEZ, César: *Informe de los trabajos arqueológicos realizados en el solar sito en C/San Clemente, polígono ME-34, O.10. de Talavera de la Reina*. Mayo 1996. Consejería de Educación y Cultura de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha.

15. El cercano Hospital de San Antonio Abad (C/San Antón), tuvo un censo perpetuo sobre una casa en C/Olivares, existiendo recibos del mismo entre 1733-1743. Por su situación no descartamos que exista relación entre el lugar del hallazgo y dicho hospital. (Archivo de la Colegiata de Talavera, caja 514, nº 1).

16. Arqueología de San Benito (Valladolid), p. 41.

## BIBLIOGRAFÍA

- AGUILLO, M. P.: "El mueble clásico español", Madrid, 1987.
- ALBERT, M. A.: "Arqueología y arte colonial", en *Cuadernos de Arte Colonial*, nº 3 (Madrid, 1987), pp. 79-92.
- ALBERT, M. A.: *Desarrollo de la cerámica colonial en la Nueva España*, en *México Colonial*, 1989, pp. 43-53.
- BAART, J.: "Terra sigillata from Estremoz, Portugal", en *Everyday and exotic pottery from Europe C. 650-1900, Studies in honour of John, G. Hurst*, edited by David Gaimster and Marx Redknapp. Oxford, 1991, pp. 273-278.
- CANOGAR, R.: "Zurbarán", en *El Mundo de los Grandes Genios*, 11 (1988). *El Mundo de Valladolid*, 334.
- D'AULNOY, CONDESA: *Un Viaje por España en 1679*. Ediciones La Nave, Madrid.
- DUNCAN MATHEWSON III, R.: *El tesoro del Atocha*, Barcelona, 1988.
- FELIPE II: *Cartas a sus hijas*, edición al cuidado de Fernando Bouza, Madrid, 1988.
- FERNANDEZ, A.; MUNOYA, R.; RABASCO, J.: *Enciclopedia de la plata española y virreinal americana*, Madrid, 1984.
- GAUTTIER, T.: *Viaje por España, 1840-1845*, Madrid, 1985.
- JORDAN, W.B.: *Spanish still life in the Golden Age, 1600-1650*. Fot worth 1985.
- MAGALLOTTI, L.: "De los búcaros de las Indias Occidentales". Estudio de Francisca Perujo y Teresa Poggi Salani, en *Boletín de Investigaciones Bibliográficas*. 1972, Vol. 11, pp. 319-354.
- MARTI I MONSO, J.: "Los calderones y el Monasterio de Nuestra Señora de Portacelli" en el *Boletín de la Sociedad Castellana de Excursiones*, 93 (1910), pp. 491-496.
- MARTINEZ CAVIRO, B.: *La cerámica de Talavera*, CSIC, Madrid, 1984.
- MEDINA, P. de: *Las Grandezas y Cosas Notables de España*, Sevilla, 1548 (1590).
- RIAÑO: *The Industrial art in Spain*. Londres 1879.
- RUZNETSOV, Y.: *The Hermitage: Western European Painting. Fourteenth to Twentieth Century*. Leningrado, 1980.
- SEMPERE, E.: *Rutas de los alfares. España y Portugal*, Barcelona, 1982.
- SESEÑA, N.: "El búcaro de Las Meninas" en *Velázquez y su tiempo*. CSIC, Madrid, 1991.
- "Tasa general de los precios a que se han de vender las mercancías de esta ciudad de Sevilla y su tierra..." Biblioteca Universitaria de Sevilla, estante 188, n. 84.
- TORREJON, Fray A. de: *Historia de Talavera*. Manuscrito de la Biblioteca Nacional, Madrid, 1646.
- VASCONCELLOS, C. M.: *Algunas palavras a respeito de púcaros de Portugal*, Coimbra, 1921.
- VIRGILIO SEVILLANO, F.: *Testimonio arqueológico de Zamora*. Zamora, 1987.
- VV.AA.: *Historia de España*, t. 4, Barcelona, 1989.

## Panorámica social de Talavera de la Reina en el s. XVIII: las clases privilegiadas y la estructura socio-profesional.

MIGUEL ÁNGEL BLANCO

es licenciado en Historia

### LA IMPORTANCIA DE LA NOBLEZA Y EL CLERO TALAVERANOS DEL SIGLO XVIII.

Durante el siglo XVIII sigue vigente la tradicional división jerárquica de la sociedad, aunque empiezan a observarse ciertos movimientos en su seno que acabarán traducándose en una disminución del papel político de las clases privilegiadas, y en un paulatino ascenso de los grupos burgueses y de las nuevas profesiones -"liberales"-; mientras, el proletariado campesino e industrial saldrá perjudicado claramente a pesar de las medidas filantrópicas que intentaban paliar su mala situación (inicios de una seguridad social, proliferación de instituciones de beneficencia, etc.). Las clases sociales más poderosas conservarán casi intactos sus privilegios y eran poseedoras de la riqueza nacional, aunque se iba asentando una nueva visión desde el entorno ilustrado. Los pilares del Antiguo Régimen, aunque removidos, aún resisten. La nobleza mantuvo su influjo social, pues subsistían legalmente sus señoríos y jurisdicciones y estaban garantizados sus mayorazgos y vinculaciones; pero carecía ya de poder político directo pese a ejercer ciertos cargos en la Administración central y, sobre todo, en las colonias, provincias y muni-

cipios. No obstante, aun reconociendo su indudable peso, se redujeron sus efectivos en gran medida, pasando de representar el 7'5% de la población en 1768 -Censo de Aranda-, a un 3'7% en 1797 -Censo de Godoy-, sobre una población aproximada de diez millones de habitantes; también disminuyó su influencia, debido a la discontinuidad de sus posesiones y a los privilegios que con el tiempo les habían recortado tanto el Estado como los municipios y villas. Cada vez se hacía más sedentaria y cortesana, transformándose en una clase urbana.

¿Qué causas produjeron este descenso de efectivos? Hay que destacar, sobre todo, las uniones consanguíneas y el celibato eclesiástico: recordemos que muchas familias nobles desaparecieron por falta de sucesión, al figurar varios de sus miembros en las filas del clero; o bien por deficiencias genéticas derivadas de los sucesivos enlaces dentro del mismo parentesco; otras, en cambio, se diluyeron en las cada vez más frecuentes uniones de linajes, que fueron concentrando en manos de unos pocos los honores y riquezas. Existen otras causas, como la crisis evidente por la que pasaban los vetustos ideales caballerescos: el Estado se burocratizaba cada vez más y la nobleza, que ahora carecía de sus antiguos impulsos

guerreros, con una posición cada vez más controlada -las clases medias, sobre todo, van desplazándola del poder-, se concentraba en los núcleos urbanos de cierta importancia. Además, la tendencia oficial a negar las hidalguías no contrastadas con títulos de posesión originó una larga serie de pleitos muy costosos que harán descender su número, unas veces por no quedar demostradas y otras, las más, por preferir sus titulares la pérdida al pago de los procesos. En resumen, la pujanza del estamento, basada en su influencia local y sus riquezas, no se tradujo, como en el pasado, en un dominio directo del poder central.

Talavera de la Reina no era una excepción. Aunque conservará durante toda la centuria un buen número de población hidalga, ya no podrá compararse con la que dio tono a la villa en los siglos precedentes. Los libros parroquiales del siglo XVIII atestiguan la desaparición de muchos apellidos ilustres. Siguiendo la tendencia general, las familias nobles más importantes, con grandes dominios en la tierra talaverana, pasarán a residir en Madrid, que se convertía en gran polo demográfico, atractivo como capital del Reino y como centro cortesano. Pese a todo, las concesiones de hidalguías continuaban, quedando constancia al menos de catorce de ellas durante el siglo <sup>1</sup>.

El "Catastro de Ensenada" (1753) incluye a 85 "caballeros hacendados", aunque el número de residentes con derecho a anteponer el "Don" en su nombre es muy superior, incluyendo un amplio abanico de representantes de las clases medias y burguesas: dependientes de rentas reales, la "noblea de toga" (abogados, notarios y procuradores), y los mercaderes e industriales más importantes (caso de la concesión de Felipe V al renom-

brado ceramista local Ignacio Mansilla). Sumando a todos no se sobrepasaría la cifra de 100 vecinos, que supondría aproximadamente el 6% de la población; los dos títulos ducales, siete condados y ocho marquesados que aparecen en el Vecindario General del Estado Seglar, residían fuera de la villa, probablemente muchos en Madrid, aunque tenían bienes raíces y casas en Talavera. Habitando en el casco urbano había una nutrida representación de hidalgos incluídos en las filas de las profesiones liberales y de la burocracia municipal: tres abogados reales, dos escribanos, tres administradores de rentas, un alguacil de Millones, diez regidores, un alguacil Mayor, un procurador general, algunos militares y cinco médicos <sup>2</sup>.

El "Censo de Aranda" (1768) menciona un total de 136 personas exentas de tributar, sin demasiadas especificaciones al respecto. En 1787, el "Nomenclátor de Floridablanca" registra 162 exentos del pago de tributos: 63 hidalgos, 39 por servicio real, 3 por Cruzada, tres por Inquisición y 54 empleados del Rey; para una población aproximada de 7.000 habitantes, representaban un 2% del total, porcentaje clarificador del significativo descenso experimentado por este grupo social desde mediados de siglo <sup>3</sup>.

Estudiando los datos del "Catastro"

1. PALENCIA FLORES, C.: *El Archivo Municipal de Talavera de la Reina*. Talavera de la Reina, Impr. de R. Gómez-Menor, 1959, p. 27: "3º Hidalguías del siglo XVIII: Félix Manuel de Coca (1723); José Ortega y Soto (1741); Francisco Sánchez Blázquez y Miguel Aguado Muñoz (1745); José de Soria Cetina (1747); Domingo Herreros de Tejada, Luis del Hierro Cereceda, Cayetano Ferosel de Contreras, Francisco Bazán Aguero (1751); Francisco y José de Aponte, Francisco Iñiguez Valdosera (1752); Agustín Sobrinos (1775); Manuel Adrada Zorrilla (1.798); Pedro Gómez de la Maza (1799)".

2. "Catastro de Ensenada", 1753 (1749/1769), t. 643. Archivo Histórico Provincial de Toledo (A.H.P.Tº). "Índice".

se pueden adelantar unos apuntes sobre los recursos controlados por este reducido grupo de población. Su base económica eran los réditos recibidos por las propiedades territoriales, ya que los derechos de señorío -jurisdiccionales- sobre lugares y villas (Talavera de la Reina, a pesar de su nombre, era una villa de señorío eclesiástico, perteneciente a la dignidad arzobispal de Toledo), no les reportaba beneficios sino que, más bien, suponían una carga debido a las obligaciones administrativas y costumbres que les iban anexas: administración municipal, pensiones, obras pías, gastos extraordinarios en los festejos, y otras de las que no podían eximirse. Aunque las posesiones de las grandes casas eran enormes en general (Medina Sidonia, Osuna, Alba, Cardona, las Encomiendas Militares, ...), no lo eran tanto las de los linajes afincados en nuestra villa; se comprueba que un gran número de integrantes de las escalas contribuyentes disfrutaban de una posición bastante más saneada. A pesar de ello, estos linajes inferiores e intermedios seguían monopolizando la vida pública local <sup>4</sup>.

Con respecto al valor social del clero, adelantaremos que todas las manifestaciones importantes de la vida aparecen presididas o conducidas por la Iglesia, desde las familiares (bautizos, casamientos, entierros, ...), hasta las locales (fiestas patronales) o patrióticas (celebraciones nacionales). En su seno se realizaban las rogativas en tiempos

de epidemias o sequías, cuando había una guerra o subía al trono un nuevo soberano. El ceremonial religioso se proyectaba, además, en la calle con un extraordinario aparato que impresionaba y conmovía las sencillas convicciones populares (procesiones, fuegos artificiales, ...); todo cuadraba a la perfección con el gusto español por lo callejero, lo teatral y lo fastuoso. Indudablemente, su influencia era enorme, sobre todo la del clero regular, mucho más cercano al pueblo llano e inserto en el tejido social, lo que será motivo de postreros ataques.. Para el ciudadano de a pie la Iglesia era guía, depositaria de todo lo bueno y auxiliar en los campos material -auxilio a los necesitados-, moral e intelectual. A ello se sumaba su dominio jurisdiccional sobre buena parte de la población: al finalizar el siglo había en España 7 ciudades episcopales, 260 villas, y 135 de abadengo, más 3.494 lugares o territorios más pequeños, lo que suponía un tercio de los señoríos laicos y la cuarta parte de las poblaciones de realengo <sup>5</sup>.

Los copiosos ingresos del clero provenían de sus tierras y bienes inmuebles ciudadanos; una gran parte procedía de los diezmos y primicias -tributos exclusivos- sobre cosechas y rebaños, además de los provenientes de sus funciones ministeriales (misas, bodas, bautizos, etc.), y de las limosnas y donaciones dirigidas al culto o a la provisión de instituciones benéficas. Las tierras en manos de la Iglesia producían casi la cuarta parte del producto nacional agrario, y sus rebaños una décima parte. Había recibido o adquirido las mejores tierras, resultando lógico el interés mostrado por muchos eclesiásticos hacia la problemática agrícola, sobre todo durante la segunda mitad del siglo, cuando llegaban los aires innovadores de las

3. GONZÁLEZ MUÑOZ, M<sup>o</sup> del C.: *La población de Talavera de la Reina (siglos XVI al XX)*. Toledo, I.P.I.E.T., Diputación Provincial, 1974, pp. 331-333.

4. A.H.P.T<sup>o</sup> / Ms.cit. ("Catastro..."), Ts. 634, 635 y 643. VICENS VIVES, J.: *Historia de España y América (Social y Económica)*. Vol. IV: *Los Borbones*. Barcelona, Ed. Vicéns Vives, 1.977, pp. 50-52.

5. VICENS VIVES, J. / Op.cit., p. 68.

reformas inglesas y del fisiocratismo francés. Por eso se esforzaron en la difusión de conocimientos útiles entre el campesinado, estimulando el desarrollo agrícola mediante su participación en las tertulias de las Sociedades de Amigos del País, que proliferaban por la geografía nacional. Conviene recordar, también, que el verdadero proceso desamortizador no comenzará hasta 1811 - "desvinculación de patrimonios"-, por lo que el clero conservaba sus bienes heredados casi intactos.

La Iglesia absorbía tres cuartas partes de las rentas hipotecarias y censos, y la mitad de los alquileres de casas y otras rentas. La percepción de los diezmos se realizaba siguiendo un complejo proceso en cuya base actuaba el cura párroco; además, el clero seguía recibiendo ingresos derivados de vinculaciones medievales como la Cruzada. Hay que advertir que las cifras aportadas en el balance global que el "Catastro" hace para Castilla, deben tomarse como valores indicativos que nos ofrecen planos comparativos, pues además de las muy probables ocultaciones típicas en las declaraciones de este tipo, las operaciones realizadas en la confección de los resúmenes no ofrecen garantías totales <sup>6</sup>. Las donaciones por disposición testamentaria venían enriqueciendo a la Iglesia desde el Medievo; éstas se efectuaban por multitud de motivos personales (para cumplir un voto o promesa, para obtener una gracia, etc.), y algunas por convencimiento en el lecho de muerte... Según varias encuestas realizadas en tiempos de Carlos III, el clero recibía anualmente en las veintidós provincias castellanas una renta de 359.806.251 reales de vellón <sup>7</sup>. La diócesis más rica era la de Toledo, cuyas rentas sobrepasaban incluso a las mayores fortunas laicas del país.

La mendicidad, lejos de ser una des-

honra, resultaba una práctica muy común y tenía su propia normativa. Las ciudades estaban llenas de "pobres de Dios" a los que moralmente era obligatorio atender. Estos, cuando no eran inválidos, necesitaban de una licencia para poder pedir y ser atendidos en los centros de caridad. Dominicos y franciscanos, normalmente, recorrían la geo-

6. ANES, G.: *El Antiguo Régimen. Los Borbones*. Vol. IV de la Col. Historia de España-Alfaguara. Madrid, Alianza Ed., 1975, pp. 66-73.

7. MENDOZA, M. y TORROJA, C.: *Catálogo analítico del Archivo de la Colegiata de Talavera de la Reina (1.204/1.900)*. Toledo, I.P.I.E.T., Diputación Provincial, 1969. Ver Archivo Colegiata de Talavera / IX: "Fundaciones" (Caja 297, núms. 26, 38, 41 y 42), X: "Inventarios" (Caja 297, núms. 48 y 49; Cj. 303, núm. 10), XIII: "Testamentos" (Caja 297, núm. 40; Cj. 303, núm. 9).

grafía peninsular buscando limosnas con tal fin, y los monasterios recibían frecuentemente de las corporaciones municipales todo tipo de ayudas. Para los gastos y el acondicionamiento de los templos, el clero contaba con los presentes de los fieles.

Talavera, perteneciente como señorío jurisdiccional al arzobispado toledano, seguía estas directrices generales. El exhaustivo trabajo de Ensenada demuestra la relevancia socioeconómica del clero talaverano -Libros de Riqueza Agraria Eclesiástica-: 5.600 fanegas de tierra en posesión (aproximadamente 1.078 hectáreas), 642.000 reales en propiedades industriales y urbanas, 108.000 reales en bienes patrimoniales, y 24.000 reales en utilidades de ganado. Se registran un total de 60 clérigos seculares, cifra que asciende a 69 en 1768 para situarse en 67 veinte años más tarde, lo que manifiesta una gran continuidad en el número de elementos desde mediados de siglo <sup>8</sup>. Parroquialmente, Talavera se distribuía en una iglesia Colegiata y siete parroquias: Santa María la Mayor era Colegiata y parroquia;

luego estaban Santa Leocadia, San Clemente, San Andrés, San Pedro, Santiago el Nuevo y San Miguel.

Diezmos y primicias mantenían en gran medida a este clero secular. Para hacernos una idea expondremos lo que estos impuestos le suponían al clero talaverano en 1737: 650 fanegas de trigo, 530 de cebada, 420 de centeno, 40 de algarrobas, 18 de garbanzos, 26 de pitos, 1.000 cargas de uva y 1.200 de aceituna, lo que significaba para el conjunto de las parroquias alrededor de 145.000 reales. El re-

Santiago el Nuevo, que son parroquias de gente más humilde, ocupan el último lugar. No obstante, conviene recordar que el Cabildo de Santa María era propietario de bastantes labranzas, dehesas y tierras, cuyo producto arrendaba, y estaba exento del pago del diezmo al Estado, igual que los olivares, viñas y huertas que le pertenecían y aquellas particulares que le pagaban renta<sup>10</sup>. Tampoco tributaban las Ordenes Militares representadas en la villa, de Calatrava y de San Juan.

En las postrimerías del siglo, la población religiosa talaverana recibirá el refuerzo de los emigrados franceses, que tras el triunfo de la Revolución en el país vecino se refugiarán entre nosotros, quedando constancia de su llegada a Talavera<sup>11</sup>. La población conventual local a mediados de siglo se agrupaba en 7 conventos de religiosos, 5 de religiosas y 1 monasterio. El clero regular fue perdiendo efectivos, sobre todo tras decretarse la expulsión de la Compañía de Jesús en 1767 -de la que existía en Talavera una Casa-, cuya línea contrarreformista y de obediencia absoluta al Papa era incómoda para la política borbónica. Las instituciones regulares se asentaban en sus propiedades y en los réditos de sus prebendos o censos (el Catastro, como cualquier otra fuente oficial de la época, no califica al clero como prestamistas)<sup>12</sup>. El panorama de este clero en la villa lo conforman el Monasterio de Santa Catalina -Jerónimos-, el Colegio de San Ildefonso -Jesuitas-, y los conventos de los Agustinos, de San Francisco -observantes-, de los Trinitarios, de los Hermanos Carmelitas, de Santa Ana -Franciscanos- y de San Ginés -Dominicos-, de religiosos; de religiosas eran los del Carmen, de la Madre de Dios -Clarisas franciscanas-, San Benito, las Agustinas y San Ber-

8. JIMÉNEZ DE GREGORIO, F.: *Talavera de la Reina en el siglo XVIII (población, economía y sociedad)*. Talavera de la Reina, Impr. de Gómez-Menor, Excmo. Ayuntamiento, 1962, p. 53.

A.H.P.Tº / Ms.cit. ("Catastro..."), T. 634, Respuesta 38.

Biblioteca Nacional (copias) / -"Censo de aranda", as. 1768-69, T.II: "Arzobispado de Toledo", Ms. 9/6173. -"Nomenclátor de Floridablanca", a. 1.787, "Intendencia de Toledo", Ms. 9/6249.

9. A.H.P.Tº / Ms.cit. ("Catastro..."), T. 645.

10. MENDOZA, M. y TORROJA, C. Op.cit. Ver A.Col.Tº: / XII: "Propiedades" (Cj. 302, núms. 1, 2, 5, 8, 9, 11, 12, 13; Cj. 303, núm. 11).

11. A.M.Tº. / Relación de extranjeros avencidados en Talavera de la Reina..., "Vecinos" nº2, 1791-93.

parto era como sigue: Santa María gozaba de 41.879 reales, destacando del resto; San Pedro obtenía 20.649 reales, San Miguel 18.620, Santa Eugenia 14.817, Santiago el Nuevo 13.631, San Clemente 11.104, San Salvador 7.025, San Andrés 6.376, San Martín 4.764, Santa Leocadia 3.999 y Santiago el Viejo -"Santiaguito"- 107<sup>9</sup>. En 1753, sin embargo, con menos parroquias -siete, en lugar de las once mencionadas-, el escalafón de rentas había cambiado bastante; las más ricas eran San Clemente, Santa Leocadia, San Miguel y San Pedro, la Colegiata había visto mermar considerablemente sus rentas por este concepto, y San Andrés y

nardo.

El centro regular más rico y poderoso de la ciudad era el Monasterio de Santa Catalina, que al finalizar el siglo gozaba de unas rentas anuales cercanas a los 12.000 reales, sin incluir sus posesiones urbanas (en 1753 hay constancia de dos mesones y una botica pertenecientes a este monasterio), los dos molinos de harina y las utilidades ganaderas (sus rebaños de lanar reunían 7.000 cabezas, y tenía una yeguada de 70 cabezas). El resto de las comunidades estaban lejos de estas cifras: las Benitas, por ejemplo, sólo tenían un horno de tejas; la mayoría de los restantes molinos de pan y aceite - muy abundantes en la zona-, tenerías, tahonas y hornos de pan, se repartían entre los restantes conventos y los "Dones" <sup>13</sup>. El Colegio de la Compañía de Jesús, hasta su expulsión, era dueño de 17 fincas urbanas, 1 molino de aceite, 44 fanegas de viña, 64 de oliva y 25 de labrantío. También tenían propiedades el convento de la Santísima Trinidad, la ermita de Nuestra Señora del Prado y las órdenes militares citadas.

En definitiva, la riqueza aglutinada por el clero español era enorme, a juego con su trascendencia social, ya que a la Iglesia se acudía para legitimar o dar realce a los momentos más importantes de la vida de los individuos, para paliar las grandes y pequeñas calamidades que frecuentemente les perturbaban, para conmemorar sus acontecimientos más felices y consolar en los instantes de mayor tristeza... Entre los clérigos destacaron grandes protectores de artistas y hombres de letras, y fue la clase social más culta. En el transcurso del siglo, la Iglesia aumentó incluso sus riquezas beneficiándose de la favorable coyuntura de los precios, vendiendo lo percibido en

concepto de diezmos y primicias, y percibiendo rentas cada vez más elevadas porque sus propiedades agrícolas se revalorizaban (se tendió a concertar contratos pagaderos en especie, no en metálico) <sup>14</sup>. Las rentas globales del clero español durante el siglo XVIII, sin considerar el incalculable valor del tesoro guardado en sus casas, palacios y templos, superaría con mucho los 1.000.000.000 de reales, si se consideran las estimaciones de Canga Arguelles, muy criticadas por P.Vilar y Vicéns Vives, entre otros, al basarse en las regiones donde se realizó el Catastro y no incluir cómputos reales del resto <sup>15</sup>.

¿Qué destino se daba a estos caudales? La Iglesia no se quedaba con la totalidad de estos ingresos, pues buena parte de los mismos revertía en el Estado: el excusado -diezmo de la casa más importante de cada distrito-, el expolio -dinero no invertido a la hora de morir-, los dos novenos del diezmo, las vacantes episcopales -rentas hasta que era nombrado un nuevo obispo-, el subsidio, la beneficencia, la enseñanza media y básica, etc. La Iglesia se preocupó de la difusión artística y cultural, participando en colegios, universidades y precepturados para el estudio del latín. Subsistía la idea medieval de que las miserias y calamidades sufridas por el pueblo eran un castigo

12. A.H.P.Tº / Ms.cit. ("Catastro..."), T. 634, Respuesta 39.

-Ibidem, Respuesta a la pregunta núm. 31: -"Si hay algún cambista, mercader al por mayor, o quien beneficie su caudal, por mano de corredor, u otra persona con lucro o interés; y qué utilidades se considera le pueden resultar a cada uno al año": -"No comprenden en este término su contenido".

13. A.H.P.Tº / "Administración de bienes de la Nación", T. 1.070. GONZÁLEZ MUÑOZ, Mº del C.: op.cit., pp. 335-337.

14. A.Col.Tº. / -"Hacienda que tiene el Hospital de la Misericordia en Talavera de la Reina y su término", 1816, "propiedades" (Cj. 302, núm. 12).

15. VICENS VIVES, J.: op.cit., p. 64.

a sus pecados y a su ignorancia, lo que justificaba que gran parte de la población viviese de la caridad; en tal aspecto benéfico, la Iglesia estaba moralmente obligada a servir de ejemplo. Las obras pías se realizaban principalmente en el palacio episcopal, en las sedes primadas, en las catedrales, colegiadas y abadías. Por tal motivo, sobre todo en años de crisis, verdaderos ejércitos de menesterosos acudían a estos centros donde, además de limosna, disponían de hospitales bastante bien dotados. Así, con la caridad se protegía a los ociosos, fomentándose solapadamente la desidia y el desempleo como denunciaban abiertamente los reformistas de la época.

Esta función de "dar de comer al hambriento" explica la cantidad de pobres - "pobres de solemnidad"- que pululaban por las calles y plazas talaveranas en busca de limosna, unos 400 según el Catastro<sup>16</sup>. Para atender a los enfermos pobres había en Talavera, a comienzos de siglo, cuatro hospitales: San Juan de Dios, San Antonio Abad, el Hospital de la Caridad y el de la Misericordia. Aparte estaba el Hospital de Nuestra Señora del Prado, para "pobres peregrinos", que funcionaba a duras penas por carecer de rentas. Se puede asegurar, no obstante, que sólo estaba disponible regularmente el Hospital de la Misericordia, perteneciente por donación a la Mesa Capitular de Santa María. En 1753 estas instituciones eran: Nuestra Señora del Prado, San Lázaro -para curar el "mal francés", la sífilis-, que estaba dotado con 2.200 reales, el Hospital de la Caridad, con 4.400 reales de renta, y el de la Misericordia, que disponía de 12 camas y una dotación de 12.000 reales. Los Interrogatorios del Catastro sólo mencionan un

hospital, el de la Misericordia, el único patrocinado por la Iglesia (al estar la respuesta inserta en el apartado de centros religiosos, no se mencionan otros cuya existencia conocemos por distintas fuentes).

Los censos de Aranda y de Florida-blanca no han dejado noticias de las rentas que disfrutaban estas instituciones, aunque aportan datos sobre su personal de los que carecemos en el de Ensenada. En 1768 el Hospital de la Misericordia era atendido por 3 encargados y 3 criados, y tenía 13 enfermos en el momento de la encuesta; el de la Caridad pasó, en 1787, de 1 criado a 3, con 1 encargado y 5 enfermos; San Juan de Dios tiene ese año tantos encargados como enfermos -8- y 4 criados; el de San Antón, que contaba con 3 encargados y 2 criados, no tenía enfermos, igual que el de Santiago. Como apunta M<sup>ca</sup>.González, eran en realidad muchos hospitales y muy mal organizados. Tomás López, en el último tercio del siglo, cita seis, los ya mencionados más el de San Bartolomé, para sacerdotes, sin uso; y alude al propósito de la corporación municipal de reunir a todos los hospitales de la villa en uno solo, dada la precaria situación de la mayoría -exceptuando el de la Misericordia-, y su nula efectividad al estar tan diseminados<sup>17</sup>.

Como también apuntábamos, el clero asumía asimismo la función docente en sus grados bajos y medios. Además de las instituciones religiosas y desaparecidos tras su expulsión los estudios patrocinados por los jesuitas, existía en 1787 un Colegio de San Miguel, que era una fundación particular para estudios primarios en Talavera. Constaban cuatro maestros de primeras letras censados en 1753<sup>18</sup>.

16. A.H.P.Tº. / Ms.cit. ("Catastro..."), T. 634, Respuesta 36.

## LA ESTRUCTURA SOCIO-PROFESIONAL DURANTE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO. <sup>19</sup>

A- Según el Catastro de Ensenada (1753).

La estructura socio-profesional de Talavera de la Reina era el resultado de la evolución tradicional seguida durante las dos centurias anteriores. Las profesiones que engloban a más personas son las del trabajo no especializado -obreros urbanos y jornaleros campesinos-, seguidas por el sector industrial del textil -influído notablemente por las Fábricas de Tejidos de la villa-, la cerámica y los servicios; a continuación estaban las industrias derivadas de la alimentación, el cuero y el calzado.

La industria textil mantendrá el predominio del sector a nivel de empleo directo e indirecto. Los 324 vecinos -unos 1.300 habitantes- a los que proporciona trabajo, engloban a 198 criadores de seda y un tratante de capullo. La seda, desde la fundación en 1748 de las Manufacturas Reales en Talavera, ya no es exportada legalmente -Reales Cédulas prohibiendo la salida de seda en rama y torcida, desde 1739-; no obstante, se seguía sacando desde Talavera y Toledo, sobre todo desde Talavera con dirección a Portugal, a través de los habitantes del pueblo extremeño de Ceclavín <sup>20</sup>. Los aranceles proteccionistas que jalonan todo el siglo no lograron detener el declive de la industria sedera nacional, sobre todo de las factorías del interior, al contrario de lo que sucedió con los paños de algodón catalanes, que ahora comienzan a configurar un importante foco textil privado en la zona. La elevada cifra de trabajadores textiles talaveranos esconde, sin embargo, una realidad menos optimista, pues durante

los primeros años las Fábricas sólo emplearon a algunos naturales de forma directa -9, todos muy jóvenes, en 1753-; pero no por ello dejaba de ser importante la cifra del personal que entraba en el engranaje de abasto de materias primas y semielaboradas. La situación es fácil de entender: al estar la Fábrica recientemente inaugurada y carecer los naturales -era esta una coyuntura nacional- de la instrucción necesaria para el manejo de los telares, eran atendidos fundamentalmente por mano de obra cualificada extranjera, sobre todo franceses.

El sector agropecuario amplió su importancia. En Castilla la Nueva predominaban los arrendamientos de tierras que jurisdiccionalmente pertenecían a la nobleza y al clero; existían pocas propiedades en manos de los campesinos. De los 111 vecinos reseñados como labradores, tan sólo 44 se citan como tales a todos los efectos, integrándose el resto en el apartado de jornaleros. En los Interrogatorios aparecen 500 jornaleros, pero conviene advertir de la confusión existente a la hora de ajustar las cifras de labra-

17. GONZÁLEZ MUÑOZ, M<sup>a</sup> del C.: op.cit., pp. 337-338.

18. PALENCIA FLORES, C.: op.cit., p. 36. Ver A.M.T.: "Privilegios"-25, 1793: -"Fundación del Colegio de San Miguel".

A.H.P.T./ Ms.cit. ("Catastro..."), T. 634, Respuesta 32.

19. GONZÁLEZ MUÑOZ, M<sup>a</sup> del C.: op.cit. (Ver -Estructura socioprofesional).

20. BUSTELO Y GARCÍA DEL REAL, F.: "La transformación de vecinos en habitantes. El problema del coeficiente", *Estudios Geográficos*, N<sup>o</sup> 130 (Madrid, 1.973). Existen notables diferencias entre los conceptos "vecino" y "habitante"; por ejemplo, en los sectores profesionales, los mesoneros son casi siempre cabezas de familia, englobando bajo su tutela a varias personas, mientras los criados suelen ser mujeres o jóvenes que sirven bajo la vecindad de sus patronos.

A.H.P.T./ Ms.cit. ("Catastro..."), T. 634, Respuesta 32.

FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, I.: *Historia de la muy noble y muy leal ciudad de Talavera de la Reina*. Talavera de la Reina, Impr. y enc. de L. Rubalcaba, 1897, pp. 306-310.

dores propietarios, jornaleros y obreros industriales, que muy amenudo aparecen mezclados. El subsector ganadero engloba a 131 trabajadores, de los que sólo 48 son citados como profesionales y el resto como asalariados. Digamos también que un gran número de trabajadores citados como obreros sin especializar, lo son del campo, amén de la gran cantidad de ellos que compaginaba tareas rurales y urbanas.

El trabajo de la loza y la azulejería parece ser que redujo su representación numérica a lo largo del siglo XVIII. Pese a su evidente decadencia económica, sigue siendo una de las profesiones más rentables a nivel salarial, aunque sólo en casos especiales y en algún alfar concreto -nos referimos al trabajo de cerámica artística-. Está lejána la etapa dorada de los alfares talaveranos que llenó los siglos XVI y XVII, cuando las obras salidas de sus hornos eran conocidas a nivel nacional e internacional <sup>21</sup>.

El trabajo del Marqués de la Ensenada proporciona un listado de salarios distribuidos por categorías profesionales -"oficios mecánicos"-, observándose los jornales más altos en aquellas profesiones que requerían

y a continuación los carpinteros, tallistas, cereros, confiteros, herreros, cerrajeros, caldereros, cencerreros y zapateros -5 reales-. Los aprendices más afortunados eran los tallistas y carpinteros -3 reales-. Libreros, cardadores, esparteros y peluqueros tienen los ingresos más bajos. En resumen, observamos que las profesiones del metal son, en general, las mejor remuneradas, seguidas de cerca por la cerámica y el ramo de la madera -tallistas y carpinteros-; el trabajo textil figura en los lugares intermedios, mientras los jornales del campo, abrumadoramente mayoritarios, son bajos.

Deteniéndonos en el número de profesionales, a la cabeza figura el ramo del vestido con zapateros y sastres -58 y 49 representantes, respectivamente-, seguido de la alfarería -57 profesionales entre maestros pintores, oficiales de rueda y vidriadores-, los tejedores -29 representantes-, carpinteros -otros 29- y la albañilería -21 maestros, 4 oficiales y 1 aprendiz-. Oficios menos representados son la librería y la relojería -1 maestro-, la silletería y tintorería -dos maestros, y la tornería, los doradores, cardadores, peluqueros, cecaceros, boteros y zurradores -3 representantes por oficio-. Si medimos los rendimientos obtenidos por las distintas profesiones, a la cabeza marcha la alfarería, seguida de cerca por el trato de pescado -actividad al parecer muy importante en nuestra villa-. Las profesiones "liberales" de boticario, abogacía y medicina eran las más favorecidas.

B- Según los censos de Aranda (1768), Floridablanca (1787) y Godoy-Larruga (1797/99).-

Para 1.768 disponemos tan sólo de los datos de la parroquia de San Miguel. Según su distribución, no obstante, encajan

21. LARRUGA, E.: *Memorias políticas y económicas sobre los frutos, comercio, fábricas y minas de España*. Madrid, 1787-1800, 45 vols., T. II, p. 22 y ss.

A.H.P.T./ Ms.cit. ("Catastro..."), T. 634, Respuestas 32 y 33. Aparecen cuatro utilidades de loza y 58 profesionales ceramistas (9 barreros y 49 alfareros).

un cierto grado de preparación. Los maestros mejor pagados eran los guarnicioneros -guarniciones para las caballerías-, con 9 reales de jornal, seguidos de tallistas, relojeros, chocolateros, sombrereros, cordeleros, alpargateros y alfareros -8 reales-. Los oficiales que cobraban los mejores jornales eran los sombrereros -6 reales-,



entramado urbano quedan los nombres de calles tan conocidas en Talavera como la de Mesones, Carnicerías y otras muchas que han perdido su antigua denominación<sup>22</sup>. La recesión sufrida por el número de profesionales ceramistas nos reafirma en la misma línea observada desde mediados de siglo: las tradicionales cerámicas artísticas pasaban por sus peores momentos; entre la gran cantidad de talaveranos que siguen trabajando el textil, 197 son empleados de las Reales Fábricas, donde figuran también 72 obreros sin especializar, dando en conjunto trabajo a un total de 379 vecinos a pesar de que tenía los años contados<sup>23</sup>.

## FE DE ERRATAS CUADERNA

En el catálogo de fotografías publicado por el Colectivo ARRABAL en el nº 2 de la serie de *Monografías de CUADERNA* con el título *Imágenes de una ciudad y sus gentes: Fotografía en Talavera de la Reina, 1857-1950* se han detectado las siguientes erratas que aquí señalamos con el ánimo de subsanar posibles errores:

-En la foto nº 78, página 116, donde dice "Alumnas del colegio de la Compañía de María", debe decir "Alumnas del colegio de las Madres Agustinas".

-En la foto nº 79, página 117, donde dice "Equipo de hockey" debe decir "Equipo de baloncesto".

-En la foto nº 123, página 142, donde dice "Padres de don Fernando Jiménez de Gregorio" debe decir "Retrato de matrimonio".

En el artículo de Pablo Anaya aparecido en el nº 4 de CUADERNA, por error no se cita la procedencia de la ilustración de la cabecera. La obra en cuestión es *César Casado de Pablos: Arquitecto*, de Fernando Luján y Alberto Urtiaga de Vivar Pecharromán, publicada por la Delegación de Toledo del Colegio Oficial de Arquitectos de Castilla-La Mancha. Madrid, 1995.

22. PACHECO JIMÉNEZ, C.: "La transformación del espacio urbano de Talavera de la Reina en el siglo XVI", *Cuaderna*, Nº 1 (Talavera, 1994), pp. 48-49.

23. PALENCIA FLORES, C./ Op.cit., pp. 43-45. Ver A.M.T./Ms.cit. ("Relación de extranjeros..."). Se cita el número de franceses vecindados :19, de los que sólo siete trabajan en la Fábrica de Sedas.

# César Casado de Pablos, arquitecto

## Consideraciones previas sobre su arquitectura y la ciudad de Talavera (II parte).

PABLO ANAYA FERRERO

es arquitecto

Q

UE LOS OBJETIVOS PRIORITARIOS DEL ensanche son, por una parte, la creación de esa ciudad nueva, rentable y sin riesgos en su construcción, independiente y yuxtapuesta, se evidencia en la voluntad de ruptura con las pautas morfológicas según las cuales se había configurado la ciudad anterior (rechazada como incapaz de satisfacer las nuevas necesidades), ruptura especialmente manifestada en la buscada continuidad de los viarios respectivos, dando lugar a unos espacios-colchón, de límites imprecisos, que a duras penas son capaces de amortiguar las diferencias (Avda. de Toledo y Juan Carlos I), y por otra, que este ámbito, fundamentalmente residencial burgués, sea el ámbito total de la ciudad, aquél que representa y sintetiza todas sus partes, de tal forma que la industria, los ferrocarriles o la residencia proletaria, aun siendo componentes estructurales de aquella sociedad, serán o segregados o, en cualquier caso, no recogidos con igual fuerza en el diseño de la ciudad como elementos propios de la misma.

Características todas ellas, tal como puede deducirse de los eventuales comentarios introducidos en los párrafos anteriores, fácilmente reconocibles en nuestro Ensanche Ferial, catalogable en función de los habitantes de Talavera en

Foto: Fernando Luján y Alberto Uriaga



URBANISMO

el momento de ser proyectado como “ensanche menor”, que suele asignarse a las ampliaciones de ciudades de entre diez mil y treinta mil habitantes, y del que podemos destacar las siguientes peculiaridades:

- Frente al carácter de fragmentos urbanos internamente homogéneos, ajenos e indiferentes a su entorno e independientes de él, propio de todos los ensanches, el nuestro presenta un rasgo predominante al que se subordinan las restantes decisiones de diseño: su condición de espacio rectangular adosado por el lado mayor a la carretera de Madrid, frente al Prado, convertida así en foco o referencia longitudinal de todo el proyecto. En efecto, su malla viaria ortogonal se estructura en calles longitudinales y transversales, respectivamente paralelas y perpendiculares a la Avda. de Madrid, dando lugar a manzanas rectangulares, semejantes al rectángulo global del ensanche, que en su lado mayor paralelo a dicha avenida, y algunas, las interiores, tan alargadas (con una proporción de casi 3:1 entre sus lados), manifiestan claramente la voluntad anisótropa de esta organización, que al dar prioridad a una de las dos direcciones, la longitudinal paralela a la Avda, casi coincidente con la Este-Oeste, permite que las fachadas de los edificios dispuestos en los solares del lado mayor de cada manzana rectangular, las de aquellos dispuestos con vistas frente al Prado, se orienten hacia el Sur, la más favorable a las características climáticas de Talavera, con un buen soleamiento en invierno y una fácil protección del alto sol de verano mediante las típicas terrazas-parasol de D. César Casado. Las consecuencias de esta disposición son evidentes; por una parte jerarquiza el valor de

los solares de cada manzana en función de su localización geométrica en los distintos lados del rectángulo, máximo en los orientados hacia el Sur, mirando al Prado, aunque esto último de efectos más psicológicos que reales, menor en los del lado opuesto, al Norte (no tan desfavorable por la pequeña inclinación hacia el Este), y neutra en la de los pequeños laterales, con apenas un solar entre los de esquina, para los que tan adecuados resultan los típicos miradores de D. César, que permiten vistas laterales hacia la vegetación de los jardines del fondo de esas vías transversales, hacia las que se abren; por otra, convierte las calles en líneas de un diagrama cartesiano de valoración de solares: las longitudinales, principales vías de circulación que conectan el ensanche con el resto de la ciudad, serán, en su equidistancia al Prado, de valor homogéneo en su recorrido, aunque diferente según la orientación de sus aceras, y a su vez distinto entre ellas, en razón inversamente proporcional a su distancia a la avenida, y las transversales, vías de circulación secundaria, que con los jardines como fondo, potenciando esta orientación, manifiestan en su corto recorrido el fuerte gradiente de valor que hacia aquellos tienen las manzanas del Ensanche Ferial, tal como parece confirmar la presencia de sus edificios más notables: Tresku, Clínica Marazuela, vivienda de D. César y, sobre todo, las viviendas unifamiliares ajardinadas en primera línea frente al Prado, contrastando con la más alejada disposición de los sociales Bloques del Ayuntamiento.

En definitiva, los Jardines del Prado como “borde” verde cualificado del Ensanche, en una función equivalente a la de los Jardines del Retiro respecto a la

porción del ensanche madrileño, comprendida entre la Avda. Menéndez Pelayo y la del Dr. Esquerdo.

Ahora bien, si a mi juicio éstas fueron las intenciones que guiaron a D. César Casado al proyectar el ensanche, no es menos cierto que a lo largo de su fraccionaria construcción se han modificado de tal forma tanto las ordenanzas como las características de su entorno que, en el resultado final son difícilmente reconocibles aquellas primeras intenciones. Así, el potenciado tramo anejo de la Avda. de Pío XII, con la mayor concentración de toda Talavera en equipamiento educativo -Colegio "El Prado", Institutos "P. Juan de Mariana" y "Gabriel Alonso de Herrera", C.E.U.-, cultural -Casa de la Cultura-, y deportivo -campo de fútbol, piscina cubierta, polideportivo del instituto-, y con su acertada y unificadora arboleda; es capaz de equilibrar la tensión transversal hacia los ahora menos prestigiados Jardines del Prado, mientras que, por el contrario, pero curiosamente también en contradicción con aquellas primeras intenciones, las proyectadas vías longitudinales homogéneas, han experimentado una tensión cierta, reforzando la ya de por sí tendencia natural a la ciudad tradicional, desde los extremos más umbríos y desproporcionados, por sus elevadas y recientes construcciones junto a la Avda. de Juan Carlos I, hacia las más abiertas y soleadas zonas, de mejor proporción entre ancho de calle y las tres o cuatro plantas de sus primeros edificios de sus otros extremos junto a la Avda. de Toledo.

- El carácter unitario, sobre todo en algunas manzanas de las primeras fases de sus construcciones, característica ésta que si bien es propia de casi todos los ensanches por la regularidad de sus sola-

res y reglamentadas alturas, aquí se ve reforzada por la posibilidad de intervención masiva de un solo arquitecto, D. César Casado, por otra parte, de tan acusada personalidad en sus soluciones formales ya repetidamente citadas: terrazas, barandillas, mirasoles...

- Predominio de edificios con función básicamente residencial, los referidos de uso mixto, con sólo algún colegio o convento con iglesia, y total ausencia de espacios abiertos de uso público, como plazas o parques, o cerrados: mercados, teatros, cines, lo que evidencia su carácter de "ciudad servida" por un, ahora, suficientemente equipado entorno.

En consecuencia, el resultado final es el de un conjunto urbano agradable y bien diferenciado, con edificios de movidas y ajardinadas fachadas que definen calles soleadas y, en general, bien proporcionadas, en las que se percibe un ajetreo y vitalidad propios de la combinación acertada de abundante y disperso pequeño comercio, con oficinas y modestos talleres, de viviendas de lujo con otras de clase media y de tipo social, constituyendo así lo que podríamos calificar como maqueta o imagen en pequeño de la idea de "La Gran Talavera", imaginada por D. César Casado.

Finalmente, y sin ánimo de profundizar más allá del simple análisis superficial que nos permita identificar rasgos distintivos más evidentes, propongo al casco histórico como "fragmento" reseñable por excelencia, corazón y esencia de lo que es y ha sido la ciudad de Talavera, y cuyos límites coinciden con el primer recinto amurallado y sus burgos anexos en las dos sucesivas ampliaciones. A tal fin, y como elemento urbano preponderante de la imagen del casco, verdadera

línea de secuencia de su visión seriada, he seleccionado, entre otros muchos posibles e igualmente significativos, el “itinerario” que desde la Plaza del Reloj nos conduce a la Plaza del Pan, pasando por la de Villatoya y Juan de Mariana, esto es, aquél que nos lleva desde el centro cívico tradicional, la Plaza del Reloj, al centro político y administrativo de la ciudad -el Ayuntamiento- y religioso -la Colegial-, en la Plaza del Pan.

Frente a los fragmentos antes analizados, podemos enunciar las siguientes diferencias:

- El carácter sinuoso del recorrido, que contrasta con la rectitud de las vías de circulación actuales, evidenciando las diferencias, tanto de su origen como de las funciones que le son asignadas. Efectivamente, mientras que esas vías de circulación modernas, tal como veíamos al estudiar los ensanches, eran el resultado de una intervención pública previa, sin apenas otra función que la de procurar accesos equilibrados a las futuras construcciones, sin origen ni destino precisos, trazadas sobre un territorio teóricamente disponible hasta el infinito, el viario de este urbanismo histórico parece ser el resultado de una operación contraria, por la que en primer lugar surgiría, en un espacio acotado, generalmente amurallado, un conjunto más o menos disperso de edificios notables en su función, representación o significado (Palacio de Villatoya, Casino, Ayuntamiento, Colegial...), con una porción de espacio exterior adjunto, frente o alrededor de ellos, que como área de influencia sería proporcional a su categoría (Plaza de Villatoya, Juan de Mariana, del Pan...), conectados todos ellos por una red de caminos o vías orgánicamente definidos, de tal forma que al ma-

terializarse mediante un tejido gris, adosado a sus márgenes, de construcciones de viviendas y comercio o artesanía, de carácter subalterno respecto de aquéllos, y sirviéndose del flujo ciudadano para la exposición y venta de sus mercancías, darían lugar a esas calles cuyas sinuosidades, quiebros o retranqueos serían el resultado de adaptarse tanto a la disposición de aquellos edificios y plazas, como al trazado espontáneo y natural de los caminos de enlace. Que en este carácter prioritario de los edificios estaría el origen de nuestro urbanismo histórico, podría confirmarlo por una parte esa sensación fuertemente percibida en cualquier paseo, eventual o intencionado, de que todos los tramos del itinerario tienen un origen y un fin precisos, que enlazan espacios y/o edificios concretos, generalmente con carácter público -el Casino, El Teatro Victoria, el Ayuntamiento, la Colegial-, y por otra, el hecho altamente significativo y fácilmente detectable, de poder conocer no sólo la fachada sino también algo del volumen de estos edificios al mostrarnos, al menos, dos de sus caras (Palacio de Villatoya, Ayuntamiento), o incluso tres (Palacio de los Condes de la Oliva, Delegación de la Junta de Comunidades), pero sólo una de ellas tratada como fachada, es decir, no se trata de edificios en esquina contruidos después del trazado de las calles y, en consecuencia, con un tratamiento equivalente de sus caras exentas, sino de edificios aislados a los que se han adosado construcciones posteriores y subalternas (éstas presentando sólo una cara, la fachada), que siguiendo los caminos, conectan unos con otros y definen estas calles peculiares.

- Las dimensiones modestas, pero

siempre proporcionadas entre ellas, de calles y edificios, reservando sus máximas posibilidades técnicas al servicio de los edificios comunitarios más significativos (la Colegial con su torre del campanario, Ayuntamiento), a los que corresponden espacios urbanos respectivamente más amplios, generando en el paseante que recorre sus itinerarios esa alternancia característica entre dilataciones de caminar reposado y toma de decisiones en los espacios abiertos y soleados de las plazas, seguidas de contracciones aceleradoras en las más angostas y umbrías calles, en un proceso que recuerda al movimiento forzado de un fluido a lo largo de un conducto de sección variable. Dicho esto, el itinerario propuesto es una buena muestra de tales experiencias, especialmente en el tránsito de la recoleta Plaza de Villatoya, que por pequeña que sea en sus dimensiones absolutas, al estar limitada por edificios de altura adecuada (a destacar la naturalidad, por muy moderno que sea, con que el Casino se inserta en este espacio), se percibe como una luminosa y arbolada dilatación espacial, sobre todo al compararla con el siguiente elemento constreñidor del itinerario, la calle del Teatro, estrecha, poco iluminada y con su suave curva cerrando vistas, de tal forma que al avanzar y sobrepasar un momento de leve pero cierta sensación claustrofóbica de cuello de botella, al abrirse, separándose en ángulo la fachada del Teatro Victoria, nos da paso a la -ahora- sentida como inmensa, ajardinada Plaza del Padre Juan de Mariana, alargándose por una parte hacia la entrada de Ayuntamiento y Bomberos, y conectándose espectacularmente en ángulo recto, por otra, con la esquina del Ayuntamiento como charnela, con la rectangular y

algo deslumbradora por su pavimento Plaza del Pan; culminando el recorrido en el, seguramente, punto más elevado de Talavera, intersección de los ejes de la Plaza y de la Colegial, foco u observatorio de perspectivas hacia el Puente de Hierro sobre el Tajo, en una de las escasas relaciones efectivas con el río de una ciudad que parece darle la espalda, punto éste materializado eficazmente en su verticalidad, juicios estéticos y de significados al margen, por el monumento de la Cruz de los Caídos.

- Frente a las actitudes más actuales ya citadas, de sustitución radical o de conservacionismo romántico, contradictorias pero en general igualmente dañinas para esos descritos valores del patrimonio urbano heredado, por destructiva una, y paralizante o nostálgica la otra, que incapaz de soportar aquellos destrozos, fija su mirada perdida en un indefinido pasado remoto, este recinto histórico se nos ofrece como lección de una idea de ciudad, como acumulación histórica de los esfuerzos y anhelos de las generaciones sucesivas que la han poblado de ejemplo de reutilización acertada, económica, del material heredado, pero siempre respetuosa con algunas de las leyes y estructuras urbanas antes enunciadas, de justo equilibrio entre permanencia y renovación, de adaptación a las nuevas necesidades, pero conservando los elementos esenciales que definen el carácter particular e inconfundible del lugar, de sentido común, en suma, aplicado a la ciudad entendida como un bien de disfrute social y no como un producto sometido a las modas y demás leyes del mercado. Así, la rectangular Plaza del Pan, al parecer construida sobre el antiguo Foro Romano, o la torre de remates renacentistas

como campanario de la gótica Colegial, o portadas renacentistas en edificios gotizantes, o las intervenciones de D. César, como el Casino, con sus espectaculares ventanales acristalados en voladizo, como los bulbosos miradores de esas otras viviendas en la C/ Toledo, insertadas con absoluto desparpajo y naturalidad, pero totalmente integradas en el conjunto al respetar la altura del mismo, evidenciando el derecho y la capacidad de la Arquitectura Moderna para intervenir, con todas sus consecuencias, en los cascos históricos.

Pero es quizás, en relación a la actitud adoptada frente a la muralla, donde mejor se refleja esa voluntad integradora, de reciclaje que diríamos ahora. En efecto, una vez superadas las circunstancias históricas que hacían necesaria la función defensiva de las murallas, con el recinto congestionado por la llegada masiva de siervos libres, artesanos y comerciantes atraídos por el prestigio creciente de las ciudades como idea de libertad, frente a la esclavitud del feudalismo rural (racionalidad construida frente a naturaleza irracional, ciudad-campo), por una parte, y la consolidación, en construcciones permanentes, de tiendas y viviendas de aquellos mercaderes ambulantes que ofertaban sus productos, excedentes de una recién mejorada economía, en mercadillos dispuestos a las puertas de dichas murallas, por otra, la acción de éstos y la presión de aquéllos provoca el crecimiento extramuros de la ciudad, con sus típicas plazas de mercado junto a las antiguas puertas (la plaza porticada del Reloj junto al Arco de San Pedro, puerta principal del recinto), de las que parten de una radiación de calles, consolidación de antiguos caminos. Características del

crecimiento radio-concéntrico de estos burgos de origen mercantil, con nombres alusivos a los gremios o actividades dominantes que las ocupan (C/ Cerería, C/ Mesones, C/ Carnicerías). Y todo ello sin destruir la obsoleta muralla, sino que en una operación de reutilización, adosan sus nuevas edificaciones a esa portentosa construcción, que así actúa como esqueleto recubierto de músculos (edificios), pero dando forma al organismo, y a veces manifestándose claramente al exterior en sus articulaciones (torres albarrañas emergentes del caserío, como la del Cristo de los Mercaderes en la Corredera), siempre presente en su permanencia oculta, y que únicamente como horrible e inútil osamenta descarnada, podría ser de nuevo presentada dando muerte al ser-ciudad al que estructura. Véase si no el aspecto de encariecidos y aislados dientes, que en boca podrida de encías desdentadas, presentan algunas torres con sus fragmentos de muralla a medio recuperar (la de El Salvador y las de la C/ Charcón), al faltarles el empaste del caserío que las cimentaba.

Pero el de la muralla no es tanto un problema de estética como de funcionalidad urbana, y en este sentido, el caso de Talavera nada tiene que ver con el de, por ejemplo, Toledo y Avila, cuyas murallas encierran en su interior ciudades terminadas, completas, autosuficientes, tal como ocurriría si el referido recinto amurallado de Talavera se correspondiese con el del segundo y tercer recinto (ya desaparecidos casi íntegramente, con la Puerta de Sevilla y las torres de Cabeza del Moro y Plaza de Zamora como únicos vestigios del segundo), a lo largo de Alfares hasta la Puerta de Cuartos, y de aquí, por el Paseo Padre Juan de Mariana hasta



Foto: Fernando Luján y Alberto Uriaga

el río, que junto con la Avenida de Salvador Allende, frente al Prado, nos definen los límites de lo que entiendo como la verdadera ciudad histórica, completa, de Talavera, momento de máxima armonía y soldadura entre sus partes bien definidas, con el primer recinto amurallado como cabeza político-administrativa y religiosa de un cuerpo formado por los burgos y arrabales del segundo y tercer recinto, servidos todos ellos por la Plaza del Reloj, corazón cívico del que irradian las calles-arterias por las que fluyen sus habitantes-ciudadanos, conjunto éste aún reconocible en toda su integridad en ciertas colecciones fotográficas (Ruiz de Luna), y que con una política de conservación adecuada, de rehabilitación respetuosa, saneando aquí o reponiendo allí según convenga, nos habría permitido heredar un núcleo urbano habitable, con potencia y significación suficiente para convertirse

en referente de un previsible crecimiento futuro hacia sus afueras, equivalente en su función, diferencias aparte, a la del recinto amurallado, "la ciudad" de Toledo, en relación a sus recientes, higiénicos y ajardinados barrios extramuros, de circulación tan ordenada y tan anodinos como los de cualquier parte, pero dependientes y subordinados a aquélla, e incapaces aún de dañarla en su imagen poderosa, reforzada por la muralla que la circunda.

Pero no se trata de recuperar la muralla del segundo y tercer recinto, que ya no existe, sino la del primero, y la negativa consecuencia de esta operación parece evidente: la segregación de las dos partes complementarias de un mismo núcleo urbano. Y esto no es un supuesto futurible, de más o menos fácil previsión, sino un hecho que se puede constatar en estos momentos, al analizar el por otra parte agradable (pero insisto en que no

es un problema estético sino funcional), parque amurallado de la C/ Carnicerías, en el que ese mecanismo de segregación ya está puesto en marcha, reflejándose, por ejemplo, en el esfuerzo de concentración que cualquiera situado en la Plaza de Santa Leocadia, debe realizar para entender que, simplemente cruzando la C/ Carnicerías y apenas sobrepasando la muralla por la Cuesta de Pescaderías, nos encontraríamos en el Museo Ruiz de Luna, resultando por el contrario más espontáneo y natural el itinerario por el Arco de San Pedro, mucho más largo y tortuoso, pero acompañado por una edificación continua, sin rastro aparente de muralla.

En este punto, parece oportuna una mínima reflexión sobre la idea de muralla. Por una parte, entendida como muro o pared, separa cualitativamente los dos ámbitos que quedan a sus lados, protegiendo el considerado más valioso del otro más degradado o agresivo; por otra, desde el punto de vista defensivo ha sido entendida como límite “natural” construido por el hombre, obra de ingeniería estrictamente funcional que completa, allí donde es preciso, los accidentes geográficos de naturales propiedades defensivas, como ríos, peñascos, cortados, etc. Y es, precisamente, esta forma de entender la muralla como segunda naturaleza construida por el hombre, y no por negligencia o aberración cultural, lo que explicaría las actitudes aparentemente descuidadas con ella, en aquellas ciudades congestionadas que se ven presionadas a sobrepasar sus límites defensivos ya inútiles, dando lugar, en ciertos casos, a soluciones urbanas totalmente admirables, por su atrevimiento, su capacidad económica de reutilización o su sabiduría y sagacidad, como en el caso de Cuenca, escalando

con sus “casas colgantes” las escarpadas paredes de las Hoces del Huécar (y supongo que a ningún ecologista despistado se le ocurriría proponer su destrucción para recuperar la virginidad primigenia del terreno), o bien tomar los sillares de las murallas como “cantera” disponible a pie de obra (¿serían los desaparecidos paños del recinto del lado del río el origen de los muros de granito de San Prudencio y la Colegial?), u ocultándola parcialmente, como en el resto del primer recinto, cuando las técnicas de construcción tradicional no precisan derribar la muralla para utilizar sus piedras.

En este último sentido, la solución de la Plaza del Reloj fue ejemplar, tal como aún podemos comprobar en algunas de las magníficas fotografías realizadas por Ruiz de Luna a principios de siglo, concretamente en una tomada desde las ventanas de la primera o segunda planta del hoy desaparecido edificio de la Plaza, esquina a San Francisco. La elección por una parte de un punto de vista tan estratégicamente elevado que le permite dominar con mayor facilidad la rítmica repetición de ventanas abuhardilladas en los faldones de tejados de salientes aleros y suaves pendientes, así como obtener una perspectiva más amplia del pavimento empedrado y aceras enlosadas de la Plaza y la Corredera, y el cuidadoso encuadre, por otra, con el que consigue mostrar desde el arranque de la antigua torre del reloj en primer plano, toda la sucesión alternante de caserío y torres albaranas, que se desarrollaba hasta el Palenque, al fondo de la Corredera, en la Plaza del Salvador, apenas vislumbrado a través de una rendija entre la última de estas torres retratadas y los edificios de enfrente, a la derecha, que con su suave curva

marcan el comienzo de la Plaza del Reloj (dilatación, contracción, dilatación). Son ambas decisiones de composición fotográfica, a mi juicio, no casuales, a través de las que Ruiz de Luna, con esa sensibilidad familiar que les es propia, parece querer transmitirnos en este valioso documento visual, la singular relación, por todo lo dicho seguramente percibida por él, rica en contrastes y armonías, entre un pintoresco conjunto horizontal de frágiles edificios de tres plantas, de abundantes marquesinas, rótulos y anuncios que reflejan el carácter comercial del piso bajo, cuyas enfoscadas fachadas contiguas son regularmente perforadas por recercados balcones de barandillas metálicas, y las independientes torres albarranas que, con su cara exterior enrasada con las fachadas, emergen verticalmente entre ellas con su poderosa geometría paralelepípeda en mampostería ciega, desnuda, casi ciclópea en sus arranques, con la horizontal plataforma superior protegida por almenas, cuyo ritmo alternante sobre los muros laterales avanza perpendicularmente hacia la Corredera, contrastando con el ritmo similar, pero paralelo, de las ventanas abuhardilladas regularmente dispuestas sobre los faldones inclinados de las cubiertas en aquellos edificios. Complejo juego de relaciones que caracterizaría esta sabia superación del obstáculo "natural" de sus murallas y que le permitiría definir la ya descrita plaza porticada del reloj como un espacio abierto, de ajetreado movimiento peatonal, de aparentemente generosas dimensiones en su proporción y característica forma arriñonada, en abanico, con centro o charnela en la vertical torre del reloj, junto a la Puerta de San Pedro (seguramente sería exagerado, por mucho que forma y relación con un reloj

sean similares, compararla con la madrileña Puerta del Sol).

Ante tal cúmulo de valiosas relaciones urbanas expuestas, sólo mi incapacidad para explicarlas puede justificar el que alguien no las comprenda, ¿qué sentido puede tener plantearse el objetivo de recuperar las murallas?, ¿de qué murallas se trataría, de los restos romanos o de su reutilización o ampliación árabe?, ¿cuál es el criterio que fundamenta esta jerarquía histórica, por la que se desprecia un case-río burgués del XVI o XVII, no más necesitado de operaciones de saneamiento y rehabilitación que puedan estarlo las apreciadas fortificaciones defensivas sólo eficaces unos cuantos siglos antes? ¿No se tratará de camuflar con un cierto disfraz histórico-culturalista aquello que no sería sino una más, la última, de aquellas operaciones sistemáticas, venidas ya de lejos, por las que las fuerzas económicas dominantes, aprovechando el prestigio de los centros históricos, insertan en ellos sus nuevas funciones más representativas que generan, a su vez, nuevas necesidades, previstas o no, para las que dicho casco no está preparado, de tal forma que, acusado de incapaz por esos mismos interesados y por previsores agentes, se ve sometido a modificaciones, por otra parte, de gran rentabilidad inmobiliaria que, tratando de satisfacer aquéllas primeras, generan nuevas necesidades en un ininterrumpido proceso sin fin, no convergente, que terminaría con la desaparición definitiva de la ciudad histórica?

Pero en absoluto se está defendiendo la momificación de la ciudad heredada, opción ésta en contradicción con los ejemplos históricos expuestos, sino que, conociendo sus estructuras más profundas, aquellas permanencias esenciales

que cualifican y diferencian una ciudad, aprendiendo de las lecciones de su pasado, pero sin tratar de reproducirlas, siguiendo aquellas leyes generales del sentido común y de la economía de medios, las necesarias transformaciones que se realicen deberán satisfacer realmente los intereses de toda la comunidad, pero, eso sí, evitando siempre aquéllas consecuencias indeseables no previstas.

Efectos no deseados tan lamentables como la destrucción de la fotografiable espacialidad de la Plaza del Reloj, que al sustituir su caserío porticado por los más elevados edificios actuales, empequeñecen su espacio, y al insertar la isleta del Abeto (que no pino) Fértil, ha quedado convertida en una incierta mezcla entre ensanche de la C/ Carnicerías y “cul de sac” de la Corredera, efecto nocivo al que contribuye de forma decisiva el, por otra parte, magnífico edificio de Correos, tanto por su altura como por su disposición, ya que al reemplazar a aquellos edificios que definían la curva de transición entre calle y plaza, pero retranqueándose a su nueva alineación, aumenta el ancho de calle y disminuye el contraste con la empequeñecida plaza, o como también sucede con un edificio de D. César en la misma Corredera, sede comercial de una conocida firma de lanas local, que por su altura y proporción rivaliza con las torres albarranas, perturbando el efecto de contraste y alternancias antes descrito.

Pero en realidad, han sido de tal magnitud los destrozos provocados por esas tan desaprensivas como masivas intervenciones en nuestra ciudad histórica, tan poco queda de aquellos valores fotografiados que, en efecto, quizás sea mejor apoyar la inmediata recuperación de la muralla, con tal de que lo más rápida-

mente posible desaparezca en su totalidad, que no quede ni rastro, ni un solo vestigio de aquel caserío cuya existencia pudiera recordarnos, removiendo nuestras conciencias, lo que una vez fue esa ciudad “completa”, laboriosa y entrañable de Talavera y que la codicia y la estupidez conseguirán poco a poco aniquilar. Ahora, eso sí, en ese futuro no tan lejano, ¿deberíamos seguir llamando Talavera al lugar donde vivimos?

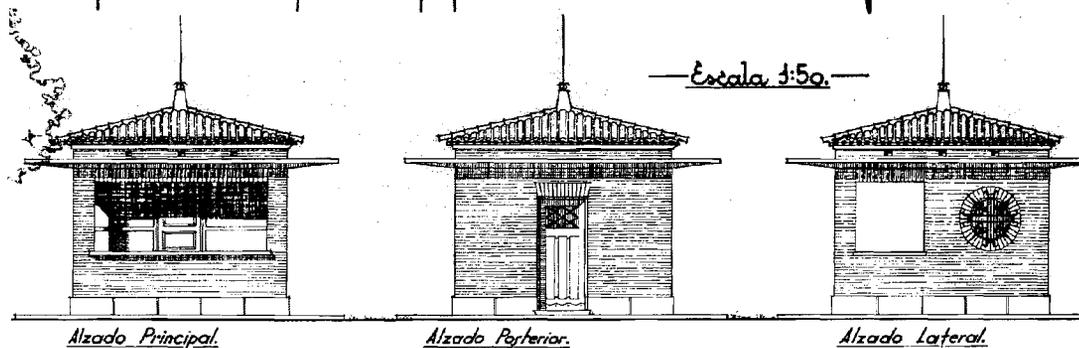
Por todo lo dicho, si bien es cierto que la ciudad ha sido una obra cimera de la Humanidad, no lo es menos que como nuestra experiencia diaria de ciudadanos nos permite comprobar, la actual realidad urbana es altamente insatisfactoria:

- Sistemática manipulación de los cascos históricos, con sectores potenciados como centros comerciales y de gestión (la C/ San Francisco como el Preciados talaverano), o deshabitados espacios museo-turísticos (Bernardas, San Agustín, San Prudencio), que con mala conciencia pretenden compensar el abandono y deterioro de otros menos afortunados, con sus mezclas destartaladas de caserío tradicional y actuaciones recientes de ínfima calidad y desproporcionada altura, ausencia de pavimentación, etc.

- Crecimiento expansivo y zonificado de la ciudad, entendida como alojamiento, hacia la periferia y a lo largo de las vías de acceso, sin más criterios en su ordenación y en la distribución de servicios y equipamientos que el del valor del suelo y la importancia del destino de aquellas vías (distinto prestigio de los polos del eje Madrid-Extremadura).

- La calle, que de lugar de relación cívica por excelencia, verdadera ampliación urbana del espacio de vivienda, pasará a convertirse en pelagroso canal de

*Proyecto de Kiosco para Bar, propiedad de D. Dámaso Conde, en los Jardines del Prado.*



circulación, en el que el ciudadano, a su vez, se transforma en urbanícola esquizofrénicamente escindido en su doble condición de peatón de aceras y pasos de cebrera, y amenazante piloto de la calzada.

- Zonificación, masificación, desarticulación en los servicios, acumulación en los usos... son los males que, ya detectados en la ciudad industrial del XIX, parecen reproducirse de forma generalizada en nuestras actuales urbes, posean o no aquel carácter.

No cabe duda que es en la especulación, en la idea de ciudad como negocio inmobiliario, donde podemos encontrar las causas principales de aquellas insatisfacciones.

La ciudad, pues, de promotores y constructores, de propietarios del suelo, del Capital en definitiva, y en la que, sin ánimo exculpatorio gremialista, los profesionales de la Arquitectura tienen un protagonismo más bien escaso, viendo reducido su papel a titulados con responsabilidad civil de las actuaciones de aquellos otros, con su real capacidad de manipulación selectiva, promueven.

Instalarse pues en los niveles de "confort", más o menos alienante, que les

brinda el sistema, o la marginación más radical, serán los dos polos extremos entre los que el "profesional" arquitecto desarrollará su actividad, en permanente lucha entre principios y posibilidades de actuación.

Mucho será, por tanto, el ingenio y capacidad profesional de aquellos arquitectos que, superando las adversas condiciones, quizás exageradas, antes descritas, son capaces de elaborar propuestas de tal brillantez que no sólo satisfagan las necesidades de promotores y usuarios, sino que, como verdaderos hitos urbanos, enriquezcan la imagen de la ciudad, hasta convertirlas en sus señas de identidad más características.

Tal sería el caso de varios de los edificios de D. César Casado, a cuya obra se dedica la ya citada publicación del Colegio de Arquitectos de Toledo, con fotografía, maquetación y textos de D. Fernando Luján Villarroel y D. Alberto Urtiaga de Vivar Pecharromán y prólogo del presidente de dicho Colegio, D. Manuel G. Urtiaga de Vivar, y que ha suscitado las reflexiones previas a esta reseña.

En relación a su cuidada presentación, cabe resaltar su agradable formato

rectangular apaisado (23x26), casi cuadrado, en cuadernillos de papel "couché", adecuado por su calidad y tamaño a su condición de soporte, fácilmente manejable, de la necesaria información gráfica, propia de este género de publicaciones. En este sentido, la calidad y abundancia de sus ilustraciones, es otro de sus aspectos más sobresalientes, tanto por las fotografías a color como, sobre todo, por las reproducciones de croquis, plantas, alzados, secciones y detalles originales, que por sí solos justifican esta publicación, como divulgación de verdaderos documentos sobre unos modos de proyectar, y en especial, de unas determinadas técnicas artesanales de delineación, que no por superadas dejan de mostrar su eficacia: aguadas, rotulación a plumilla, tiralíneas, grafismos de vegetación y personas, texturas de materiales y sombras...

Por último, las cubiertas del libro, en pasta blanda con solapas, tipo revista, es otro aspecto de su presentación que merece ser comentado en su condición de llamativo envoltorio, capaz de sugerir, de revelar más incluso que el propio contenido las características de la obra de D. César Casado. En efecto, sobre un fondo de intenso color amarillo cadmio oscuro se recorta, silueteada en azul ultramar, la fotografía de una de sus obras más emblemáticas, el edificio Márquez, en la esquina de la C/ del Prado, verdadero navío de proa enfilada hacia la "Tropical". Por una parte, dado el carácter de silueta de esta ilustración, despojada por tanto de cualquier accidente particular, constituye una imagen sintética, típica de cualquiera de los muchos edificios en esquina que proyectó.

Por otra, entiendo que de forma persistente, la visión de esta sugerente

ilustración nos trae a la memoria aquellos sorprendentes esbozos, apuntes de colosales arquitecturas imaginarias, visiones futuristas de fantásticas estructuras biomecánicas, muchos de ellos elaborados en plena campaña, durante la guerra del 14, por el arquitecto alemán de origen judío, Erich Mendelsohn, quien, con su segundo "expresionismo funcionalizado", representa la versión más retórica y formalista, pero, sin duda, también más espectacular del racionalismo alemán. Expresionismo que, aunque ignorado en el texto que nos ocupa, me parece el aspecto más destacable de la arquitectura de D. César, aquél en el que, a mi juicio, con más naturalidad parecen encajar las dos invariantes más fácilmente detectables en su obra:

- La formidable capacidad de impacto visual de sus edificios, sobre todo los de esquina, de extraordinaria potencia formal y minuciosidad en los detalles, que recuerdan no sólo algunas soluciones de Mendelsohn, sino también y sobre todo los de aquel exitoso arquitecto madrileño, afecto a la autarquía franquista y modelo y maestro de los arquitectos de posguerra, a quien de forma tan evidente emula y a veces supera nuestro arquitecto, por lo que no sería exagerado designar a D. César como el Luis Gutierrez Soto de Talavera.

- Cierta desaliño o descuido en la funcionalidad de sus distribuciones en planta (siempre según los cánones del movimiento moderno), consecuencia seguramente del excesivo volumen de encargos, como puede testimoniar la inmediatez de sus bocetos, facilidad profesional aparte, no revisados, incluso en aquellos casos de fragmentación de los solares, llevándose a cabo "partes" de aquel

proyecto inicial, tal como se comenta en el libro:

- Plantas como batería de habitaciones iguales, neutras, sólo distinguibles por el rótulo o mobiliario, indiferentes por tanto a sus funciones, aunque permitiendo un uso flexible de sus viviendas, criterio, en suma, más adecuado para edificios de usos repetitivos y equivalentes como hoteles (Talavera) o clínicas (Marazuela).

- Circulaciones tortuosas o inusualmente largas: entrada-cocina, cocina-comedor, etc.

- Dificultades de conexión entre espacios comunes (salón estar, comedor) y terrazas-patio, con frecuencia abiertos sólo a los dormitorios, reflejando una cierta disociación entre composición formal externa y distribución interior.

- Salón-estar de los edificios exentos en los patios inferiores de los Bloques del Ayuntamiento, convertidos en verdaderos distribuidores, con todas sus paredes perforadas por huecos que imposibilitan el amueblar razonablemente dicha pieza, solución sorprendente si se tiene en cuenta que se trata de un edificio de forma libremente adoptada, sin aparentes condicionantes externos.

- La singular formalización, en estos mismos Bloques, de sus tendedores-solanas (así llamados por D. César), junto a la cocina a la que sirven, como balcones propios del salón-estar, de tal forma que inducen a error a los autores del libro, en el comentario sobre la orientación de dichos bloques, pues escaleras y espacios sirvientes se disponen al Norte y Oeste, y no al Sur y Este, independientemente de alojarse, eso sí, en fachadas exteriores o interiores.

Por reseñar un solo aspecto que

confirma este “expresionismo formal” de D. César, baste citar su evidente voluntad de individualizar, de “expresar” claramente cada uno de sus elementos dentro del conjunto, desde la misma brutal inserción de sus edificios en el caserío existente, ajenos a su entorno, afirmando su poderosa individualidad o descomponiendo el edificio en tres partes bien diferenciadas, volando el cuerpo intermedio de vivienda sobre el inferior comercial y retranqueando el ático superior (basa, fuste, capitel), así como fraccionando el cuerpo volado de vivienda en un ritmo de alternancia horizontal entre luminosos salientes y sombreados retranqueos que podrían, aunque no suele ser éste el caso de D. César, corresponder a espacios funcionalmente distintos, o los mínimos pero evidentes resaltes de los forjados de las terrazas que así sobresalen ligeramente de la fachada, o recortando claramente los huecos de ventana sobre el muro, recercándolos de piedra artificial blanca, o sus cuidados detalles de molduras o gaterones que diferencian las distintas partes en sus encuentros o, por último, la misma llaga rehundida de su frecuente aparejo gótico-flamenco que permite distinguir cada uno de los ladrillos en sus alternativas posiciones de sogá y tizón. Edificios captadores de sol (luz-sombras) y espacio exterior (salientes, retranqueos, horizontales plataformas voladas de sus terrazas-patio), de imponente imagen, hasta cierto punto aterradora, como puede comprobarse en algunos de sus edificios deshabitados, al perder aquellos elementos más domésticos (jardineras vacías o con hierbajos, persianas rotas, etc.), que mitigaban ese efecto, confirmando, por otra parte, su condición expresionista al relacionarle -se me ocurre- con aquel cine

alemán del mismo nombre, que en los años treinta aterrizzaba con sus fantásticos juegos de luces y sombras y figuras monstruosas, fuertemente recortadas en espacios espectaculares por sus dimensiones, forma y sorprendente, por inusual, iluminación.

Continuando con la reseña del libro, después de la citada introducción de D. Manuel García Urtiaga, en un apartado de título "La arquitectura de D. César Casado", los autores exponen, en un tono más bien laudatorio, como corresponde a este libro-homenaje, las características constructivas, compositivas y de distribución que entienden como más sobresalientes en la obra arquitectónica y urbanística de D. César.

El siguiente apartado, "Proyectos 1948-1988", constituye el núcleo central y más brillante del libro, en el que se pasa revista a algunos de los más interesantes proyectos de D. César que, cronológicamente ordenados, nos permiten seguir la evolución de su arquitectura desde unos comienzos ecléctico-academicistas en sus obras urbanas y de carácter folclórico regionalista en las rurales, pasando en los años 50-60 por el momento de máximo esplendor con sus obras de "expresionismo funcionalizado" antes reseñado, para terminar, después de la significativa ausencia de obras de los años 70 y 80, seguramente no consideradas relevantes por los autores, en una de sus últimas obras, en la Plaza del Salvador, edificio tan macizo y anodino que no es posible rastrear en él ninguno de aquellos carac-

teres que, veinticinco o treinta años antes cualificaban sus obras. Lamentable evolución regresiva cuyas claves pueden estar precisamente en esas obras escamoteadas en el libro, y que para un estudio más riguroso se hacen imprescindibles. Este apartado se estructura en unidades de una, dos o cuatro páginas, según la importancia de las obras, cada una de las cuales se presenta mediante la valiosa documentación fotográfica y planimétrica ya comentada, acompañados de un breve comentario, como corresponde a su carácter de catálogo imprescindible, aunque incompleto, de la obra de D. César.

Una obra de fotografías sobre distintas obras y detalles de D. César, anónimas y sin comentarios, constituye el último apartado que con el título "Miradores, Esquinas y Remates", cierra la edición de este libro.

Publicación de exquisita edición, merecido catálogo-homenaje, de entre cuyos evidentes valores yo destacaría el de su potencial carácter de PRE-TEXTO, entendido tanto en el sentido de texto previo o primera aproximación, como en el de excusa, justificación o, incluso, de oportunidad para profundizar en el análisis de la obra construida de D. César y su incidencia en la transformación de nuestro entorno urbano, y en este sentido me atrevo a proponer, no con carácter cerrado ni definitivo, los siguientes temas monográficos, a desarrollar en tiempo y lugar oportunos:

- D. César Casado y la arquitectura de posguerra.
- El funcionalismo de D. César Casado.
- D. Luis Gutiérrez Soto y D. César Casado.
- D. César Casado Y TALAVERA.
- El esnsanche.
- Las colonias obreras.

ILUSTRACIONES: Igualmente, las ilustraciones y fotografías de este artículo han sido extraídas del libro *César Casado de Pablos: Arquitecto*, de Fernando Luján y Alberto Urtiaga de Vivar Pecharrmán

# Un retablo barroco para la ermita de Ntra. Sra. del Prado de Talavera de la Reina.

ANTONIO JOSÉ DÍAZ FERNÁNDEZ

es historiador del arte

**A**L SURESTE DE TALAVERA, DENTRO DE una magnífica capilla que fue levantada a partir de 1649 con planos y alzados del agustino recoleto Fray Lorenzo de San Nicolás, un retablo neoclasicista alberga hoy la imagen venerada de Ntra. Sra. del Prado, patrona de la población. Retablo que se realizó mediado el siglo XIX, en 1854, por la munificencia del diputado en Cortes don Pedro Delgado y Acereda, sin duda con la intención de adecentar y restituir el vacío presbiterio, después de ser arrasado por la impiedad de la soldadesca francesa que entre 1808-1814 acabara con el anterior retablo setecentista y muchas otras obras de arte atesoradas en la ermita<sup>1</sup>.

Pero no era este retablo perdido el que supuestamente hay que atribuir a El Greco o en todo caso a su hijo Jorge Manuel, pero que en realidad hubo de tallar y ensamblar el escultor toledano Toribio González aunque sí parece que el encargo de pintura recayó en el joven Theotocópuli en marzo de 1603<sup>2</sup>. Gómez-Menor publicó el documento de un pago por la obra del retablo, dado en 19 de agosto de ese año, en que Jorge Manuel recibía 410 reales por pintar, dorar y estofar un retablo para Ntra. Sra. del Prado<sup>3</sup>. López Gayarre, en un reciente estudio,

llega a la conclusión de que, a causa de mediar un pleito sobre competencias en el encargo y ejecución, en este retablo de principios del s. XVII no llegaría a participar El Greco ni su hijo y en 1620 está aún por acabarlo el arquitecto y énsamblador toledano Toribio González bajo nuevas trazas<sup>4</sup>. Este retablo epígono del Renacimiento desaparecería inevitablemente a raíz de la reconstrucción de la ermita en el tercer cuarto del siglo XVII, pues se debe suponer que aprovecharía poco en su nuevo emplazamiento por razones de ornato y de moda, ya corriendo el período barroco. Entre este retablo y el actual neoclasicista, la ermita de Ntra. Sra. del Prado poseyó otro retablo, cronológicamente intermedio y de estilo barroco; retablo del que nos ocuparemos documen-

1. SAINZ-PARDO MORENO, M.; MARTÍNEZ MONTOYA, E.: *La Virgen del Prado y su ermita*. Talavera de la Reina, 1984, p. 13.

2. GUTIÉRREZ GARCÍA-BRAZALES, M.: *Artistas y artífices Barrocos en el Arzobispado de Toledo*, Toledo, 1982, pp. 114-115. Con anterioridad, en el mes de enero, se había encargado a Luis de Velasco, pintor, y al dorador y estofador Mateo de Paredes informar sobre el retablo que se había de hacer en la ermita del Prado.

3. GÓMEZ-MENOR, J.: "Documentos", *Boletín de Arte Toledano*, Toledo, 1967, t. I, n.º 3, p. 148.

4. LÓPEZ GAYARRE, Pedro A.: "El retablo de N.ª S.ª del Prado y El Greco. 1603-1620", A.E.A., n.º. 259-260, 1992, pp. 392-400.

talmente en estas páginas y del que trataremos de hacer una reconstrucción hipotética a falta de testimonio gráfico (pintura o grabado) que pudiera mostrarnos aquella estructura retabística que cumplió su función durante todo el s. XVIII.

Seguramente el infatigable viajero Ponz, a su paso por Talavera en 1776, al visitar el santuario lo vió pero, dada su adversión intelectual y estética por lo barroquizante, omitió cualquier apunte en su *Viaje de España*, tan sólo dedicado parcamente a elogiar la magnificencia del edificio consagrado a la patrona, señalando esta ermita como “lugar muy principal entre las de España”<sup>5</sup>.

5. PONZ, A.: *Viaje de España*, Madrid, 1987 (facsimil de 1784), vol.2, t. VII, p. 377.

6. ARCHIVO HISTORICO PROVINCIAL DE TOLEDO (A.H.P.T.), Protocolo 15002, fol. 105-106, ante Sebastián Sánchez del Olmo. Escritura

7. *Ibidem*, fol. 109-110v. Copia inserta de la escritura original dada en Madrid, ante Claudio Manuel Quiñones.

8. *Ibidem*, fol. 111v.

Iniciadas las obras de la ermita en 1649, la capilla mayor y crucero no se terminaron hasta concluirse los enlucidos interiores, haciéndose traslación solemne de la imagen en 1669, pero la construcción de un retablo para el altar mayor, acorde con el nuevo espacio arquitectónico y con la decencia de culto tan arraigado tardó varios años en acometerse, puesto que de inmediato se volvió a colocar y limpiar el anterior.

El concurso para hacer nuevo retablo mayor se abrió en 1688, siendo comisarios designados para esta obra por el Ayuntamiento de Talavera, que ejercía su patronazgo sobre la ermita, don Fernando Suárez Gaitán y Mendoza y don Francisco

Duque de Estrada, regidores perpetuos de la villa. Así pues, en 17 de febrero, el maestro de arquitectura y vecino de Madrid Mateo Vallaroz estaba en Talavera para hacer la primera oferta o postura sobre el retablo, conforme a una traza elegida y firmada por los comisarios y por el mismo postor, proponiendo darlo acabado en el término de dieciocho meses y por el precio de 28.000 reales de vellón y 20 maravedíes<sup>6</sup> de “Postura Pago y Remate del retablo de nra. S<sup>a</sup> del Prado extramuros desta v<sup>a</sup> de Talavera”.

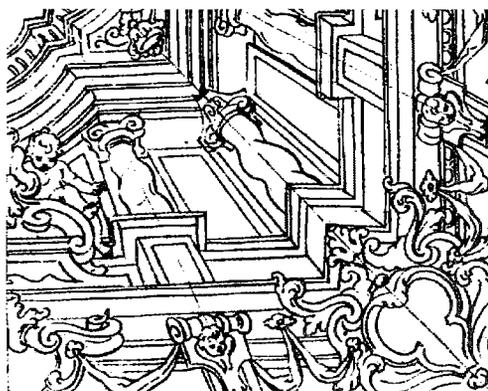
A lo largo de treinta días se sucederían los pregones reglamentarios para sacar la obra en su mejor precio, comenzando en ese mismo día a cargo del pregonero talaverano Antonio Gago. Sólo en 6 de marzo, desde Madrid, el maestro de arquitectura Fernando Pelayo, teniendo noticia de la obra, hace nueva postura sobre la traza ya aceptada que ideara Vallaroz y las condiciones presentadas referentes al trabajo de escultura, talla y ensamblaje del retablo, que entregaría acabado en blanco y asentado; rebajaba dos mil reales en el precio de salida y lo obraría por sólo 26.000, presentando por fiadora a su mujer Gerónima Guerra<sup>7</sup>. En 13 de marzo, los comisarios consideraban la mejora anterior y se reanudaron los pregones, que acabarían a los cinco días con la celebración del acto de remate. Este tuvo lugar a las diez de la mañana en la plaza pública de Talavera y en presencia de los comisarios de la obra. En la subasta para hacer el retablo se presentó nueva puja, la del artifice José de Huerta, vecino de Toledo y estante en la villa, en quien remató definitivamente tras una considerable rebaja que dejaba el coste total del retablo en sólo 23.800 reales<sup>8</sup>.

Pues bien, el maestro toledano

José de Huerta estaría obligado a labrar el nuevo retablo mayor de la ermita de Ntra. Sra. del Prado. Y así consta en la escritura de compromiso que se protocolizó en Talavera, en 30 de marzo de 1688<sup>9</sup>. Compararía Juan de Soria, maestro dorador y vecino de Talavera, con poder y en nombre del maestro de arquitectura José de Huerta y sus fiadores el maestro de obras Francisco de Huerta y el secretario Francisco de Espinosa, todos vecinos de Toledo. Y se obligaba a que sus representantes, obviamente el artífice, harían un retablo para la ermita “conforme a una traza que esta elijida por los señores Dn. Fernando Suarez Gaitan y Mendoza y Dn. Franc<sup>o</sup>. Duque Deestrada Rejidores perpetuos desta villa y comisarios nombrados por el Ajuntamiento de ella para dho. Retablo la qual dha. traza tienen firmada y el dho. Joseph de Huerta Maestro con las calidades y condiciones ...”. Por su parte, el Ayuntamiento talaverano debía procurar y poner en la ermita la madera necesaria, donde hubiera de obrarse el retablo, y dar casa para maestro y oficiales donde alojarse, sin olvidar el maderaje para los andamios. El retablo tendría el costo ya señalado pagándose en tres veces: al comenzar el retablo, mediada la obra y al final, una vez acabado y asentado en el plazo de año y medio, es decir, quedando terminado para octubre de 1689 de comenzarse inmediatamente (aunque como veremos, no parece que estuviera terminado para entonces). Además, Soria estaba autorizado a cobrar 2.000 reales de contado para prevención de materiales y efectos. Y los otorgantes para avalar sus fianzas presentaban también una acreditación o “información de abono de nuestras personas y bienes”, expedida por la justicia ordinaria de To-

ledo a través de don Andrés Suárez de Salcedo, alcalde ordinario, certificando la solvencia económica ante previsibles actos judiciales.

A partir de aquí, las circunstancias que acompañaron la realización del retablo merecen ser reseñadas. Sabemos que, por parte del ayuntamiento de Talavera, principal comitente y financiador de la obra del retablo, se instituyó cierta junta de “la hierba y pámpanos de viñas” para contribuir a la obra con la venta y tasas de este producto; así, en 1689 se proporcionaba cierta cantidad para ello y también en 1691 pero ya con el fin de acabar de hacer el retablo y emprender de inmediato su dorado, a petición del influyente caballero de la Orden de Santiago Don Juan Francisco Agustín Duque de Estrada, Marqués de Lanzarote<sup>10</sup>. Por otra parte,



9. *Ibidem*, fol. 89. “Escritura del retablo de Nra. S<sup>o</sup> del prado”. Se inserta copia del poder otorgado en Toledo a 23 de marzo de 1688, ante Juan de Loaysa Machuca, a favor de Juan de Soria, seguido de la información de abono de personas y bienes. En esta última testifican a favor de los otorgantes, considerados como hombres acomodados, poseedores de hacienda y bienes raíces, los maestros de pintor Juan García Merchán (de 29 años de edad) y Gregorio García (de 36 años) y el maestro dorador Alonso de Paz (de 32 años), todos artífices toledanos.

10. 600 AÑOS DE HISTORIA DENTRA. SRA. DEL PRADO, Catálogo de la exposición, Talavera de la Reina, 1989, p. 89.

de este último año tenemos un documento concluyente. En Toledo, a 27 de marzo de 1691, Francisco de Huerta, “maestro de obras de la Santa Yglesia desta Ziudad”, actuando como fiador de su hermano José de Huerta en la obra del retablo talaverano, otorgaba escritura de poder en favor de Ignacio Mansilla del Pino, Familiar y Notario del Santo Oficio, y de Felipe Pérez de la Mula, Procurador del Número, ambos vecinos de Talavera. Se trataba de ajustar con el Ayuntamiento de esa villa y los capitulares y comisarios del retablo don Fernando Suárez Gaitán y don Luis Joaquín de Cepeda la liquidación de la cuenta de la obra que quedaba por realizar, obra que había cesado por la muerte del citado ensamblador, y por lo que el referido ayuntamiento seguía pleito ejecutivo contra la persona del fiador,

quien hacía entrega de 2.200 reales de vellón al efecto de acabar la obra iniciada<sup>11</sup>. Tenemos que pensar que la continuación y terminación del retablo se hubo de contratar de inmediato a finales de 1690, a raíz de la muerte del principal artífice José de Huerta, y posiblemente se deba a tres maestros vecinos entonces de Talavera, interesados en 1691 en la ejecución de las esculturas accesorias, como enseguida se verá. Son estos Francisco Rodríguez, maestro de escultor, Lupercio de Falces, maestro de arquitectura, y Juan del Río, maestro ensamblador, los que darían acabado el retablo<sup>12</sup>.

Si, por una parte, la talla y ensamblaje del retablo se acordó con un maestro de arquitectura como era José de Huerta, por otra, las obras de escultura se encomendaron a un maestro de este gremio. Esto es así según se desprende de un documento de 1691 por el que sabemos que la obra de escultura recayó en Juan Pablo de Estrada, maestro de escultor, vecino de Toledo, quien por escritura fechada en Talavera de la Reina, a 12 de agosto de 1690, contrató la realización de seis esculturas “de a siete pies cada una”, un tablero de medio relieve “de los desposorios de nra. señora” y un trono de medio relieve con ocho serafines “para debajo de nra. señora”, y debía tenerlo para la Navidad de ese mismo año<sup>13</sup>. Realmente, este escultor no pudo cumplir el plazo de ejecución, y a pesar de los requerimientos judiciales hubo de ser retenido en la cárcel pública de Talavera, de donde saldría con fianza de libertad otorgada en su favor por los citados maestros Francisco Rodríguez, Lupercio de Falces y Juan del Río, quienes volvían a asegurar el compromiso de Juan Pablo de Estrada para concluir el trabajo pendiente y entre-

11. A.H.P.T., Pr. 3744, fol. 600, ante Diego Sánchez Tamayo. Esta cantidad se depositó en Pedro Carmona, casullero bordador de la Sta. Iglesia, de quien la cobró Alonso Muñoz, escribano de S.M. en Talavera, en 13 de abril de 1691, usando de poder otorgado en aquella villa en 11 de abril por Ignacio Mansilla del Pino, administrador y mayordomo de la ermita (A.H.P.T., Pr. 3853, fol. 153, ante Manuel Ruiz Machuca).

12. De dos de estos tres artífices talaveranos conocemos pocos datos de su actividad desarrollada en Toledo. A Lupercio de Falces se le cita como entallador autor de un tabernáculo para la desaparecida iglesia de S. Juan Bautista (1675) y del retablo de Ntra. Sra. del Socorro (1690) de la iglesia de Santa Justa y Rufina, véase RAMÍREZ ARELLANO, R.: *Catálogo de Artífices que trabajaron en Toledo*, Toledo, 1920, p. 84. Francisco Rodríguez es tal vez el Francisco Rodríguez de Toledo que aparece como el maestro ensamblador que traza el retablo mayor de la parroquia de Santo Tomé en 1706, contratado por Pedro García Comendador y hoy perdido (A.H.P.T., Pr. 546, fol. 31, ante José de Bustamante).

13. A.H.P.T., Pr. 15004, fol. 154, ante Sebastián Sánchez del Olmo. “Escritura de la fianza de las esculturas del retablo de nra. S<sup>o</sup> del Prado”, otorgada en 18 de junio de 1691 por los maestros talaveranos Francisco Rodríguez, Lupercio de Falces y Juan del Río; en la que se hace referencia al contrato de la escultura, cuyo original se ha de dar por perdido al no existir el protocolo de 1690, ante el mismo escribano de Talavera.

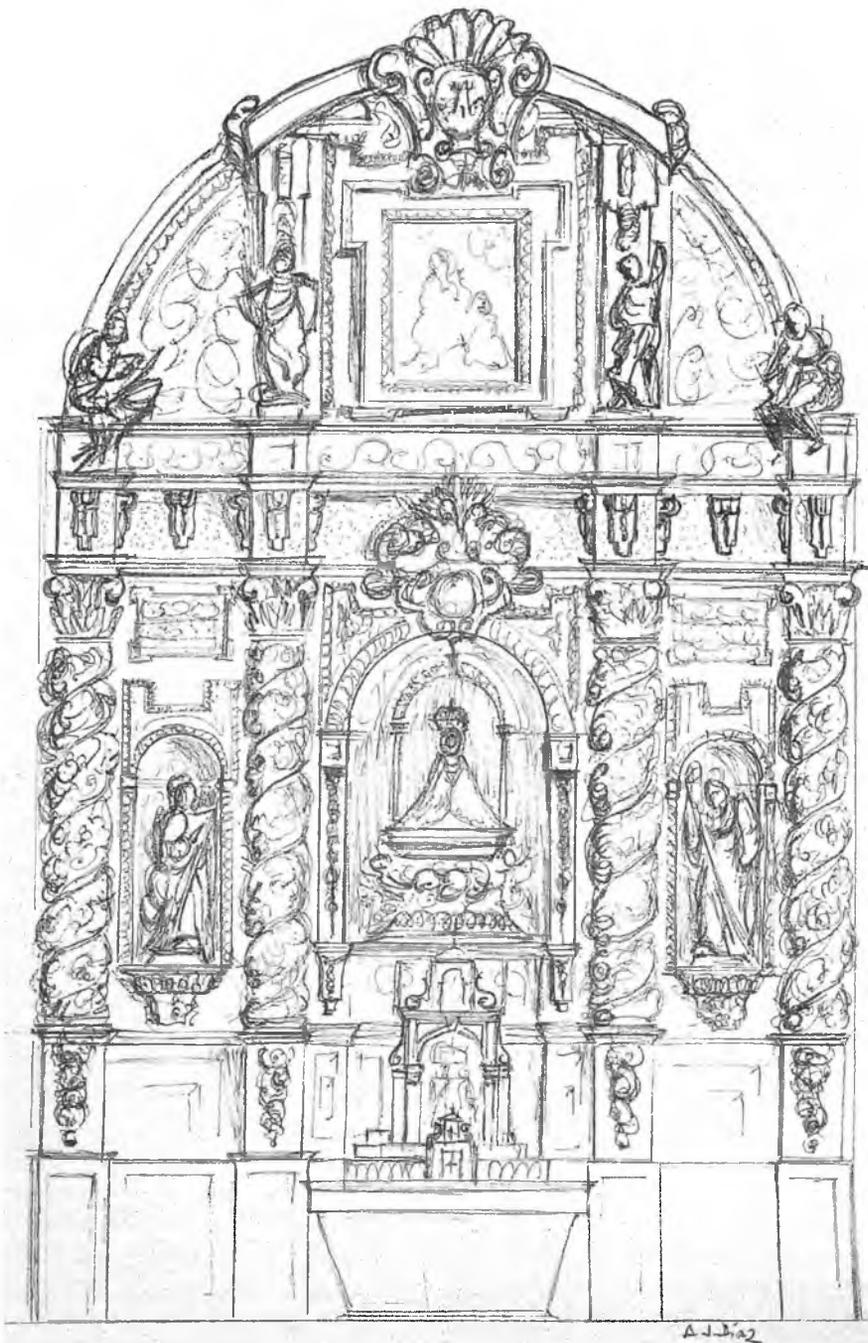


Ilustración de Antonio José Díaz Fernández

gar las tallas para finales de agosto de 1691, al estar ellos, como hemos supuesto, encargados de finalizar el retablo mayor.

Lo cierto es que en los primeros meses de 1692 estaba concluido el ensamblaje y hacia junio de 1699 el dorado del retablo se había terminado, lo que nos indica cierta celeridad en el cumplimiento de los plazos finales<sup>14</sup>.

Del maestro de arquitectura o ensamblador de retablos José de Huerta apenas se tienen más datos biográficos o de su actividad que la noticia de su intervención en el retablo mayor de la vieja parroquia de San Juan Bautista de Toledo<sup>15</sup>. Ahora conocemos que era hermano del aquí mencionado Francisco de Huerta, maestro de obras y alarife de Toledo, y que su muerte aconteció muy a finales de 1690, cuando ejecutaba el retablo talaverano<sup>16</sup>. A través del retablo



toledano, por suerte conservado en la iglesia de los Jesuitas de Toledo y obrado en 1684, ocho años antes que el de Ntra. Sra. del Prado, José de Huerta se adscribe al barroco poco evolucionado o prechurrigueresco, inclinado a la estructura ordenada y articulada con el orden gigante salomónico (la columna salomónica ya venía siendo empleada por artífices toledanos en la década de los setenta), a los frontispicios curvados y abrochados por carnosas tarjetas y a los motivos naturalistas de jugosa talla y policromía colorista todavía dentro de lo madrileño. Características que pudieron darse con todo en el retablo de Talavera, trazado además por el artífice Vallaroz, en la misma línea de evolución estilística derivada sin duda del modelo madrileño creado por un Pedro y José de la Torre, un Sebastián de Benavente o un Sebastián de Herrera Baruevo y ampliamente difundido en la segunda mitad del s. XVII<sup>17</sup>.

¿Cuál fue la estructura de este retablo barroco levantado en la ermita del Prado? Las condiciones expresadas en el contrato nos ayudan a esbozar la imagen de un retablo de madera de grandes proporciones y muy rico en ornamentación tallada, a juzgar por su alto precio. Primeramente, el retablo había de levantarse sobre una base o pedestal fabricado en piedra y que debía correr a cargo del patrono comitente. En sí, el retablo se organizaba como un gran arco central o caja para la imagen mariana, bien guarnecido de talla y formado por dos machones con sus tambanillos y sus repisas de apoyo, mientras las enjutas del medio punto se ornaban de “cogollos de talla de relieve”, labrándose todo el intradós de la caja con follaje y molduras. Además, el retablo se articulaba con cuatro columnas

14. FERNÁNDEZ Y SÁNCHEZ, Ildefonso: *Historia de Talavera de la Reina*, 1983 (facsimil de 1896), p. 455. Según testimonio de 1 de mayo de 1692, Francisco de Huerta confirmaba que el retablo estaba terminado y había pagado a los maestros que fueron a acabarlo (A.H.P.T., Pr. 3854, fol. 112, ante Manuel Ruiz Machuca).

15. RAMÍREZ DE ARELLANO: *Op.cit.*, pp. 143-144. Este retablo toledano valió un total de 8.500 reales. Sirva el dato para comparar con el mucho más costoso retablo de Talavera.

16. A.H.P.T., Pr. 3852, fol. 47, ante Manuel Ruiz Machuca. Un poder dado en Toledo, a 22 de febrero de 1691, por Andrés de Huerta, hijo del difunto José de Huerta, en favor de Francisco de Huerta autoriza a éste a vender parte de la herencia paterna para pagar dos deudas, una de ellas en el retablo que estaba haciendo en la hermita de nra. señora del Prado.

17. Mateo Vallaroz o Balleroz, junto a Ignacio Fox, es el maestro de arquitectura que entorno a 1661 intervenía en el retablo mayor de la parroquia de Valdemorillo (Madrid), siendo José Ratés el escultor de las cinco figuras que componían el Calvario del remate, y ejercía en 1670; mientras que de Fernando Pelayo se sabe que era maestro ebanista por 1693, véase AGULLÓ Y COBO, M.: *Documentos sobre escultores, entalladores y ensambladores del siglo XVII*, Valladolid, 1978, pp. 20, 46 y 48.

“rebestidas de oxa de parra y rrazimos y oxas de iedra imitando al natural con sus capiteles” (sin duda, cuatro grandes columnas salomónicas, como se infiere de su decoración naturalista). Estas se anteponian a sus correspondientes traspilastras con el mismo capitel y bien molduradas, definiendo los ejes verticales de la estructura. En los dos intercolumnios laterales se abrían sendas hornacinas, poco profundas y con sus “repisas de follaje de relieve de cogollos de talla”, para recibir dos esculturas de santos (su advocación sería determinada por los comisarios); estaban remarcadas con molduras acodadas y bien tallados y sobre los mismos, en vez de unas pinturas, tableros o frisos también de buena talla. Arriba, un entablamento con cornisa corrida se adornaba con sus cartelas y frisos y su centro destacado por una tarjeta prominente de cogollos. Sobre esta línea de impostación un pequeño zócalo (con sus machones a plomo sobre las columnas en los que es previsible se colocaran cuatro esculturas por definir en aquel momento) daba paso al cuerpo superior o cerramiento en semicírculo bajo la bóveda, resaltado por un ático central prominente entre machones o pilastras, reservado para colocar una pintura (cuyo tema no se señala) dentro de un marco de orejetas o acodillado, y por remate un frontispicio abrochado a la bóveda por una enorme tarjeta donde se esculpirían las armas de Talavera, indicando así el patronazgo de la villa. A los lados de este ático se desarrollarían sendos paños recubiertos de talla vegetal, sin duda, con motivos de roleos policromados.

Para la imagen de Ntra. Sra. se preveía hacer un trono, desechando la idea de una simple peana, y adornarlo con

ocho figuras de serafines esculpidas y de nuevo el motivo heráldico. Y como complemento del retablo, el tabernáculo, en su forma de custodia sobre el altar, llevaría de medio relieve en su fachada la escena de los Desposorios de la Virgen, tema ligado a la iconografía de María.

Se trataba en conjunto de un retablo-camarín, de alto zócalo, en que el que predominaban las labores escultóricas y cuya composición se supeditó a una imagen de devoción, dando importancia iconográfica al eje central compuesto por tabernáculo, hornacina-camarín y ático con tema pictórico y tarjeta heráldica. En este sentido, era un retablo más equilibrado estructuralmente que el prototipo de retablo madrileño de ese momento condicionado a ser el marco pseudoarquitectónico de un gran lienzo pintado.



Pero en realidad, las condiciones que cumpliría José de Huerta para hacer la obra eran las mismas que obedecían a la traza formada por el maestro madrileño Mateo Vallaroz; por tanto, estaríamos ante una de las muchas ingerencias del arte cortesano en territorio toledano a lo largo del s. XVII, fruto de un sistema de interrelaciones artísticas muy frecuente entre ambos centros. Posiblemente, se trataba de un retablo cuyo diseño, al proceder de Madrid, aportaba directamente el barroquismo castizo que vendría a desembocar en el prototipo churrigueresco de finales de la centuria. Aunque el retablo de Ntra. Sra. del Prado, obrado entre 1689-1691,

pertenecía a un tipo de retablo adaptado a una cabecera plana y, por tanto, de escasa movilidad en planta, por otra parte, los elementos estructurales como las columnas sobre repisones y el tallado total del molduraje harían notar los efectos de masas y claroscuros, a lo que la profusión de talla naturalista en perfiles, cartelas, repisas y tarjetas añadía el valor eminentemente barroco al conjunto.

Hemos de suponer lo que significó para Talavera la contemplación de este

majestuoso retablo barroco, quizás el primero construido en este estilo en la villa, con el que sin duda se introdujo una nueva orientación formal acorde con la moda artística, con lo más novedoso. No es posible por ahora medir la influencia de este retablo en los que posteriormente se hicieron para alguna que otra iglesia o convento talaverano pero posiblemente sirvió de referencia para obras locales inmediatas.

---

#### APÉNDICE DOCUMENTAL

- A.H.P.T., Pr. 15002, fol. 89-91v, ante Sebastián Sánchez del Olmo, escribano de Talavera.  
*Escritura del retablo de nra. S<sup>a</sup> del Prado.*

*En la noble Villa de Talavera a treintta dias del mes de marzo de mill y seiscientos y ochenta y ocho años anttemi el escrivano publico y ttestigos parezio presente Juan de ssoria maestro de dorador vezino desta dha villa en nonbre y en birttud del poder que tiene de joseph de huertta Maestro de Arquitectura, françisco de huerta, y françisco de espinoso vezinos de la ziudad de toledo, y en birttud de la informazion de abono que junto con el dho poder entregaron â mi el escrivano y asi mesmo en birttud de la postura pregones y rrematte que para la otorgazion desta scripttura â prezedido que orijinal para en poder del presente escrivano, que todo ello me pidio lo insiera e yncorpore en esta ecripttura e yo el escrivano lo hize que su thenor a la letra es el siguiente-*

*Y en birttud del dho poder ynformazion de abono postura pregones y rrematte que de suso ba inserto e yncorporado que el dho Juan de Soria dixo tener azeptado dho poder y siendo nezesario de nuevo azeptto y juro a Dios y a una cruz no le esta rrebocado y en uso del dixo y ottorgo por esta scripttura que obligaba y obligo a los dhos Joseph de huertta Fran<sup>o</sup> de huerta y francisco despinoso â que aran un retablo que se ara de fabrica para el altar maior de Nuestra Señora y aran y executaràn conforme a una traza queesta elijida por los señores Dn fernando Suarez Gaitan y Mendoza y Dn franc<sup>o</sup> Duque Deestrada Rejidores perpetuos desta villa y comisarios nonbrados por el Ayuntamiento deella para dho retablo la qual dha traza tienen firmada y el dho joseph de huerta Maestro con las calidades y condiciones siguientes-*

*- Primeramente con condizion que se a de hazer un pedestral prinzipal que a de asentar sobre el que se hubiese de hazer de piedra el qual dho pedestral de piedra a de correr por cuenta y a cargo de dhos señores commissarios-*

*- Con condizion que se a de hazer un arco para la caxa de Nuestra Señora con sus macho-*

nes repisados y adornados de talla con sus tambanillos tallados los perfiles como lo demuestra la traza y juntamente a de ser tallado de tarjetas todo el arco con sus ynjutas de cogollos de talla de relieve como lo demuestra la traza con condizion que el fondo de la caja de Nuestra Señora. como es el arco y janbas de dho fondo se an de echar frissos de relieve de cogollos de talla y el arco con sus peñazos talladas las molduras conforme arte-

- Con condizion que a de hazer dos repissas de follaje de relieve de cogollos de talla donde an de asentar los dos santos q- elijieren dhos señores comissarios y asimismo se an de hazer dos cajas de poco fondo con sus arcos tallados y janbas que lo rreziben ynjutas con ssus requadros de codillos tallados de tarjetas que bienen sobre dhos arcos y en lugar de las pinturas se an de hazer dos frissos de cogollos de relieve de buen arte de talla-

- Condizion que todo el enpilastrado de la moldura que lleba se an de tallar dhas pilastras que ban detras de las colunas que son los baziados que le pertenezen; y asimismo asta aqui como esta en la traza-

- Condizion que se an de hazer quatro colunas rebestidas de oxa de parra y rrazimos y oxas de iedra i ymittado al natural con sus capiteles como estan en la ttraza y asimesmo todas las pilastras an de llebar sus capiteles ymitados a los de las colunas como lo demuestra la traza-

- Con condizion que se a de azer la cornisa Prinzipal con sus cartelas y frisos de talla de relieve y demas adornos como se ben en la traza y en la clabe de la cornissa an de ir tallados como lo significa la traza-

- Condizion que se a de azer un zocalo con su cornissa tallada la moldura con sus baziados tallados y sus tanbanillos con tarjetas asi en ellos como en los cubos como lo significa la traza y junttamente sin exzeder cosa alguna sobre dho çocalo se a de azer todo ell zerramientto de injutas de cogollos de relieve Pilastras con sus adornos de talla quadro de pintura tallado de tarjetas con sus codillos adonde sientan dos cartelas de talla y talladas las molduras del frontispizio con us tarjettas, y todo el arco del zerramiento tallado de tarjetas como lo demuestra la traza y juntamente se a de azer una tarjetta para la clabe del arco del zerramientto adonde se an de poner las armas desta villa de Talavera en medio de dha tarjetta-

- Condizion que en lugar de la peana que demuestra la traza se a de poner un trono con ôcho serafines y la misma ôbra q. esta en la traza azul; que las armas destavilla de talabera las â de azer de medio relieve y en la fachada de la custodia a de azer asimesmo de medio relieve los despororios de Nuestra Señora y que los quatro mazizos se an de poner quatro figuras las que se elijeren por dhos señores comissarios y an de ser de escultura-

- con condizion que se le a de dar toda la madera nezesaria y de buena lei para la dha obra y para aumento de ella puesto en la hermita de Nuestra Señora del prado donde se a de ôbrar y azer dho retablo y en dha hermita se le a de dar al dho Maestro y ofiziales cassa donde biban y asimesmo se le a de dar la madera nezesaria para los andamios para poner dho retablo el qual a de dar acavado y sentado dentro de diez y ôcho meses contados desde el dia en que se le abisare para que le aga-

- Con condizion que dho retablo le ade azer en todo lo tocante a ensamblaje talla y esculturas a satisfazion de los maestros que se nonbraren por una y otra parte-...

## La imagen fotográfica de Talavera de la Reina tomada por Charles Clifford, que se incluye en el álbum: "Vistas de Toledo y Extremadura".

GERARDO F. KURTZ

es especialista en conservación y archivos fotográficos, colaborador en la edición de la monografía de CUADERNA sobre fotografía de Talavera.

**L**A IMAGEN DE TALAVERA DE LA REINA del fotógrafo inglés Charles Clifford constituye una de las muy escasas imágenes fotográficas tempranas que se hayan realizado de una ciudad española. No se sabe a ciencia cierta la fecha de su realización, y en este texto se intentará dilucidar en la medida de lo posible este punto con cierta precisión, así como también se abordarán otros detalles relativos a su contexto general y particular. La fotografía original forma parte de un álbum confeccionado con motivo de un viaje que realizara el fotógrafo entre 1857 y 1858. El ejemplar del álbum<sup>1</sup> que se ha considerado aquí es concretamente el que se custodia en los fondos del Palacio Real de Madrid.

1. Este álbum es en realidad un portafolio fotográfico, pues las láminas con la fotografías montadas no están formalmente encuadradas de manera que pudiera considerarse como un verdadero álbum. No obstante aquí lo seguiré llamando álbum pues, además de consignarse ese término en la cubierta original del portafolio, es una verdadera producción editorial como lo demuestra la existencia de varios ejemplares de este "álbum".

En los años en que Charles Clifford realiza la imagen de Talavera de la Reina, la fotografía como sistema técnico, prácticamente acababa de salir de su infancia y apenas si había empezado a afianzarse como un medio gráfico maduro, eficaz e

imbricado en el desarrollo de la historia de los propios medios gráficos del siglo XIX. La infancia fotográfica había tenido lugar durante el periodo cronológico que va de 1839 a 1851 y estuvo caracterizada por la existencia en el panorama fotográfico de dos procesos concretos, el daguerrotipo y el calotipo. Ambos definirán la trayectoria que en principio iba a desarrollar el fenómeno fotográfico a lo largo de toda su historia, cada uno de ellos en medida distinta, pero de una manera precisa y concluyente.

El primer proceso fotográfico formal y útil del que se dispondrá será el daguerrotipo, proceso presentado en París en 1839 y con él realmente da comienzo la historia práctica de la fotografía. Existen muy pocos datos historiográficos sobre uso del daguerrotipo en España fuera del gabinete fotográfico de retratos, y casi siempre son datos referentes a daguerrotipistas transeúntes, bien viajeros extranjeros o daguerrotipistas que van de ciudad en ciudad ofreciendo temporalmente sus servicios como retratistas. De las vistas que con este proceso se pudieron haber llegado a realizar en España apenas han sobrevivido media docena de imágenes. El proceso del calotipo, proceso inmediatamente posterior al del daguerrotipo (el



Panorámica de Talavera. Charles Clifford (1857)

proceso fue publicado en 1841), también fue conocido en España, y efectivamente han llegado hasta nosotros algunas interesantísimas muestras de vistas realizadas por este procedimiento, aunque desde luego existen muy pocas referencias precisas sobre el uso de este proceso en este país.

En el año 1851 el panorama fotográfico sufre una gran transformación cuando se pone en circulación, esta vez libre de control de patente, el procedimiento del colodión húmedo inventado por Frederick Scott Archer (1813 - 1857). Este proceso era relativamente sencillo y las operaciones para producir el negativo sobre vidrio en que se basa resultan algo menos complejas que las requeridas para la realización de calotipos o daguerrotipos. Además los resultados gráficos de dicho negativo son muy buenos, brindando a la vez la posibilidad de obtener con relativa sencillez imágenes de alta calidad, por lo que este proceso se generalizará muy pronto y la realización de fotografías se convertirá desde 1851 en una actividad mucho más viable y sencilla que hasta entonces. Siendo estos factores los que hacen que su difusión fuera muy notable, este proceso adolecía todavía de la limitación típica de todos los procesos fotográficos iniciales: para realizar una fotografía con este proceso es preciso disponer del laboratorio y del cuarto oscuro en el mismo lugar de la toma, pues el material fotosensible había de prepararse y disponerse en la plancha de vidrio inmediatamente antes de realizarse la toma y revelarse inmediatamente después de la misma. Por lo tanto todo aquel que se dispusiera a realizar una fotografía fuera del estudio fotográfico en aquellos tiempos, había de transportar todo su equipo al lugar

mismo en que la fuera a realizar, y como las imágenes positivas de entonces se obtienen por contacto directo con el negativo, no en ampliadora como actualmente, el tamaño del negativo había de tener el mismo tamaño que el del positivo que se quisiera obtener. El volumen de materiales involucrado en la toma fotográfica era pues bastante considerable: planchas de vidrio grandes, voluminosas botellas con los diferentes líquidos necesarios tanto en la preparación de las grandes superficies de los negativos como en su correspondiente revelado y fijado; todo ello realizado además en un cuarto oscuro en el que se pudiera impedir la entrada de la luz. Bajo estas condiciones se realizan todas las imágenes fotográficas producidas desde la definitiva generalización del proceso del colodión húmedo, allá por 1853 - 55, hasta que alrededor de los años ochenta del siglo XIX se introdujeran las llamadas placas secas que ya permitieron al fotógrafo realizar una toma fotográfica sin tener que llevar a cuestas el laboratorio fotográfico.

La implicación directa de esta realidad fue que la realización de imágenes fotográficas durante todo este periodo de tiempo estuviera siempre limitada a la labor de un fotógrafo que ahora llamaríamos "profesional". En otras palabras, la realización fotográfica implicaba una importante inversión y una importante racionalización del trabajo desde la cual establecer una relación y distribución de costes y gastos, y desde luego que para el caso de un fotógrafo que pretendiera hacer vistas (salir del estudio fotográfico), resultaba fundamental e imprescindible planificar las sesiones de manera que pudiera establecer los requerimientos profesionales, técnicos y materiales con los

cuales realizar una "expedición" que no fuera onerosa. En la actualidad nos hemos acostumbrado de tal manera a concebir la realización de fotografías como un hecho espontáneo, que resulta difícil concebir hasta qué punto la toma fotográfica desde 1839 hasta 1885 aproximadamente, era necesariamente el resultado de una labor medida y condicionada por tantos límites funcionales. Todo esto, unido al hecho de que los procesos eran de bastante difícil control y que además carecían de exposímetros, unidades de medición de la fotosensibilidad de las emulsiones, productos "estandarizados", y demás maravillas de las que hoy disponemos para hacer fotografías, obligaban al fotógrafo de entonces a ser un verdadero maestro en el sentido clásico de la palabra. Sólo un lento aprendizaje del oficio unido a tener unas cualidades y disposiciones para éste, permitían obtener resultados aceptables y consistentes <sup>2</sup>.

Así pues, y considerando que la ejecución de fotografías estuvo tan estrechamente ligada a las limitaciones que entonces impone la técnica fotográfica, podemos entender la relativamente escasa cantidad de imágenes fotográficas realizadas desde la invención de la fotografía misma en 1839 hasta los años ochenta del siglo XIX, cuando se introducen y realmente se generalizan las placas secas. Esta escasez relativa de imágenes fotográficas hace que casi cualquier vista de la época fotográfica del colodión húmedo sea una rareza y una joya fotográfica. Si además concurren en ellas una serie de circunstancias, como por ejemplo estar realizadas por un gran artista en fechas muy tempranas y haber llegado hasta nosotros en perfecto estado de conservación, hemos de considerarlas en sí mis-

mas como piezas de verdadera relevancia fotográfica e histórica.

Éste es el caso de la imagen realizada por Charles Clifford con el proceso del colodión húmedo en Talavera de la Reina en 1857 - 58. Dicha imagen, cuyo contenido gráfico ya fue acertadamente comentado en esta misma revista (CUADERNA, nº2 - junio de 1995) <sup>3</sup>, aporta información interesante sobre la propia realidad del sujeto fotografiado. Lógicamente una imagen tiene su propia historia como pieza fotográfico - histórica que a su vez puede ser interesante intentar desentrañar, ya que este ejercicio nos permite entender los motivos y significados que subyacen detrás de la propia fotografía, de manera que expandamos su interés y comprendamos su verdadero significado y valor.

2. Para más datos relativos al desarrollo de los procesos fotográficos existe una extensa bibliografía, y de ésta puede recomendarse muy especialmente los trabajos de Beaumont Newhall, Helmut Gernsheim, y para introducirse en el punto de vista concreto que sobre esta materia defiende del autor de este artículo, se pueden consultar los textos del mismo citados en la bibliografía adjunta.

3. Ver "Panorámica de Talavera y Puente Viejo (c. 1860)". En: Cuaderna. Revista de estudios humanísticos de Talavera y su antigua tierra. Nº2, junio de 1995, pp. 148 y 149

Una de las primeras cosas que uno se pregunta ante una fotografía de esta época es el porqué de su realización, y por lo general la explicación suele ser muy sencilla y evidente, bien sea porque el motivo fotografiado es un elemento del contexto gráfico particular de una localidad bien conocida, o bien la imagen recoge algún acontecimiento o *estado* de indudable interés. Pero a medida que uno se aparta de las imágenes que podríamos llamar típicas ("Giraldas", "Cibeles", preciosas fachadas de catedrales, im-

presionantes monumentos, retratos, etc.) y a la vez nos alejamos en el tiempo, resulta cada vez más difícil establecer cuál pudo ser la motivación para realizar una imagen concreta. Ésta realizada por Charles Clifford de Talavera de la Reina como digo, está apartada de lo típico o convencional y además su relativa antigüedad fotográfica la coloca en un punto del tiempo bastante lejano, al menos fotográficamente hablando. Estrictamente se desconoce su fecha exacta, aunque evaluando el contexto general en que se encuentra podemos estimar con toda seguridad que se realizó entre los mencionados años de 1857 y 1858. Existen varios factores con los que se establece esta estimación. En principio la imagen se encuentra en un *álbum* muy concreto perteneciente a la Biblioteca del Palacio Real de Madrid en el cual se incluyen sólo imágenes de Toledo y Extremadura, sugiriendo en principio que estas fotografías tienen entre sí algún nexo común. En primera instancia el *álbum* sugiere que su contenido trata un viaje concreto que habría llevado al fotógrafo de Toledo a Extremadura, y que fruto de ese viaje se confecciona ese *álbum*. Por otro lado existe una referencia escrita que nos habla de un viaje de Charles Clifford a Toledo y a Extremadura, por lo que es lógico concluir que efectivamente este viaje tuvo lugar y que el *álbum* es una especie de crónica del mismo, o que por lo menos es una selección de las fotografías realizadas durante éste. En este *álbum*, a diferencia de otros del mismo autor, no existe una disposición fija de las imágenes. Por lo general, en los álbumes fotográficos de viajes realizados por este fotógrafo las hojas están debidamente encuadradas (o fileteadas) y en ellas se disponen las imágenes de

modo consecutivo presentando un sentido lógico a la narrativa del viaje. Por el contrario, las imágenes de este *álbum* en concreto están pegadas a cartulinas sueltas, y dispuestas en una carpeta forrada en cuero sobre el que existen grecas de adorno y leyendas alusivas al contenido (*Vistas de Toledo y Extremadura*), repujadas a modo de cubierta de libro de lujo. En la actualidad cada fotografía presenta dos numeraciones coincidentes, pero parece que esta numeración no corresponde a su orden original, pues las imágenes de una misma localidad representada en el *álbum* (como es el caso de las 4 de Oropesa) están dispersas por el total del *álbum* y no tienen números correlativos, lo que indica que deben estar descolocadas. Además esta numeración no sugiere ninguna secuencia lógica, pues distribuye las imágenes en la siguiente secuencia: primero Toledo capital (7 vistas), luego Yuste (3 vistas), Plasencia (1 vista), Lagtera (1 vista que aunque dice *La Gatera*, por Lagartera, la imagen está realmente realizada en el castillo de Oropesa), Cuacos (1 vista), Oropesa (1 vista), Palacio de Rosarito (1 vista), Jaramilla (3 vistas), Oropesa (2 vistas), Talavera de la Reina (1 vista), Mérida (5 vistas) y finalmente el Puente de Alcántara en Cáceres (1 vista), lo cual constituye una ruta muy poco probable (más aún si se considera la mencionada situación en esta "secuencia" de las cuatro realizadas en Oropesa).

Esta disposición parece la consecuencia de una descolocación de los originales antes de que fueran numerados para efectos de inventario. Todas las imágenes de este *álbum* están firmadas a tinta por el autor y además en las cartulinas pueden leerse manuscritos a lápiz una se-

rie de títulos cuya grafía permite sospechar que fueron realizados por el propio fotógrafo. En muchas fotografías de Charles Clifford se aprecian este tipo de títulos y la letra de las leyendas incluidas en este *álbum* es de muy similares características a la que se encuentra en otras fotografías del mismo autor. Además la redacción de los títulos, tanto en éstas como en aquellas, adolece de importantes fallos que sugieren que están realizados por persona de habla no española. Títulos como por ejemplo *Cathedral de Toledo*, o *Ruinas del Aqueduct Romana*, contienen fallos típicos de una persona que no domina la lengua. Los errores pueden además sugerir el propio idioma o idiomas en los que puede estar “basándose” el que escribe: en unos casos estos títulos manuscritos parecen contener fallos de un francoparlante, y en otros de un angloparlante; idiomas ambos que se supone domina este fotógrafo inglés que se desenvuelve en medios diplomáticos y administrativos cultos en los que el francés era lengua obligada.

El análisis de la situación geográfica de las localidades recogidas en este *álbum* puede sugerir el trayecto del viaje y por consecuencia la secuencia real de las imágenes. Pero antes de acometer este ejercicio es necesario decir que no siempre es posible establecer que en un álbum no se cuelen imágenes de viajes anteriores y que pueden convenir al fotógrafo a la hora de confeccionar un álbum. En cualquier caso, en éste en concreto creo que puede considerarse que efectivamente se tratan todas de un mismo viaje o periodo cronológico debido al hecho de que el año en que sabemos viaja a estas provincias corresponde con unas fechas que vienen a coincidir con los pri-

meros años en que el fotógrafo producía fotografías con el proceso del colodión húmedo. A excepción de un álbum sobre la “finca” El Capricho en la Alameda de Osuna en Madrid y otras propiedades del Duque de Osuna <sup>4</sup>, que se fecha hacia 1856 - 57, toda la producción de Charles Clifford anterior a este *álbum* de Toledo y Extremadura está realizada con el proceso calotípico.

4. Vistas fotográficas de la Alameda de Osuna, del Palacio de Madrid, del de Guadalajara y de la Casa de los Mendozas en Toledo (hoy incluida) pertenecientes al Excmo. Sr. Duque de Osuna y del Infantado, sacadas por Mr. Clifford. Madrid, sin año. (BA-16, en Biblioteca Nacional, Madrid).

De existir fotografías de Clifford de Toledo realizadas en años anteriores a 1857, cabría pensar que la de Talavera que aquí se comenta pudo haber sido realizada en una visita a la provincia de Toledo que fuera anterior a la que aquí se analiza. De hecho Clifford había estado anteriormente en Toledo capital, y de aquel viaje (o viajes), realizado hacia 1852 - 54, existen diversas muestras, todas ellas realizadas con el proceso calotípico. De hecho, en el álbum que acabamos de mencionar con las vistas de algunas propiedades del duque de Osuna, conocido como el *Álbum de la Alameda de Osuna y Guadalajara*, se incluye una fotografía de la portada del Palacio de Santa Cruz en Toledo que está realizada por el procedimiento calotípico, lo cual hace sospechar que en 1856, el fotógrafo no dispone entre sus negativos de fotografía alguna de Toledo realizada por el proceso de colodión. Por este detalle creo que podemos afirmar que efectivamente las del *álbum* de Toledo y Extremadura son todas posteriores a 1856 y que deben ha-

ber sido todas realizadas en un mismo viaje. Sería muy improbable que entre 1856 y 1857 Clifford hiciera dos expediciones fotográficas distintas a Toledo.

No obstante, sí existe una vista de la ciudad de Toledo (un panorámica de dos piezas tomada desde el Cristo de la Vega <sup>5</sup>) que no se encuentra en el *álbum* que nos ocupa y que efectivamente está realizada con el sistema del colodión húmedo. Esta copia sería la única que pudiera indicar que Clifford habría estado en Toledo en algún momento después de los años en que hizo sus calotipos toledanos (hacia 1852 - 54 ) y antes de 1857 - 58 cuando realiza el viaje en el que produce las fotografías del *álbum* Toledo y Extremadura. No obstante creo que debió realizarse esta fotografía panorámica en este mismo viaje y no aparecer en el *álbum* por presentar un importante defecto de ejecución, que consiste en la presencia de una gran mancha en la imagen que afecta al negativo en todo su extremo derecho y a buena parte de la base, lo cual produce en el positivo una gran masa oscura a través de la cual apenas se puede apreciar la escena. Esta mancha deslucirá seriamente la por otra parte interesantísima imagen, y a juzgar por el aprecio que se tenía en aquellos años a la limpidez de una imagen fotográfica, característica que

entonces se tenía muy en cuenta para valorar el nivel de mérito artístico del fotógrafo (las manchas y defectos de uniformidad eran entonces constantes y recurrentes fuentes de problemas), no sería raro que Clifford no incluyera esta vista en el *álbum* que habría de entregar a tan distinguida *cliente* como era Isabel II.

A este respecto hay que señalar además que los diferentes ejemplares de álbumes fotográficos de un mismo título no siempre contienen las mismas imágenes y no están siempre en el mismísimo orden, lo cual nos permite sospechar que la de Toledo realizada con el proceso del colodión húmedo que como se dijo no figura en éste o no se incluyó originalmente o simplemente falta; además, como ocurre muchas veces las fotografías se positivaban fuera del ámbito de la producción de los álbumes concretos y con el tiempo vienen a aparecer sueltas y desvinculadas de su contexto original. Todo esto debe plantearse para despejar la posibilidad de que una imagen contenida en este *álbum* pueda no corresponder efectivamente con el viaje que pretende mostrar, lo que nos permitirá establecer el orden y la cronología original del viaje. Insistiendo en este particular se puede comentar que en el álbum que produjo C. Clifford de Andalucía con fotografías realizadas en 1862, se incluye al menos una de Sevilla realizada en un viaje de 1854 <sup>6</sup>, y es necesario despejar la posibilidad de que la fotografía de Talavera fuera un caso similar a éste y que pudiera corresponder a una fecha distinta a la del viaje que representa el *álbum* que estamos comentando.

Así pues, partiendo de la base y suposición que efectivamente todas las imágenes del *álbum* son de una misma

5. Esta panorámica de 278X765 m/m, n° 17 188 014 de los fondos fotográficos de la Biblioteca Nacional en Madrid. Ver: VV.AA. *150 años de fotografía en la Biblioteca Nacional. Guía Inventario de los fondos fotográficos de la Biblioteca Nacional*. Madrid, Ediciones El Viso / Ministerio de Cultura, 1989, p. 305. La parte derecha de esa panorámica está reproducida en página 67 de FONTANELLA, LEE. *La historia de la fotografía en España desde sus orígenes hasta 1900*. Madrid, Ediciones El Viso, 1981.

6. Sobre la fecha de esta fotografía en concreto (Puente de Hierro), ver: FONTANELLA, LEE. "El calotipo en Sevilla". *Photovisión*, n° 12. Madrid, 1985. N° especial Sevilla: 1842 - 1900, p. 10.

secuencia cronológica, hemos de establecer tanto el momento en el que éste se produce, como el orden en que se lleva a cabo. En cuanto a la fecha, existe una referencia en la prensa de la época en que se nos habla de “reciente viaje de Clifford a Toledo y Extremadura”, y en este texto además se mencionan una serie de fotografías que viene a confirmar que están tratando el viaje en el cual se realizan las imágenes de este *álbum*. Dicho texto aparecido en El MUSEO UNIVERSAL de 30 de julio de 1858 (año II, nº14) dice así en la sección titulada “Revista de la quincena”:

*El acontecimiento más notable de la quincena es el viaje de la familia real a las provincias de Asturias y Galicia. .... Poco antes de la partida de la corte puso el señor Clifford en manos de la reina una magnífica colección de vistas que ha sacado en su último viaje a las provincias de Extremadura y Toledo, entre ellas la del antiguo monasterio de Yuste, retiro del emperador Carlos V y las grandiosas ruinas romanas que aún después de dos mil años atestiguan la importancia de Emérita Augusta, hoy Mérida. ...*

Sin duda la *magnífica colección de vistas* mencionada en El MUSEO UNIVERSAL hace referencia al *álbum* que aquí tratamos, y sin duda esta nota nos permite establecer en primera instancia y sin género de dudas que dichas imágenes corresponden a un viaje realizado con anterioridad a julio de 1858. La fecha de la realización de las imágenes puede pues considerarse de forma general como correspondiente a 1858, pero existen motivos para sospechar que pudieron ser realizadas en 1857. Para tener el *álbum* preparado en julio de 1858, los negativos habrían de haber llegado al laboratorio de C. Clifford en Madrid, para realizar y montar los positivos,

al menos en junio de ese año. También es lógico pensar que un viaje tan largo como el que se deduce fue el que representa el *álbum*, habría llevado al menos dos meses entre la ida y la vuelta. Esto nos sitúa la fecha del inicio del periplo en el mes de abril. Efectivamente los ángulos de las sombras que pueden apreciarse en las distintas imágenes sugieren que son imágenes realizadas cuando el sol está en un ángulo de elevación estacional alto, cosa que se alcanza en los meses de finales de primavera y durante verano. Si bien esta observación no puede ser concluyente para indicarnos el mes exacto en que una fotografía se realiza (pues para aplicarlo con eficacia sería necesario conocer con exactitud la hora de ejecución y la posición relativa al eje norte - sur del elemento que proyecta una sombra que dibuja un ángulo en la fotografía), sí nos indica que las imágenes están hechas en cualquier momento entre mayo y septiembre, como mucho. Este hecho parece confirmarlo el ropaje que se aprecia en los personajes que aparecen en alguna de las imágenes de este *álbum*, que se muestran con ropas propias de meses con temperaturas más bien moderadas. Estos particulares coinciden bien con la supuesta cronología del viaje, pero estrictamente hablando estas circunstancias (pruebas) no excluyen pensar que el viaje correspondiera a cualquier año. Para acotar esta cuestión es necesario observar con detenimiento la imagen de este *álbum* correspondiente a la fachada de la catedral de Toledo (Puerta del Perdón), en la cual se aprecia una “pintada” muy oportuna para nosotros que está realizada sobre una de las torrecillas adheridas en el cuerpo superior del arco principal; concretamente lee: “1857”, sin más. Este detalle nos da la

clave de que las fotografías del *álbum* (recordando que las consideramos todas de un mismo viaje) debieron necesariamente ser realizadas o en ese mismo año 1857 o en fechas posteriores. Con el detalle de la "pintada" y de la nota de prensa hemos de situar inequívocamente la fecha del viaje entre 1857 y julio de 1858. Si fueron hechas en 1857 debieron ser realizadas o en mayo - junio o en septiembre - octubre a tenor de lo comentado de los ángulos de las sombras y de los ropajes de las personas. Resulta difícil llegar a una conclusión razonada de cual es el año exacto del viaje, aunque tenerlas ajustadas a un espacio de tiempo de unos doce meses nos permite fecharlas con suficiente precisión, y en cualquier caso por ahora han de considerarse todas como de 1857 - 58. Sólo el análisis de los distintos contenidos nos permitirá concretar más la fecha.

Básicamente hay un sólo factor a favor de la estimación de que las imágenes fueron realizadas en 1857, y además es más bien un factor *en contra* de que fueran realizadas en 1858. Aceptando que las imágenes están realizadas a finales de la primavera o comienzos del verano como muy tarde, obliga a pensar que Clifford hubiera tenido que haber comenzado este viaje en abril - mayo, y habría dispuesto de muy poco tiempo para tener dispuesto el *álbum* en julio, cuando sabemos lo pone en manos de Isabel II. De haber realizado Charles Clifford el viaje en el verano 1857, habría podido confeccionar los positivos y el *álbum* en un espacio de tiempo más acorde con el que este tipo de trabajo requería en aquellos tiempos. En cualquier caso es posible que entre mayo y julio de 1858 Clifford hubiera dispuesto de tiempo suficiente para

viajar desde Madrid a Mérida y haber vuelto con tiempo suficiente para, apresuradamente, eso sí, confeccionar el juego de positivos. Si además de posible es probable esta secuencia de acontecimientos depende de estimaciones no comprobables, por lo que el factor a favor del año 1857, aunque se sostiene, no cobra fuerza como para que sea posible inclinarse a favor de él.

La secuencia que propongo del viaje pudiera también darnos alguna clave sobre la fecha del mismo y sobre su naturaleza exacta. Disponiendo las localidades en orden secuencial entre Madrid y Mérida (o entre Mérida y Madrid, que en cualquiera de los dos sentidos pudo tener lugar el viaje) observamos que el siguiente orden es el más probable: Toledo - Talavera de la Reina - Oropesa - Lagartera - Palacio de Rosarito - Jarandilla - Cuacos - Yuste - Plasencia - Alcántara - y finalmente - Mérida.

Se sabe que Charles Clifford viaja con cierta asiduidad desde Madrid a Londres, donde también tiene un gabinete fotográfico (al menos así consta en almanaques de aquella ciudad del año 1854), y no sería raro pensar que si viajara desde Madrid a Mérida, pudiera haber aprovechado la relativa cercanía de esta localidad con Lisboa para haber realizado allí uno de sus embarques hacia Londres. Este hecho no improbable, habría obligado al fotógrafo a hacer a contra reloj el trayecto de Mérida, Lisboa, Londres y estar de vuelta en Madrid a tiempo de poder acabar y entregar el *álbum* a la reina Isabel II, lo cual tuvo que llevarse a cabo en la mismísima primera quincena de julio, que es cuando hace referencia a este hecho la citada noticia de la revista EL MUSEO UNIVERSAL. De haber sido este el

caso, parece que el hipotético viaje Madrid - Lisboa de Clifford, en el cual habría realizado las fotografías, tendría que haberse llevado a efecto en 1857. Pero una vez más, nada concluyente nos brinda este supuesto.

Por otro lado, y como ya se comentó, el viaje en que se realizan las fotografías pudo haber tenido lugar en sentido inverso al ya citado, o sea, de Mérida a Madrid, lo cual no es nada improbable por la misma razón de ser Lisboa punto clásico de llegada de barcos desde Inglaterra con pasajeros con destino a España. Clifford pudo haber llegado a Lisboa procedente de Londres cargado con su equipo, y haber iniciado desde allí su vuelta a Madrid pasando por las localidades señaladas, lo cual pudo ocurrir tanto en 1857 como en 1858.

Relativo a esta discusión sobre las fechas, hay que señalar que algunas de las imágenes de este *álbum* fueron copiadas en forma de grabado e incluidas como ilustraciones en la revista EL MUSEO UNIVERSAL. La colaboración de Clifford con esta revista parece comenzar<sup>7</sup> precisamente en el año de 1858, unos meses antes de cuando aparece la nota de 30 de julio antes transcrita<sup>8</sup>. En ese mismo texto (30 de julio de 1858) que de esta revista se ha transcrito aquí se nos cuenta que:

*Ya dijimos en nuestra revista anterior que preparábamos una relación de este viaje [el de SS.MM a las provincias de Castilla, Asturias y Galicia] acompañada de los mejores grabados: hoy podemos añadir que a la mayor brevedad posible la comenzaremos, contando con la colaboración del distinguido fotógrafo don Carlos Clifford que goza de una celebridad europea por su inteligencia y delicadeza de sus obras.*

En el número de octubre del mismo año aparecen fielmente reproducidas algunas de las fotografías relativas a Jarandilla y Yuste que se incluyen en el *álbum* de Toledo y Extremadura. En los números correspondientes a 1857 (año en que nace esta revista) no aparece reproducida ninguna fotografía conocida de Clifford, y consecuentemente tampoco ninguna del citado viaje a Toledo y Extremadura, cosa que nos habría permitido confirmar la existencia en 1857 de estas imágenes. Este detalle excluye la posibilidad de fechar las fotografías por su aparición en la revista y tan sólo como dato de constatación se trae este particular a estas líneas.

7. Anterior al año de 1858 no aparece ninguna fotografía de Clifford reproducida en esta revista, al menos ninguna que sea reconocida como tal, pues rara vez se consigna en el comentario del grabado mismo que se base en una fotografía. El primer grabado de esta revista que reproduce una fotografía ostensiblemente reconocible como de Clifford (*Acueducto de Colmenarejo*, perteneciente a la serie sobre las obras del Canal de Isabel II de Madrid) ve la luz en el número correspondiente al 30 de junio de 1858 (p. 89). La primera que reproduce una imagen que aparezca en el *álbum* Extremadura y Toledo (*Jarandilla, ruinas*) se publica en el número correspondiente al 30 de octubre del mismo año (p. 157). Entre medias han aparecido en la revista diversas imágenes correspondientes a las fotografías que hace Clifford relativas al viaje de la reina Isabel II a Galicia y Asturias (la primera de este viaje, *Puente sobre el Pisuerga*, del número de 30 de agosto).

8. *Revista de la Quincena*. En: EL MUSEO UNIVERSAL de 30 de julio de 1858 (año II, n°14). Madrid.

En vista de todas estas diferentes posibilidades, no es posible dilucidar con absoluta precisión si el viaje tuvo lugar en 1857 o en 1858. Sólo el mencionado y necesario análisis de las imágenes mismas podrá aportar algún dato más preciso que permita establecer su fecha exacta de realización. Dicho análisis no se ha podido abordar para este trabajo por haber requerido del exhaustivo estudio de parti-

cularidades para las que no es fácil encontrar datos, aunque la fotografía del Puente de Alcántara de Cáceres que se incluye en este *álbum*, sí ha sido comparada con datos que se vierten en diversas publicaciones alusivas a la historia del puente y de su restauración<sup>9</sup>. Con estos tampoco es posible llegar a ninguna conclusión definitiva respecto a la fecha de esta fotografía, pues además de encontrar alguna que otra contradicción en los datos, el estado de restauración en que se encuentra el puente cuando en esta ocasión lo fotografía Clifford (ya lo había fotografiado con anterioridad y lo volverá a fotografiar en otra) coincide con el que presenta el puente desde 1857 hasta 1859, año este último en que ya se restaura definitivamente el arco de triunfo<sup>10</sup> (el puente comienza a restaurarse en octubre de 1856) y que en la fotografía de este *álbum* aparece todavía desmontado, apreciándose incluso en él algún que otro tablón de andamiaje. No obstante, y a falta de un diario preciso de esta restauración, sí parece que esta fotografía debe mostrar el estado en que está el puente en 1858, pues es de suponer que sería improbable que tan magna restauración hubiera podido llegar al estado que presenta la fotografía en menos de un año, lo que sería el caso si Clifford hubiera hecho esta fotografía en el verano de 1857.

Dejando a un lado esta no resuelta discusión sobre las fechas, conviene ha-

cer un acercamiento al contexto de la obra del propio Charles Clifford en relación a este *álbum* de Toledo y Extremadura, y más particularmente con relación a la fotografía de Talavera de la Reina misma. La autoría de esta fotografía en principio no puede presentar dudas, pues efectivamente todas las fotografías de este *álbum* están firmadas (a tinta) por C. Clifford (1819 - Madrid 1863). Este fotógrafo de nacionalidad británica trabaja en España desde 1850 hasta su muerte en 1863 (1 de enero), y a excepción de un retrato de la Reina Victoria realizado en Inglaterra, toda su obra conocida está realizada en España. Operó inicialmente como fotógrafo de gabinete realizando retratos en Madrid, donde tuvo hasta tres estudios diferentes (actividad de la que apenas conocemos un par de imágenes), pero su trabajo está compuesto fundamentalmente de vistas de diferentes lugares realizadas por buena parte de la geografía española. Su obra está todavía pendiente de un estudio que nos permita entender la naturaleza exacta de sus motivaciones y formas de operar, pero su registro gráfico es suficientemente significativo como para que se pueda, en primera instancia comprender su obra. Clifford básicamente trabaja en la producción de imágenes de vistas generales de ciudades, monumentos y en algún caso aislado de tipos españoles. Su obra se conoce fundamentalmente a través de producciones fotográficas que han llegado hasta nosotros en forma de álbumes concretos o como series y unidades de fotografías sueltas albergadas en colecciones fotográficas de distintos países del mundo (Inglaterra, Estados Unidos, Suecia, Francia, España...).

El interés que parece guiar toda la obra de este fotógrafo radica principal-

9. BLANCO FREIJEIRO, Antonio. *El puente de Alcántara en su contexto histórico. Discurso de ingreso en sesión solemne celebrada el 23 de enero de 1977 por el excelentísimo señor ....* Madrid, Real Academia de la Historia, 1977.

10. BLANCO FREIJEIRO, Antonio. *El puente de Alcántara ....* pp. 70 y 71, correspondientes al Anejo III en que se transcribe el "Informe de D. Alejandro Millán sobre las obras de restauración llevadas a cabo en el puente de Alcántara"

mente en recoger lo más sobresaliente del patrimonio arquitectónico y monumental de España, patrimonio que en aquellos años en verdad estaba un tanto ignorado y en buena medida era desconocido en los circuitos académicos y cultos de la Europa de aquellos años. Su trabajo parece estar comisionado de una manera u otra por la corona británica (tal y como reza en el escudo y leyenda que figura en el sello en seco con el que identifica buena parte de su obra, y que lee: *Phot. of her Majesty* sobre un escudo de Gran Bretaña). En distintos momentos se le encargó la realización de fotografías de aquellos lugares que Isabel II visitaba en sus viajes (Viaje a Castilla, Asturias y Galicia 1858, Cataluña y Baleares 1860, Andalucía y Murcia 1862), bien directamente para confeccionar álbumes fotográficos o para suministrar a la editorial de la crónica oficial del viaje o a la prensa gráfica de la época, imágenes de dichos lugares con las cuales obtener un grabado ilustrativo que acompañara los textos relativos a estos viajes. Este tipo de trabajo o encargo directamente comisionado por un cliente parece una actividad que inicia el fotógrafo allá por 1856 - 57 en que realiza el mencionado álbum del Capricho, finca en la Alameda de Osuna y de otras posesiones del duque de Osuna. Anterior a aquellos años se conocen esporádicas obras fotográficas de diferentes puntos de España (Granada, Madrid, Segovia, Sevilla, Toledo, etc.) y algún que otro álbum específico. No se sabe a ciencia cierta el motivo por el que realiza el *álbum* de Toledo y Extremadura, pero a juzgar por su contenido podría haber sido comisionado por el duque de Frías (José María Bernardino Fernández de Velasco y Jaspe, decimotercer duque de Frías, 1836 - 1888), al-

gunas de cuyas posesiones figuran en el mismo (Palacio de Rosarito, Castillo de Jarrandilla, etc.). Por desgracia no existe ningún dato que permita confirmar si este *álbum* fue o no encargado por el mencionado duque. Sí resulta curioso el hecho de que este personaje tuvo una estrecha relación con la embajada inglesa, lo cual le podía haber puesto en contacto directo con Clifford quien parece estuvo siempre ligado a las actividades de su embajada en Madrid <sup>11</sup>.

11. El duque de Frías llegó a casarse con la divorciada esposa del embajador británico en Madrid, Sir Crampton, y este hecho le produjo al duque serios problemas con Isabel II, la cual llegó a prohibirle la entrada a palacio. Estos incidentes bien pudieran tener alguna conexión con la posible relación del duque con Charles Clifford, pero no me ha sido posible establecer la fecha del citado incidente, por lo que no sabemos si este *álbum* podía incluso haber sido comisionado para templar sus relaciones con la reina o haber tenido algún papel en este acontecimiento.

Con todo el contexto hasta ahora descrito sobre este conjunto de fotografías, cabe preguntar el motivo preciso por el que se incluyen en el *álbum* las imágenes que se insertan y no otras de lugares también de extraordinario interés y por los que sin duda hubo de haber pasado el fotógrafo en este viaje. ¿Es todo efectiva y simplemente la ilustración de un viaje? ¿Tienen las fotografías algún nexo común más? ¿Fue o no comisionado Clifford para hacerlo? Nada se sabe con certeza al respecto. Centrándonos concretamente en el entendimiento de la inclusión en este *álbum* de la fotografía de Talavera de la Reina, pudiera aparecer ésta en el *álbum* por motivos puramente narrativos, o sea, para contarnos el itinerario y mostrarnos un lugar interesante, no en vano se trata de una de las ciudades más importantes de cuantas visitará Clifford en este viaje. La antigüedad de la fundación de esta

ciudad y su importancia histórica en una narrativa de esta zona de España, sin duda hacía de Talavera de la Reina lugar de obligada referencia. A la hora de decidirse el fotógrafo a realizar la toma fotográfica de esta ciudad, debió encontrar un interés histórico añadido a Talavera en el hecho de que allí discurriera la famosa batalla de Talavera (1809) en la cual su compatriota Wellington (Arthur Wellesley, duque de Wellington, 1769 - 1852) había salido victorioso contra a los franceses durante la Guerra de la Independencia española. Toda la obra de este fotógrafo está salpicada de lugares de referencia obligada en la historia de España y como acertadamente señala el Profesor Fontanella (en un estudio sobre el fotógrafo que está en prensa), en muchas ocasiones se interesa este fotógrafo por todo aquello que refleje el pasado imperial español. Talavera de la Reina en concreto debió de excitar la curiosidad en este fotógrafo inglés culto e interesado en la historia, y no es de extrañar que quisiera recoger fotográficamente la ciudad que fue escenario de una de las batallas victoriosas más importantes de Wellington, donde además su acción (o inacción como dice *el Espasa*) le valió ser nombrado, en

tre otras cosas, Vizconde de Wellington *de Talavera*. Es de suponer que el punto de vista elegido por el fotógrafo desde el cual se aprecia perfectamente y en plano principal el PUENTE VIEJO, escenario de tantos avatares históricos, pondría en contexto esta motivación fotográfica tan concreta<sup>12</sup>.

Relativo a esta idea de que la producción fotográfica de Clifford pudiera estar reflejando y recogiendo *referencias* históricas, es necesario señalar que ante la ausencia de datos concluyentes sobre la biografía del fotógrafo que pongan en perspectiva su posible relación con un entorno sociopolítico concreto, las *suposiciones de intención* del fotógrafo como las que aquí se apuntan, no pasan del nivel meramente especulativo. Los escasos datos de los que se disponen sobre Charles Clifford que nos dan alguna que otra idea sobre su vinculación con la escena madrileña y española de los años en que vive en España (y que pronto saldrán a la luz en el anunciado estudio que sobre este fotógrafo prepara el profesor Fontanella), son poco claros y no dibujan a una persona estrechamente relacionada con ningún ámbito político y social concreto. La condición de inglés del fotógrafo en ocasiones parece entrar en conflicto con datos que le ponen en clara relación con facciones estrechamente vinculadas a los intereses franceses, y en otras ocasiones parece trabajar en ámbitos especialmente relacionados con los intereses de su propio país. Todo ello parece indicar que Charles Clifford a la hora de aplicar sus mencionadas *intenciones* fotográficas pudo estar guiado por muy diversos y diferentes intereses, cosa por otro lado nada improbable para un fotógrafo de aquella época, pero que a nosotros nos

12. Incidentalmente habría que comentar aquí que el formato de esta fotografía, así como su encuadre, podría indicar que se trata de uno de los pares de una imagen panorámica más extensa. Si bien no es muy habitual para este fotógrafo esta práctica de producir panorámicas en dos piezas, sí se conocen algunas muestras de este tipo de fotografía entre su obra; como curiosamente es el caso de la fotografía panorámica de Toledo que ya se ha comentado aquí. Esta naturaleza de vista panorámica habría dado a la fotografía de Talavera de la Reina un marcado carácter de registro histórico y topográfico de la ciudad, evocando con ella el escenario concreto de su interesante pasado, y además habría permitido que en la imagen conjunta se apreciara el Puente Viejo en su totalidad. Por desgracia se desconoce la existencia de una imagen que complete esta panorámica.

resultan conflictivas a la hora de llevar a cabo una suposiciones desde las cuales poder aportar una interpretación que arroje luz sobre la obra del fotógrafo.

Al hilo de la idea de que existiera una relación entre los lugares recogidos en el *álbum* y la actividad de Wellington en toda esta zona durante la mencionada guerra de Talavera, llama la atención que en el *álbum* se incluya una fotografía de Plasencia (aunque en este caso sólo se recoge la portada de la catedral), localidad donde se alojara el general para preparar la batalla de Talavera. Por otro lado es extraña la inclusión en el *álbum* de una fotografía del Palacio de Rosarito, que aunque “pilla de camino” de Oropesa a Jarandilla, está en un paraje en medio del monte, totalmente apartado del camino (a más de 22 kilómetros desde Oropesa y a unos seis desde Madrigal de la Vera) y que sólo un motivo muy preciso puede llevar hasta allí a un fotógrafo. Esta fotografía junto con las hechas en Jarandilla son las que más sugieren que la confección del *álbum* tenga algo que ver con el duque de Frías, propietario del Palacio de Rosarito y del castillo del Jarandilla, como nos indica el rótulo original de éstas. También podría ser que tanto el Palacio de Rosarito como Jarandilla hubieran sido testigos de la actividad del duque de Wellington y ese fuera el motivo por el que Clifford les prestara atención. Jarandilla efectivamente está de camino hacia Yuste y es posible que simplemente tengan las fotografías de esta localidad una intención de registro narrativo, pero la existencia de una fotografía del Palacio de Rosarito requiere una motivación mucho más justificada. No he podido averiguar nada al respecto, pero de estar en el *álbum* por un motivo distinto al de ser

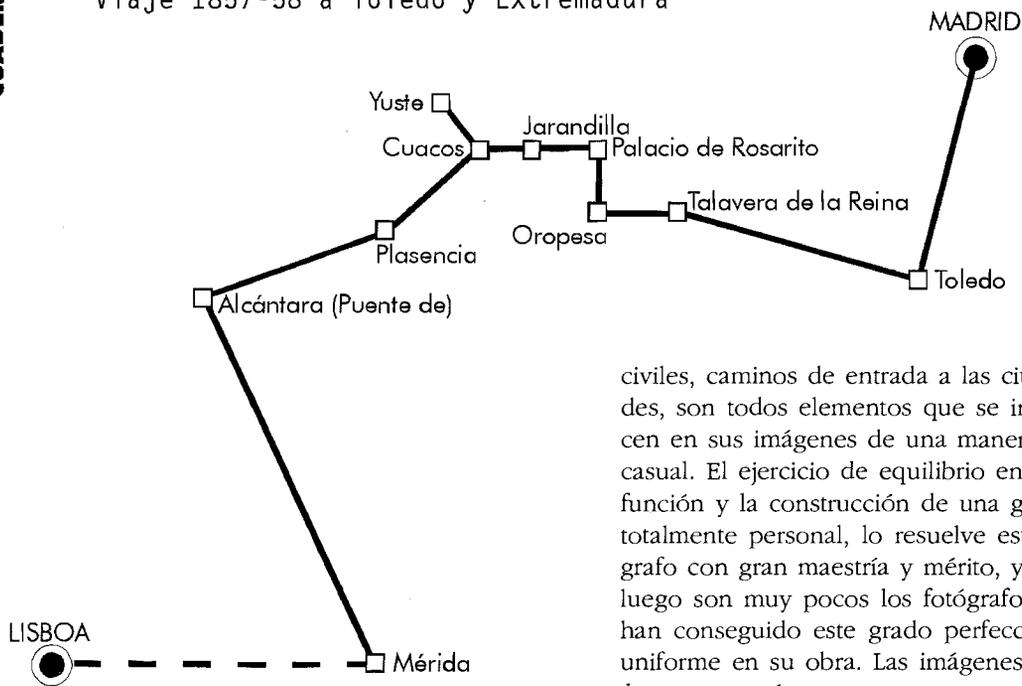
una propiedad del duque de Frías (si es que es éste quien le comisiona el mismo), habría que pensar que Clifford iría hasta allí por haber ocurrido en él algo significativo con relación a la historia de Wellington. Si se confirmara la existencia de este hipotético hecho, la naturaleza y motivación tras buena parte de las fotografías de este *álbum* quedarían ampliamente explicadas.

La ausencia en este *álbum* de una fotografía de la ciudad de Badajoz (localidad inmediatamente contigua a Mérida) donde tuvo una de sus más importante victorias militares Wellington, y que habría de aparecer en este *álbum* si efectivamente estuviera Clifford recogiendo lugares relativos a la actividad del famoso militar, podría tener que ver con el hecho de que la batalla de Badajoz fue para los ingleses además de una gran victoria, una de las páginas más tristes de la historia militar británica, según decía el propio Wellington, por haber sido Badajoz, una vez acabada la batalla, el escenario de las más atroces tropelías y abusos jamás llevadas a cabo por ejército británico alguno<sup>13</sup>.

13. Sobre la materia ver: ROBINSON, Gerald T. *Los sitios de Badajoz*. Badajoz, Ayuntamiento de Badajoz, Concejalía de Cultura. 1990.

El carácter de la fotografía de Talavera de la Reina respecto a su relación con Wellington, estaría en total consonancia con las fotografías conocidas de este autor, que siempre tienen un carácter *histórico cultural* y desde luego no están arbitradas desde un intento de ejecutar una escena pintoresca o tipista, al menos no en el sentido clásico de la época. Sus imágenes, al igual que los excepcionales trabajos litográficos de 1853 realizados

Charles Clifford  
Viaje 1857-58 a Toledo y Extremadura



por el francés Alfred Guesdon de ciudades españolas, son verdaderos (y geniales) registros documentales sin ninguna concesión ni a la improvisación ni al artificio. Esta cualidad unida a la de una ejecución más que esmerada, convierten las imágenes realizadas por este fotógrafo en imágenes que trascienden las notaciones convencionales de su época de una manera enteramente personal y eficaz para que el equilibrio entre su contenido de registro documental - y de belleza gráfica, no entren en ningún tipo de contradicción. En cualquier caso las imágenes de Clifford, como también las litografías producidas por Guesdon, tienen una clara función definitoria y constituyen registros inequívocamente funcionales, casi estratégicos. Puentes, vistas generales, edificios

civiles, caminos de entrada a las ciudades, son todos elementos que se introducen en sus imágenes de una manera no casual. El ejercicio de equilibrio entre esta función y la construcción de una grafía totalmente personal, lo resuelve este fotógrafo con gran maestría y mérito, y desde luego son muy pocos los fotógrafos que han conseguido este grado perfección uniforme en su obra. Las imágenes del *álbum* que aquí se trata, muestran ya con claridad esta habilidad del fotógrafo, y si bien ya se percibe ésta en su obra anterior, a partir de aquí irá perfeccionándola hasta llevarla a su máxima expresión en las obras que ejecuta en 1862 sobre los lugares que visita la reina Isabel II en su viaje a Andalucía y Murcia.

Talavera de la Reina es una de las ciudades afortunadas de tener en su registro gráfico histórico una imagen realizada por este maestro fotógrafo en años ya tan lejanos, y es de esperar que los crecientes intereses por la recuperación del patrimonio fotográfico desemboquen en la aparición de más fotografías de Talavera de la Reina que arrojen luz sobre su pasado, enriqueciendo así nuestro conocimiento sobre tan interesante localidad.

## BIBLIOGRAFÍA

- BLANCO FREIJEIRO, Antonio: *El puente de Alcántara en su contexto histórico*. Discurso de ingreso en sesión solemne celebrada el 23 de enero de 1977 por el excelentísimo señor .... Madrid: Real Academia de la Historia, 1977.
- CRAWFORD, William. *The Keepers of the Light: A History & Working Guide to the Early Photographic Processes*. Dobbs Ferry N.Y.: Morgan & Morgan, 1979.
- FONTANELLA, Lee: *La historia de la fotografía en España desde sus orígenes hasta 1900*. Madrid: El Viso, 1981.
- FONTANELLA, Lee: "El calotipo en Sevilla". En: *Photovisión*, nº12. Madrid, 1985. Nº. especial Sevilla: 1842 - 1900 .
- GERNSHEIM, Helmut and Alison. *L.J.M. Daguerre. The History of Diorama and the Daguerreotype*. New York: Dover, 1968.
- GERNSHEIM, Helmut and Alison. *The History of Photography. From the Camera Obscura to the Beginning of the Modern Era*. New York, etc.: McGraw-Hill Book Company, 1969.
- GERNSHEIM, Helmut. *Le origini della fotografia*. Milano: Electa, 1981.
- GERNSHEIM, Helmut. *The Rise of Photography: 1850 to 1880. The Age of Collodion*. London: Thames & Hudson, 1988.
- KURTZ, Gerardo F. "Técnicas y materiales utilizados en la obtención de imágenes fotográficas. Problemática e historia". En: *Segundas jornadas archivísticas: "La fotografía como fuente de información"*, celebradas del 4 al 8 de octubre de 1993. Diputación Provincial de Huelva, 1995.
- KURTZ, Gerardo F. "La fotografía. Recurso didáctico para la historia. Desarrollo entendimiento y práctica". *Cuadernos de Ciencias Sociales de Andorra*. Andorra: Consejería de Educación de la Embajada de España en el Principado de Andorra - Ministerio de Educación y Ciencia , 1994.
- NEWHALL, Beaumont. *Historia de la fotografía desde sus orígenes a nuestros días*. (Apéndice sobre fotografía española por Joan Fontcuberta). Barcelona: Gili Gaya, 1983.
- NEWHALL, Beaumont. *Photography: Essays and Images. Illustrated Readings in the History of Photography*. New York: The Museum of Modern Art, 1980.
- "Panorámica de Talavera y Puente Viejo (c.1860)". En: *CUADERNA. Revista de estudios humanísticos de Talavera y su antigua tierra*, nº2, junio de 1995. Talavera de la Reina, Colectivo ARRABAL.
- REILLY, James. *The Albumen & Salted Paper Book. The History and Practice of Photographic Printing 1840-1895*. Rochester, N.Y.: Light Impressions, 1980.
- ROBINSON, Gerald T. *Los sitios de Badajoz*. Badajoz: Ayuntamiento de Badajoz, Concejalía de Cultura. 1990
- SOUGEZ, Marie Loup. *Historia de la fotografía*. 5ªed. Madrid: Cátedra, 1994.

“Álbum” por Ch. Clifford, Vistas de Toledo y Extremadura. Palacio Real.

Orden en Álbum del Palacio Real	Posible orden secuencial de la ejecución de las fotografías	Título original (Según aparecen manuscritas en la base de la cartulina en que están montadas las fotografías).
01	A - 01	Puente de Alcántara y Artificio de Juanelo. Toledo
02	A - 02	Puerta de la Cathedral. Toledo
03	A - 03	Puerta de Leones, Cathedral. Toledo.
04	A - 04	Claustro de San Juan de los Reyes. Toledo.
05	A - 05	Puerta de Santa Cruz. Toledo.
06	A - 06	Interior de l'Alcazar. Toledo
07	A - 07	Patio de Santa Cruz. Toledo.
22	B - 08	Talavera de la Reina. [475 X 625 // 226 X 419 m/m. Firmada ángulo inf izq.: cClifford. Col./Alb. // ¿Oro?]
21	C - 09	Oropesa
15	C - 10	Iglesia de Santa Maria. Oropesa.
20	C - 11	Castillo de Oropesa.
13	C - 12	Traje de Boda en La Gatera.
17	D - 13	Rosario. Cacería del Ex <sup>o</sup> . Duque de Frías.
19	E - 14	Jarandilla.
18	E - 15	Castillo del Ex <sup>o</sup> El Duque de Frías en Jarandilla.
16	E - 16	Ruinas del Castillo del Ex <sup>o</sup> . Duque de Frías.
14	F - 17	Calle de Cuacos.
08	G - 18	San Yuste.
10	G - 19	Ruinas del Monasterio de San Yuste.
09	G - 20	Merendero del Emperador Carlos 5 <sup>o</sup> . San Yuste.
11	G - 21	Nogal del Emperador Carlos 5 <sup>o</sup> . San Yuste.
12	H - 22	Puerta principal del Cathedral. Plasencia.
28	I - 23	Puente Alcántara (Romana).
26	J - 24	Puente Romana. Merida.
23	J - 25	Ruinas del Templo Romano. Merida.
25	J - 26	Columna compuesta de 3 altares romanos. Merida.
24	J - 27	Teatro Romana. Merida.
27	J - 28	Ruinas del Aqueduct Romana. Merida.

# Una justa poética desconocida celebrada en Talavera en 1631.

## Versos inéditos de Cosme Gómez de Tejada.

PEDRO A. LÓPEZ GAYARRE

es historiador

ABRAHÁM MADROÑAL DURÁN

es doctor en Filología

LA PARROQUIA DE SAN PEDRO, SITUADA en el cuerpo de la villa y hoy desaparecida, era una de las parroquias históricas de Talavera de la Reina. En el siglo XVII mantenía un lugar de preeminencia entre las otras, no sólo por su antigüedad, sino también por ocupar el principal lugar de tránsito de la villa, al unir la Plaza del Reloj, centro comercial, con el corazón administrativo y religioso de la Plaza del Pan, y así se comprueba cuando en el año 1516 el Ayuntamiento acuerda trasladar extramuros a los “cerrajeros y oficios de fragua” que llenaban la calle de la Parroquia, por “ser la mejor calle de la villa”<sup>1</sup>.

Todas las historias locales hacen referencia a la antigüedad de la parroquia y a su importancia<sup>2</sup>, así como al gran número de capellanías y fundaciones piadosas que en la época que nos ocupa tenían su sede en ella. Entre ellas sobresalía por su prestigio la Cofradía del Santísimo Sacramento, instituida en el año 1541 a imagen de la Cofradía romana de Santa María de la Minerva, cuyo fin principal era ensalzar el misterio de la Eucaristía. El papa Paulo III concederá a los cofrades indulgencias similares a las otorgadas a la cofradía romana y por impulso del franciscano Fray Juan de Salmerón se exten-

derá a todas las demás parroquias talaveranas veinte años después.

El ambiente contrarreformista es propicio para el desarrollo de estas instituciones encauzadoras de la piedad popular, que tienen el doble fin de culto y formación de las masas; Fray Andrés Torrejón lo expresa claramente: “se celebra tanto por la reverencia del cuerpo de Nuestro Redentor que está en él real y verdaderamente como por confundir a los herejes, que con la lengua maldita niegan esta verdad infalible”<sup>3</sup>.

1. Archivo Municipal de Talavera de la Reina. *Acuerdos 1515-16*. Sesión de 20 de agosto de 1516.

2. GÓMEZ DE TEJADA Y DE LOS REYES, Cosme: *Historia de Talavera /1647-8/*, copiada por Fray Alonso de Ajofrín en 1651. Biblioteca Nacional, ms. 8396. Fray ANDRÉS DE TORREJÓN: *Libro de antigüedades desta noble villa.../1596/*. Copia de Fray Alonso de Ajofrín, 1646. Real Academia de la Historia, ms. 9-284-5540. DESOTO, Francisco: *Historia de Talavera /1722/*. Copia de P.A.G. de B y la Guerra, 1767. RAH, msd.

3. Fray ANDRÉS DE TORREJÓN, *op. cit.*

Aunque la parte que a nosotros nos interesa es la que se desarrolla por medio de una “justa poética”, es necesario señalar que ésta se inscribe en una fiesta total que tiene lugar el viernes después del Corpus como día grande y en el que, como es lógico, no faltan la misa, el

sermón y la procesión, en la cual “hacen altares y cuelgan las calles con mucha limpieza y curiosidad”, realizándose “autos, danzas y otras invenciones de alegría”, lo cual se continúa con “dar premios a los poetas que hiciesen poesía en alabanza del Santísimo Sacramento.”

El historiador y polifacético Cosme Gómez de Tejada de los Reyes <sup>4</sup>, participante en la justa, habla de las celebraciones llevadas a cabo “con grandes gastos en el aderezo de la iglesia y en las calles alrededor por donde anda la procesión, saraos y música, invenciones de fuego la noche antes, el sábado se corren toros en la plaza mayor”.

No estamos en condiciones de afirmar si Fray Alonso de Ajofrín, cuando escribe “por respeto que acudió grandísimo número de gente de fuera de la villa debido a la fama de las fiestas de las cuales se imprimió (sic) un libro que se pudiera muy bien imprimir y diera mucho gusto el leerle” se está refiriendo a la justa del año 1631 que hoy presentamos y que fe-

lizmente ha llegado hasta nosotros integrada en un protocolo notarial del Archivo Histórico Provincial de Toledo de forma manuscrita y formando un cuadernillo independiente cosido a éste <sup>5</sup>.

En el año 1722, cuando escribe su *Historia de Talavera* Francisco de Soto, se confirma la existencia pretérita de la curiosa Cofradía, pero se nos informa también de la pérdida incluso de la procesión <sup>6</sup>.

El caso es que en el año citado de 1631 la parroquia de San Pedro de Talavera celebra unas curiosas fiestas dedicadas al Santísimo Sacramento. Dichas fiestas corren a cargo de la Cofradía de la Minerva, la cual además de las procesiones, altares, misas y ofrecimientos religiosos varios organizados en Talavera, pretendió festejar la ocasión de una forma bastante corriente en el siglo que nos ocupa: mediante la celebración de un certamen literario <sup>7</sup>.

Los certámenes o justas literarias fueron frecuentes en esta época y en años anteriores (especialmente desde principios del siglo XVI), creados a imagen y semejanza de las justas de armas, donde los guerreros mostraban la valentía de su ser y la fuerza y destreza de sus brazos, en los certámenes poéticos los contendientes tenían que mostrar las excelencias de su ingenio componiendo poesías un tanto forzados porque se daba ya de antemano los motivos que tenían que aparecer en cada una de ellas<sup>8</sup>. Como las referidas justas armadas, también en las poéticas había jueces, secretarios y fiscales, que determinaban el lugar que debía ocupar la composición de cada uno de los participantes.

De sobra conocidas son las justas toledanas de 1605<sup>9</sup>, 1608<sup>10</sup>, 1610<sup>11</sup>, 1614<sup>12</sup>

4. GÓMEZ DE TEJADA, C., op. cit. Sobre este autor puede verse el artículo de MADROÑAL DURÁN, Abraham: “Vida y obra del licenciado C. G. de T. y de los R. (1593-1648)”, en *Revista de Filología Española*, LXXI (1991), pp. 287-316.

5. AHPT, protocolos notariales, n. 15800, ff. 330-75.

6. Soto, F. de, op. cit.

7. AHPT, protocolos notariales, n. 15900, ff. 330-75.

8. Véase la introducción que hace J. de ENTRAMBASAGUAS a su obra, *Lope de Vega en las justas poéticas toledanas de 1605 y 1608*. Madrid, 1969. Es muy útil, igualmente, la obra de SIMÓN DÍAZ, J. y CALVO RAMOS, L.: *Siglo de Oro: índice de justas poéticas*. Madrid, 1965.

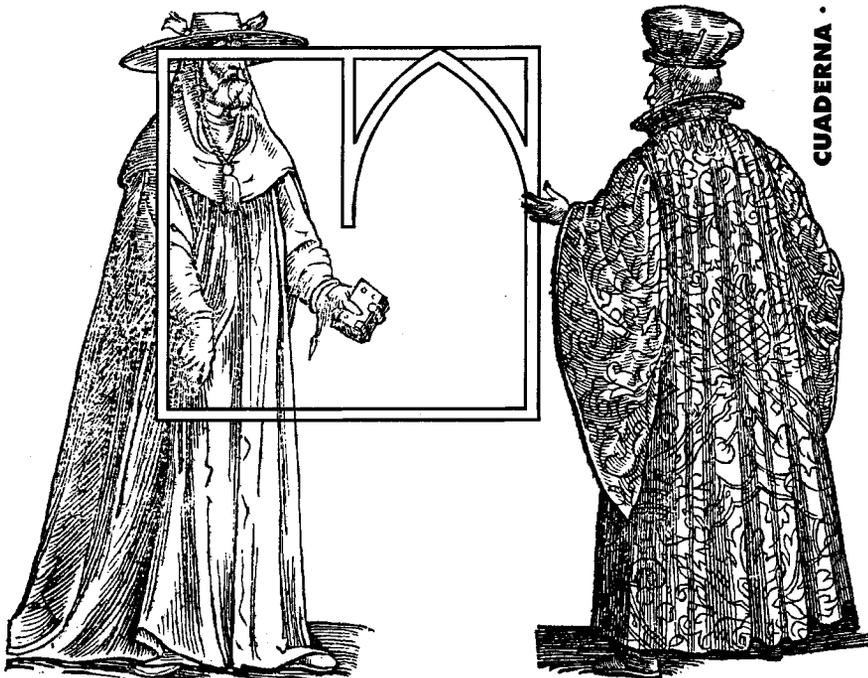
9. *Relación de las fiestas que la imperial ciudad de Toledo hizo al nacimiento del príncipe nuestro señor Felipe, IIII deste nombre*. Toledo, 1605.

10. *Al Santísimo Sacramento en su fiesta, justa poética que Lope de Vega Crpio y otros insignes poetas de la ciudad de Toledo y fuera dél tuvieron en la parrochial de San Nicolás de la dicha ciudad a veynete y cinco de junio de 1608 años*. Toledo MDCIX.

y 1616<sup>13</sup>, dedicadas por este orden a celebrar el nacimiento de Felipe IV, a festejar al Santísimo Sacramento, la beatificación de San Ignacio de Loyola, la de Santa Teresa o la erección de la capilla del Sagrario en la catedral. Menos conocidas son otras muchas que igualmente se celebraron en nuestra ciudad, como la que se dedicó a San Diego, probablemente en 1607 o poco después<sup>14</sup>. Ya en el siglo anterior Toledo había celebrado de esta forma la traslación de las reliquias de Santa Leocadia<sup>15</sup> o la conversión del reino de Inglaterra<sup>16</sup>.

Igualmente en la corte madrileña se celebran por esos años de principios del siglo XVII varias justas literarias, algunas de inspiración religiosa, como las dedicadas a San Isidro o San Ignacio, otras de contenido profano como las dedicadas a la inauguración del palacio del Retiro o a la venida de diferentes personalidades a la corte en 1623 o 1638, en las que participan vates toledanos<sup>17</sup>. Estas celebraciones solían ser encargadas a poetas de mérito como Lope de Vega (alma de las justas toledanas de 1605 y 1608 y de otras celebradas en Madrid), Ruíz de Alarcón y otros escritores de primer orden.

Todas estas justas contaron con la participación de los más destacados poetas; aunque sus composiciones no estén - como es de esperar - a la altura de sus mejores producciones. Pues bien, ya en estas justas participan poetas talaveranos, es



11. Recogida parte de ella en el libro de FERNÁNDEZ NAVARRO, Mateo: *Floresta espirital con vn auto sacramental nuevo... Tiene al fin del libro la justa literaria hecha en la misma ciudad a la beatificación del glorioso padre Ignacio*. Toledo, 1613.

12. Véase el artículo de RODRÍGUEZ MOÑINO, A.: "Las justas toledanas a Santa Teresa en 1614 (Poesías inéditas de Baltasar Elisio de Medinilla)", en *La transmisión de la poesía española en los siglos de oro*. Barcelona, 1976, pp. 41-72.

13. En la obra de Pedro DE HERRERA, *Descripción de la capilla de Nuestra Señora del Sagrario*. Madrid, 1617.

14. Se halla incluida en el libro citado de Fernández Navarro, poeta y boticario toledano, muy amigo de las justas literarias, del cual no tenemos que pensar, sin embargo, que es autor de todas las poesías que figuran en su libro, ya que en su mayor parte corresponden a certámenes poéticos como éste de San Diego que comentamos o el referido a San Ignacio.

15. Véase la obra del CONDE DE CEDILLO: *Toledo en el siglo XVI*. Madrid, 1901.

16. Sobre esta justa escribió Juan DE ANGULO su *Flor de solemnes alegrías y fiestas que se hicieron en la imperial ciudad de Toledo por la conversión del reino de Inglaterra*. 1555. Por cierto, este autor ha sido confundido modernamente con Gregorio de Angulo y la fecha del opúsculo con la de 1595.

17. SIMÓN DÍAZ-CALVO RAMOS, op. cit. Es útil igualmente la obra de J. Alenda y Mira. *Relaciones de solemnidades y fiestas públicas de España*. Madrid, 1903.

el caso de don Juan Duque de Estrada y Portugal<sup>18</sup>, del bachiller don Sebastián de Céspedes y Meneses<sup>19</sup> y del licenciado Cosme Gómez de Tejada y los Reyes<sup>20</sup>, que vuelve a aparecer en este certamen talaverano de 1631.

La justa talaverana, que curiosamente se conserva manuscrita y en verso (la mayor parte), tiene, como la mayoría, en primer lugar la publicación del certamen, de lo cual se encarga el secretario ante todo el público y a viva voz, es de suponer. Después, ya en la parte derecha del templo parroquial, se erige una especie de teatro ostentoso con seis sillas de terciopelo y un aparador adornado de joyas y sedas, el suelo adornado de flores. En ese escenario se hace pública la composición del jurado: el doctor Garnica "preeminencia no por mérito inútil" (f.344), el doctor Higuera, "cura de aquesta iglessia" (f.344v), don Rodrigo de Girón Carranza, "de la cruz roja" (ibid), el licenciado Cosme de los Reyes "por su ser y sauer tan çelebrado" (ibid), don Diego de Angulo de Andrada y Hoyos "colmo de tantos goços y esperanças", éste último actúa como secretario (f.345), mientras que los otros serían jueces, y es de suponer que el primero de ellos fuera el presidente. El mayordomo fue Pedro González de Tonel, el cual sería el encargado de disponer todo.

El secretario dio comienzo a la organización del certamen, y esta vez en prosa identifica primero a Minerva con la

Virgen María, pues la Cofradía que organiza el certamen se autotitula de Santa María de la Minerva. Establece el secretario que el primer tema sea una canción en cuatro estancias "como la de Garcilaso, égloga 2ª que comienza: "Quán bienaventurado aquel puede llamarse" (ff.347 y v), a la cual ha de imitar, el tema 2º es una glosa a los versos

"Si es vida al hombre la forma  
quando no uiva, i en ti  
Dios viue, eres Dios, que en sí  
el pan es vida i transforma." (f.348)

La justificación que da el secretario, por cierto algo pedantesca, es que la naturaleza humana llamó Dios al hombre y todos los hombres reciben el Pan (es decir, Dios transformado).

El tema 3º es un soneto que resuelve "quál resplandeció más [en Cristo], su amor o su çiençia, en este augustíssimo sacramento" (f.348v). El tema 4º lo constituyen cuatro décimas que se han de dedicar a una famoso milagro ocurrido en Talavera por aquellos días, que tuvo como protagonistas a Nuestra Señora del Prado y a un "pastorçico çiego" comparándolo con la luz que esparce el Pan (ibid y 349). El tema 5º es un romance "que satirice graçiossa i agudamente su loca temeridad [de Judas] de comulgar en mal estado" (ff.349 y v).

El tema 6º lo constituye un epigrama en el que también ingeniosamente, en un dístico o en tres, desarrolle las palabras "in me manet, et ego in illo", donde se ha de pintar "la transformación [y] efecto de amor perfectíssimo que se hace entre Dios y el alma" (f.349v).

El tema siguiente es un jeroglífico, composición tan de moda en este tipo de certámenes (Cosme, por ejemplo, escribe

18. Para este autor y su talaveranismo véase MADROÑAL DURÁN, Abrahám: *Escritores talaveranos de los siglos de oro*, (en prensa).

19. El licenciado don Sebastián de Céspedes y Meneses nació en Talavera, véase MADROÑAL DURÁN, Abrahám: "Sobre el autobiografismo en las novelas de Gonzalo de Céspedes y Meneses a la luz de nuevos documentos", en *Criticón* (Toulouse), 51, (1991), pp. 99-108.

20. MADROÑAL DURÁN, A.: "Vida y obra de C. G. de T...", cit.

uno para el de 1616 en Toledo) para ilustrar el carro militar de Minerva, que es “juntamente triunphante carro de accidentales nubes” (ibid y 350).

Por último, el tema octavo lo constituyen unos tercetos en los que hay que enlazar “con erudiçión i propiedad en un panegírico los antiguos ritos, fiestas, holocaustos, mondas, toros i leña florida (vana religión de la falsa Minerua) con las fiestas que oy propone la verdadera Minerua”, especialmente desarrollando aquel lugar de los Proverbios: “sapientia edificauit...et missit ançillas suas vt vocarent...”, en los tercetos que se quiera (ff.350 y v).

Las leyes que se dan para organizar el certamen son bastante curiosas también, así por ejemplo se dice que a ningún poeta se dará más de dos premios. Las poesías se habían de dar al Secretario antes del once de junio, y se le tenían que entregar dos traslados o copias, uno de letra grande para adorno de la iglesia y otro sin firma y en papel cerrado, donde se daba el nombre del autor al principio de cada poesía (f. 350v). Vemos que los versos entregados forman parte de lo que modernamente se ha denominado “decoración mural”, es decir, que servían para engalanar las paredes como si de tapices escritos se tratara <sup>21</sup>.

El certamen se hizo público el primero de mayo “día de los gloriosísimos apóstoles San Phelipe y Santiago” (f.351).

Por desgracia, sólo nos han llegado composiciones del primero de los temas propuestos, es decir, canciones que desarrollan los versos de la Egloga de Garcilaso: “Cuán bienaventurado/ aquel puede llamarse”. Son concretamente seis canciones de cinco poetas (porque uno escribe dos poemas). Pero en este orden de

cosas también podemos señalar que el propio Cosme, juez en el certamen, pudo escribir alguna pues en su *León prodigioso* (1636) encontramos varias poesías intercaladas y una de ellas desarrolla estos versos reproducidos de Garcilaso <sup>22</sup>.

Además Cosme es el encargado de desarrollar en unas interminables octavas lo que se denomina normalmente la “entrada de la justa”. Dada la distancia que observamos entre las composiciones de Gómez de Tejada y las del resto de participantes, podemos señalar que tal “entrada” pudo servir para mostrar las cualidades del famoso escritor, que se consideraría por encima del resto de los participantes.

Las composiciones de éstos tienen muestras auténticas de prosaísmo, aunque encontremos versos que denotan talento poético en sus autores, tal es el caso del licenciado Juan de la Ballesta o de doña Elena Iroche Calderón. En general, los participantes en esta justa talaveraña no son personas que se dediquen habitualmente a la literatura (con la excepción de Cosme Gómez de Tejada, claro está), sino autores ocasionales de poemas, más por la devoción religiosa que sienten hacia el Santísimo que por la voluntad de tomar parte en un certamen poético. Pero, en cualquier caso, su existencia da cuenta de una preocupación por la literatura de la cual el presente certamen no sería sino un botón de muestra del mucho material de este tipo que por desgracia no ha llegado a nuestras manos.

21. SIMÓN DÍAZ, J.: “La poesía mural, su proyección en universidades y colegios”, en *Estudios sobre el Siglo de Oro. Homenaje al profesor Francisco Ynduráin*. Madrid, 1984, pp. 479 a 499.

22. Reproducida en *Poetas líricos de los siglos XVI y XVII*, t. II. BAE, XLII. Madrid, 1951, pp. 535 y 536.

## OTAUAS

Introducción del certamen por el  
Lldo. Cosme Gómez de los Reyes, natural  
desta villa.

**S**i la inmensa, eficaz sabiduría,  
O Pan, Christo, Hombre, Dios incomprehensible,  
un rayo de su luz al alma embía  
que sombras rompa de ignorancia horrible,  
podrá mi ciego amor con esta guía  
tocar la luz q[ue] auita inaccesible,  
no Icaro del sol precipitado  
porque más subirá más abrasado.

En alas del amor verá secretos  
de obscura fe, mas que ligera pluma  
puede alcanzar su causa i sus efetos,  
çisne se humille o águila presuma  
tardo el buelo será de sus concetos  
si de infinito número haçe suma,  
mas los buelos hermosos ya vençidos  
sus flechas no de amor, fe sus oídos.

Fundó la çelestial sabiduría  
una cavsia la Iglesia militante  
in expugnable a herética porfia  
conforme al exemplar de la triumphante.  
Nunca noche verá su claro día,  
ques el cordero luz siempre radiante  
i la piedra angular del fundamento  
que la asegura de contrario viento.

Creçe la obra, creçen los primores  
de piedras varias, fuestres y preçiossas,  
la piedra Cristo a fuerça de dolores  
se labró con molduras misteriosas,  
mandan que todas tengan sus labores  
semejantes, iguales i costossas,  
y en ella leuantó siete columnas  
como en labor, en la firmeça unas.

Estas son los doctores q[ue] an escrito  
y predicado al orbe de la tierra  
número cierto por indifinito,  
que innumerables son los q[ue] en sí ençierra  
desta casa i su artífice infinito  
mundo, demonio i carne mueben guerra,  
q/ue/ mal puede en el oçio pereçosso  
conocerse el soldado valerosso.

Los tres vençidos cantase victoria,  
víctimas dan con agradeçimientos  
en diamante esculpiendo su memoria  
i la de sus contrarios en el viento.  
La víctima les da infinita gloria  
deste inefable i alto sacramento  
y a los hombres se muestra tan propiçio  
que se da i se reçiue en sacrificio.

Jesucristo hombre i Dios se ofreçe al Padre,  
que don inmenso a Dios solo conuino  
y porque en todo al de su muerte quadre  
mezclar quiere tan bien con agua el vino.  
La Iglessia rica como reina y madre  
nos regala, el costado dio diuino  
agua i sangre, lo qué riego a tiernas plantas,  
o qué embriaguez para las almas santas!

Esta es del esposso la bodega  
a donde entró la enamorada esposa  
y en ordenada charidad se anega,  
puesta la mesa ya rica i preçiossa;  
es pobre la de Asuaro quando llega  
ni [—] da ni competencias osa  
porue un bien goça inmenso i verdadero  
dándose al conuidado Dios entero.

Difunde de su gloria las riqueças  
en este Pan, en este gran misterio  
y porue todos goçen sus grandeças  
despacha sus esclauas con imperio.  
Libres quedan blasones i nobleças,  
esclauas q[ue] el amor es cautiuerio,  
siruen las letras nobles aunq[ue] humanas

las achademias griegas y romanas.

Ofiçiossas i agudas con desuelo  
 si humanas letras son sirue[n] aora  
 a humanidad diuina, al Pan del cielo  
 y en liuertad preçiossa las mejora  
 en otro tiempo el esplendor del suelo.  
 De cada facultad la noble autora  
 si se apagaron ya sus luçes vellas  
 tx0 claras del sol oculto son estrellas.

La primera q[ue]l vino fue Minerua,  
 que en letras i armas çelebran diossa,  
 si reyna un tiempo ya se ostenta sierba  
 y se adelanta el liuertad gloriossa  
 Como de falso error Dios la reserua  
 tan discreta se muestra i tan hermosa  
 que Venus se escondió por neçia y fea  
 y imbidia fue de la deidad timbrea.

Viste dorado arnés i la çelada  
 de temple fino, fúlgido diamante  
 piedra no açero pareçia engastada  
 y en la diestra una lança fulminante  
 del çéfiro sutil lisongeada  
 un penacho a su fama da volante  
 y postrada al diuino sacramento  
 hiço calma su airoso mouimiento.

Con voz humilde dijo i fe sencilla  
 porque juzga sus letras ignorança  
 o pan de entendimiento a ti se humilla  
 mi ciencia armada libre de arrogança  
 ni auismo a serafines marauilla  
 en quien perderme quiero y es ganança  
 si escándalo del çiego gentilismo  
 ya recibí tu fe ya tu bautismo.

Mis armas pues venigno me combiertes  
 vengadoras de fuerças i de agrauios,  
 fuertes te seruirán, o pan de fuertes,  
 sabias te ensalçarán, o pan de sabios,  
 a heréticos errores darán muerte

con tu fuego retóricos mis labios  
 que armas i letras de mi horror condeno  
 antidoto por tí de veneno.

El Elbora famosa oy Talauera  
 tan antigua ue vençe la memoria,  
 tan ilustres que çielo reuerbera  
 en mi templo triumphe, alcançe victoria  
 deslumbre con la luz de oculta esphera.  
 Es vençer con amor la mayor gloria  
 y quando hiço a Betlem el sol oriente  
 quedó mi sombra clara y refulgente.

En mi altar las finísimas regiones  
 sangre vertían de feroçes toros  
 y a mis pies ofreçían varios dones  
 humedeçidos de agradables lloros  
 ardiendo en dulce amor sus coraçones;  
 con música las vírgenes a choros  
 çeñían ebras de oro con guirnaldas,  
 flores, rubies, hojas de esmeraldas.

Mondas traían q[ue]l en rigor son Mundas,  
 voto siempre agradable a mi pureça,  
 si de intençiones no naçían inmundas  
 de blanca çera hechas con destreça,  
 abejas imitando, q[ue]l fecundas  
 por tributo rendían su riqueça  
 formando con afectos celestiales  
 mondas de más primor q[ue]l sus panales.

Leña daua de bosques la espesura  
 y en ençendidos fuegos de olocaustos  
 toros ardían, oblaçión impura,  
 en Pyras nobles de su amor eshaustos  
 testigos eran de interior blancura  
 humildes pompas, religiosos faustos,  
 mas nunca espera [—] la mentira,  
 vela que quando luçe más espira.

Rindiose a la verdad, luz soberana,  
 de la Minerua çelestial María  
 que la altura del çielo nos allana

*y es con toda verdad sabiduría;  
mi dominio violento i de tirana  
de madre el suyo fue amorosa y pía  
y como llena está de amor i graça,  
todos goçan su fruto i eficacia.*

*Mi religión ya es culto de pureça,  
todo se trueca, todo de mejora,  
en las fiestas de toros la nobleça  
se exerçita al uestir los campos flora  
socorre las miserias de proueça,  
su carne i leña i a esta gran señora  
se dan las mondas y en raçón se funda,  
pues fue de toda mancha siempre munda.*

*Su sobre natural sabiduría  
con entrañas piadossas a inspirado  
esta santa i loable cofradía  
y en la piedra de Pedro la a fundado,  
las fiestas de Jesús son de María,  
las fiestas de María de su amado,  
que amor en dos conformes coraçones  
ni sufre oluido, ausençia o diuisiones.*

*¡O sagrada hermandad! Tu santo çelo  
eterniçe la fama en su memoria,  
que ni gastos perdonas ni desuelo  
por dar a Dios las graçias de su gloria;  
viue feliz i tu virtud el çielo  
cor[ol]ne en triumpho dado a tu victoria,  
no con flores humildes aunque vellas,  
que tales obras dignas son de estrellas.*

*Deuido siempre fue agradeçimiento  
a tierra que produçe con tal medra  
y sin romperla arados (gran portento)  
fruto tan abundante en una piedra;  
el fruto exçede de por uno çiento  
quando a otras semillas es desmedra  
no se pierde aunque pierde a los inmundos  
trigo, que sustentar puede mil mundos.*

*Rotas las flechas i arco más temido,*

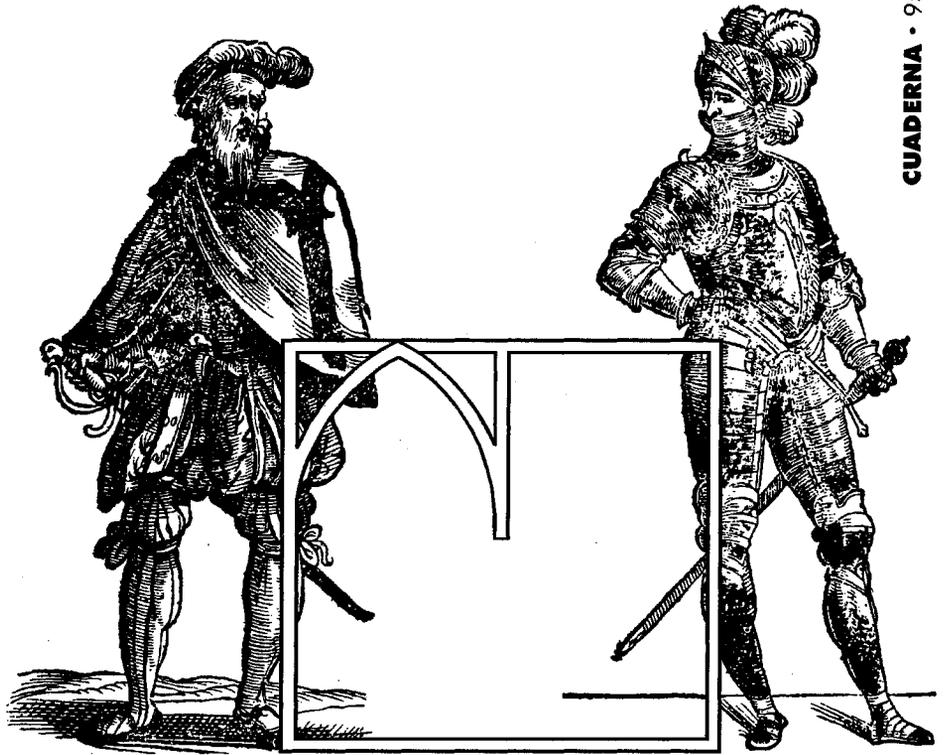
*se presenta, no Rey, humilde esclauo  
el valeroso aunque rapaz Cupido,  
rindiendo al fuerte Pan su pecho brauo;  
triumphando viene amor aunq[ue] rendido  
con glorioso blasón de la ese i clabo  
diçen ques çiego, yo lo dificulto,  
linçe sí, que a Dios vi en el Pan oculto.*

*El mundo me venera entre deidades,  
dice: ficción de amantes i poetas  
salgan a luz, ya es tiempo, las berdades  
sus yerros haçen de oro mis saetas,  
disculpan sus pesadas vanidades,  
siendo a mi arco voluntarias metas  
y de su alma fieros enemigos,  
dame la culpa i lleuan los castigos.*

*Huyen, o Amor diuino, tus arpones  
que no de plomo i oro fuegos viuos,  
apaga el fuego ardiente a las passiones,  
sujeto el apetito sensitiuo,  
rinden a mi poder sus coraçones  
venerandome Dios y Rey altiuo,  
religión vana de temor insano,  
que cada uno el amor tiene en su mano.*

*N Ningunos astros ay q[ue] amor influyan  
no les podrá ofender violencia o ruego,  
serán valientes si ciuardes huyan,  
no culpen a mis flechas y a mi fuego  
los yerros a sí mismos se atribuyan.  
Bueno es q[ue] caiga su apetito ciego  
y a mí me llamen çiego sus maldades  
o çiego amor, o locas çeguedades.*

*Después de amor se presenta Fortuna  
en sujetarse el Pan diuino estable,  
en luz del sol no en las mudanças luna  
y en mudarse a la fe solo mudable.  
A nadie fuerça con violencia alguna  
aunque tiemblan su rostro formidable  
de su fortuna todos son maestros,  
si algunos ignorantes, otros diestros.*



*Postrada al Pan diuino humilde ruega  
restitución de su opinión perdida,  
que si no culto, cortesía le niega  
de aparentes razones persuadida.  
Çiegamente también la llaman çiega,  
¡o loca çeguedad de humana vida!  
De tu mudança es justo q[ue] la ley diuina  
/ exçeda,  
solo el hombre la exçede por su gusto,  
su libre esclautud gloriossa alaba,  
Diossa de neçios i de Dios esclaba.*

*Retiróse Fortuna i luego Apolo  
vençiendo sombras del error confusas,  
vida de Thetis, alegría del Polo  
viene asistido de las nueve musas,  
al Pan que Dios i hombre adora solo  
luçes i çiençias humillando infusas,  
suspenso para su dorado coche  
y en día de tal luz se admira noche.*

*¡O lumbre, diçe, de la eterna lumbre!  
En tu presençia sombras son mis rayos,  
Rey admite mi humilde seruidumbre,  
Dios aromas Phenices y Pancayos,  
es de su esphera valle mi alta cumbre,  
etnas haçes los frígidos moncayos.  
Moncayo soi, aunque Etna pareçia,  
abrsa con tu luz la niebe mía.*

*Mas, si es la voluntad mayor tesoro,  
premio infinito ganaré en su empleo  
en compañia de mi sacro choro,  
de mi sacro poético liçeo.  
De las minas que crió acepta el oro  
y de mis sabios hijos el deseo,  
si inbocan mi fabor, tu graçia inspira  
y sus versos no viste la mentira.*

*De oy más promete la gallarda Clío  
eterniçarsse con tu fiel memoria,*

víctor io, dirá, velator io,  
 pues triumphas victoriosso con tal gloria.  
 A Calíope, docta musa, fio  
 en metro heroico tu diuina historia,  
 tus trágicas passiones se preuiene  
 cantar llorando, triste Nelpomene.

Por ser amante y por ser Pastor, Thalía  
 en su vucólico verso, pobre ornato,  
 eternos siglos cantará este día  
 y tu amor liberal a un hombre ingrato  
 con dulce voz i alegre melodía.  
 Çelebrará este amor la tierna Erato  
 Therpsicore dispierta los afectos  
 q[ue] obedezcan a Dios y sus preçeptos.

Euterpe, en apaçibles soledades  
 dé su voz dulçemente el viento herido  
 çelebrará este Pan eternidades,  
 deleitando la yerua y el oído,  
 confirma Polihymnia voluntades  
 contra las nieblas del ingrato oluido  
 Urania con su música hasta el çielo  
 leuanta donde goça a Dios sin velo.

Quien mereçiera las impíreas salas,  
 si no lustrar por ser mi luz obscura,  
 ser sombra en ellas, pues induçe galas  
 lo vario y çierta espeçie de hermosura  
 oración me leuante en prestatas alas,  
 que allí mi eterna dicha se asegura,  
 fundando con mis çiencias reyno nuebo,  
 dijo, y en su esplendor se escondió Phebo.

Este el conuite fue de Pan y Vino,  
 que la inmensa de Dios sauiduría  
 de su tesoro i de su ser preuino  
 con que festeja al alma en este día.  
 a la mesa sirbió Minerua y vino  
 con ella su erudita compañía,  
 no ya vana deidad, humilde sierba  
 pan de Minerua sal, crasa Minerua.  
 Cuyo son dulce del mordaz deshizo

la que siempre aguardó neçia çensura,  
 tanto el concepto a todos satisfiço.

A quien con nuebo metro la dulçura  
 víctores dio de más ostentaciones  
 y aplausos del Parnasso la hermosura.

Quando para admirar admiraciones  
 el secretario con despejo y gala  
 dio el principio al sugeto de cançiones.

Al thema 1 de cançiones. Canción 1.  
 A la soledad exterior de la contemplación y  
 unión del S[antí]s[im]o Sacram[en]to con el  
 Alma. Compuesta por el padre Fran/cis/co  
 Gómez, de la Compañía de Jesús de esta vi-  
 lla, sugeto eminente en todas materias de  
 çiencias, a uien deuen tantos luçi-  
 mientos de ingenios los hijos q[ue]  
 desta patria an mereçido aplausos  
 como a maestro de todos.

Quán bien auenturado  
 aquel puede llamarse  
 que tras la popular canalla y tropa  
 fuera de sí llevado,  
 buscando cómo hallarse  
 en una amiga soledad se topa.  
 Bríndanse en una copa  
 y la raçón haçiendo,  
 la mejoría siente  
 el mismo doliente  
 al paso q[ue] aires puros va bebiendo,  
 que como no desista  
 cobra salud i paz a letra vista.

Altar con ramulletes  
 es un campo que avistas  
 el abril coronó de verde laura,  
 las flores, los pebetes,  
 las abes, los choristas,  
 el organillo, el blando silbo y aura  
 quel ánimo restaura

*al çielo le endereça,  
dale su fabor als,  
la soledad escalas,  
silençio el pie, la desnudez preteça,  
que en pasos de escalera  
peligra quien no sube a la ligera.*

*La çepa mira quando  
el pie tuerçe en presençia  
del Señor a quien sirue el fértil furto  
y quédase ensayando  
en una reuerençia  
qual al Señor de todos absoluto  
en parias i tributo  
de adoración ofreçe  
el çírculo estrellado,  
si a la cara le mira se estremeçe  
pasmado como suele  
de que un gusano vil se rebele.*

*Vestida de inoçençia  
mira la edad primera  
en el almendro, quando está en camissa  
la simple y clara fuente  
que de la ambiçión fuera  
murmura y ba cayendose de rrisa  
la palma que sin prissa  
de natural espuela  
poco a poco madura  
lo que a de ser le dura  
corra el mundo q[ue] sigue un bien q[ue]  
/vuela  
que el çielo vas despaçio  
y no es virtud, industria de palaçio.*

*Dios alcançarse deja  
i cobra su amor nombre  
quando las ruedas del relox suspende,  
vase más quien se alexa  
quel desamor del hombre  
por un antiparístasi le ençiende  
las redes largas tiende  
del uno y otro braço*

*y en esboçada amena  
cubierto de açucena  
al alma néctyar echó al dulce engaço  
espera en cama blanda  
entre accidentes, sábanas de Olanda.*

*La amenidad es esta  
el thálamo florido,  
la selba deaventuras deliçiossa  
en el retiro puesta  
del material sentido  
y el lecho que de dos haçe una cossa,  
llega la tierna esposa,  
inçendios espirando,  
quando de Dios a fierra  
la paz en son de guerra  
de poder a poder se dauan quando  
la noche aquí terçera  
las cortinas le echó y el mundo afuera.*

*Buenas noches canción, A Dios, amiga,  
yo buscaré quien le demás me diga  
al sentimiento acudo  
en todas lenguas eloquente mudo.*

**Q** Otra del propio, A la soledad interior  
en orden a lo mismo.

*uán bien aventurado  
aquel puede llamarse  
que al romper de la nueba luz dispiertó  
al bien determinado,  
trató de retirarse  
del popular tumulto al campo abierto  
del interior desierto,  
región no conocida  
del mundo ni su mapa,  
sagrado adonde escapa  
huyendo el desengaño de la vida,  
floresta de verdades  
que brotan sus amenas soledades,  
su templo quí levanta  
la vida contemplante*

*no de Babel, de Salomón si el rico  
lees el modelo, y planta  
silencio el sobre estante  
que como aquel sonar no deja un pico  
de yerro grande o chico,  
sino de Ave sonoro  
quel alma fuerte y tierna  
quejas con goço alterna,  
Philomela que siempre está dechoro  
en vísperas de gloria,  
que le sabe el oficio de memoria.*

*En este abrigo y seno  
del cielo que a su nido,  
si bien amiga fue, las satisfaze  
el gusto al blando freno  
de la razón traído,  
muerto de amor del vien nuevo renaze  
transformaçión es que haze  
un Baecho da Narcisso  
puríssimo venero  
y el Dios Pan verdadero  
que destas selbas  
buelbe Parayssó  
a Pedros, a Pastores,  
y viua fe las fabulas de Amores.*

*Aquí mayor detalle  
el ánimo s ençima  
sobre sí por abrir para divino  
por lo difícil calle,  
Colón del nuevo clima  
que havita si en la tierra es peregrino,  
ordena su camino  
que por jornadas anda  
a paso de Gigante,  
reposa de levante  
con Joan en el colchón de pluma blanda  
y en trueco de agonías  
halla a la cabecera el Pan de Elías.*

*Que en saliendo de Egipto  
ofrece este desierto,  
prevenida la mesa en que se ceve  
el solo de apetito  
en un plato cubierto*

*de su Maná escondido que en él llueve  
el cielo largo en breve,  
Maná que de mil modos  
se comunica, de arte  
que a todos cave parte  
y solo él solo tiene la de todos,  
que al solo i puro affeto  
la llave se le da deste secreto.*

*Entrale a escala vista,  
que al valor que derrama  
se corre, que es de nieve el blanco velo,  
fuerça no ai que resista  
la voz, al eco llama  
"amor", "amor" replica, sale en buelo  
la mar al arroyuelo;  
consigo le encorporas,  
hácele mar sin modo  
todo es mar, y amar todo  
Dios sea el hombre ageno de sí aora  
sin que demás se acuerde,  
que gana tanto quien tan bien se pierde.*

*Canción, llegado as donde  
huye el sentido y la raçon se esconde,  
imítalos te ruego  
o aprende amores y diráslo en fuego*

Otra  
Del Padre Julián de Pedraça,  
Ministro de la compañía  
de Jesús de  
esta villa

1ª  
Canción 3ª

*Quán bien abenturado  
aquel puede llamarse  
que en discurso del alma suspendido,  
de sí mismo olvidado  
sin treguas del goçarse  
regala en sentimientos el sentido  
y al encanto dormido  
del mundo en más empleo  
se enternece en memorias*

de sus deseadas glorias,  
que amor le engendra fénix del deseo  
formando en suspensiones  
al alma treguas, ocio a sus pasiones.

Y en aquel blando sueño  
de quietud reposando  
el alma a sus potencias reducida  
en su querido dueño  
dulce duerme, y velando  
toda en el corazón tiene la vida  
allí con él unida  
reciprocando abraços  
aí le dice "vien mío"  
y al llegar qué desbió  
del cuerpo siente los groseros laços,  
pero en auras sutiles  
bebe su luz de enigmas por viriles.

Aquí de su querido,  
que en ocios de su amante  
toda se suelta el alma en sus amores  
¡ay! que a desfalleçido,  
sosténganla al instante  
cayados del amor, piadosas flores,  
en plabias de esplendores  
se anega, ya no save  
desir qué vreue forma  
en su luz la transforma,  
o cuánta gfloria en vreue sphaera caue,  
rayo a rayo se bebe  
al mismo fuego en vúcaro de nieve.

De amor muere y su amante,  
que oculto la a ofrecido  
por cada queja muchas atenciones,  
rompe el globo flamante  
del pecho y en un nido  
uno se albergan dos coraçones;  
ya cesan las pasiones,  
ya no viue ni siente,  
tan solo amor respira,  
en su esposo se mira;  
su esposo en ella, y al cristal luciente  
unos son los bosquejos  
que ciego amor confunde los reflexos.



Detente, canción mía,  
no turbes tu sosiego,  
quede en su centro el fuego,  
y en tu fantasía  
goce del vien que a hallado  
el alma regalándose en su amado.

Otra

Del Ldo. Joan de Vallesta, Pr<sup>o</sup>,  
ingenio conocido de esta villa de  
Talavera.

Canción 4

**Q**uán bien abenturado  
aquel puede llamarse  
que despreciando humanos esplendores  
al bien determinado  
gusta de retirarse.

Va donde solo goça los amores

de su amado favores  
 con que se hermossea  
 tiniendo por su Apeles  
 discursibos pinceles  
 que en soledades libran a la idea;  
 por campanas de estrellas,  
 lustre; a contemplación de luces vellas  
 induce suspensiones  
 espíritu amoroso  
 gustando de la ángélica Ambrossía  
 y en más admiraciones  
 si humano; generosso,  
 altibo entre los Reyes, alegría  
 pública y jerarchía  
 sobre el cherub levanta;  
 púrpura revestida  
 tanto con Dios unida  
 que se ostenta con ella gloria tanta  
 quanta en su ser transforma  
 Dios, ydificándole su forma.

Desnuda las potencias  
 de humanas ceguedades  
 este pan como luz de entendimiento  
 [...] sin resistencias  
 lauro de eternidades  
 en el triumpho de tanto sacramento;  
 mas sabroso alimento  
 que aquel que inteligencia  
 (no en tan dichosos días)  
 condujo al monte a Elías  
 pan del pecho de Dios donde la ciencia  
 bebe el alma de modo  
 que en soledades se lo brinda todo.

Siente efeto valiente  
 y en tan dulces retiros  
 comunica con Dios sacramentado  
 sitial más refulgente  
 que globos de safiros,  
 magestuosa pompa an ostentado  
 imperio dilatado;  
 tanto en sí reberbera  
 que a la razón ofende  
 quien comprehender pretende

a quien no comprehende alguna esfera  
 porque el alma se alabe  
 que no en los cielos lo que en ella cabe.

Cançión, sube asta el cielo  
 aunque sales de toscas soledades  
 y en levantando vuelo  
 penetra las impíreas claridades  
 pues lleuas el sustento  
 que goça el alma en tanto Sacramento.

Otra 5

De Doña Elena Iroche  
 Calderón; profesa en el convento  
 de la Madre de Dios de

esta villa; y della  
 que en tan breues años a ostentado  
 la mayor discreción.

Quán bien abenturado  
 aquel puede llamarse  
 que halló en las soledades compañía  
 y con ella abraçado  
 por goçarla y goçarse  
 al cristal que un arroyo difundía;  
 ¡ay Dios!, a Dios deçía,  
 enamorado amante  
 mi soledad dichosa  
 contigo es populossa  
 en edad Jerusalén nueva i triumphante  
 hermosa y preuenida  
 como para el esposo su querida.

Estávame yo triste  
 en la ciudad del Mundo,  
 deleyte amargo por su gloria vana,  
 quando, señor, me viste  
 y de su más profundo  
 tu braço me sacó con que oy te gana  
 el alma por ti sana  
 y en soledad contento  
 por tan dulces caminos  
 efestos peregrinos  
 experimento en tanto sacramento  
 pues quando te reçibo

*viues en mi, Señor, y io en ti viuo.*

*Un laço deseado  
con retorno amorosso  
pareçe que se hiço en el istante  
pues en ti me e quedado  
i tú en mí tan goçosso;  
abrá fabor que a tanto se adelante  
¿no? porque como amante  
muestras con la experiència  
el amor conoçido  
que oi al alma as tenido  
y quanto tanto añor y tanta çiençia  
puede: para que asombre  
si puede haçer Dios más, que Dios al  
hombre.*

*Qué dulce, y qué suabe  
manjar te comunicas  
al alma que a tu gusto te comiere  
pues comiendo le sabe,  
tanto la viuifica,  
a todo lo que puede i lo que quiere  
que sabe a Dios infiere  
solo por ti encarnado  
y sabe a Dios nacido  
también a Dios herido  
y a Dios sabe galan resuçitado  
y por desdicha, o suerte  
como a la vida Dios, sabe a la muerte  
Canción, tu dulce buelo  
partió desde la tierra, y asta el cielo  
desde tus soledades  
llegaste a ver, veldades, y berdades  
para que al más suabe  
saber: solo Dios sabe lo que sabe.*

Otra

Del Ldo. Pedro de Vega  
y Tapia cúa es esta obra  
6<sup>º</sup>

**Q**uán bien abenturado  
aquel puede llamarse  
que en dulce soledad la vida pasa

*quando el mundo olvidado  
a Dios quiere llegarse,  
siendo de Dios su pecho limpia cassa,  
con quien de amor se abraçe  
dulce desasosiego,  
comida peregrina,  
embriaguez diuina  
fuente incesante, y incesante fuego,  
maná que en alto modo  
a todo sabe, porque solo es todo.  
A la sombra olgando  
de aquel que deseaba  
descansar a contento, y diuertido  
los efetos goçando,  
que quando ausente estaba  
perdió por dar al mundo necio oído  
y aquel sabroso ruido  
que hace Dios en el alma  
le seruirá instrumento  
con cuyo viuo açento  
quede eleuado y en diuina calma  
y amante satisfecho  
tiniendo a Dios en sí quede Dios hecho.  
Dispierta mortal sueño  
aquel saber sauido  
del agua que la fuente Dios embía  
y en braços de su dueño  
con canto repetido  
descansa al son de célica armonía;  
hacénle compañia  
a la sombra volando  
exércitos alados  
en tronos estrellados,  
que alternando sabrosa melodía  
le cantan entretanto  
con inçesables voçes "Santo", "Santo".  
Mírase en Parayso  
y en las aguas que llora  
a Dios como en cristal amante mira  
y çelestial Narçisso  
se mira y enamora,  
que allí su himagen Dios goçosso gira  
por tenerla suspira*

*haciendo dulçes laços  
con el alma la abraça  
antes haçe la unión con más abraços  
que el llanto solo puede  
haçer que con el hombre Dios se quede.  
Cançion, también te queda  
tu dulce buelo asombre  
que no puede ser mas si es Dios el hombre*

7

Otra  
Del Pe. Fr. Martín  
De La Camara, de La  
Orden de Señor  
S. Françisco  
de Alcalá.

**Q**uán bien abenturado  
aquel puede llamarse  
que con la dulce soledad se abraça  
si en este disfrazado,  
señor, a de emplearse  
con quien el alma en soledad se enlaça  
si se desembaraça  
de la codicia incierta  
de los grandes señores  
y imita en sus amores  
a quien la ambre desde pan dispierta  
no le será forçosso  
rogar, fingir, temer y estar quejosso.  
El hijo de Dios quando  
de amor rico y aunque pobre  
quiso darse en manjar acción diuina,  
su colexio juntando  
porque en retiro se obre  
a un lugar retirado se abecina  
donde la acción más fina  
ebrio de su amor puro  
con que enseñar parece  
al que al mundo aborreçe,  
que los efectos goçará seguro  
desde Pan soberano

*que endiossa el coraçón del más humano.  
Conuide a un dulce sueño  
en gracia recibido  
y el alma que no busca compañía  
se une con su dueño  
y Dios con ella unido  
le da plaçeres de mayor quantía,  
ve la sauiduría  
del Padre y contemplando  
¡o diuinos fabores!  
que en este Pan de flores  
toda se ençierra, más se ba endiosando  
y las flores y el viento  
al sueño ayudan con su mobimiento.  
El vínculo mediante  
de caridad se enlaça  
el alma solitaria con su esposso  
y con amor constante  
de muerte a él se abraça  
que uno parecen, caso prodigioso,  
por eso y amorosso  
en blanco pan se pone  
par unir oportuno  
pues siendo solo uno  
de diferentes granos se compone,  
que su amor solicita  
que aya unión donde Dios de asiento abita.*

Otra 8

Del Padre Fr. Joan  
de Toledo, religioso  
descalço de S. San  
Francisco en esta  
villa de  
T<sup>a</sup>.

**Q**uán bien aventurado  
aquel puede llamarse

...

final

# Un pergamino de Ruiz de Luna

## Alfonso XIII y Victoria Eugenia, alcaldes honorarios de Talavera, 1925.

RAFAEL GÓMEZ DÍAZ

es archivero municipal, miembro del colectivo LA ENRAMA

DOCUMENTA

**E**L 24 DE OCTUBRE DEL PASADO AÑO, EL Ayuntamiento de nuestra ciudad recuperaba uno de los documentos más espectaculares, por su riqueza y valor artístico, de los producidos por esta institución durante esta centuria. Diplomática y documentalmente su aportación es aparentemente escasa, hecho que se justifica por su contenido marcadamente honorífico.

Emitido en plena dictadura de Primo de Rivera, constituye una de las muchas manifestaciones de apoyo a la monarquía borbónica -ya en crisis- que los ayuntamientos españoles -por iniciativa del de Burgos- remitieron a la casa real como desagravio *por la campaña difamatoria emprendida en el extranjero, por algunos malos españoles, contra S. M. el Rey*, como dicen las actas municipales de 1924.

Muchos municipios de España dieron los títulos de alcalde y alcaldesa honorarios a Alfonso XIII y a su esposa Victoria Eugenia. Sin embargo, la originalidad del documento otorgado por el Ayuntamiento de Talavera reside en el tipo de soporte utilizado y en la extraordinaria decoración del diploma. Mientras la mayor parte de los pueblos y ciudades del país hicieron sus títulos en papel previamente impreso,

Talavera, para mejor honrar a los soberanos, decidió usar el pergamino o piel, soporte más noble y perdurable, asegurándose así la estabilidad del texto y de la labor artística que lo acompaña.

El pergamino fue encargado a Ruiz de Luna y decorado por Francisco Arroyo, su yerno, uno de los mejores pintores de cerámica del momento y cuya proyección pictórica podemos apreciar en esta singular obra. Está parcialmente miniado y mantiene una conexión directa con los modelos decorativos usados por la tradición ceramista talaverana. El texto ocupa la parte central y está enmarcado con decoración de guiraldas y otros motivos florales y de animales. Encabeza el dibujo dos leones rampantes sobre el escudo borbónico. En el margen izquierdo inferior hay una representación de la imagen de Nuestra Señora del Prado, símbolo religioso por excelencia de nuestra ciudad. El de la derecha está ocupado con un brioso corcel con su caballero abanderado, en cuya enseña lleva el escudo municipal y representa el alarde de la antigua caballería noble, hoy todavía presente en el cortejo anual de Mondas.



(Foto M. Angel del Río)

El texto, escrito en letras capitales, dice así:

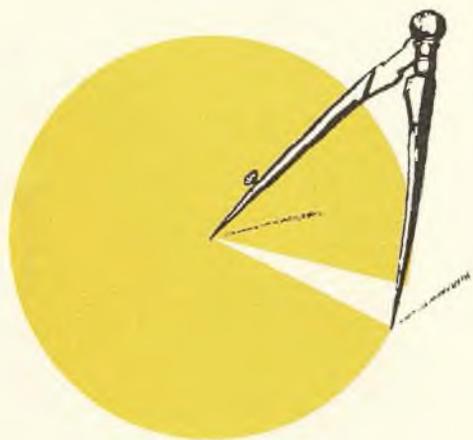
EL ILVSTRE AYVNTAMIENTO DE ESTA MN. Y ML. CIVDAD, EN SESIÓN ORDINARIA DE PLENO DEL DÍA DIEZ DEL ACTUAL, POR VNANIMIDAD ACORDÓ: HONRARSE NOMBRANDO A SS. MM. LOS REYES DON ALFONSO XIII Y DOÑA VICTORIA EVGENIA, ALCALDES HONORARIOS DE LA MISMA.

CASAS CONSISTORIALES DE TALAVERA DE LA REINA XII DE ENERO DE MCMXXV. EL ALCALDE, Eugenio Cerro (sello del Ayuntamiento). LOS CONCEJALES, Carlos Campos, José G. Verdugo, Pedro Villarroel, Francisco Gómez París, Victoriano de la Cruz, Juan José Gámez, Juan Garrido, Lorenzo Ginestal, Clemente González, Justiniano L-Brea y Faustino Benito. EL SECRETARIO, Besa Olmedo.

De la información que nos proporciona el documento, poco se infiere. No es desde luego un diploma medieval, pero si en éste el contenido se condensa en un texto más o menos amplio, aquel nos remite al trámite original, cuya información nos aparece en otras series documentales -libros de actas, mandamientos de pago o libros de cuentas- y a su procedimiento, informándonos a un tiempo del contexto histórico en el que se enmarca. Merece pues la misma valoración que el diploma medieval y hay que considerarlos como auténtico testimonio a un nivel muy similar.

El formato del pergamino es de grandes dimensiones, 462 x 647 mm., muy similar a algunos de los que se conservan y custodian en el Archivo Municipal. Los avatares sufridos por este documento ya fueron noticia en la prensa local y regional y no vamos a entrar más en ello. Baste decir que una vez adoptado el acuerdo se nombró una comisión que viajó a Madrid para entregar el pergamino. Los gastos de la estancia capitalina importaron 1.134,8 pesetas.





# CUADRIERNA

P.V.P. 900 ptas.