



SEFICOAN

ABRIR LOS OJOS A LA PRESENCIA Y TRADICIÓN DE LA CERÁMICA EN TOLEDO

Toledo ha sido desde la época islámica uno de los mejores centros peninsulares de producción cerámica. Hoy van saliendo a la luz los restos del pasado hispanomusulmán, con una delicada producción de obras decoradas además de las piezas domésticas y utilitarias con sus formas tan características.

A lo largo de los siglos XII al XV los alfares toledanos tendrán en general una importante producción contrastando la obra áspera o doméstica con espléndidas piezas como tinajas talladas y selladas de raíz islámica, pilas bautismales, brocales de pozo, o remates arquitectónicos muy relacionados con la cerámica de Sevilla.

Durante el siglo XIV al igual que en otros centros mudéjares, se emplearon alicatados en la decoración de edificios principales, pero no es posible saber con certeza el momento en que esta técnica desaparece, sustituida por el juego decorativo de olambrillas (o sembradillos) que en el fondo lo que hacen es copiar de manera más fácil y económica el efecto ornamental del alicatado. A partir del último tercio de siglo surgirá con gran fuerza en la ciudad la técnica de cuerda seca, aplicada a la cerámica plana y quizá también a las piezas de vajilla, aunque es muy difícil separarla de las piezas sevillanas coetáneas. La técnica de arista o cuencas es posible que surgiera algo después pero no hay documentación para asegurarlo; respecto a la cuerda seca es un gran avance porque el alfarero tarda menos tiempo en producir una obra a molde con un sistema mecánico que en trazar la línea de manganeso, que forzosamente ha de realizar a mano alzada.

De los talleres toledanos saldrán piezas de mayor tamaño como azulejos (destinados a solerías, zócalos, contrahuellas de escaleras...), alizares (piezas de borde para escaleras, ventanas, frontales de altar...), tiras, piezas para solados, etc. sin dejar de producir piezas de forma. Se decoraban con gran variedad de dibujos, por ejemplo las lacerías, los diseños geométricos, los que imitan textiles, las series de cetrería (Taller del Moro). A partir del último tercio del siglo XV esta producción tendrá cada vez mayor relevancia, para tener su gran eclosión durante el siglo XVI, por lo que hay que reivindicar la extraordinaria calidad técnica de sus piezas y el importante papel de Toledo

como centro de producción de azulejos, en franca competencia con Sevilla y Muel. Así vemos como el azulejo se convierte en alternativa al alicatado, por ser su proceso de elaboración más económico y sencillo, pero capaz de satisfacer las necesidades de limpieza, brillo, durabilidad, belleza que se exige a la obra cerámica.

Es frecuente encontrar estos ejemplares antiguos como material de deshecho o incluso como relleno en obras arquitectónicas, por ejemplo en la catedral de Toledo se hallaron alizares que formaban parte de la «alcatifa», o sea el plemento o relleno de la bóveda, en la capilla de San Pedro, cuya reforma se fecha hacia 1450. Estas piezas quedan por tanto completamente descontextualizadas y es muy difícil hacerse idea de su localización original.

La renovación de los edificios y el carácter perecedero de la cerámica son dos de las más habituales causas de la desaparición de estas aplicaciones arquitectónicas. Las antiguas técnicas ceden paso a la cerámica pintada sobre cubierta, introducida en España a finales del siglo XV por Niculoso Pisano quien se instala su taller en Triana; convivirán durante todo el siglo XVI hasta que el éxito de esta última consiga desbancarlas por completo, debido a su ahorro en tiempo, en la menor especialización del trabajo y a que es capaz de reflejar el nuevo sentido del gusto surgido en Europa a partir del Renacimiento. Frente a otras partes de la península como Aragón donde la técnica de arista resurge con fuerza tras la expulsión de los moriscos, en Toledo los azulejos de arista y los pintados convivirán en la producción de los talleres durante el XVI (siglo de Oro de Toledo)¹, aunque todavía no está suficientemente estudiada la repercusión del Decreto de Expulsión en la ciudad, esta última técnica supondrá la liquidación definitiva de la arista y la cuerda seca en la primera mitad del siglo XVII, hasta su resurgimiento la pasada centuria.

A partir de la segunda mitad del siglo XVI se extienden por la Península influencias flamencas e italianas llegadas a través de los ceramistas venidos del Norte como Jan Floris (Juan Flores), manifestándose entonces un cambio de gusto en el panorama artístico español, la estética gótica y la tradición mudéjar dejarán paso al estilo Renacimiento. Es muy impor-

tante para la cerámica española la introducción de repertorios de imágenes provenientes de los grabados flamencos (estilo Bos-Floris) que se siguen utilizando en los talleres como fuente de inspiración hasta el siglo XVIII, en el que son sustituidos por elementos del rococó como rocallas, flores, frutas y elementos de tipo chino imitados de las porcelanas.

A causa de la crítica situación derivada de guerras y epidemias, la corona luchará por mantener a flote la economía española mediante la promulgación de pragmáticas contra el lujo y decretos prohibiendo la proliferación de vajillas de metales nobles, lo que significará el triunfo y extensión de la vajilla realizada en loza talaverana. La estética barroca se hará notar dentro de la cerámica tanto en los sinuosos perfiles de las piezas de forma, como en las arquitectónicas. Los temas adquirirán mayor sentido del volumen, tensión, dramatismo y sobre todo una gran riqueza ornamental. El Toledo barroco está marcado por la paulatina decadencia de la ciudad originada el siglo anterior con el traslado de la corte a Madrid; para la industria cerámica de la ciudad supuso un serio revés la expulsión de los moriscos en 1610. Los alfareros toledanos mantienen su producción aunque harán la competencia a Talavera copiando sus piezas (es lo que se llama en la época «contrahecho de Talavera») y vendiéndolas más baratas². J. Porres comenta que «se separan los platos y escudillas de Talavera (en tres tamaños, 24, 48 y 84 maravedies) de los «contrahechos» o imitados en Toledo, de los que el más caro vale 52 maravedies»; la misma situación se dará también en Sevilla³. Esta es una de las razones por las que se pensó que Toledo había acabado la producción —todo el mundo identifica la loza pintada como «cerámica de Talavera»— y por lo que muchas piezas catalogadas como Talavera— Puente son toledanas, aunque a veces sea imposible distinguirlas.

Durante el siglo XVIII pocos alfares funcionarán ya en la ciudad, aunque algunos seguirán manteniéndose como el de Ignacio de Velasco que continúa la imitación de piezas talaveranas y consigue disfrutar de los mismos privilegios y exenciones de que gozaban los alfareros talaveranos. Un poco más tarde instala taller el famoso José Ochando, autor al que se le atribuyen las placas y azulejos redondos con el tema de la Descensión que servían para marcar las propiedades del Cabildo⁴. En esta época la cerámica toledana volverá a gozar de estilo propio, y utilizará elementos ornamentales muy del gusto neoclásico que la despegarán de la imitación a lo talaverano. También se realizarán piezas de forma exclusivamente en blanco (jarrones, vasijas a molde, remates arquitectónicos... etc) y se recuperará la tradición de los zó-

calos con azulejos, esta vez con temas más austeros y serenos tomados de la tradición clásica o imitando jaspes, lo mismo que se hacía en otras artes suntuarias.

Tras el duro paréntesis de la Guerra de la Independencia la ciudad recupera su papel de centro productor⁵ destacándose el alfar de los Montoya que contrata a un pintor de Alcora fabricando gran cantidad de piezas; en 1897 fue adquirido por el valenciano Manuel Nevot.

De entre los múltiples factores que incidirán en el siglo XIX para la recuperación de los modelos antiguos podemos destacar el pensamiento romántico con su exaltación del pasado, las ruinas, lo pintoresco y nostálgico; el movimiento británico Arts & Crafts con su vuelta a la obra manual frente a la falta de calidad de la industria y en España tanto el pensamiento regeneracionista como el krausismo buscarán la identidad nacional a través del resurgimiento del pasado regional y las artesanías. Este es un momento de esplendor para la cerámica española pues muchos artistas parecen empujados a resucitar las antiguas técnicas y modelos; Zuloaga en Segovia, Simón Calvo en Burgos, las casas Mensaque y Ramos Rejano en Sevilla, Sebastián Aguado en Toledo y una larga lista de personajes que mediante las Exposiciones de Artes Decorativas luchaban por mejorar el panorama artístico nacional.

LA UBICACIÓN DE LOS CONJUNTOS CERÁMICOS

Son cuatro los conjuntos de azulejos que pueden contemplarse en las Casas Consistoriales:

- 1º) Escudo de la ciudad en el zaguán
- 2º) Dos paneles de azulejos que corresponden a los siglos XVI y XVII en la Galería Alta o Antearchivo.
- 3º) Dos paneles de azulejos con el escudo de Toledo y el año de realización en la Galería Baja.
- 4º) Zócalo o arrimadero que recorre toda la sala con temas de batallas, y su solería en la Sala Capitular Baja.

LOS TESTIMONIOS DEL MUDÉJAR

En el primitivo edificio mudéjar cuyos restos se han dejado hoy al descubierto, la cerámica tanto de cuerda seca como de arista debió estar presente al igual que en la mayoría de los edificios toledanos contemporáneos, pues se empleó con mucha más frecuencia de lo que nos podemos imaginar hoy en día si tenemos en cuenta la escasez de restos que han llegado hasta nosotros. Durante el siglo XIV además de la producción de vajilla y de uso cotidiano, se debieron

realizar suntuosos alicatados para la decoración de palacios o casas nobles.

Esta difícil tarea exigía una infraestructura especializada (el taller de cerámica donde se realizaba una placa monocroma, vidriada en cualquiera de los cinco colores del mundo islámico) y un alarife muy hábil para cortar cada pieza con la plantilla y encajarla perfectamente para la composición del diseño. Esta técnica es cara y dificultosa, poco asequible, reservándose para clientes de alto nivel. Del Toledo del s. XIV podemos citar algunos restos importantes como los alicatados de la Sinagoga del Tránsito⁶, que aunque muy relacionados con Sevilla parecen obra de taller local, los fragmentos conservados en el convento de Sta. Clara, formados por piezas en blanco y verde aturquesado, los restos que se hallaron en el jardín de la Casa del Greco provenientes del palacio de la Duquesa de Arjona (llamada la «duquesa vieja») que se conservan en el Museo Taller del Moro, o los que según la prensa toledana de principios de siglo se podían ver en algunas casas como las de la Plaza de S. Juan Bautista número 9, la calle de la Trinidad nº 8, o Bulas Viejas número 21⁷, casa que habitó y restauró Aurelio Cabrera y Gallardo, escultor nacido en Alburquerque y director de la Escuela de Artes de Toledo.

Alfonso Pleguezuelo⁸ opina que los alarifes sevillanos se desplazaron a las ciudades donde se les requería para realizar las obras, pero en este caso, los alicatados toledanos parecen pertenecer a un taller local. Observamos en ellos una serie de importantes diferencias tanto estilísticas como cromáticas —el azul no está presente— y a la mayor simplicidad del diseño si las comparamos con obra coetánea sevillana o granadina.

En cuanto a la cerámica de aplicación arquitectónica en Toledo, alrededor del siglo XIV, encontramos piezas como los maineles vidriados en verde y melado de las torres mudéjares, por ejemplo la de Sto. Tomé (aunque están fuera de lo corriente sus capiteles antropomorfos), hubo igualmente en otras torres como San Miguel el Alto, San Román... etc. Para la decoración de fachadas se intercalan entre el ladrillo pequeñas piezas vidriadas monocromas, como las empleadas en Aragón⁹, aunque su utilización difiere de ésta en que más que una red decorativa en el muro, consiste en un complemento ornamental que aporta un toque de brillo y elegancia. Este uso arquitectónico de elementos vidriados en un solo color y enmarcados por ladrillo, nace en Oriente, viniendo a la península a través del Norte de África, siendo utilizado por primera vez, según J. Zozaya, entre final de la época Almorávide y principio de la Almohade.¹⁰ Apenas si han quedado

en Toledo ejemplares para ratificar esta afirmación: aparte de los fragmentos hallados por azar en obras, está todavía sin publicar la puerta aparecida en el antiguo convento de Madre de Dios, hoy Universidad de Castilla La Mancha. En la fachada de la Sinagoga del Tránsito (1357-1360) pueden verse todavía restos de una aplicación de piezas circulares vidriadas pareadas, unas en manganeso y otras en verde, dentro del diseño de cintas entrecruzadas que enmarcan la puerta de ingreso.

En la portada mudéjar aparecida dentro del Ayuntamiento en 1980, encontramos este mismo motivo decorativo, aunque más simplificado —solo un círculo de aliceres y no dos como en el Tránsito— en el que únicamente subsiste el dibujo realizado en ladrillo sin la cerámica (lo vemos también en la torres de Sta. Leocadia y las Concepcionistas)¹¹. Clara Delgado y Ricardo Izquierdo¹² la identifican como la fachada del Hospital de Nuestra Señora de la Paz, de 1380, comprado por el Alguacil Mayor de Toledo, Pedro Carrillo, en 1410 para instalar allí definitivamente las Casas Consistoriales de la ciudad¹³.

UN ESPACIO DE ACOGIDA: EL ZAGUÁN

Dentro de esta imponente pieza se destaca el panel de azulejos policromos, compuesto por 144 piezas, colocado sobre la puerta de la Sala Capitular Baja con el escudo de Toledo flanqueado por los dos emperadores¹⁴. Realizado en técnica pintada sobre cubierta en crudo. Va enmarcado por una cenefa en azul pálido que repite el mismo motivo que delimita los zócalos de la sala: un recortado de aspecto fitomorfo cuyos extremos se insertan en un balaustre anillado

Detalle de la portada mudéjar. Se piensa que perteneció al antiguo Hospital de Ntra. Sra. de la Paz (1380), edificio comprado por el Alguacil Mayor de Toledo en 1410 para instalar allí las Casas Consistoriales de la ciudad que hasta entonces carecían de sede fija.





Escudo de Toledo situado en el Zaguán; lleva a ambos lados a los dos emperadores. Los azulejos están policromados con colores de gran fuego y las figuras perfiladas en manganeso. Alrededor queda enmarcado por una cenefa de recortados en azul pálido. Se aprecia cómo el alarife no colocó bien los azulejos y en toda la parte inferior del trono no se corresponden las líneas del dibujo. Para evitar esto los clientes solían especificar en los contratos que la colocación estaría supervisada o realizada por el alfarero.

del que nace una hoja trilobulada de tal forma que en los costados laterales de las piezas, al unirse para hacer la cenefa, las hojas trilobuladas quedan mirando alternadamente hacia arriba y hacia abajo.

Este motivo va enmarcado en la parte superior e inferior por una trenza de dos ramales cuyo origen está en la etapa califal y que ahora se vuelve a poner de moda con la estética del barroco. Por un error del alarife algunos de los azulejos de este panel están descolocados, cosa por otra parte muy común en los zócalos de azulejos de esta época, a pesar de que suelen ir numerados por el reverso. Este problema daba lugar a que el cliente especificase en los contratos que el propio alfarero se encargaría de la colocación de las piezas o bien supervisaría personalmente la labor del albañil; como ejemplo bien conocido está el contrato de Felipe II con Juan Flores.¹⁵

La colocación de este panel en un sitio tan visible y principal es la de monumentalizar el espacio, de manera que el visitante quede sorprendido al traspasar la puerta de entrada. La impresión es reforzada por la escalera de piedra a la derecha, y por la luz que como un elemento constructivo más, incide en el panel contrastando con las zonas en penumbra, adquiriendo así un sentido vivo y colorista. Igualmente el tema heráldico deja claro que se ingresa en un espacio de poder, prestigio y ecuánime gobierno de la ciudad, representado por el equilibrio que provoca la visión simétrica e intemporal de los dos emperadores.

LA GALERÍA ALTA O ANTEARCHIVO

Dentro de esta pieza situada entre la fachada principal y

la Sala Capitular Alta, puede contemplarse a nivel del segundo piso, el arco mudéjar de la Fachada que se identifica con la del antiguo Hospital de Ntra. Sra. de la Paz. Desde el Zaguán subimos la escalera, atravesando piezas de paso, y nada más traspasar la puerta de la Galería Alta, nos encontramos con dos paneles de azulejos compuestos por piezas de diferentes cronologías y técnicas.

El de la derecha según se entra está compuesto por 20 azulejos fechables alrededor de 1550 y que probablemente pertenecieron a la decoración de los zócalos del Alcázar realizada para el emperador. Cada azulejo tiene forma rectangular con diseño horizontal (sus dimensiones son 170 mm. X 145 mm x 18 mm) y está realizado en la técnica de arista o cuencas, relleno de vidriado policromo.

Representa el Escudo Imperial de Carlos I: un águila bicéfala esployada en vidriado negro (sable en léxico heráldico) de manganeso, con aureolas y corona imperial en el centro, en tonos melado y azul. Lleva escudo cuarterlado que imitar el efecto de la porcelana, muy de moda en la época.





Panel de azulejos de la Galería Alta con el escudo de Carlos V; realizados para el Alcázar en 1550. Hechos en técnica de «cuencas o arista» que consiste en presionar el barro todavía fresco sobre un molde de escayola en el que se ha realizado un dibujo rebundido. Esto deja unas aristas en relieve que sirven para evitar que los colores se mezclen durante la cocción; deriva de la técnica de «cuerda seca» de origen islámico.

muestra los siguientes cuarteles: el primero, de Castilla, en plata (blanco) sobre campo de azul. El segundo cuartel es de León, en esmalte cárdeno y campo también de azul, (excepto tres ejemplares del panel que llevan el león melado sobre campo blanco). El tercer cuartel va terciado en faja (de Austria), con ésta en sínople (verde) y campo de oro (melado). El cuarto, de Borgoña Antiguo, con barras que debían ser bandas, debido a una equivocación del alfarero al grabar el molde del revés; está coloreado caprichosamente, variando mucho de unos azulejos a otros aunque en general la mayoría lleva azul y oro alternos, y por otro error en la aplicación del esmalte, una parte superior en sínople que está en casi todos. A los costados dos medias columnas de Hercules que llevan cintas o filacterias alrededor de ellas.

Este modelo de águila imperial que se hizo para la decoración del Alcázar, debe ser el más primitivo de la serie, pues existen al menos 5 ó 6 variantes de este diseño, y aunque el escudo que portan no lleva las armas de Borgoña Antiguo y Austria tienen extraordinaria calidad de dibujo, tanto, que se atribuyen creemos que fundamentalmente, al arquitecto Alonso de Covarrubias.

El otro panel, situado a la izquierda según entramos, está compuesto por 48 azulejos realizados en cerámica pintada con técnica sobre cubierta en azul y blanco, este último color en reserva. Esto quiere decir que el fondo se mantiene del color blanco estannífero del baño y se pinta sobre él el tema decorativo en azul de cobalto. Son azulejos de cuarto, o sea que el motivo completo está formado por cuatro. El dibujo tiene dos centros, colocados en las diagonales opuestas del

azulejo y son una estrella mixtilínea de la que parten roleos vegetales de finos acantos hasta formar en las esquinas una cruz de cuatro aspas, motivo secundario de la composición.

Estos azulejos pertenecen al mismo grupo que los dos paneles que contemplamos en la Galería Baja, pudieron pertenecer al mismo encargo, quizá un arriero desaparecido, del que estos ejemplares es lo único que se conserva. Están fechados en el año 1675, y su origen es seguramente toledano. Su estado de conservación es bueno aunque presentan desconchados y esquinas fragmentadas.

Como dato inédito aportamos una vista de esta sala en el siglo XIX, recogida por el pintor Matías Moreno y González¹⁶, en su obra titulada «Una oveja entre lobos» fechada entre 1864 al 1866 y que presenta a varias exposiciones en Francia. Moreno llegó a Toledo primero como catedrático de dibujo del Instituto, restauró desinteresadamente el cuadro del entierro del Señor de Orgaz, y más tarde fue fundador y primer director de la Escuela de Artes, además de ser nombrado concejal por el partido liberal democrático en 1904. Una de las dos versiones de esta bellísima obra fue comprada por Goupil, marchante del pintor en París por 5000 francos, precio muy elevado para la época. La otra está en una colección privada de Madrid. El cuadro es de tema moralizante, presentándonos una vista de la sala convertida en un despacho de abogado, con el suelo cubierto de esteras como era costumbre en los inviernos, y bajo la ventana que da a la Plaza del Ayuntamiento, un zócalo de azulejos de dos series toledanas del siglo XVI, cuyos dibujos son perfectos. Panel de azulejos de la Galería Alta. Son azulejos «de cuartos» o sea que el motivo decorativo completo se hace al colocar cuatro. Seguramente formaron parte de un gran zócalo o arriero del Ayuntamiento, pero se desconoce su antigua ubicación y no hay documentación sobre ellos. Son de elegante e inédito diseño obra de los ceramistas toledanos del siglo XVII.

Se aprecia el dibujo en negativo, esto es, formado por el fondo pintado en azul cobalto, mientras las hojas y zarcillos de la decoración quedan en el color blanco del baño estannífero, o sea «en reserva».



tamente reconocibles. El pintor refleja varios elementos que aún hoy podemos ver en esta pieza, como los dos cuadros del fondo con las imágenes de Santa Clara y San Francisco, o la inscripción del arrocabe, bajo el alfarje de madera que es perfectamente legible y que sirve para ajustar la construcción entre los años 1504 al 1516: «Esta Sala mandaron facer los mui magníficos señores corregidor i Toledo reinando la muy poderosa reina D^a Juana nuestra señora i siendo gobernador de todos sus reinos el más cristianísimo y poderoso rey D. Fernando».¹⁷

LA GALERÍA BAJA

Pasando la puerta desde el zaguán vemos al fondo de la sala dos paneles de azulejos de gran interés histórico. Seguramente son los restos de un zócalo que adornaba algún salón o estancia del edificio y de los que desafortunadamente no se conserva documentación. Cada uno está compuesto por 64 azulejos en técnica pintada sobre cubierta estannífera, iguales a los descritos en el panel conservado en Galería Alta. Van en color azul inspiradas en la moda de imitar la porcelana china a través de la de Delft. Esta obra nos parece toledana, y lógicamente anterior a los zócalos de la Sala Baja.

Sus centros están vaciados para colocar sendos escudos de Toledo con los dos emperadores (de muy reducido tamaño) y las columnas de Hércules con cintas o filacterias alrededor de ellas en las que se lee la divisa Plus Ultra.

Bajo ambos escudos y enmarcado por un contario clásico, se encuentra un óvalo con la inscripción: «se ico año» «de 1675» (sic). El estado de conservación es bastante bueno a excepción de algunas esquinas desconchadas y reintegración antigua de la parte central del escudo de Toledo que se aprecia a simple vista por el cambio de color.¹⁸

La cenefa está constituida por un azulejo también en tono azul cobalto que lleva como tema decorativo un mascarón fitomorfo de un diseño muy poco corriente, de cuyos bigotes emergen dos ramas de acanto opuestas. A los lados termina en un balaústre semivegetal, anillado, y con hojas contrapeadas; en los bordes superior e inferior va rematado por filetes.

Tanto los azulejos de relleno como las cenefas están realizadas con la técnica de estarcido, para lo que el alfarero coloca sobre la pieza bizcochada y bañada en blanco, un papel o cartón perforado con las líneas principales del dibujo y golpea suavemente con una muñequilla llena de polvo de carbón vegetal u otra materia que deje la huella del diseño. A continuación se perfilan los contornos y se rellena de co-



Paneles de la Galería Baja, en técnica pintada sobre cubierta estannífera. Son los restos de unos zócalos o arrimaderos que debieron estar colocados en alguna sala del Ayuntamiento. Debe ser obra de los alfares barrocos toledanos.

lor, en este caso el azul. El resultado puede ser un dibujo en positivo o negativo según se rellene el fondo o el motivo. En este panel de azulejos observamos que siguiendo modelos del siglo anterior (por ejemplo la conocida orza de diseños recortados con escudo del Escorial) tenemos un diseño en negativo: se rellena de azul el fondo y las hojas que forman la trama decorativa dejan ver el baño estannífero, o sea que están en reserva de blanco.

No hay que dejar de remarcar la finura de ramas y hojas que adquieren movimiento al ser recorridas por la vista, la elegancia y exquisitez del dibujo, y la gran calidad técnica de las piezas.

EL CONTRATO DE LOS ZÓCALOS DE LA SALA CAPITULAR BAJA

Durante todo el siglo XVII se efectúan obras de acondicionamiento y mejora en el edificio debidas principalmente al arquitecto Teodoro Ardemans¹⁹, comprándose incluso algunas casas y solares para ampliar el espacio interior.²⁰

Para magnificar la Sala Capitular se decide la colocación de suelo y zócalos de cerámica, encargándose en Talavera a

Detalle del azulejo de cenefa de los paneles de la Galería Baja. Su dibujo se relaciona con azulejos valencianos de la misma época ubicados en el Palacio de la Generalidad, aunque éstos son de medio (la mitad del dibujo en cada pieza). Este modelo toledano es muy poco corriente.





uno de los artistas que gozaba de mayor prestigio en aquella época: Ignacio Mansilla del Pino. Su reconocimiento social no sólo venía de la gran calidad de sus producciones sino de los cargos que ostentaba, pues, en la España barroca se sigue considerando la cerámica como oficio mecánico: arrendador de los derechos del puente y de los censos de la encomienda de San Juan, encargado de llevar el regalo del Ayuntamiento al Arzobispo de Toledo, familiar y notario (o veedor) del Santo Oficio de la Inquisición de Toledo, además del cargo de mayordomo de la ermita de Nuestra Sra. del Prado que mantuvo hasta su muerte, acaecida en 1746, heredando este puesto su hijo José²¹. Su alfar fue visitado por la primera esposa de Felipe V, la reina M^a Luisa Gabriela de Saboya²² el 8 de julio de 1704, por lo que pasará a ostentar como privilegio real el escudo de armas de los reyes en su fachada.

Diodoro Vaca en su libro sobre la historia de la cerámica de Talavera²³ en la relación de maestros de alfar activos entre los siglos XVI y XVIII, nos presenta a Ignacio Mansilla, familiar del S. O. (sic) trabajando entre los años 1698 a 1716; se casa con Antonia Blázquez de Alcántara y es padre del también alfarero José Mansilla del Pino²⁴, quien continuará el negocio familiar.

Se menciona también a este maestro alfarero en la Real cédula de 1731, en la que se conceden exenciones y franquicias por diez años a cuatro fábricas talaveranas. Ayudado por estos privilegios, el suyo será uno de los mejores alfares de la época, tanto en calidad técnica como por su abundante producción, en medio de la decadencia que ya se dejaba notar en la cerámica talaverana. Constan varios encargos de gran relevancia para esta dinastía de alfareros como los azulejos de la ermita del Prado,²⁵ el contrato de azulejos para el Palacio Real de Madrid en 1713, por el que «recibe un pago del tesorero de S.M por «diez mill y tantos azulejos»²⁶ y que

mereció del Rey Felipe V el título de Hidalgo. También los azulejos para el Palacio de la Granja en 1738.

Aparte del contrato firmado con Ignacio Mansilla no han aparecido otros documentos sobre compra de zócalos o solerías de cerámica; lo que se puso en la remodelación de 1696 fue «baldosa de Ygares o Mozejón, bien raspadas y cortadas»²⁷

En el Archivo Municipal²⁸ se conserva el Libro de Cuentas donde se refleja el contrato con el alfarero talaverano Ignacio Mansilla del Pino para la realización de los zócalos, conforme a la muestra enviada por el ceramista al Ayuntamiento, el compromiso de éste de no recibir dinero alguno hasta no haber entregado la obra y los pagos que se realizaron a medida que se fueron entregando los azulejos.²⁹

Data del año 1696 y dice textualmente: «En seis de diciembre hizo ajuste Ignacio Mansilla y del Pino con los caballeros comisarios de la obra de la ciudad, de dar un chapado para la sala baja, de países de batallas, pintado de diferentes colores conforme a la muestra que remitió y está en poder de dichos caballeros, a precio cada azulejo de un real y medio, y mas se obligó a dar los necesarios para el solado de la muestra que está firmada de los señores Don Fernando de Robles y don Manuel de Madrid, a precio de 34 maravedís cada uno corriendo el porte por cuenta de los caballeros comisarios con calidad que hasta entregar la obra no se le pague cosa alguna.

En 7 de enero de 1696 se libró a Juan Romero, ordinario de Talavera veinte y cuatro reales de cuatro países de azulejos que trajo de Talavera por muestras.

En 17 de febrero se libró al dicho Ignacio Mansilla dos mil y trescientos reales que en virtud de carta... se libraron al señor Jurado Juan Romo, de que dio recibo.

En 12 de mayo al dicho en virtud de su carta se libró a dicha cuenta tres mil reales de vellón.

En 14 de agosto se libró al dicho tres mil doscientos y cincuenta y ocho reales que se le restan de toda la obra de azulejos que ha dado para las casas del Ayuntamiento en que se incluye portes y serraje. Y con los veinte y cuatro reales de margen se sacan 30282 Mr.»

El gasto total ascendió a 8.582 reales.

Hay que comentar en primer lugar la diferencia de precios que existe entre los azulejos: los que se realizarán para el solado valen 34 maravedies cada uno y los de los zócalos que



Detalle de los zócalos de la Sala Capitular Baja. En la imagen vemos el plinto sobre el que se asienta uno de los guerreros en el que se ve el año de la realización de la obra, 1696, y que según algunos autores será «la última gran obra de la cerámica talaverana».



Detalle de la solería de la Sala Capitular Baja. Vemos la composición del diseño a base de cuatro azulejos de cuarto que en sus extremos diagonales llevan un sólo azulejo de dibujo completo. Todos están realizados sobre cubierta cruda y pintados en color azul pálido, imitando el cromatismo de la porcelana. Muchas de estas piezas no son originales sino que han sido realizadas por la Escuela Taller de Restauración del Ayuntamiento.



Azulejo del soldado de la Sala Capitular Baja. Desde la época medieval en Toledo se realizaron infinidad de suelos con azulejos de cerámica imitando el efecto de las alfombras. Esta pieza lleva un dibujo completo con una gran roseta central de ocho hojas carnosas de tipo acanto. Lleva un doble fileteado para enmarcarla y en su interior un trenzado de dos ramales. Técnica sobre cubierta estannífera.

dibujo en sentido diagonal.

Estos zócalos y solerías sumergen e integran al espectador en un nuevo espacio cromático, envolviéndolo con su brillo y exigiendo de su participación para la contemplación de las imágenes de apariencia cambiante, debida a la incidencia de la luz oscilante de las velas sobre las superficies, o a la continua sucesión de escenas diferentes conectadas entre sí por impávidos guerreros.

La gramática de los motivos utilizados está anclada en el manierismo: ferronerías o recortados, que imitan herrajes en la parte superior del zócalo, de ascendencia italo-flamenca, motivos de tradición clásica: hojas de acanto, ova y dardo, contarios... Abajo, trenza de origen islámico que revela el gusto por el exotismo morisco; el florón del suelo trae a la mano los repertorios decorativos arquitectónicos que provenientes del grutesco fueron empleados en la ciudad desde el siglo XVI.

La función de estos zócalos de azulejos es dotar de sentido escenográfico a la sala, realizando un impactante efecto de conjunto que se consigue mediante el desarrollo de un concepto narrativo en cada escena y la utilización de recursos propios de lo pictórico (perspectiva, claroscuro, composición...) para garantizar la verosimilitud del espacio donde se mueven las figuras.

A lo largo de toda la pared se repite un mismo esquema decorativo: el tema clásico de la «montería» y las batallas, cuya tradición viene desde lo medieval y que irán evolucionado y transformándose hasta el siglo XVIII. Podemos apreciarlo en el modo de colocar las figuras entre la típica vegetación talaverana de matas y árboles de copas superpuestas, animalillos diseminados y arquitecturas mas o menos fantásticas, salpicadas aleatoriamente sobre los fondos cromatizados con azul, de manera que este tono frío, da mayor impresión de alejamiento.

Es perceptible en este conjunto la influencia de los azulejos holandeses, especializados entre otros géneros en el paisajístico; el propio contrato especifica que los zócalos llevarán pintados «países de batallas» o sea paisajes de batallas, como se denominaba en su época.

Los personajes son variopintos: soldados españoles a pié, a caballo, turcos otomanos, ...los que pertenecen al género ecuestre son también influjo del mundo azulejero holandés, y de la obra grabada de Stradanus o del italiano Tempesta.³⁰



Zócalo de la Sala Baja. La vista de esta obra creaba la sensación de profundidad continua que hoy está interrumpida por el mobiliario que impide ver todas las escenas.

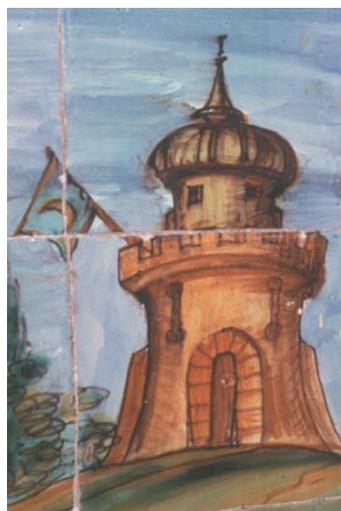
El precedente remoto es el famoso Marco Aurelio de Roma, escultura que ha sido el punto de partida de cualquier personaje que deseara ser trasunto del poder imperial. Las actitudes son variadas: luchan cuerpo a cuerpo, participan en una carga, un duelo, una parada... Muchas pueden relacionarse con grabados flamencos³¹ como fuente de inspiración, costumbre muy extendida desde el siglo XVI y que utilizan casi todos los pintores y artistas españoles, algunos tan extraordinarios como Velázquez, quien no desdén este tipo de modelos para algunas de sus obras como por ejemplo «la fragua de Vulcano».

Modelo de inspiración directa para este zócalo de azulejos, son los cuadros de batallas del pintor barroco Juan de Toledo, probablemente conocidos por Ignacio Mansilla, y conservados en la actualidad en los fondos del Museo del Prado, de Madrid, procedentes del legado Fernández Durán.

De ahí parece tomar Mansilla las figuras, las indumentarias, los tipos de armamento y la presencia de elementos de artillería.

También es posible que en Juan de Toledo haya encontrado el ceramista talaverano el tema de la batalla ecuestre y los personajes caracterizados como turcos otomanos, o los estandartes con los símbolos de la cruz o de la media luna, como en los fondos de los cuadros de batallas navales, ejemplo: el del Museo de Bilbao.

Las indumentarias están divididas, o bien siguiendo la moda del siglo anterior, la de su época o «a la turca». Los impertérritos soldados que a modo de tiermes separan las escenas van vestidos con un sentido clásico, heredado del manierismo, tardío ya para las fechas en que se realiza la obra. Las poderosas figuras de guerreros manieristas sobre plintos (en los que se deja pintada la fecha de la obra), con escudo, casco y lanza, pueden relacionarse con aquellos que en la catedral de Segovia coloca Juan de Juni en el Santo Entierro y que pugnan desesperadamente por salir de su estrecha prisión. Estas figuras van colocadas ante fondos jaspeados que potencian su sentido clasicista y pueden proceder igualmente de estampas o grabados; mantienen puntos de contacto con las láminas conservadas en la Biblioteca Nacional, realizadas por Jacobo Bos (1520-1560) de la serie «Speculum Romanae Magnificentiae» aunque son una versión que moderniza



Detalle del zócalo y de una estampa flamenco grabada por Johann Sadeler (1550-1600) y conservada en la Biblioteca Nacional. En el grabado se ve un paisaje de fondo con arquitecturas diversas, una de ellas coronada por una bandera. Se aprecia cómo el pintor talaverano se inspira en este tipo de imágenes para realizar los fondos; el azulejo muestra un clásico castillo transformado en baluarte otomano mediante la adición de un cuerpo de remate acabado en una cúpula gallonada, y una bandera con la media luna.



Zócalos de la Sala Baja. Los paneles presentan una variada iconografía con historias y personajes diferentes que se recortan sobre paisajes muy relacionados con los que aparecen en la «serie policroma» talaverana. Los personajes ecuestres guardan relación con los grabados tan utilizados del italiano Antonio Tempesta y, por tanto con los azulejos holandeses contemporáneos que tienen el mismo origen.

ciertos elementos como el casco o el escudo, por lo demás mantienen semejanzas con la imagen original.

El ritmo visual (hoy interrumpido por el mobiliario) consta de secuencias diferentes, constituidas por los paneles que narran una gran variedad de escenas, enmarcadas por las figuras clásicas a modo de «quadri riportati» o cuadros de pintura.

A lo largo de toda la superficie hay una admirable agilidad y seguridad de trazo, un dibujo poderoso y expresivo que se aprecia en el silueteado de las figuras, realizado en manganeso en lugar de azul, como era habitual. En cuanto al color hay que resaltar la policromía talaverana clásica con sus características combinaciones cromáticas y la utilización de una «paleta de gran fuego» capaz de soportar temperaturas superiores a los 900 grados. Los colores amplían su gama tonal al estar más o menos diluidos en agua antes de la aplicación, lo que permite al pintor crear mayor sensación de realismo a través de claroscuros y sombreados. Los paisajes imitan a la «serie policroma», creando planos paralelos al espectador en los que colocar las figuras según las leyes de la perspectiva, además «se recupera ahora al igual que en otras manufacturas italianas contemporáneas, el uso abundante del verde, color que había permanecido en desuso durante las décadas anteriores»³²

Trinidad Sánchez lo califica como «la última gran obra de la azulejería talaverana» y afirma que tanto las figuras (...) como el colorido guardan una gran semejanza con la serie



Detalle de un panel de azulejos del zócalo de la Sala Baja comparado con el detalle de un grabado de Philip Galle (1537-1612). Estos repertorios de imágenes formaron parte de los talleres de cerámica desde su introducción en España por Juan Flores, hermano del grabador flamenco Cornelis Floris. Existe gran similitud en las indumentarias de aspecto turco otomano, aunque las actitudes sean diferentes, lo que indica que los grabados no siempre fueron copiados de forma literal, sino tomados como fuente de inspiración.





Zócalos de la Sala Capitular Baja. En técnica pintada sobrecubierta y policromados. Figura de guerrero de indumentaria clásica y aspecto manierista que sirve de separación entre las escenas de paisajes o batallas. Lleva en una mano un escudo con mascarón central, alabarda en la otra y casco plumado.



Grabado flamenco, obra de Jacobo Bos (1520-1560) de la serie «Speculum Romanae Magnificentiae». Se observan bastantes puntos de contacto con la imagen anterior. Los alfareros españoles se inspiraban en estampas y grabados para sus obras; éstos empezaron a difundirse a partir del Renacimiento.

de vajilla llamada, propiamente, «pólicroma».

El sentido escenográfico típico del siglo XVII pretende con esto transformar, romper la frontera del muro y alterar el espacio arquitectónico real, creando la ilusión óptica de profundidad a través de la sucesión de escenas y paisajes, en suma la metamorfosis barroca

LA IMPORTANCIA DEL CONJUNTO DE CERÁMICA CONSERVADO

Ya el erudito renacentista Felipe de Guevara (1553) en su tratado «Comentarios de la Pintura» subraya la importancia de la cerámica y la afición hispana por los muros recubiertos de azulejería, aunque muestra su preferencia por el género histórico («género istoriato») concebido a modo de cuadro pictórico según el modelo introducido por Niculoso a fines del siglo XV. Dice Guevara: «si un chapado o pared de azulejos en España es adorno grande de una cámara, por estimada y preciada que sea, cuánto más lo sería teniendo las paredes todas chapadas de azulejos labrados con el diseño gentil de alguna poesía o historia insigne».

En la obra de Antonio Ponz «Viaje de España» se ensalza de igual manera el género histórico como de superior categoría: «asimismo pintaban (los buenos dibujantes) en los azulejos, historias bien compuestas y arregladas, ornatos de gusto, paisajes, animales y otras cosas que miramos con

placer en Toledo, Madrid y otras partes».

Uno de los aspectos que hay que destacar es la importancia de estas escenas de tipo civil, sin ninguna alusión a lo religioso, temática que empapaba la vida del barroco español. En esto se sigue la corriente de «sacralizar» de alguna manera los centros de poder a través de la transformación espacial y suntuaria que provoca la utilización de cerámica; tengamos en cuenta que esta costumbre se inicia con la decoración del Salón de Cortes en la Generalitat de Valencia obra del ceramista toledano Jusepe de Oliva, o los zócalos que realiza el ceramista Lorenzo de Madrid en las Casas de la Diputación del Reino de Zaragoza y la cerámica que pocos años más tarde contratará para la decoración del palacio de la Generalitat de Cataluña.³³

En estos paneles encontraremos una nueva concepción narrativa a través de lo pictórico, expresada sobre el azulejo con la misma facilidad que sobre el lienzo.

BIBLIOGRAFÍA BÁSICA

AGUADO VILLALBA, J.: «La azulejería toledana a través de los siglos». Toledo 1979.

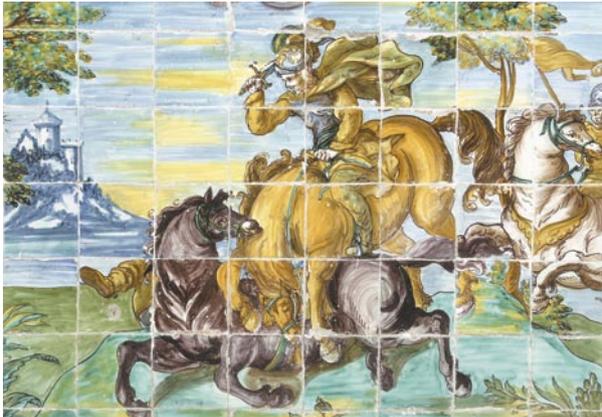
«Los alicatados mudéjares de la Sinagoga del Tránsito». II Congreso de Arqueología Medieval Española. Madrid 1987.

AINAUD DE LASARTE, J.: «Cerámica y Vidrio». Ars Hispaniae T. X. Madrid 1952.

ÁLVARO ZAMORA, I.: «Cerámica Aragonesa I» Za-

Zócalos de la Sala Baja. Las diferentes escenas van enmarcadas por los guerreros, lo que individualiza la lectura de cada historia y lo asemeja a un cuadro pictórico. Se trata con detalle caligráfico el dibujo, perfilado en manganeso, atendiendo a valores como la composición, la luz, el movimiento, el sombreado... etc que son propios de la pintura.





Zócalos de la Sala Baja. La escena es de gran dinamismo, utilizando una composición diagonal para las figuras que acentúa la tensión dramática de la escena. Técnica sobre cubierta con perfilado del dibujo en manganeso que da un tono negro amoratado. Se aprecia el paisaje de fondo en azul para dar impresión de lejanía. Los colores están tomados de la «serie policroma» talaverana. Escena con una figura a caballo, blandiendo una espada. La indumentaria está a medio camino entre lo clásico y la moda renacentista.

ragoza 1976.

«La cerámica mudéjar de aplicación arquitectónica en Aragón». VI Congreso Internac. De Cerámica Medieval en el Mediterráneo». Aix-en-Provence 1997.

«Aportación aragonesa a la cerámica de revestimiento arquitectónico». Catálogo de la exposición *La ruta de la cerámica*. Castellón 2000.

CABALLERO GÓMEZ, M^a VICTORIA: «Juan de Toledo - Un pintor en la España de los Austrias». *Academia Alfonso el Sabio*. Murcia, 1985.

Zócalo de la Sala Baja. Enmarcada por pilastras con las figuras de guerreros, esta historia muestra dos momentos de la lucha colocadas en composición diagonal. Los personajes van armados con pistolas y llevan indumentarias de su época. La escena principal está delimitada por dos árboles de copas superpuestas, del mismo tipo que los de la serie policroma, con abundante uso del verde.



COLL CONESA, J.: «Talleres, técnicas y evolución de la azulejería medieval». *La ruta de la cerámica*. Castellón 2000.

DELGADO, C. y IZQUIERDO, R.: «La fachada mudéjar del Ayuntamiento de Toledo, antigua Portada del Hospital de Ntra. Sra. de la Paz». *Archivo Español de Arte* n° 247. Madrid 1989.

DÍAZ FERNÁNDEZ, A.J.: «La Casa del Ayuntamiento de Toledo». Toledo 1994.

«Teodoro Ardemans en la obra del Ayuntamiento de Toledo». *Espacio, tiempo y forma*, tomo 6. UNED. Madrid 1993.

ESCRIVÁ DE ROMANÍ Y DE LA QUINTANA, M.: «Cerámica de la Ciudad de Toledo». Madrid 1935.

FROTHINGAM, A.W.: «Tile panels of Spain 1500-1565». New York 1969.

GONZÁLEZ MORENO, F.: «Decadencia y revival en la azulejería Talaverana». Talavera de la Reina 2002.

GONZÁLEZ MUÑOZ, C.: «Algunas notas sobre cerámica de Talavera». *Archivo Español de Arte*, n° 211. Madrid 1980.

MAROTO GARRIDO, M.: «Los alfares talaveranos del siglo XVII. Su estructura, sus materiales y utensilios». Cuaderno. Talavera 1994.

MARTÍNEZ CAVIRÓ, B.: «Azulejos talaveranos del siglo XVI» *Archivo Español de Arte*. Tomo XLIV, n° 175.

Madrid 1971.

«Cerámica de Talavera». CSIC. 2ª Ed. Madrid 1984.

«Cerámica toledana». Summa Artis. Madrid 1997.

PÁRAMO, P.: «La cerámica antigua de Talavera». Madrid 1919.

PLEGUEZUELO, A.: «Azulejo Sevillano». Sevilla 1989.

«Sevilla y Talavera, entre la colaboración y la competencia». Laboratorio de Arte nº 5. Sevilla 1992.

«Lozas contrahechas. Ecos de Talavera en la cerámica española». Barcelona 2001.

«Luces y sombras sobre las lozas de Talavera». Catálogo de la Col. Carranza. Toledo 2002.

PORRES MARTÍN-CLETO, J.: «Historia de las Calles de Toledo». 4ª ed. Toledo 2002.

«Política Monetaria y Precios en 1680: el caso de Toledo». Hacienda Pública Española, nº 87. Madrid

PRADILLO, J.M.: «Alfareros toledanos». 2 tomos. Toledo 1997.

REVENGA DOMÍNGUEZ, P.: «Intervención de Teodoro Ardemans en las obras del Ayuntamiento de Toledo». Academia, nº 76. Madrid 1993.

RAMÍREZ DE ARELLANO, R.: «Catálogo de artífices que trabajaron en Toledo». Madrid 1920.

RAY, Anthony: «Spanish pottery (1248-1898)». V & A. Londres 2000.

«Lozas y azulejos de Toledo». Cat. De la Colección Carranza. Toledo 2002.

SÁNCHEZ PACHECO, T.: «Cerámica de Talavera de la Reina y Puente del Arzobispo». Summa Artis. Tomo XLII. Madrid 1997.

VACA GONZÁLEZ, D.: «Historia de la Cerámica de Talavera de la Reina y algunos datos sobre la de Puente del Arzobispo». Madrid 1943.

VALDIVIESO, M.: «La influencia del grabado flamenco en la cerámica de Talavera: el ciclo de la vida de María en la ermita de Ntra. Sra. del Prado». Toledo 1992.

V.V.A.A.: «El arte del Grabado Flamenco y Holandés. De Lucas van Leyden a Martin de Vos». Fundación Carlos

de Amberes. Madrid 2001.

NOTAS:

¹ RAY, A.. Lozas y azulejos de Toledo. En *Lozas y Azulejos de la Colección Carranza*, Toledo, 2002.

² Moderación de Precios de todos los géneros comerciables, hecha en virtud de la Real Provisión de su Magestad y Señores de su Real Consejo, por la Imperial Ciudad de Toledo. Año de 1680. Comentado en el artículo de J. Porres: Política monetaria y precios en 1680: el caso de Toledo, publicado en *Hacienda Pública Española*, num. 87 (1984) p. 185-197.

³ PLEGUEZUELO, A. Lozas y azulejos de Sevilla en el siglo de Oro. En *Lozas y azulejos de la Colección Carranza*. Toledo, 2002.

⁴ CASAL, Conde de. *Cerámica de la ciudad de Toledo*. Madrid, 1935. RAMÍREZ DE ARELLANO, R. *Catálogo de Artífices que trabajaron en la Ciudad de Toledo*. Toledo, 1920.

⁵ MADOZ, P. *Diccionario geográfico, estadístico, histórico de España y sus posesiones de Ultramar*. Madrid, 1849.

⁶ AGUADO VILLALBA, J. Los alicatados mudéjares de la Sinagoga del Tránsito de Toledo. En *II Congreso de Arqueología Medieval Española*. Madrid, 1987.

⁷ MARTÍNEZ CAVIRÓ, B: Cerámica toledana. En *Summa Artis*. Madrid, 1997. La fuente original es J. Moraleda y Esteban, *Revista Toledo*, número 74 (1917).

⁸ PLEGUEZUELO, A. Azulejo Sevillano. En *Catálogo del Museo de Artes y costumbres populares*. Sevilla, 1989.

⁹ ÁVARO ZAMORA, I. La cerámica aragonesa. En *Summa Artis*. Madrid, 1997.

¹⁰ ZOZAYA, J. Azulejos Islámicos en Oriente y Occidente. En *La ruta de la cerámica*, Castellón, 2000.

¹¹ MARTÍNEZ CAVIRÓ, B. *Opus cit.*

¹² DELGADO, C. e IZQUIERDO, R. La fachada Mudéjar del Ayuntamiento de Toledo: antigua portada del hospital de Nuestra Señora de la Paz. *Archivo Español de Arte*, 247 (1989).

¹³ PORRES, J. «Historia de las calles de Toledo», 4ª edición, Toledo, 2002.

¹⁴ LEBLIC, V. Orígenes y evolución de los símbolos municipales de Toledo. *Toletum* nº 35 (1994).

¹⁵ SÁNCHEZ PACHECO, T. Cerámica de Talavera de la Reina y Puente del Arzobispo. En *Summa Artis*, Madrid, 1997.

¹⁶ AGUADO GÓMEZ, R. *Matías Moreno*. Toledo: Ayuntamiento, 1986.

¹⁷ DÍAZ FERNÁNDEZ, A. J. *La casa del Ayuntamiento de Toledo*. Toledo: Ayuntamiento, 1994.

¹⁸ Si se observa de cerca, los desconchados de la capa pictórica superpuesta dan la impresión de que uno de los dos azulejos no corresponde al centro del escudo, sino que es una cenefa que ha sido hábilmente repintada.

¹⁹ REVENGA DOMÍNGUEZ, P. Intervención de Teodoro Ardemans en las obras del Ayuntamiento de Toledo. *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 76 (1993) p. 351 -387.

²⁰ DÍAZ FERNÁNDEZ, A. Teodoro Ardemans en la obra del Ayuntamiento de Toledo (1695 - 1703). *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII. Historia del Arte* 6 (1993) p. 275 - 310.

²¹ BALLESTEROS GALLARDO, A. *Cerámica de Talavera: tres tiempos para una historia*. Toledo: IPIET, 1983.

- ²² GONZÁLEZ MORENO, F. *Decadencia y Revival en la azulejería Talaverana*. Talavera, 2002. Sin embargo otros autores, como T. Sánchez Pacheco citan la visita de los reyes, no sólo de la reina.
- ²³ VACA, D. y RUIZ DE LUNA, J. *Historia de la Cerámica de Talavera de la Reina*, Madrid, 1943
Arzobispo. En *Summa Artis*. Madrid, 1997.
- ²⁷ DÍAZ FERNÁNDEZ, A. J. 1994.
- ²⁸ Los autores agradecen a Mariano García Ruipérez, Archivero del Ayuntamiento de Toledo, el facilitarnos el contrato de los zócalos y su transcripción, además de su interés y amabilidad.
- ²⁹ A.M.T. Libros Manuscritos. Sección B, num. 158. «Libro de cuenta y razón para la obra y reparos que sean de hacer en las dos salas alta y baja y cassas de los ayuntamientos de esta Imperial ciudad de Toledo y conciertos de materiales y conque personas y maestros que trabajan en dha Obra»
- ³⁰ FROTHINGHAM, A. W. Talavera Pottery decoration based on designs by Stradanus. *Notes Hispanic III* (1943).
- ³¹ Por ejemplo los de Philip Galle: «Venationes ferarum avium, piscium, pugnae...» muchas de cuyas láminas conserva la Biblioteca Nacional. Se sabe que su origen fueron cartones para tapices con temas de cacerías realizados por Street, y que decoraban la Villa de los Médicis de Poggio in Caiano.
- ³² PLEGUEZUELO, A. Talaveras del Barroco. en *Lozas y azulejos de la Colección Carranza*. Toledo, 2002.
- ³³ ÁLVARO ZAMORA, I. La Cerámica aragonesa. También lo cita T. Sánchez en *Cerámica de Talavera y Puente del Arzobispo*, ambos publicados en *Summa Artis*. Madrid, 1997.
- * Las fotografías que ilustran este artículo han sido realizadas por los autores y retocadas por José Luis Isabel.





DESCRIPCION QV EL MANDORNO
 DA PTDO ELO DISTRITO SVS PROP
 SMONTES Y LUGARES COMPREHNDI
 DOS EN ELOS SIENDO FIN DE V
 CADO FI S MRO D LA HERMOSSO
 D POZ Y LA CORRE D STACIN Y AR
 CHIN N D JOSEPH ELA MORE Y VEN
 CA V D ORDEN D S TIAGO RE RIOR
 ANODE 1753