

EL RESCATE DE LA CERAMICA DE TALAVERA EN EL S. XX Y SU PRESENCIA EN MALAGA.

ISABEL Y. HURLEY MOLINA

En el comienzo de nuestro siglo la cerámica de Talavera y -- otras, como hasta el último cuarto del anterior la sevillana, se hallan en un momento crítico a consecuencia de una serie de tristes -- sucesos que ocurren en las centurias decimo novena y decimo octava. Cabría citar la invasión napoleónica destructora de decenas de alfares y la pérdida de las colonias de ultramar, precedidas por los -- perjuicios que sufren nuestras lozas a causa del cambio de gustos -- desde que ocupa el trono la dinastía borbónica, que se inclina por los productos de su país de origen. Pero al poco tiempo renace con gran fuerza esta industria y de manera en nada casual, sino como -- consecuencia del ambiente preparado por un grupo de intelectuales -- que pretenden reformar la sociedad creando hombres nuevos (1), lo -- que suponía un cambio radical en base a un programa que, por lo que en este momento nos interesa, se articulaba en cuatro tiempos (2): valoración de la vivencia estética, reivindicación de las actividades manuales y artesanales, culturización desde la base de esa sociedad, que siempre tendría presente sus raíces y, punto inseparable -- del anterior, el famoso programa de instrucción popular. Nos referimos a la empresa institucionista; sin embargo, no fue la suya una actividad en solitario, pues regeneracionistas y grupo del 98, en cierto modo sus hijos espirituales, observan conductas similares.

La inquietud por el rescate de las artes tradicionales habría de encajarse también en el modernismo, como una de las reacciones -- que, frente a la industrialización y avalancha del Kitsch, contrapuestos a lo auténtico, significa el ideario del *Arts and Crafts*, -- tan relacionado con este movimiento. Por otro lado, en buena parte de España, el modernismo, en cuanto que fue un rechazo hacia el -- eclecticismo internacional y la creación de criterios estilísticos enraizados en otros pretéritos y, o locales, fruto del deseo por lo primigenio, se manifestó en una poética de estilos regionales.

En este contexto, el año 1908 se constituye la Sociedad *Ruiz de Luna y Compañía* (3), cuyos principales artífices fueron Juan -- Ruiz de Luna Rojas, hombre inquieto y polifacético, que antes de entregarse a la recuperación de los barros talaveranos, practicó la -- pintura decorativa, cultivó la fotografía con tal destreza que ocupa un lugar de honor entre los fotógrafos de la comunidad castellano-manchega hasta 1936 (4) y se interesó vivamente por el cinematógrafo; y Enrique Guijo, ceramista de Triana, donde había asistido -- al mismo proceso reanimador en la cerámica sevillana. Así el ocho --

de septiembre, festividad de la Virgen del Prado, Patrona de Talavera, advocación bajo la cual se pone el alfar, abren el primer horno y se inicia el último gran episodio de esta loza.

Con Ruiz de Luna la cerámica de Talavera pierde su faceta popular y se convierte en un producto de élite, satisfaciendo esa *necesidad de lo superfluo* a que se refirió Ortega y Gasset (5), -- en las clases media-alta y aristocracia españolas de la primera mitad del siglo. Asimismo, en cierto sector de la intelectualidad -- el oficial -- que, preocupado por el futuro del país ante los recientes desastres históricos y convencido de que la fórmula del -- triunfo estaba en el espíritu de los ss.XVI y XVII, preconizó todo un sistema de vida cuyo fundamento sería la adaptación de sus valores éticos-políticos e ideológicos de todo tipo y sus diversas manifestaciones. Corriente de pensamiento que conducía a la recuperación de los estilos arquitectónicos y de mobiliario --que alguien lleno de ironía bautizó con el nombre de *remordimiento español*--, -- cerámicos y del resto de las artes aplicadas, sobre todo, en boga durante aquellas centurias, y a la que se sumaron los círculos privilegiados, bien por reaccionarismo, bien por esnobismo y capacidad adquisitiva, pues sus precios fueron tan elevados como los ideales en juego. Este factor incita a otro grupo social, la nueva burguesía enriquecida con los negocios, deseoso de ostentaciones.

Del mismo modo, el carácter elitista se definió sobremanera en el campo de la temática y el colorido, pero podríamos contemplar -- otras acepciones del calificativo como la óptima calidad de la cerámica en sí --su arcilla, silueta, decoración y esmaltes--, nunca, ni antes ni después, superada, no obstante en detrimento del encanto -- que confiere lo espontáneo.

Lo que algunos han llamado *cadencia de Ruiz de Luna* (6) consistiría en una inclinación por la riqueza compositiva en temas y -- motivos, canalizada a través de las series talaveranas menos populares: las de influencia italiana --en especial de Urbino, aquella -- *aclimatada aquí y pronto modificada y sellada con el sello verduculo hasta hacerse propia, por decirlo así "plateresca"* (7) --y flamenca-- *ferroneries*-- y la polícroma en sus variantes de montería, luchas entre caballeros, escenas galantes... y otras creadas por -- ellos. En segundo término y en lo referente a las piezas de forma, las de imitación de Alcora.

En el estudio de la obra de Ruiz de Luna comprobamos que el de interés por las series populares es una de las claves de su estilo, en profunda conexión con la clientela a que iban dirigidos sus pro ductos. Buscaron siempre lo más difícil en un desafío continuo a la propia superación, exigiéndose el nivel máximo en cada una de las --

fases por las que pasa una pieza, y como la factura de aquellas es descuidada y propensa a improvisaciones, no les atrajeron. Igualmente ocurrió con las de ascendencia mudéjar, de *las mariposas*, *punteada*, *azul*, *naranja* y *manganeso*, de influencia chinesca, etc... menos complicadas. Los únicos motivos populares que cupieron ampliamente en su repertorio serían los de la *estrella plumeada* y *el clavo* y, a modo de relleno, los animales: perros, zancudas, pájaros, leones, liebres, conejos... pertenecientes a la variante *plebeya* de la policroma. Prefirieron de esta serie, que se consideró reina en los ss. XVI y XVII, su postrer época, cuando los árboles tienen troncos retorcidos y nudosos y copas con hojas en espiral. Con ellos, estos temas, en siglos pasados más propios de las vasijas y platos, entran de lleno en la azulejería.

En el lujo barroquizante con que trató los grutescos, una constante en todos los periodos del taller, se acerca a Sevilla más que a Talavera, donde predominó la línea simple, enraizada con lo mudéjar, del azulejo de repetición al lado de asuntos figurativos de -- factura ingenua. Sabemos que el *panel-tipo* talaverano consistía en un rectángulo con azulejos repetidos y en el centro un cuadro, casi siempre rectangular en sentido vertical, con marco de ferronerías, que guarnecían cuatro guardillas o cenefas de grutescos renacimiento muy sencillos. Cuando a principios de siglo renace la cerámica clásica de este centro, el director artístico, Enrique Guijo, procede de Triana y, a pesar del estudio que se realiza sobre obras locales en museos, colecciones particulares, iglesias y edificios antiguos, testares, derribos, etc..., el peso de su formación sevillana desborda cualquier idea preconcebida acerca de la línea estilística del alfar. Circunstancia que determina la influencia del concepto -- trianero en cuanto a esos temas y el no ceñirse a un propósito que cerrase las puertas a la imaginación creativa. En el colorido, por el contrario, nunca estuvo próximo a la ciudad andaluza, aunque pasara por sucesivas fases, del desconocimiento al dominio.

Acabaremos la relación de características generales con la tendencia de esta fábrica a barajar motivos de las distintas series -- que tomó del pasado y, tras un proceso asimilador, recrearlos y hermanarlos a su antojo, originando nuevas combinaciones. Simultáneamente en un mismo trabajo los temas de ascendencia mudéjar derivados de la *estrella plumeada* y *el clavo* con las cenefas y paneles de grutescos antropomorfos y zoomorfos y éstos con los de *montería*. Las composiciones figurativas, excluida la serie policroma, se acompañaron asimismo de azulejos de repetición y al lado de alguno de -- ellos, aunque aparte, se pudo ver el *ramito alcornoqueño*.

En la producción de azulejería de Nuestra Señora del Prado -- distinguimos tres periodos, marcados por la presencia y desaparición de sus correspondientes maestros de pintura. En el primero, - de 1908 a 1914, Guijo es el director artístico, maestro pintor y jefe de taller, por lo cual la influencia sevillana es casi absoluta. Las pautas que marca en esta fábrica y que inculca a sus aprendices y ayudantes después, serán definitivas para Talavera, no obstante el poco tiempo que permanece allí. Desde el principio Francisco Santamaría es el segundo pintor y ejecuta muchos bocetos, - siempre según modelos del andaluz; él fue el gran maestro durante el segundo periodo- de 1914 a 1940-, con una capacidad imaginativa y de trabajo fuera de lo común. Tras su aprendizaje con Guijo, será el maestro de todos los demás, incluida la mayoría de los ceramistas que tiene actualmente Talavera. Junto a él se forma su primo Juan Ruiz de Luna Arroyo, que completará sus aptitudes para la cerámica con los estudios de Bellas Artes. Ellos tres son los hombres clave en la historia del taller (8). En 1940 se marcha Arroyo y desde entonces hasta 1961 -tercer periodo- se produce un gran cambio, tanto en los temas de grutescos y *ferronerías* como en los figurativos. Juan Ruiz de Luna Arroyo y su hermano Rafael son los pintores, debiéndose al primero, el matiz realista en las escenas, libres ya del dibujo y colorido ingenuos que se recreaban en aquellas de los ss. XVI y XVII, del gusto de Arroyo. La gama cromática se simplifica y aleja cada vez más de lo talaverano, hasta llegar a los esmaltes de Rafael o Juanjo Ruiz de Luna Serrano, de tercera generación, cuyas realizaciones no caben bajo el calificativo de Talavera, como *denominación de origen*.

Es en el segundo momento, el más extenso y prolífero, de apogeo en una palabra, cuando tiene lugar la gran expansión comercial de estas cerámicas, no sólo por el resto de España, sino a Europa y América del norte y del sur. En él se inscriben los dos conjuntos de azulejería que hasta hace poco tiempo vestían amplios espacios de dos viviendas malaqueñas. El más rápido en desaparecer cubría el vestíbulo de la Villa del Mar en el Limonar Alto, en alternancia con paneles de la firma sevillana Mensaque, en las escaleras. Ambos grupos de azulejos en azul y blanco; el talaverano con motivos de renacimiento vegetales en paneles divididos por una sola línea azul, al estilo *ferronerías*, siendo uno de los diseños más sencillos de Arroyo, pues al colorido se une la parquedad de elementos que emplea en las líneas divisorias y manejo del grutesco. En el centro de cada cuadro, un medallón con escena marítima, caso único con el frontal del retablo del Cristo del Mar, en la colegial talaverana, y que, con seguridad, motivó la proximidad de la costa.

Los de Sevilla distribuyen el grutesco por toda la superficie, sin división alguna, entremezclando lo vegetal con unos candelabros que flanquean el medallón del centro con busto clásico. La cronología - podría ser de los últimos años veinte o primeros treinta. (Fig,1-2)

En el invierno de 1984 y también por causa de la especulación constructora y criterios erróneos que conducen a conservar fachadas, a modo de telones, en vez de consolidar edificios de forma integral, olvidando que la arquitectura no es sólo fachadas, desaparece uno - de los trabajos más importantes de esta firma, tanto por el tamaño como por la calidad: los zócalos del zaguán en el nº 11 de la Cortina del Muelle. Este edificio, que proyecta Fernando Guerrero Stra--chan (9), es comprado por los Seguros La Estrella hacia 1970 y en - la fecha que antes señalamos demolido en su totalidad, con excepción de la fachada, por lo que dudamos del trato que recibirían las cerámicas. Temores no infundados, pues varias personas fuimos testigos del brutal procedimiento seguido para su separación de la pared, a lo que hay que añadir el hermetismo de la constructora acerca de su paradero. Las cifras nos informan sobre la talla, cuantitativamente hablando, de los zócalos de este zaguán que constaba de dos espacios bien definidos; 1'35 x 4'34 mts. a cada lado en el más cercano a la calle, y 1'25 x 760 y 11'20 mts. en las paredes derecha e izquierda del interior. La estructura de cada panel recuerda ya la típica ta-labricense, de forma rectangular con guardillas laterales y escena central dentro de una cartela. En este trabajo se usó la paleta polí-croma para las historias de los medallones y para el resto el azul sobre fondo amarillo, del que casi han desaparecido las fuertes som-bras anaranjadas -svatimento-, con algo de blanco. (Fig, 3-8).

Los dos conjuntos son ilustrativos de los rasgos que determi--nan la segunda etapa de Nuestra Señora del Prado, pues, si en la -- primera sólo vemos temas renacentistas de grutescos y azulejos de - continuo en sus múltiples variantes, además de las *ferroneries*, los tres en interminables combinaciones, desde 1912, cuando Guijo abandona Talavera, el estilo de la fábrica, no obstante marcado en pro-fundidad y para siempre por él, empieza a transformarse. Compenetrados al milímetro, Ruiz de Luna y Arroyo dan un corriente más castizo y personal a las realizaciones del alfar.

Al comienzo de su andadura Guijo transplantó el espíritu ba-rroco andaluz, del que Arroyo fue su principal receptor, pero a la marcha del maestro desarrolla sus modelos a impulsos de una gran -- imaginación y de la necesidad de nuevos caminos en los que demos--trar su habilidad con el lápiz y el pincel. Así, de manos del *maes-tro Paco*, Talavera sobrepasa a Sevilla en la profusa exuberancia de hojas de acanto, guirnaldas de flores, frutos y hojas, en un alarde

de dominio dibujístico y organización del espacio con vistas a introducir el mayor número de elementos posible. La hoja, que a veces nace en una voluta, se vuelve más opulenta, gruesa, blanda, con una apariencia gelatinosa a la que contribuye el ritmo de curva y contracurva lento, pausado pero sin descanso, como de rebrote, cuyo seguro modelo es el s. XVIII talaverano anterior al ocaso que sucede en su ecuador, ejemplificado en el friso superior de los zócalos de la sacristía en la Ermita del Prado o en los de la meseta de unas escaleras en el convento de las Agustinas; ambos en Talavera (10).- A la clara preferencia por lo vegetal se une la práctica ausencia de figuras zoomorfas, relegadas en pocas ocasiones al adorno de fachadas. Las antropomorfas ganan en tamaño lo que pierden en frecuencia y las ordenadas composiciones *a candelieri* casi se pierden, quedando acaso para rellenar el pequeño espacio de una pilastra. Por otro lado, el grutesco deja su puesto de protagonista absoluto en los grandes cuadros de azulejería que, ahora, se centran con medallones figurativos, como en los antiguos tableros, pero, a diferencia de éstos, predominan los ovalados y no rectangulares, con marcos de forma más cercanas a las cartelas barrocas que a los de *ferronerías*. De igual manera, es posible que los releos adopten esporádicamente aspecto de rocalla, como los del s. XVIII en la citada sacristía, o cambien de color.

Tanto en los temas vegetales, en diversas fases de estilización, como en los fantásticos, de sabor italianizante, y aquellos en que la superficie se divide por gruesas franjas monocromas y lisas -amarillas o azules-, y, o, cenefas de cadenetas, ovas, etc..., evocadores del geometrismo de las *ferronerías*, se advierte una gran pulcritud de factura: la misma que en las escenas cinegéticas, gallantes o de luchas a caballo o a pie, de la serie policroma, que en este periodo tuvieron papel estelar en la cacharrería y, lo que es más interesante, en la azulejería, ya que sólo desde los Ruiz de Luña acceden a ese terreno. En un paisaje salpicado de arbustos y matas, del que en ocasiones emerge una elevación con castillo en la cima, y que siempre flanquean dos árboles de grueso tronco retorcido y nudoso, con hojas en espiral, se desarrollan las persecuciones y cacerías de ciervos, jabalíes y piezas de caza mayor, lizas entre jinetes o caballeros sin montura y episodios galantes y lúdicos.

En este momento dominan por completo la gama cromática talaverana que se resistía en los verdes, sobre todo, y se suaviza y en ocasiones desaparece el pronunciado devatimiento -según la expresión popular-. El verde mixto de los primeros años, mezcla de antimonio y cobalto, se compagina ahora con el verde tinta, a base de óxido de cobre puro, muy difícil de trabajar en el horno, y junto a éstos

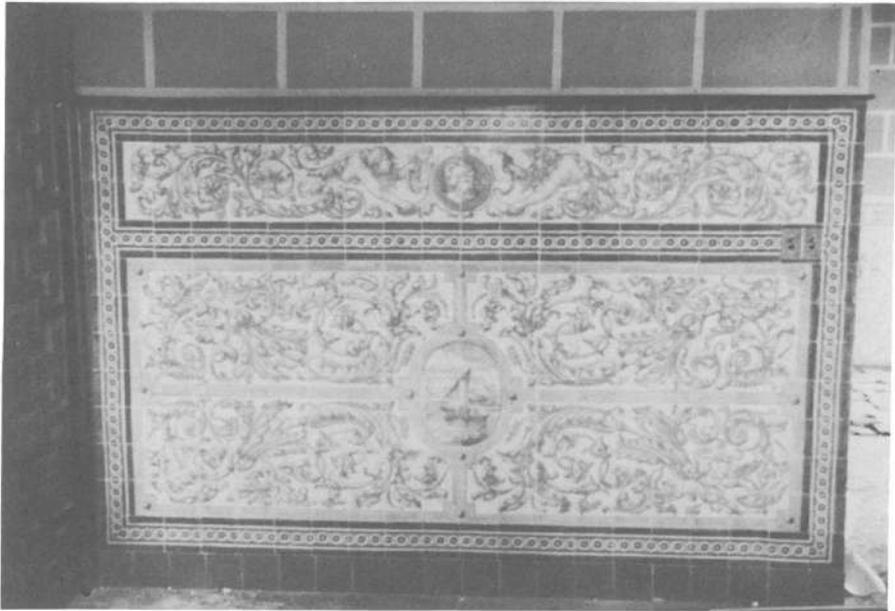
el azul, naranja, amarillo y manganeso. Colorido proclive a corrimientos por falta de una línea demarcatoria que los separa, como sucede en la *cuerda seca* o asuntos con perfil en todo el contorno, -- por lo que ofrecía un marco idóneo en el que demostraron su destreza con los esmaltes, vidriados y el horno. Rara vez se pasa un collar y si ocurre se desecha la pieza; la pureza cromática y el brillo terso, sin poros, del vidriado serán también característicos de la firma.

En adelante las escenas figurativas se hacen habituales en placas, cuadros de azulejos o medallones inscritos en paneles para zócalos, frontales, retablos, bancos, fuentes, etc..., y la diversidad temática entrará con ellas. Juan Ruiz de Luna y Arroyo abundaría en las concebidas sobre modelos de los ss. XVI y XVII y, en consecuencia, los diseños muestran en su fachada de dibujo e iluminación ingenuos, poco naturalista, un marcado carácter narrativo que se refuerza con la habitual estructura en viñetas. Ni en los trabajos de grandes dimensiones, como retablos, abandonan la fidelidad -- por lo que en otros tiempos era renta del escaso adoctrinamiento -- técnico-artístico del ceramista en el campo de la pintura por sí sola, no para su aplicación en superficies de barro, con o sin esmalte. La segunda generación acabará rompiendo con este consuetudinario atavismo; Juan Ruiz de Luna Arroyo, estudiante de Bellas Artes en Madrid, discípulo de Sorolla, maestro de la luz y el color, llevará a la cerámica los bocetos que ejecuta primero en acuarela y -- que plasma después, con la misma técnica expresiva, en las lozas. -- Seguirán sus pasos su hermano Rafael, Juan Manuel Arroyo y sus hijos Juanjo y Amparo.

Un último detalle a considerar en los dos magníficos conjuntos de azulejería que la firma Ruiz de Luna hizo para Málaga son las -- firmas. En ambos casos figuran las palabras *J. Ruiz de Luna. Talavera*, que, solas o con sustantivo *ceramista* siguiendo al nombre propio, señalaron la autoría entre los años 1915 y 1943.

NOTAS

- (1) GOMEZ MOLLEDA, M.D., Los reformadores de la España contemporánea, Madrid 1981.
- (2) HURLEY MOLINA, I., Significantes socioculturales en la cerámica de Ruiz de Luna. Actas del primer Congreso de Historia de Castilla-La Mancha (en prensa).
- (3) HURLEY MOLINA, I., Talavera y los Ruiz de Luna. Resurgimiento y evolución de una cerámica. Memoria de Licenciatura. Granada, 1895. págs 52-61.
- (4) LOPEZ MONDEJAR, P., Crónica de la luz. Fotografía en Castilla-La Mancha. (1855-1936). Fundación Cultural Castilla-La Mancha, 1984.
- (5) LAFUENTE FERRARI, E., Cerámica española de la prehistoria a nuestros días. Catálogo de la exposición Madrid, 1966. pág 7.
- (6) LLOVET, E., Talavera Culta. ABC, Madrid, 1983.
- (7) MACHADO, M., La cerámica de Talavera, un gran arte revivido. - La Esfera, 1920.
- (8) Aunque hubo otros que trabajaron allí de forma transitoria -Alfonso Romero Mesa, Enrique Orce, Farreras- o permanente, como Rafael y Antonio Ruiz de Luna, Juan Manuel Arroyo...
- (9) PASTOR PEREZ, F., La arquitectura del s. XIX en Málaga. Málaga, 1980. págs 52-54.
- (10) Firmados respectivamente por Rodriguez en 1727 y Joseph Mansilla del Pino en 1773.



Lám. 1.— Panel del zaguán de “Villa del Mar”.



Lám. 2.— Detalle con la firma de uno de los zócalos de “Villa del Mar”.



Lám. 3.— Zaguán del nº 11 de la Cortina del Muelle. Detalle de una cartela.



Lám. 4.— Zaguán del nº 11 de la Cortina del Muelle. Panel completo con cuadro central flanqueado por composiciones de "candelieri a modo de pilastras."

Lám. 5, 6 y 7.— Zócalos del nº 11 de la Cortina del Muelle. Detalles de las figuras antropomorfas y de la firma.



Lám. 8.— Zaguán del nº 11 de la Cortina del Muelle. Pilastra. En esta fotografía y en la nº 6 se advierte el brutal tratamiento que sufrieron estos azulejos.

