

# Un pintador de cerámica del siglo XIX en El Puente del Arzobispo

BIENVENIDO MAQUEDANO CARRASCO

Arqueólogo

## PANORÁMICA DE LA CERÁMICA PUENTEÑA

Los orígenes de la cerámica de Puente del Arzobispo se pueden situar en las inmediaciones del siglo XVI, aunque hasta hace poco tiempo se decía que el desarrollo de la loza puenteña se podía rastrear únicamente a partir del siglo XVIII. Lo cierto es que las “excavaciones” practicadas por Luis M<sup>a</sup> Llubia en 1951<sup>1</sup>, permitieron demostrar que las producciones puenteñas eran muy similares en motivos decorativos y calidad de baños a las que se estaban realizando en Talavera de la Reina desde el siglo XVI. Recientemente, estos datos, escasos e inéditos, se han visto reafirmados y ampliados por las excavaciones llevadas a cabo por Domingo Portela en 1996, en el testar conocido con el nombre de “El Cerrillo”<sup>2</sup>, y por el seguimiento arqueológico que se está efectuando en las obras del Alfar - Museo de la Escuela-Taller “El Puente”, en el solar ocupado por el antiguo matadero municipal.<sup>3</sup>

No obstante, pese a divisar una senda común para las producciones puenteñas y talaveranas desde el siglo XVI, sigue sin estar claro el momento en el que Puente se convierte en productor de loza. Repa-

semos la historia. A finales del siglo XIV, el arzobispo de Toledo, Pedro Tenorio, decidió construir un puente para solucionar un doble problema: facilitar el paso de los ganados de la Mesta y asegurar el tránsito de peregrinos al recientemente construido monasterio de Guadalupe.<sup>4</sup>

Los constructores del afamado puente fortificado procedían de la ciudad de Toledo, y es posible que hubiesen colaborado en alguna de las grandes obras del arzobispo de la ciudad (Puente de San Martín, Puerta del Sol, etc.). Lo cierto es que fundaron un pequeño poblado obrero a orillas del Tajo que cumplía la función de alojamiento temporal en tanto durasen las obras del citado puente. Acabada la obra en 1388, de la mano del monarca Juan I el pequeño asentamiento recibió la condición de villa exenta de impuestos y, por tanto, con jurisdicción propia<sup>5</sup>. Este hecho, unido al paso de peregrinos y ganados, fomentó el rápido auge de ferias y mercados que a su vez posibilitaron la consolidación de un núcleo de población arraigado, de considerable importancia dentro de la política repobladora de finales del siglo XIV.

Así pues, la primera población empezó a expandirse por el barrio primigenio,

conocido en la actualidad con el nombre de “Toledillo”. En el siglo XV, la economía se encontraría diversificada entre la agricultura de viña y cereal, la ganadería y el comercio surgido del paso por el puente. No obstante, pese a que no tenemos datos documentales, la recuperación de azulejos de arista, similares a los hallados en Talavera de la Reina o Toledo y datables en la Baja Edad Media, así como la procedencia toledana de los primeros pobladores, nos hace pensar en la indudable, a la par que lógica, existencia de pequeñas producciones de cerámica de corte mudéjar (verde manganeso, cuerdas secas evolucionadas, vidrios melados, etc.) que cubrirían las necesidades básicas de la población. Este carácter mudéjar sigue impregnando, en palabras de Natacha Seseña<sup>6</sup>, las producciones de Puente del Arzobispo.

Ahora bien, ya hemos hablado de que en el XVI se emparentan los dos centros cerámicos de la zona, mediante la producción de las conocidas series sobre baño estannífero. Esta situación parece prolongarse a lo largo de todo el siglo XVII, época en la que, tímidamente, empiezan a aparecer menciones escritas acerca de la artesanía local.

Eugenio Narbona<sup>7</sup> afirma en 1624 que los puenteños “(...) se ocupan en la fabricación de vasos de barro y vidriado que aquí se hacen como en Talavera” y en la Tasa de Sevilla en 1627 conocemos los precios “del vidriado de la Puente”<sup>8</sup>, concluyendo que se trataban de piezas económicas y de uso cotidiano. Natacha Seseña<sup>9</sup> cita otro documento de 1645 en el que se habla de que “la loza fina se fabrica con ocho hornos”.

Hemos de llegar al siglo XVIII para determinar los antecedentes reales de la cerámica que aún hoy se sigue fabricando

en Puente del Arzobispo. En este siglo se produce la separación, más o menos acusada, entre las lozas puenteñas y talaveranas. Talavera, gran ciudad del momento, se ve profundamente influida por producciones italianas de corte barroco que darán como consecuencia el nacimiento de la afamada “Serie Polícroma”, que en Puente se traduce en una explosión de tonos verdes y motivos animales que representan tanto la fauna local como la africana. En efecto, conejos, zorros, ciervos, perdices, comparten espacio decorativo con otros más exóticos como elefantes o leones; todo ello ambientado en paisajes sobrios con pinos y chaparros de ensortijadas hojas. También se diferencia el destino de las piezas: en tanto que Talavera fija sus ojos en un mercado poderoso y selecto, la cerámica de Puente busca al cliente habitual y cubre las necesidades del común.

Esta tónica decorativa se extiende a lo largo del siglo XIX, complementada

1. L. M. Llubíá., *La cerámica de Puente del Arzobispo, 1952*, copia mecanografiada, ( en Archivo Llubíá, Museu de Ceràmica de Barcelona).

2. Esta información nos ha sido suministrada verbalmente por el excavador. En la actualidad se está llevando a cabo el estudio de los materiales recuperados.

3. Los trabajos han puesto al descubierto la existencia de un testar del siglo XVII en el que abundan los cuencos y platos de ala vidriados en blanco, y algunas muestras de tricolores, helechos y adormideras, unido a una ingente cantidad de atifles y restos de cobijas.

4. B. Maquedano Carrasco, “El Puente del Arzobispo (Toledo), construcción y fortificación”, *Castillos de España*, nº 117, 1998.

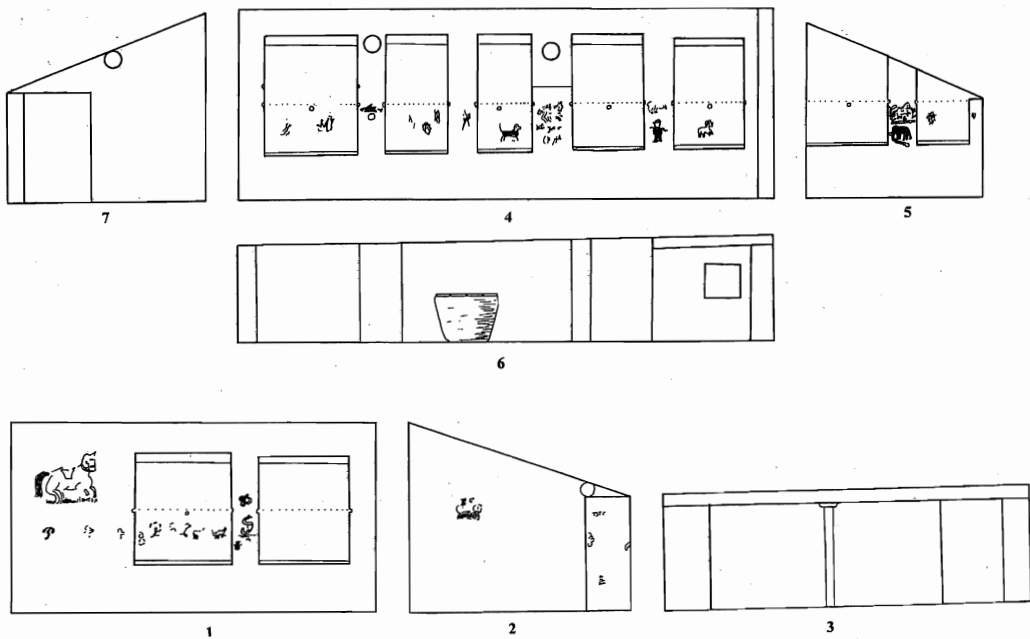
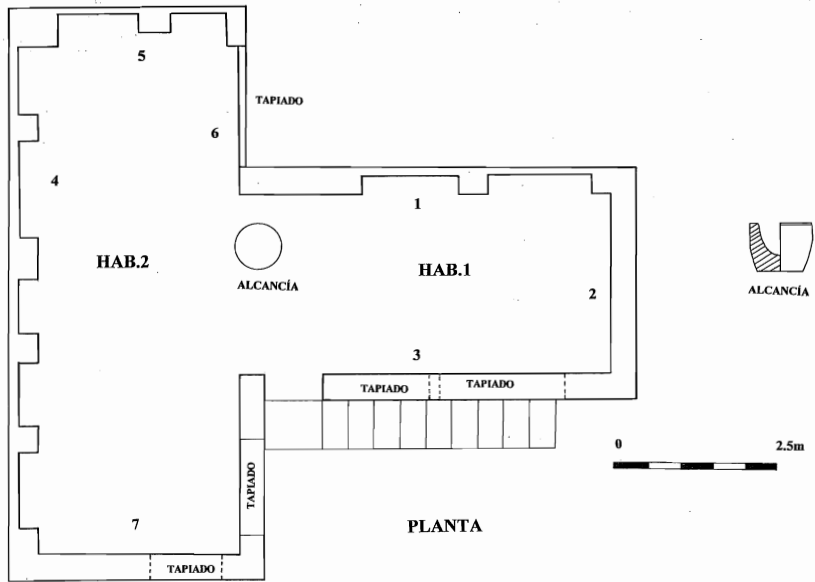
5. Fernando Jiménez de Gregorio, “Tres puentes sobre el Tajo en el Medievo”, *Hispania*, vol. XIV (1954).

6. Natacha Seseña, “Doble mirada a las lozas de Talavera y Puente”, en *Las lozas de Talavera y Puente, siglos XVI al XX*, 1989.

7. Eugenio Narbona, *Historia de Don Pedro Tenorio, arzobispo de Toledo*, Toledo, 1624.

8. Natacha Seseña, Op. cit., p.33.

9. Id. arr.



Planta y alzados del pintador.  
(Dibujo autor).

ALZADOS

con otras decoraciones entre las que destacan los temas *à la fanfarre*, caracterizados por los soldados de caballería toscamente pintados, los cántaros con fechas, retratos de Fernando VII, generales de campo o los característicos “Viva mi dueño” o la serie de la Pájara. Todos estos motivos “propios” comparten hueco con las influencias levantinas que llegan a Puente de la mano de artesanos de Manises. Se extiende el azul cobalto aplicado a grandes pinceladas y los motivos que aún hoy se siguen llamando popularmente “de estilo antiguo”. En 1890 tenemos noticias de la existencia de una fábrica de loza fina y tres de loza basta<sup>10</sup>.

Desde finales del XIX entra en escena la familia De la Cal, una de las principales estirpes de ceramistas puenteños, por medio de Galo de la Cal y posteriormente de Pedro de la Cal, que cuentan con el apoyo de grandes maestros, entre los que brillarán con luz propia Francisco Nevot o Francisco Arroyo, quien había colaborado con Ruiz de Luna en Talavera de la Reina.

De forma paralela a la fabricación de loza, en Puente del Arzobispo existió una importante tradición alfarera al menos desde el siglo XVI; así en el padrón de 1578 se documentan 26 alfares y un cantarero; y en el Catastro del Marqués de Ensenada de 1752 se citan 38 oficiales de rueda y pintura, 8 aprendices y 4 cobijeros, que trabajan en al menos 12 alfares ubicados casi en su totalidad en la C/ Talavera. Finalmente, las Descripciones del Cardenal Lorenzana citan años después una fábrica de loza fina y 14 alfares que cuecen cada año más de 70 hornos<sup>11</sup>.

Así pues, pese a ser menos conocida, hasta fechas recientes ha existido una producción alfarera desarrollada a la que habría que unir las fábricas de tejas y

ladrillos, desaparecidas por su absorción y reconversión en fábricas de loza.

Hoy en día se asiste a una época confusa. Tras el auge de la cerámica en los años 70, la sustitución de la cerámica en la mesa por el vidrio o la porcelana “de máquina”, ha relegado el producto a una mera función decorativa. Por otra parte, la excesiva multiplicación de talleres y la ausencia total de fórmulas comerciales a través de asociaciones o cooperativas, ha conducido a un abaratamiento excesivo de los precios, lo que a su vez redundará en una disminución alarmante de la calidad, reducida ya a escasas fábricas, y al aumento de la economía sumergida. Este desconcierto se traduce también en la diversificación de formas y decoraciones, algunas asombrosamente pe-

10. Conde de Cedillo, *Catálogo monumental de la provincia de Toledo*, Toledo, 1912.

11. J. Gómez Jara, *Artesanía y etnología de la Campana de Cropesa*. Toledo, “Alfarería”, “La Cal y los Caleros” y “Tejares y Tejeros” (inédito).



Vista exterior del pintador. (Foto autor).

recederas por la carencia de tradición. Y, lo que a nuestro entender parece más grave, el desprecio de los propios fabricantes por los tonos verde cobre y los baños tradicionales que han dado fama a la localidad.

12. Agradezco la información suministrada por Julia Fernández, Luis de la Cal y Pilar de Calera, así como por los actuales propietarios de la casa.



Habitación 2 y alcancía. (Fotos del autor).

## 2. EL PINTADOR DE GALO DE LA CAL

En la C/ Cañada Real, nº 33 se encuentra una casa construida con ladrillo de adobe y estructura de madera, que ofrece a la calle una fachada alargada de una planta, pintada con discretos tonos ocres. En el interior se desarrolla una vivienda unifamiliar típica del siglo XIX, con rollizos de madera vistos que configuran los forjados, una troje, y una cueva estrecha y alargada excavada en la tierra arcillosa característica de la zona. En la parte trasera se conserva un patio con su gallinero, y en un lateral del mismo unas escaleras empinadas conducen a lo que en su día fue un pintador de cerámica.

En este lugar, en el año 1879 el matrimonio formado por Galo de la Cal y Silveria Fernández Casas decidió abrir una fábrica de cerámica que cerró en 1897, como consecuencia de la muerte del primero, y que, tras una nueva reapertura de dos años emprendida por Silveria, acabó cerrando sus puertas definitivamente en el año 1904. No sabemos exactamente el número de empleados que llegó a tener dicha fábrica, pero sí sabemos que Santiago Estrella, Julián González y Rufino Carrasco<sup>12</sup> eran sus principales pintores, y que al menos otras dos mujeres trabajaron con ellos. A la muerte de Silveria Fernández, las instalaciones pasaron por herencia a su hija, Felipa de la Cal Fernández casada con Ramón Fraile Espuela, que en lugar de continuar con el negocio artesano convirtió el lugar en una casa de labor de la que aún se conservan unos pesebres, destinando el pintador a almacén de paja. Posteriormente la casa recayó en la persona de Ambrosio Fernández de la Cal y el pajar se transformó en trastero hasta que recientemente fue adquirido por Javier Robles de Castro y Ana

Fe Maquedano Carrasco.

El pintador consta en la actualidad de dos habitaciones unidas en T, con paredes de adobe que sostienen una cubierta a un agua compuesta por rollizos de madera que se apoyan en las cabezas de los muros y en pilares, también de adobe, localizados en las esquinas. El suelo es de baldosa de barro cuadrada, y las paredes se encuentra enlucidas con una película fina de cal, que se ha perdido en muchos lugares. Del mismo modo se han transformado la mayor parte de los vanos originales, tapiándose unos y reduciéndose otros a lo largo del siglo XX. En el espacio que comunica ambas estancias se conserva una alcancía o pilón para el baño de las piezas construido con ladrillo, que tiene un diámetro máximo de 96 cm y una altura de 73 cm.



En algunas de las paredes de las habitaciones se pueden ver nichos rectangulares, a modo de ventanas ciegas, que a la mitad de su altura conservan las marcas de haber tenido empotrada una tabla para la colocación de cacharros. En estos nichos y en los pilares que los separan entre sí, se pueden ver numerosas pinturas efectuadas con manganeso de intensidad variable, que representan un nutrido conjunto de motivos de un alto valor para reconstruir parte de la historia de la cerámica puenteña de finales del siglo XIX. A decir de los familiares de los antiguos dueños de la cerámica, parece ser que el autor de dichas pinturas fue el citado Santiago Estrella. No obstante, el examen detallado de las mismas nos hace decantarnos por la posibilidad de que fue-



Antropomorfos. (Fotos del autor).

sen varios los pintores a quienes se deben atribuir los dibujos.

A la primera habitación se accede desde el patio por la escalera que ya citamos. Frente a la puerta de entrada se encuentra la alcancía, en el área de paso hacia la segunda habitación. La habitación 1 mide 5,70 x 2,55m, arrojando una superficie de algo más de 14,5 m<sup>2</sup>, y tiene una altura máxima de 2.75m y mínima de 1,55 m. La pared 1 consta de un espacio liso decorado con un gran caballo que, sin lugar a dudas, es el mejor dibujo de todo el pintador. Está



Perro y caballo. (Fotos del autor).

dibujado el perfil derecho, tiene las patas delanteras ligeramente levantadas, y aún se puede apreciar parte del enjaezado en las bridas y silla de montar, así como una larga cola. Bajo esta figura, colocada frente a la puerta de acceso de tal forma que es lo primero que se ve al entrar, se ven otros tres dibujos de menores dimensiones y muy perdidos que representan una “P” mayúscula y las cabezas esquemáticas de dos aves. A continuación se puede ver uno de los nichos citados más arriba, rectangular, de 1,75 m de altura x 1,50 m de anchura, adintelado con un rollizo de madera. A media altura presenta las características marcas en las jambas y una perforación central que tenían como fin albergar una tabla para colocar las piezas decoradas. Bajo la línea de esta tabla, que existiría en todos los nichos, se pueden apreciar varios dibujos en mal estado de conservación: un motivo antropomorfo de difícil identificación, otra letra P similar a la antes mencionada, las patas de un cuadrúpedo de pequeño tamaño (¿galgo?), unos cuartos traseros de otro y un perro grabado por incisión con un clavo. A estos motivos definidos hay que añadir numerosos arañazos y trazos muy perdidos de grafito. Los nichos se encuentran separados por un pilar de 50 cm de anchura que tiene pintados una “D” mayúscula, una pajarilla típica de la decoración puentefña del XIX y un antropomorfo esquemático. El siguiente nicho no conserva restos de pintura.

La pared 2 se compone de un paño liso y de un pilar esquinero. Centrado en el paño se ven las iniciales mayúsculas “E” y lo que podría ser otra “E” o una “F”, y bajo ellas un león de perfil derecho, con cola en alto y cuerpo rayado. En el pilar se ven las iniciales mayúsculas D I O, un motivo antropomorfo de difícil identificación, una

multiplicación y los trazos de otro motivo que se introducen bajo el tabicado de la pared 3. En la pared 3 no se conservan motivos pintados, pero se ve claramente que existían vanos que fueron tapiados con adobe, reduciendo un espacio mayor a la pequeña puerta de acceso que se conserva en la actualidad.

Si penetramos en la habitación 2, nos topamos con un espacio de 24,5 m<sup>2</sup> aproximadamente, fruto de una longitud de 8.20m y una anchura de 3m. La altura máxima es de 2.80 m y la mínima de 1.55m. El muro más largo se encuentra frente al espacio de tránsito entre ambas habitaciones, y consta de cinco nichos de diferentes dimensiones, adintelados con rollizo de madera. Estos espacios se encuentran separados entre sí por pilares de grosor variable, y presentan las muescas que ya vimos en la otra habitación y que albergaban las tablas para colocar las piezas decoradas por cada pintor. De izquierda a derecha nos encontramos un pilar esquinero sin ningún tipo de decoración; el nicho de mayores dimensiones en el que se conservan en muy mal estado de conservación los trazos que definen un pequeño pajarillo que muestra su perfil derecho, y junto a él una "M" mayúscula y el astil de otra letra perdida, junto a diversos trazos de imposible identificación formal. El siguiente pilar muestra uno de los dibujos más peculiares por lo poco frecuente del motivo: se trata de un pez con marcada aleta caudal pintado de perfil izquierdo y totalmente relleno de negro. A continuación otro nicho en el que se aprecia la cabeza esquemática de un hombre tocado con un curioso sombrero o gorra, una pequeña hojita de un motivo vegetal mayor prácticamente desaparecido y los chorretones dejados posiblemente por la limpieza de un pincel.

Otro pilar conserva únicamente unas hojitas de un ramo estilizado. El tercer nicho o cuadro mantiene uno de los motivos mejor conservados; se trata de un perro común de cuerpo negro alargado, cola esquemática levantada, patas tan esquemáticas como la cola y cabeza blanca en la que destaca el punto del ojo. Como es habitual, el perro ofrece su perfil derecho.

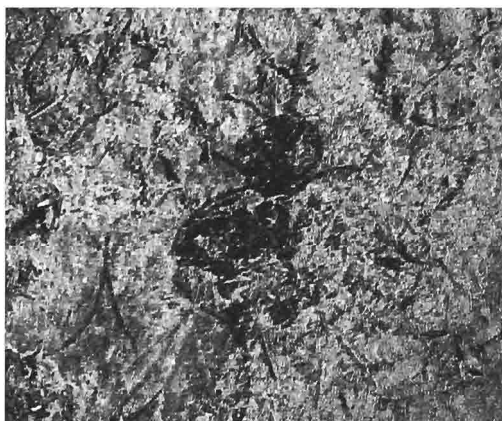
El pilar que separa los cuadros tercero y cuarto tiene uno de los conjuntos más nutridos e interesantes. Se trata de un pequeño caballo o mula de orejas picudas, con las patas delanteras ligeramente levantadas, con los restos de la silla, bridas y anteojeras típicas de los animales de tiro. Bajo este dibujo, en eje con los cuartos traseros, se ve un pequeño perrillo de perfil derecho,



Caballo y elefante. (Foto del autor).



otro cuadrúpedo pequeño casi desaparecido y los trazos de varias letras entre las que destaca una “M”. El siguiente nicho no tiene decoración, y el pilar que lo flanquea alberga la mitad inferior de otro caballo que nos ofrece su perfil derecho. Bajo él se ve otra de las figuras mejor conservadas del pintador, concretamente un hombre de cuerpo entero, muy esquemático, pintado con trazos simples, con el cuerpo totalmente relleno de color negro, cabeza tocada también con una gorra negra y lo que parece ser



Cara y antropomorfo. (Fotos del autor).

una bufanda o pañuelo largo ondeando al cuello. En el último cuadro únicamente se aprecia un perrito de perfil derecho, dibujado con pocos trazos y sin relleno de color, con cabeza grande en la que destaca una oreja caída.

Un pilar esquinero separa esta pared de la pared 5, que tiene una anchura de 3 m y cuenta con dos nichos separados por un pilar central. En este pilar se encuentran los dos dibujos mejor conservados de todo el pintador. El primero de ellos es un caballo de perfil derecho, enmarcado a ambos lados por matas de hojas carnosas. El dibujo es de buena calidad, con buen detalle de silla, bridas y crines, así como un buen tratamiento de la anatomía del animal. Bajo sus patas –las dos delanteras ligeramente levantadas– se perfila el suelo con un simple rayado recto y ondulado. Debajo del caballo hay un elefante de perfil izquierdo, con marcada trompa, salientes colmillos y cola hasta los pies que, al igual que sucede con el caballo, se apoya sobre un esquemático suelo. En el segundo cuadro de esta pared se puede ver la destrucción intencionada de un dibujo que, por el contorno, parecía representar un antropomorfo de medio cuerpo. Finalmente, en el pilar esquinero que conecta la pared 5 con la 6 se conserva una pequeña hojita.

Pasamos así a la pared frontera a la número 4, dividida en dos tramos por el vano central que comunica las dos habitaciones. En el primer tramo, un tabicado reciente con rasillón da paso a un pilar central en el que se ven los finos trazos de un nombre “Ma...” (¿María?) que tal vez se correspondía con el nombre de una de las pintoras del taller. A continuación está el vano, ocupado parcialmente por la alcancía, y dos nuevos pilares que albergan un antiguo ventanal tapiado con adobes, y reduci-

do a una pequeña ventanita que se ofrece al patio de la casa. La pared 7 cierra el recinto. En ella se ve una puerta tapiada con adobes, que a su vez había sido una reducción de un gran arco que ocupaba todo el paramento.

### CONCLUSIONES

A la vista de todos los datos anteriormente expuestos podemos afirmar que nos encontramos ante un pintador de finales del siglo XIX que sufrió pequeñas transformaciones a lo largo del siglo XX, pero que mantuvo intactas sus principales características desde el año 1904. Suponemos que cada uno de los nichos descritos anteriormente marca una plaza de pintor. Cada uno de los pintores estaría sentado en una silla, de cara a la pared en la cual se empleaba el alfeizar de cada nicho y la tabla central bien para ir colocando las piezas que tenía que decorar, bien para colocar las decoradas, o bien para situar en ellas piezas que tenía que reproducir. Cada pintor tenía una caña para afirmar el pulso apoyada contra la pared, muestra de lo cual son los numerosos arañazos que recorren las paredes transversalmente en su tercio superior. De ser esto cierto, podríamos contar una decena de sitios que nos podrían dar una información aproximada sobre el número de trabajadores de la fábrica en su mejor época. Los trabajos de pintado iban precedidos, como es lógico, por el bañado de las piezas en la alcancía, operación desarrollada en el mismo espacio con el fin de tener abastecidos a los pintores continuamente.

Los motivos que aparecen dibujados en las paredes muestran, por un lado el entretenimiento de los pintores, o simplemente las pruebas previas llevadas a cabo momentos antes de elegir la decoración de la pieza, y por otro lado, la necesidad de te-

ner unas muestras de cierta calidad delante de los ojos del pintor, con el fin de copiar ciertos motivos. La factura de los dibujos es muy desigual, apreciándose detalles de buena calidad en los caballos, fauna africana, así como en el diseño de algunas letras, en tanto que otros motivos muestran la menor pericia del pintor. En general se trata de motivos con cierto aire infantil que cuentan con el mérito de la imposibilidad de rectificar sobre la pared de adobe y que nos muestran un variado catálogo de elementos decorativos poco vistos en la cerámica puenteña. La mayor parte de las figuras muestran su perfil derecho, es decir, el que habitualmente se dibujaría en las piezas de cerámica, encontrando únicamente dos motivos (curiosamente totalmente rellenos



Pájaro. (Foto del autor).

de negro) que ofrecen su perfil izquierdo. La tipología figurativa muestra la utilización abundante de caballos sin jinete pero bien enjaezados, que nos remiten a la serie napoleónica de principios del XIX, la fauna local representada por pajarillos y chuchos de raza indefinida y pequeño tamaño o el pez, motivo habitual en un pueblo surgido a la ribera del Tajo, pero curiosamente poco visto en las piezas conservadas de la época, y la fauna africana con dos dibujos de alta calidad (elefante y león) de clara influencia renacentista. La figura humana tiene un torpe tratamiento, lo que podría explicar la ausencia de jinetes en los caballos. Los motivos vegetales están muy perdidos, pero en general se deben interpretar como ramitos y hojas que acompañarían a las figuras como parte de un paisaje escueto que tiene como fin cubrir decorativamente la pieza. Las iniciales mayúsculas pueden estar relacionadas con la realización de vajillas personalizadas, típicas en la cerámica puenteña y talaverana desde el siglo XVI. Por último, tenemos un pequeño muestrario de antropomorfos u objetos esquemáticos de difícil interpretación.

El tabicado de los vanos originales del pintador nos puede dar una idea con-

fusa de las condiciones de trabajo de los pintores, ya que en la actualidad el lugar se ilumina por un pequeño ventanuco y por la propia puerta de entrada. No obstante, la sensación de penumbra desaparecería por completo si se volviesen a recuperar los grandes ventanales abiertos al patio que permanecen cegados en la actualidad, como fruto de la reconversión del pintador en pajar.

Confiamos en que la conservación de este pintador se convierta en una iniciativa que añadir a otras necesarias para el conocimiento y conservación de la historia de la cerámica puenteña. A tal fin, esperamos que prosperen las iniciativas que parten de la administración y que de momento se materializarán en la creación de un Alfar-Museo construido por la Escuela Taller “El Puente” dependiente de la Excma. Diputación Provincial de Toledo. Asimismo estimamos imprescindible el incremento de los controles y estudios arqueológicos de los testares puenteños, y la publicación de aquellos restos materiales que aún subsisten en la localidad y que contribuirán a situar la cerámica puenteña en el destacado lugar que merece.