

MIGUEL CABAÑAS BRAVO

LA IMAGEN DE FERNANDO VII
Y LA GUERRA DE LA
INDEPENDENCIA EN LA CERÁMICA
DE TALAVERA

ARCHIVO ESPAÑOL
D E
A R T E

N.º 267

MADRID

1994

LA IMAGEN DE FERNANDO VII Y LA GUERRA DE LA INDEPENDENCIA EN LA CERÁMICA DE TALAVERA

POR

MIGUEL CABAÑAS BRAVO

Dpto. de Hª del Arte del CSIC

This article deals with the iconography of Ferdinand the Seventh and the War of Independence on the pottery produced at Talavera.

En otra ocasión, al dar a conocer unas noticias sobre el primer retrato del joven rey Fernando VII realizado por Francisco de Goya, retrato de medio cuerpo que le fue encargado en 1808 –a través de la sociedad de su consuegro, Martín de Goicoechea– por la patriótica Junta de Gobierno de Talavera de la Reina, puse de manifiesto la importancia concedida en esta villa a la imagen del nuevo soberano y la intención patriótica y popular que se aparejaba a esa resolución de la Junta talaverana¹.

Y es que, por entonces, el vacío de poder dejado por los primeros acontecimientos de la guerra de la Independencia, iba a ser cubierto de forma espontánea por la iniciativa popular. Así, el Ayuntamiento de Talavera, acordaba a finales de Julio de 1808 crear una Junta de Gobierno «para atender a todos los asuntos que ocurren según las circunstancias del día y para atender a la defensa de nuestra Religión, nuestro legítimo soberano el señor don Fernando el Séptimo y nuestra Patria», compuesta por los capitulares y vocales de ese Ayuntamiento y otros dirigentes y prohombres talaveranos, unidos todos en la misma causa patriótica².

Pocos días después, en dicha Junta se exponía «ser necesario colocar un Retrato de Nuestro Amado Soberano el Señor Don Fernando Séptimo, en las salas consistoriales», acordándose su encargo y el pago del coste por la Junta, pues era su intención, en cuanto llegara la obra, «proceder a la Proclamación de S.M. en los mejores términos que esta Junta pueda verificarlo». Y así, antes de que acabara el verano de aquel célebre año, llegaba el retrato a Talavera y se dejaba instalado bajo el dosel de la sala consistorial³.

El caso de este acto de afirmación patriótica y defensa de la legitimidad de Fernando VII, (a quien se consideraba involuntariamente apartado de su soberanía, correspondiendo a la sociedad defender sus

¹ Cabañas Bravo, M.: «Sobre un “Fernando VII” de Goya encargado por la “Junta” de Talavera de la Reina», *Archivo Español de Arte* nº 258, tomo LXV, Madrid, abril-junio 1992, págs. 221-228.

² Junta de Gobierno de 28-VII-1808. Libro de Actas de 1808 de la Junta de Gobierno de Talavera. Archivo Municipal de Talavera de la Reina.

³ Véanse los acuerdos de las Juntas de Gobierno de 16-VIII-1808, de 25-VIII-1808 y de 16-IX-1808. *Ibidem*.

derechos), tan claramente expresado en estos acuerdos talaveranos que tempranamente expresaban la necesidad de contar en el lugar más representativo del lugar con la imagen simbólica de su causa, ilustra un sentir y un fervor que van más allá del ámbito de las artes «mayores» y la prominente sociedad talaverana configuradora de la citada Junta. Es decir, la manifestación de la lealtad y defensa de los derechos del «Deseado» fue en Talavera un hecho de gran permeabilidad social, que llegó a un arte y clientela tan populares y enraizados en la dinámica de esta villa del Tajo como lo eran su tradicional cerámica y sus más comunes consumidores.

Pero la asociación de la loza de Talavera con la guerra de la Independencia no es nueva, puesto que desde sus primeros estudios la producción se viene relacionando con este período bélico, ya que, además de los peculiares temas iconográficos que suscitó el conflicto en ella, la conexión establecida ha venido haciéndose extensible, como ilación, a la explicación de la decadencia de la loza talaverana a partir de los destrozos ocasionados en la villa por los ejércitos napoleónicos⁴.

De este modo, hoy no resulta extraño dedicar una de las series de estudio de la producción cerámica de Talavera –y el hecho es paralelo en la de Puente del Arzobispo– a la temática de la guerra de la Independencia⁵, máxime cuando este período de beligerancia tuvo una profunda y trascendental incidencia en la historia talaverana y de sus producciones, comenzando incluso por contribuir a la permanencia de un conservadurismo social que de continuo estuvo presente en la actuación y quehacer talaverano.

Es decir, la villa de Talavera, situada –como Puente del Arzobispo– en el valle del Tajo, camino decidido por Napoleón para ese proyecto de dominar Portugal que sirvió de pretexto para ocupar España,

⁴ Los primeros estudios sobre la cerámica de Talavera comenzaron a aparecer en el último tercio del siglo XIX vinculados a personajes de la Institución Libre de Enseñanza (especialmente Juan Facundo Riaño y Hermenegildo Giner de los Ríos), centrándose principalmente en ofrecer información documental, de modo que hasta principios del novecientos no empezaron los intentos de clasificación en siglos y series basados en detalles estilísticos. El padre Diodoro Vaca, gran aportador documental, aludía por entonces a cómo «con la invasión francesa y con la pérdida de las colonias americanas, recibió esta industria [cerámica] el golpe de gracia», debido a la destrucción de las fábricas por las tropas napoleónicas y a la merma del mercado con las colonias a raíz de su independencia (Vaca, D.: «Algunos datos para una historia de la cerámica de Talavera. Conclusión», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, t.XXV, julio-dic. 1911, pág. 103). Además de estas explicaciones de la decadencia [a las que Vaca y otros estudiosos –como el gran coleccionista y pionero de los intentos de clasificación por series Platón Páramo– siempre unieron la referencia a los reverses que ya habían supuesto la creación de la fábrica de cerámica de Alcora en 1726, la Real Fábrica de Sedas de Talavera en 1748 y la de cerámica del Buen Retiro de Madrid en 1759 (por otro lado, razones en las que, junto a la de invasión napoleónica y a la independencia de las colonias, ha continuado insistiendo la historiografía hasta la actualidad)], el mismo Páramo, en su afán clasificador, se refirió pronto a los «jarros llamados vineros con el retrato de Fernando VII, escenas alusivas a las luchas de aquellos días entre blancos y negros y escudos con leones tenantes y leyendas de “biba mi dama” y “biba Jesús”» (Páramo, P.: *La cerámica antigua de Talavera*, Madrid, Imp. Clásica Española, 1919, págs. 43-46. Véase también Tormo, E.: «P. Páramo: La Cerámica de Talavera», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, Madrid, 1-VI-1917, págs. 137-139, Páramo, P.: «La cerámica antigua de Talavera», *Toledo* n° 89, Toledo, 15-I-1918, págs. 2-4; Vaca, D. y Ruiz de Luna, J.: *Historia de la cerámica de Talavera de la Reina y algunos datos sobre la de Puente del Arzobispo*, Madrid, Editora Nacional, 1943, págs. 148-149), apuntando así una de las tipologías –La serie «Guerra de la Independencia»– que perduraría hasta hoy en los estudios sobre la evolución de la cerámica de Talavera y Puente del Arzobispo.

⁵ Aunque hablaremos aquí principalmente de Talavera, incluimos en ello el evidente paralelismo con Puente tanto en el acontecer histórico como en la producción cerámica. Es decir, en primer lugar, ha de tenerse en cuenta que la invasión napoleónica afectó de forma semejante a Talavera –sobre la que pronto nos extenderemos– y a Puente. Recordemos, pues, como hecho indicativo más destacado sobre Puente, que a comienzos de agosto de 1809, tras la batalla de Talavera, los generales españoles Cuesta, Alburquerque y Bascourt intentaron hacerse fuertes en esta villa y defender la posición de su puente, aunque no pudieron resistir ante el ataque napoleónico de los dragones y fuerza de caballería del mariscal Soult ni a las despiadadas tropas del mariscal Víctor, que ocuparon, saquearon y quemaron el caserío –incluidos sus alfares–. En segundo lugar, además de las ya viejas concomitancias e interrelaciones entre las lozas de Talavera y Puente y de los nuevos contactos entre ambas villas propiciados por la movilidad de población durante la guerra, ha de considerarse que los nuevos tipos de sucesos, personajes y acontecimientos bélicos y políticos fueron parecidos en ambos centros, lo que se tradujo en unas iconografías y síntesis decorativas con tantas afinidades que hacen casi imposible asegurar la procedencia de la pieza del uno o del otro lugar.

sufrió, durante la guerra que tales intenciones provocaron, uno de sus peores momentos. Los años precedentes al conflicto ya habían sido difíciles⁶, añadiéndose durante los inmediatos a la hostilidad una progresiva dotación a Talavera de un contingente importante de efectivos militares de varios regimientos (Milicianos, Húsares, Voluntarios de Aragón, Regimiento de Saboya, etc.), que se alojaron entre la población civil. Este hecho resulta interesante para nosotros, de un lado, por su contribución a la familiarización de los artífices de la cerámica con los militares y sus atavíos —luego reflejados en la loza— y por la misma clientela que supusieron para la producción cerámica, de otro, también fue la causa de numerosos conflictos que perturbaron el ambiente del lugar.

Seguidamente a estos aciagos antecedentes, durante la misma guerra, Talavera no sólo hubo de sufrir en sus inmediaciones la famosa batalla que lleva su nombre⁷, sino que además la villa fue ocupada en varias ocasiones por las tropas napoleónicas⁸. Esta invasión de Talavera por los ejércitos en lucha y las continuas irrupciones ocasionaron un extraordinario desastre demográfico en el lugar (la villa perdió dos terceras partes de sus habitantes)⁹, a la vez que causó innumerables estragos y desmanes, narrados con gran detalle en el siglo pasado por el historiador local Ildefonso Fernández¹⁰, aunque de cara a nuestro tema, aparte de las razias y destrucciones de templos, conventos, fincas, fábricas, etc. y lo que ello significó para la reafirmación de lo patriótico, católico, tradicional y monárquico en la temática de la cerámica, nosotros debemos retener especialmente el arrasamiento de los alfares talaveranos por los ejércitos invasores, hecho continuamente aludido al hablar de las causas de la decadencia de la cerámica de Talavera¹¹.

⁶ Entre 1802 y 1805, especialmente, la villa ya había pasado por una crisis agraria y de subsistencia acompañada de brotes epidémicos (tercianias), que la hicieron perder alrededor del 10% de su población, anticipando lo que ocurriría a mayor escala durante la guerra (Véase García Ruipérez, Mariano: «Hambre y epidemia en Talavera a principios del siglo XIX», en AA.VV.: *Talavera en el Tiempo*, Talavera de la Reina, Ayuntamiento, 1994, págs. 213-222).

⁷ Se desarrolló entre el 27 y 28 de julio de 1809 enfrentando a las tropas anglo-hispanas con las francesas y concluyendo en una victoria para las primeras que después no se supo aprovechar (Cfr. Fernández Sánchez, I.: *Historia de Talavera de la Reina*, Talavera, L. Rubalcaba, 1896 (Ed. facs., Imp. Ebor, 1983), págs. 77-83; Close, Ian: «Un alférez británico en Talavera», *Historia* 16 n° 32, Madrid, Dic. 1978, págs. 32-39; Jiménez de Gregorio, F.: *Toledo y su provincia en la guerra de 1808*, Toledo, D. Provincial (Col. T.T., n° 6), 1980, págs. 34-38; Miranda Calvo, J.: *La campaña de 1809 sobre la provincia de Toledo en la Guerra de la independencia*, Toledo, Caja de A. Provincial, 1982, págs. 41-153. En el contexto general de las campañas: Esdaile, C.: «Las campañas militares en la Península Ibérica. 1808-1914», en el catálogo *La alianza de dos monarquías: Wellington en España*, Madrid, Museo Municipal, Oct-Dic. 1988, págs. 47-79).

⁸ En diciembre de 1808 y hasta enero de 1809 entraron en Talavera varias divisiones francesas que se mantuvieron hasta el mes de julio, cuando penetraron los ejércitos aliados anglo-hispanos, los cuales, tras la citada batalla, permanecieron hasta que Wellington emprendió la retirada hacia Badajoz a principios de agosto. Inmediatamente volvieron a entrar en Talavera las tropas napoleónicas, que se mantuvieron hasta principios de diciembre de 1912, y nuevamente, a comienzos de abril de 1914, irrumpía en Talavera la división de Sault e imponía una contribución de guerra. Mientras, la citada Junta de Talavera se vió obligada a refugiarse en Robledo, desde donde el capitán Criptana, que actuó a sus órdenes, reclutó mozos para el ejército español. Hacia 1810, sin embargo, actuaba en Talavera una Junta afrancesada presidida por José Jiménez Miso.

⁹ Según datos aportados por M^a Carmen González Muñoz, la despoblación de Talavera entre 1903 y 1912 fue enorme. De 6307 habitantes con los que contaba en la primera fecha, pasó a 1970 habitantes en el censo de 1812, donde además 536 eran soldados, oficiales y sargentos invasores alojados en las casas talaveranas (el resto de los efectivos se hallaban instalados en dos campamentos preparados al efecto). El rápido aumento registrado desde 1813 (2.628 habitantes en este año y 3.356 en 1814) se debió, según la citada autora, al regreso, tras la marcha de los franceses, de la población huida a los pueblos cercanos con la invasión. González Muñoz: *La población de Talavera de la Reina (Siglos XVI-XX)*, Madrid, U. Complutense, 1974, págs. 27-30, también: *Ibidem*, Toledo, D. Provincial, 1975, págs. 373-375. Sobre diferentes aspectos relacionados con la población de ese momento véase igualmente Pachecho, César: *El barrio de la Puerta de Cuartos. Historia social y cultural*, Talavera, Ed. A. de VV. «Ruiz de Luna», 1993, págs. 79-82.

¹⁰ Concluye su larga enumeración de desastres el erudito local: «Pocas ciudades de España, si se exceptúan Gerona y Zaragoza, habrán sufrido tanto como Talavera por la causa de la independencia nacional», *op. cit.*, págs. 77-90.

¹¹ Véase Vaca: «Algunos datos...», *art. cit.*, pág. 103; Páramo: *op. cit.*, págs. 45-46; Tormo: *art. cit.*, pág. 138; Vaca y Ruiz de Luna: *op. cit.*, págs. 148-149; Frothingham, Alice Wilson: *Talavera Pottery*, New York, The Hispanic

Aunque el acontecer político dejó huellas de diferente signo en Talavera, donde no tardó mucho en proclamarse la Constitución de 1812¹², hecho que -al igual que el paso de los soldados franceses o el regreso de Fernando VII- quedó reflejado en la decoración de las lozas talaveranas, lo cierto es que la villa se mostró siempre muy conservadora y partidaria de preservar el orden a todos los niveles. Resulta sintomático, en tal sentido, que tras la muerte de Fernando VII (el 29-IX-1833) fuera en Talavera donde primero se levantaran en armas los absolutistas en favor de Carlos V, aunque ciertamente fueron rápidamente sofocados en aras del orden y el suceso no tuvo la continuidad prevista, quedando meramente como seña pionera del comienzo de unas guerras civiles que iban a ensangrentar buena parte del siglo XIX¹³. En adelante, la preservación del orden público y la moderación en la posición política vinieron a caracterizar la postura y actuaciones de las autoridades de Talavera¹⁴, aunque no dejaron de representarse en la cerámica talaverana los sucesos épicos y héroes populares de aquella compleja centuria al modo iconográfico surgido de la guerra de la Independencia.

Y es que, la predisposición de la población talaverana a dar muestras de su elevado tono patriótico y conservador, excede los límites de aquella guerra. Ese viejo y enquistado aire de la villa, que venía de antiguo y se proyectaría hacia el futuro, llegó así a incidir y caracterizar tanto la producción cerámica de este período bélico como la posterior, donde es comprobable la continuidad y apego a las temáticas y motivos ahora incorporados. Recordemos, no obstante, que se ha hecho tópico comentar cómo la guerra de la Independencia supuso para Talavera el inicio de una prostración en los planos económico, social y cultural; plano este último, agregemos, del que la ciudad -mientras ha superado amplísimamente los dos primeros y su cerámica ha gozado de un segundo renacimiento durante las primeras décadas del siglo XX- aún no se ha recuperado. Pero, sin embargo, a pesar de lo que los propios conflictos bélicos e intereses políticos del pasado siglo efectivamente supusieron para los planos señalados y muy especialmente para la producción de loza, en cuanto al devenir estilístico y clientela de la cerámica talaverana, no parece que debamos hablar en términos absolutos de decadencia de la misma en el siglo XIX, pues como con tino señaló Natacha Seseña, desde finales del siglo XVIII y principios del XIX, frente a la generalizada preferencia aristocrática por la porcelana y la loza extranjera, lo talaverano de signo alcoreño vino a llenar los gustos de las clases menos pudientes, de modo que, después del apogeo de la cerámica policroma talaverana en el período anterior, se produjo antes una popularización que una decadencia: «Talavera y Puente -como señala- se convirtieron en los centros donde las corrientes cultas se popularizaban. El XIX talaverano y de Puente no es un siglo de decadencia, por tanto, sino de producción popular»¹⁵. Ello, de otro lado, explica también que la industria cerámica talaverana, frente a la sedera, igualmente maltrecha por la guerra de la Independencia¹⁶, aunque viviera precaria y languidamente, no se perdiera y después, llegado el momento, pudiera recuperarse y convertirse en un importante factor comercial de la ciudad.

Society of América, 1944, págs. 97-98; Seseña, Natacha: *La cerámica popular en Castilla la Nueva*, Madrid, E. Nacional, 1975, págs. 164-165; Seseña: *Barros y lozas de España*, Madrid, Ed. Prensa Española-Magisterio Español, 1976, pág. 94; Seseña: «Doble mirada a las lozas de Talavera y Puente» en el catálogo *Las lozas de Talavera y Puente. Siglos XVI al XX*, Madrid, Mercado Puerta de Toledo, julio-sep. 1989, pág. 26.

¹² Fernández, I. *op. cit.*, pág. 97.

¹³ Véase *Ibidem*, págs. 92-96 y Rubio, Félix: *El pronunciamiento carlista de Talavera de la Reina*, Toledo, D. Provincial (Col. T.T., n° 52), 1987 y del mismo: «El primer levantamiento de la guerra carlista en Talavera de la Reina» en *I Congreso de Historia de Castilla-La Mancha* t. IX, Talavera, J. de CC de Castilla-La Mancha, 1988, págs. 63-67.

¹⁴ Véase Fernández, I.: *op. cit.*, págs. 94-96 y Pacheco, C.: *Talavera y la revolución de 1868: Burguesía local y orden público*, Madrid, Caja Castilla-La Mancha, 1992, págs. 33-81 y Díaz, Benito: «Política y Caciquismo en Talavera durante la Restauración (1875-1923)» en AA.VV.: *Talavera en el Tiempo*, *op. cit.*, págs. 243-253.

¹⁵ Seseña, N.: «Producción popular en Talavera de la Reina y Puente del Arzobispo», *Archivo Español de Arte*, n° 161, t. XLI, Madrid, 1968, pág. 51.

¹⁶ González Muñoz, M^a C.: «La Real Fábrica de Seda de Talavera de la Reina (1748-1851)», *Hispania* t. XXXIII, Madrid, 1973, págs. 629-660.

Así pues, el ascendente proceso de popularización de la cerámica –luego refugio de subsistencia tras la guerra de la Independencia–, la tradicional iconografía y la surgida de la misma y el referido tono patriótico y conservador, armonizados tras aquel conflicto bélico con la clara voluntad de los dirigentes talaveranos de asegurar el orden, vinieron a confluir y prestar peculiaridad a la cerámica del nuevo siglo.

Mas situémonos en los inicios del mismo y en los orígenes de la nueva iconografía, es decir, en 1808, cuando el enfrentamiento de la trascendente guerra con la que se iniciaba la belicosidad del siglo y que asoló al país hasta 1914 se aprestaba para incidir involuntariamente en la loza talaverana. Esta incidencia, con todo, fue dual, pues no consistió únicamente en la mengua de su producción con la destrucción de los alfares, sino también en algo positivo, por cuanto se ampliaba el viejo repertorio temático, ya que el conflicto, sus elementos y personajes iban a servir a esta cerámica de fuente de inspiración; de modo que fueron siendo plasmados en ella de forma creciente diferentes imágenes, motivos y símbolos reconocibles por el pueblo y emparentados con los temas defendidos o en lid.

Se inauguraron así nuevos temas iconográficos y síntesis decorativas donde, por lo común, siempre se mantuvo una posición patriótica y burlesca ante el francés –aunque, paradójicamente, en ocasiones sea apreciable el origen galo de algunos motivos decorativos–, actitud que refleja claramente el carácter popular de la temática y su también popular clientela, que incluía a la incipiente burguesía.

Jarras, alcuza de boca estrecha, orzas, lebrillos, platos, cuencos, cantarillos, cántaros, etc. fueron llenándose así de imágenes y leyendas con sátiras antifrancesas y reafirmaciones patrióticas, católicas, monárquicas y tradicionalistas, menos frecuentemente de asentimiento constitucional. Pero aparte de estas y otras características generales que prestan unidad a las piezas incluidas en la llamada serie de la guerra de la Independencia, si atendemos fundamentalmente al motivo principal de la pieza y su presentación decorativa, su temática concreta, generadora de una iconografía específica, da pie a dividir tal agrupación en subseries. Hallamos así, pese a la mezcolanza de elementos secundarios –que, sin embargo, emparenta y da señas de identidad a la serie completa–, cuatro grupos o subseries principales, o sea, en primer lugar la subserie donde el espacio principal se dedica a temas epigráficos; en segundo la que en ese mismo lugar presenta escenas de varios personajes o figuras (escenas satíricas, sentenciosas, militares, religiosas o referentes a la Constitución de 1812); en tercero la que allí representa a un único personaje, de cuerpo entero o ecuestre, relacionado con la guerra (por lo general militares o guerrilleros a pie o a caballo, incluso mutilados de guerra) y, finalmente, la que con gran ornato exhibe en ese espacio el retrato en busto de alguno de los protagonistas más destacados, que suele ser el joven Fernando VII.

A estos temas corresponde una presentación o decoración específica, apareciendo por lo común entre ramitos, rameados, hojas, arbolillos o helechos los motivos centrales de las subseries que presentan algún tipo de escena y personajes únicos completos, temas raramente encerrados enteramente por la decoración. Por el contrario, las dos restantes subseries, enmarcan totalmente el motivo principal utilizando mucho óvalos, círculos o escudetes embellecidos con timbres y lambrequines tomados de escudos eclesiásticos y nobiliarios; frecuentemente también añaden ornamentos florales y a veces cartelas suplementarias si se incluyen inscripciones fuera del tema principal, por otro lado, suele acompañar a esta enmarcación decoraciones *à la fanfare* de trofeos, pendones y banderas plegadas¹⁷, con posibles añadidos de cañones, bolos, leones tenantes, águilas a modo de timbre, etc. remarcando más el ornamento que rodea a su tema principal.

La inscripción constituye el motivo central de la primera subserie trazada, la cual, concediendo una importancia fundamental al mensaje escrito, se emplaza normalmente dentro de un escudete decorado con hojas, a cuyos lados en ocasiones se adjuntan leones rampantes. Suele tratarse de jarros vineros y

¹⁷ Decoración aparecida en la segunda mitad del siglo XVIII consistente en un escudo rodeado de banderas e inspirada en la producción alcoreña de la misma época, la cual había sido creada por los decoradores coetáneos de Moustiers (Véase Oña, Gelasio: «La loza de Alcora. Su influencia y decadencia», *Arte Español*, t. XIII, Madrid, 1er. trimestre de 1941, págs. 8-9).

jarras de bola cuyas leyendas, además de expresar en algunos casos el año de fábrica o el dueño de la pieza, suelen contener «vivas» o vítores a la religión, a la mujer, al dinero o a la bebida tales como «Biba Jesús», «Jesús, María y José», «Biva Iesús I María», «Biba Mi Dama», «Biba quien me compre y quien me pague», «El bino alegra el corazón del ombre», etc. No obstante, además de en esta que pudiéramos llamar «subserie de los vítores epigráficos», también aparecen leyendas en cartelas de otras subseries que dicen «Viva mi dueño», «Viva Fernando VII», «Fernando Séptimo», etc., aunque ahora la inscripción ya no es el motivo principal, sino que viene a ocupar una posición secundaria respecto a la imagen de un personaje, escena o figura a la que intenta resaltar o añadir información. Fuera del motivo central, las leyendas, por otro lado, a veces son más amplias y describen mediante versos la escena principal, aunque en otras ocasiones su mensaje queda resumido a un breve lema o frase sentenciosa que remarca o explica el sentido de la imagen. Estas últimas posibilidades se dan fundamentalmente en la segunda de las subseries, aunque es más usual –y ello puede ocurrir en todas las subseries– que simplemente se exprese, cuando es el caso, el nombre del personaje representado (Fernando VII, un general u oficial determinado...), el del propietario del objeto o el año de factura.

Por lo común, en la serie de la guerra de la Independencia, donde en general menudea el defecto de cochura y la mala calidad del vidriado, se expone sobre un fondo blanco rosáceo –tonalidad aparecida al transparentar el color rojizo de la arcilla por la escasez de estaño en el vidriado, pues su uso encarecía la pieza– un dibujo que suele ser de trazo imperfecto y poco seguro, por lo que los motivos y figuras principales ofrecen una impresión ingenuista y en ocasiones caricaturesca. Se acostumbra a presentar este motivo en la parte más visible de la pieza, generalmente su centro, y a menudo se resalta no sólo incluyendo los citados ornamentos y leyendas, sino también incorporando bandas decorativas concéntricas a modo de cenefas cercanas a la boca y la base del cacharro, que vienen a remarcar más ese tema principal que se sitúa en la amplia franja central o círculo resultante. Las figuras de este motivo central se representan por lo general siempre de perfil, silueteándolas y rellanándolas de color. Aunque se da el caso de piezas únicamente pintadas en azul sobre fondo blanco, no es lo más corriente, siendo los colores principales que aparecen, además del manganeso usado para perfilar, varias tonalidades de amarillo, alcanzando a lo anaranjado y lo pardo, el verde en distintas intensidades y el citado azul, por lo común rebajado.

Como motivo central, aparte de lo abundante de las piezas que emplazan en escudetes leyendas como las citadas, ya señalamos que aparecen también escenas satíricas y referentes a la Constitución de 1812, aunque son más frecuentes las piezas que presentan la tosca imagen de único personaje, al que se plasma siempre con cierta ingenuidad chistosa, solíéndose tratar de militares, tanto de medio cuerpo como a pie o caballo (generales famosos, oficiales, fusileros, lanceros, etc.), aunque también asoma el guerrillero, el patriota, el héroe popular o el mutilado de guerra, siendo bastante más numeroso, cuando representa a un único personaje, el retrato de Fernando VII el Deseado en busto, que aparece siempre dentro de un círculo, un óvalo o un escudete, a veces sobre un pedestal, y con mucha decoración alrededor, originando un motivo central que casi podría constituir por sí mismo una de las subseries referidas. Pocas veces, sin embargo, se presentan estos temas aisladamente, siendo lo más corriente que se mezclen los textos con las escenas; que al lado del retrato del rey o del militar a caballo aparezca el nombre del representado; que el lema sentencioso o burlesco, el soldado o el patriota aparezca relacionándose con la citada Constitución o con alguna sátira; que los textos expliquen la escena trascendente o burlesca; que fechas y dueños aparezcan expresados en la pieza con el tema central; etc.

No obstante, como dijimos, esta aparente confusión es deslindable y clasificable. Así, visto el tema central «de la leyenda» y las amplias posibilidades de aparición de la misma –que en general viene a caracterizar a la serie de la guerra completa–, respecto a los motivos figurativos de las escenas satíricas y las alusivas a la Constitución, no son muchos –contrariamente al caso anterior– los ejemplos que conocemos y, además, lo que de ellos podemos colegir es principalmente a través de fotografías de viejas colecciones de loza talaverana. De esta forma, y contando con tales limitaciones, merecen destacarse

unas jarras cuartilleras de vino y otras polícromas más grandes de la antigua colección de Platón Páramo, hoy prácticamente perdida¹⁸ pero con muchas piezas reproducidas por su dueño a comienzos de siglo¹⁹. Algunas de estas jarras (fig. 1: a y c), entre soldados y asuntos escatológicos, hacen positiva y negativa referencia a la Constitución de 1812, según nos ayudan a deducir sus leyendas²⁰, siendo destacable, además de las inscripciones, lo perdurable de los elementos de la iconografía empleada, especialmente los soldados, las banderas y la escena escatológica con jeringa, motivos aplicados en diferentes momentos políticos. Su uso, tanto durante la guerra como ante lo liberal o lo absolutista, refleja no sólo la permanente actitud antifrancesa y patriótica característica de la serie guerra de la Independencia, sino también la clara procedencia y dirección popular de una temática configurada al calor del conflicto.

Por otro lado, puesto que por las referencias de las leyendas, entre otros datos, no habría mucha dificultad en situar con cierta exactitud alguna pieza en el Trienio Liberal, y acaso incluso en la Década Ominosa o más allá, podríamos hablar sin dificultad de mantenimiento y pervivencia de una iconografía conformada durante la guerra de la Independencia y de adaptabilidad de sus elementos a posteriores cambios y situaciones políticas. Y lo podríamos hacer no sólo teniendo en cuenta esta cerámica sino también la levantina, pues el tipo de retrato del militar acompañado de inscripciones semejantes a las aludidas no es un hecho único de la loza del Tajo, como demuestra una fuente de Manises ovalada, del Museo de Cerámica de Valencia, donde aparece representado el popular general Espartero junto a las inscripciones «El Duque de la Victoria» y «Constitución o Muerte 1837»²¹. Aparte, pues, de lo epigráfico y del frecuente tema de los soldados y las banderas, imágenes de continua aparición en las estampas del momento²² y, por tanto, corrientes en la vida cotidiana del pintor de loza, asuntos tan populares como el escatológico que aparece en una de las jarras de la colección Páramo (fig. 1-c) sin duda están asimismo basados en grabados anónimos e igualmente populares de los momentos de guerra antinapoleónica.

Y el hecho es bastante claro en el caso de la pieza citada, pues es manifiesta la semejanza de la escena de la lavativa con la estampa antifrancesa «Caricatura española que representa la ventaja que ha sacado Napoleón de la España» (grabado iluminado, con ejemplares tanto en la Biblioteca Nacional como en el Museo Nacional de Madrid, del que existen dos versiones con variantes en los personajes) (fig. 2), en la cual parece haberse inspirado el decorador de la jarra recogiendo precisamente la escena

¹⁸ Según Natacha Seseña, esta colección fue vendida por Páramo en 1934 a la duquesa de Parcent, con las condiciones de que no saliera de España y que llevara su nombre. Durante algún tiempo permaneció la colección en un palacio de la duquesa en Ronda, luego su hija la trasladó a la finca «El Quexigal», finca que se quemó perdiéndose la mayoría de las piezas. Únicamente Aldela Páramo, hija del coleccionista, conserva en su casa de Oropesa alguna pieza de la colección de su padre (Véase Seseña: *La cerámica popular...*, *op. cit.*, pág. 168).

¹⁹ Véase Páramo: *op. cit.*, Láms. 1 a 20.

²⁰ La figura 1-a parece representar a dos soldados con trajes similares a los de la infantería, cazadores y fusileros, de la Milicia Nacional, quienes guardan algo –semejante a un edificio, obelisco o torre de puertas abiertas– rematado con una bandera. Entre los personajes aparece la leyenda: «... [Constitución] o MUER/TE// BASTIANA ZAMO/RA», cuya primera parte seguramente haga referencia al frecuente lema –«Constitución o muerte»– del Trienio Liberal (1920-1923), período que puso en vigor la Constitución de 1812, y, la segunda parte, aluda al nombre de la propietaria de la jarra. En cuanto a la figura 1-c, de cuya escena escatológica hablaremos luego más detenidamente, queremos leer en la leyenda de la parte superior: «Pon por... y conjurar(?)// exposición(?) adicional(?)// Da tu... conspirador// Contra Dios y el Trono Real», y en la inferior: «Por el amor exaltado// A la rea Constitución// Me beo así esta ocasión// con oprobio gaxinoado// por mano de una Solución(?)», texto profernandino que nos situaría la pieza en la etapa que comienza tras la vuelta del rey en 1914 o bien, tras el citado Trienio Constitucional, en la Década Ominosa.

²¹ Seseña, N.: «La cerámica de Manises en el siglo XIX», *Archivo Español de Arte* n° 172, t. XLIII, Madrid, 1970, págs. 404-405 y fig. 23.b.

²² En cuanto a los temas epigráficos, pongamos por caso, y su difusión en el grabado, debemos pensar que lemas como el de «Constitución o Muerte», por ejemplo, eran corrientes y aparecían –con decoración a la *fanfare* de banderas, laureles y trofeos, elementos todos de aparición en la cerámica– incluso en las pequeñas tarjetas de visita (Véase la reproducción de una de éstas en Carrete, J.; Diego, E. de y Vega, J.: *Catálogo del Gabinete de Estampas del Museo Municipal de Madrid*, I, vol. 2, Ayto. de Madrid, 1985, pág. 618, n° 399).

más popular, es decir, en la que un oficial español de Fernando VII –como claramente se hace reconocible por las iniciales «Fº7» de su sombrero– administra una lavativa con una jeringa posiblemente a José I o Napoleón.

Es evidente la raíz popular –y no únicamente española– del tipo de grabados que recurría a fórmulas satíricas tan burdas como lo escatológico para representar el sentir patriótico –y en este caso también el antinapoleónico–, al tiempo que no cabe duda de la inspiración de la cerámica talaverana en estos grabados de tan conocido sabor y poca complicación en el mensaje, lo que reafirma más el sentido y valor popular de esta loza. No obstante, además de contar con esta inspiración y, a la vez, de tener muy en cuenta que el humor de tema escatológico ya había aparecido antes en la cerámica talaverana²³, tampoco debemos olvidar otras asociaciones, ya que incluso cabría relacionar –bien que cuidadosa y distanciadamente– algunos elementos satíricos presentes en este tipo de estampas y de cerámica con la obra del mismo Goya. No se trataría, sin embargo, de una conexión inmediata y concreta, pues como ha apuntado Valeriano Bozal, refiriéndose precisamente al grabado citado más arriba, si bien algunas de las estampas antinapoleónicas utilizaron motivos pertenecientes originalmente a Goya, «son motivos tópicos en la sátira de la época y no cabe establecer con precisión una relación directa», como sucede en el grabado recién aludido, donde aunque aparece «el goyesco tema de la jeringa», presente en los *Caprichos*, conviene recordar que «lo escatológico era propio de la caricatura, y muy especialmente de la antinapoleónica, tanto de la inglesa como de la francesa»²⁴. Y es que, ciertamente, acercándonos a lo popular –y en especial al humor y al realismo popular–, las posibles asociaciones y fuentes de inspiración se multiplican e interrelacionan –todo es válido y susceptible de incorporación–, y eso mismo nos hace luego más difícil la precisión sin matizar.

En cuanto a las piezas cerámicas que representan a un único personaje, desarrollado del todo, son las más frecuentes las que plasman a soldados u oficiales a pie y, muy especialmente, montados a caballo. Entre las primeras, aparte de las que meramente muestran a un indeterminado oficial a pie, con su uniforme –del que se destaca mucho la cincha del pecho, los galones y el sombrero con pluma– y esgrimiendo su espada, como el del Museo del Pueblo Español (fig. 4), hallamos un caso más singular que igualmente merece conectarse con Goya y con lo popular o, mejor deberíamos decir, con el realismo del pueblo, al cual ni el grabado ni la cerámica podían permanecer ajenos, especialmente a la hora de representar sus miserias, tan amplias, por otra parte, en poblaciones como Talavera a causa de la guerra de la Independencia. Se trata, pues, del caso que entendemos como la representación de un civil o soldado veterano, mutilado en la guerra y ahora apoyado en un bastón y seguido por un perro, que aparece en una jarra talaverana que también presenta decoración secundaria de hojas de helecho y ramos vegetales semejantes a los que acompañan a otros motivos centrales del momento (figs. 12 y 16), pieza de la colección Torralba de Madrid²⁵ cuya descrita imagen principal es relacionable con el realismo del capricho número 76 de Goya («¿Está Vm... pues, como digo... eh! cuidado! si no!»), que muestra como motivo central a una figura interpretada²⁶ como un viejo militar echando bravatas entre tullidos.

²³ El propio Platón Páramo reproduce una bandejita vasera policroma del siglo XVIII (Col. Sr. Boix) con tema escatológico en su centro, de la que comenta «que recuerda, por su humorismo, a nuestros artistas del siglo XV», *op. cit.*, pág. 41, Lám. 16/4.

²⁴ Bozal, V.: «El grabado popular en el siglo XIX» en *Summa Artis. El Grabado en España (Siglos XIX y XX)*, vol. 32, Madrid, Espasa-Calpe, 1988, pág. 254. Sobre la estampa satírica antinapoleónica y lo escatológico véanse también: Derozier, C.: *La Guerre d'Independance Espagnole à Travers l'Estampe (1808-1814)*, Lille, Université Lille III, 1976; t.II, págs. 625-629 y t.III, págs. 194-196, y Carrete, J. et alii: *op. cit.*, págs. 471-477.

²⁵ Reproducida por Seseña, N.: *La cerámica popular...*, *op. cit.*, pág. 163, fig. 130.

²⁶ Véase López Vázquez, J. M. B.: *Los caprichos de Goya y su significado*, Santiago de Compostela, Universidad de S. de C., 1982, pág. 285 y Pérez Sánchez, A. E.: «Caprichos» en *Goya grabador*, Madrid, Fundación J. March, enero-marzo, 1994, pág. 104.

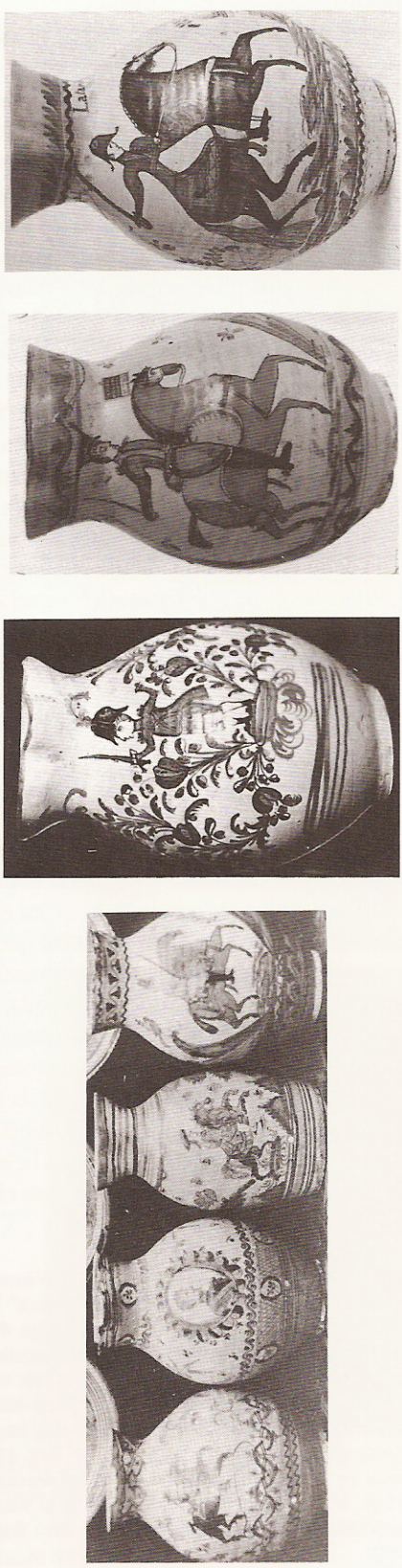
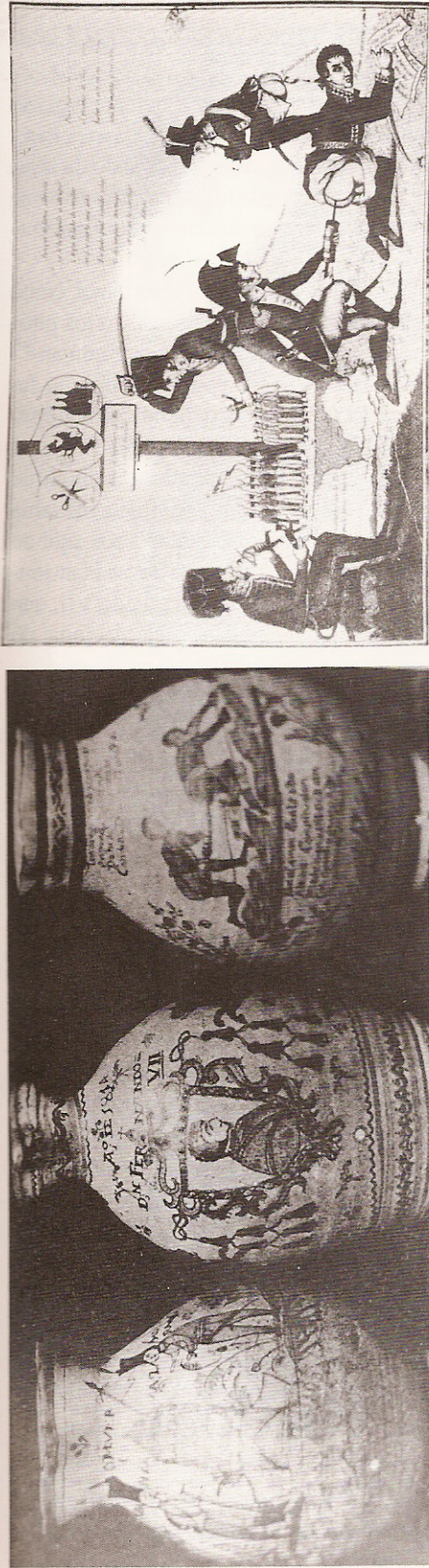


Fig. 1. (a,b,c): Jarras polícromas de la antigua Col. Páramo. Fig. 2. Caricatura anónima. Madrid, B.N., c. 1808-1814. Fig. 3. (a,b,c,d): Jarras cuartilleras de la antigua Col. Páramo. Fig. 4. Jarra de bola. Madrid, Museo del Pueblo Español. Fig. 5. Jarra de bola. Talavera, Museo Ruiz de Luna. Fig. 6. Jarra con inscripción: «General Lande». Talavera, Museo Ruiz de Luna.

No obstante, la representación de la figura del militar de mayor fortuna en esta cerámica fue, habida cuenta de su número, la que le presenta a caballo (figs. 3, 5, 6, 8), cuya iconografía se continuó repitiendo sin demasiadas modificaciones durante mucho tiempo, como ejemplifica la fecha y uniforme militar en piezas como el cántaro del Museo Ruiz de Luna (fig. 8). Toscamente, esta imagen central representa a jinetes siempre de perfil, con sombrero y uniforme, y por lo general con el brazo derecho extendido y portando un arma de ataque, mientras la otra mano se encarga de las riendas. Aparecen siempre montados en caballos bastante semejantes, es decir, dibujados de perfil, panzudos y de cuello corto, con las extremidades –patas y cabeza– excesivamente delgadas y adoptando una posición entre el trote y el lejano esbozo de una corveta.

Esta temática, con todo, no es privativa de Talavera y Puente, y a la sazón podrían recordarse, como ha señalado Natacha Seseña, «las figuras a caballo de Manises, llamadas pitos “Esparteros”, o los pitos en forma de caballo y jinete con tricornio napoleónico, que se fabricaron, y se fabrican en Andújar»²⁷. En algún cuenco atribuido a la cerámica talaverana, también se plasmó, aunque con un dibujo mucho más perfecto al habitual en la loza de esta zona del Tajo y detalles decorativos e iconográficos aquí poco frecuentes, un soldado a caballo, al galope y tocando la corneta (fig. 7). La perfección del dibujo, el tipo de cacharro, lo infrecuente de encerrar este tema del militar a caballo en un círculo y la similitud con otro cuenco de decoración muy parecida, si bien éste recoge como motivo central el frecuente tema del retrato de Fernando VII (pero que, frente a lo usual en la loza talaverana, el busto aparece aquí de tres cuartos, con cetro en la mano y dibujo relativamente perfecto) (fig. 10), nos hacen llevar la atribución de este cuenco del jinete con corneta a Valencia, al igual que el recién citado de Fernando VII, que ya apareció como cerámica valenciana decimonónica en el catálogo de la Exposición Internacional de 1929, celebrada en Barcelona, y que conocemos a través de fotografía²⁸.

Ambos cuencos, que, como es notorio, guardan una estrecha similitud en la presentación del motivo central rodeado por un círculo rematado con la corona real –que sostienen geniecillos alados en uno de los casos– y adornado con decoración *à la fanfare* que integra, además de las banderas plegadas que franquean al círculo, en la base, decoración de cañones, bolos, fusiles y tambores, elementos perceptibles, como el mismo formato circular del retrato, la corona, los geniecillos, banderas, inscripciones, etc., en los grabados de la época que representan la imagen del monarca (figs. 13, 14 y 15), nos reafirman así en el carácter no exclusivo de algunas temáticas que venimos tratando –especialmente la del militar y el retrato en busto de Fernando VII–, en el uso de fuentes de inspiración semejantes y en la mayor perfección y cuidado del dibujo levantino que el simplificado y llano del Tajo, el cual acaso pudiera haberlo tomado como modelo en algún momento.

Mas vayamos a la última temática mencionada, pues posiblemente sea el retrato en busto de Fernando VII uno de los elementos más característicos de la serie de la guerra de la Independencia, ya que fue este rey uno de los más relevantes protagonistas de aquellos acontecimientos por los que pasó el país, siendo, por tanto, el personaje principal que ocupa y mejor justifica la última de las subseries que hemos trazado, aunque de manera muy semejante (fig. 3b) se plasmara también el retrato de otros importantes personajes²⁹. Y es que, efectivamente, la loza talaverana fijó la popular imagen del rey «De-seado» de forma representativa y significativa para el pueblo.

²⁷ Seseña, N.: «Producción...», *art. cit.*, pág. 55. Véase también sobre ello de la misma autora «Cerámica actual en Talavera de la Reina y Puente del Arzobispo», *Goya* n° 78, Madrid, 1967, pág. 391 y *La cerámica popular...*, *op. cit.*, pág. 162 y «La cerámica de Manises...», *art. cit.*, págs. 404-405.

²⁸ El cuenco, perteneciente a la colección de D. Joaquín de Montaner y Mataló, de Barcelona, se exhibió en la sala 38, apareciendo en el catálogo con el n° 1654 y descrito: «Cuenco de cerámica valenciana: siglo XIX. Lleva el retrato de Fernando VII. Diámetro: 0,40 ms» (Véase Gómez Moreno, M.: *Exposición Internacional de Barcelona, 1929. Guía del Museo del Palacio Nacional*, 3ª ed., Barcelona, Imp. de E. Subirana, 1929, pág. 555). Existe su reproducción en el Archivo Fotográfico del C.E.H. del CSIC, n° de Reg. 41565.

²⁹ Tal parece en la fig. 3b, donde en un óvalo decorado de forma similar a otros que presentan el retrato de Fernando VII (figs. 9 y 12), aparece lo que asemeja el busto de un militar con bigote, perilla y copete, que por tales señas pudiéramos identificar con el general Baldomero Espartero, llevando entonces la pieza al segundo tercio del siglo XIX.

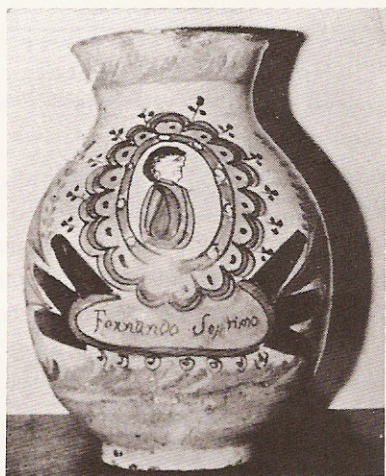
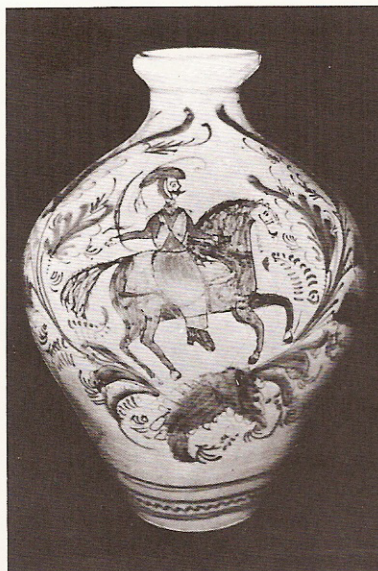


Fig. 7. Cuenco. Madrid, Museo del Pueblo Español. Fig. 8. Cántaro con inscripción: «1878». Talavera, Museo Ruiz de Luna. Fig. 9. Jarra de bola. Barcelona, Col. Folch Resiñol. Fig. 10. Cuenco. Barcelona, antigua Col. Joaquín Montaner Mataló. Fig. 11. Jarra de bola. Nueva York, Hispanic Society of America. Fig. 12. Jarra de bola. Talavera, Museo Ruiz de Luna.

De manera atractiva, aunque a nuestro parecer sin demasiado fundamento, Martínez Caviro comentó que era frecuente que, junto a la efigie del monarca, apareciera el nombre del propietario de la pieza, «quien de esta forma singular hace gala de su adhesión al Rey»³⁰, aunque no conocemos ejemplos concretos ni documentación que lo avale. Con todo, es bastante lógico pensar que la plasmación de este retrato en la loza tenga que ver con la voluntad popular de afirmación de su soberano; incluso con la de mostrar su fidelidad y generalizada subordinación a éste, como evidencia una jarra de bola talaverana del Museo Ruiz de Luna con el retrato de Fernando VII y debajo una cartela con el lema que dice «Viva Mi Dueño» (fig. 12).

Por otro lado, ya hemos adelantado algo sobre como suele aparecer representado este rey en las piezas talaveranas y de Puente; es decir, con un dibujo simple y poco cuidado, en busto, de perfil, joven, peinado hacia delante y con el cuello alzado, como en la moda del momento, y, finalmente, siempre enmarcado en un círculo, óvalo o escudete que, a su vez, también se decora y ornamenta. Es una imagen ingenua cuyo aspecto raya, aún sin pretenderlo –pues es clara cierta falta de pericia–, con la caricatura, aunque ésta no parece persigue, como demuestra la popular solemnidad –aunque tosca, contrarrestante– de los enmarcamientos con óvalos, escudetes, timbres, lambrequines, pedestales, laureles, banderas, cañones, leones rampantes, rameados, cartelas, etc. con los que se suele rodear al retrato.

Algunas cartelas señalan claramente que se trata del rey Fernando VII, como es el caso –pese a la cómica y desfigurada imagen– de la jarra de la colección Folch Rusiñol (fig. 9) o como ocurre con un plato torneado decorado en azul de la colección Carranza de Torrelodones, donde en un medallón ovalado aparece el retrato en perfil del monarca, el cual figura –como es habitual en los grabados– sobre un pedestal con la inscripción «Viva/ Fernan/do VII»³¹. En otro caso la leyenda hasta nos indica el año de datación de la pieza, como una jarra de boca estrecha de la antigua colección Páramo, donde se lee: «A° De 1814/ Dn. Fernando/ VII», presentando al rey dentro de un escudete con timbre eclesiástico y leones rampantes a los lados (fig. 1-b). Estos retratos del monarca, sin duda están sacados de los grabados del momento, muchos de ellos anónimos y que, a juzgar por las inscripciones, leyendas y versos a pie de retrato que acompañan a muchas de estas estampas³², tuvieron la función de celebrar y dar la bienvenida al soberano «Deseado».

La espera y celebración de la llegada del monarca acaso también fue, en origen, el primer destino que tuvo la representación de la imagen del joven monarca en la cerámica de Talavera y Puente, como además del paralelismo con los grabados vienen a avalar la citada fecha de la pieza de la colección Páramo y los «viva» de las de la colección Carranza y el Museo Ruiz de Luna, entre otras. En cualquier caso, lo constatable es que muchos de estos grabados que con sus vivas, versos y leyendas esperaron y saludaron la llegada de Fernando VII, por lo general representaron al monarca en busto, de perfil y metido en un círculo u óvalo, al que rodean diferentes símbolos reales y alusivos al conflicto bélico, es decir, una iconografía muy parecida a la de las piezas cerámicas, que sin duda se inspiraron en estos grabados para plasmar la imagen del monarca y no pocos elementos decorativos de su presentación.

De este modo, es bastante elocuente la semejanza de grabados que representan en un círculo el busto de perfil de Fernando VII, como el del «Viva» de la Biblioteca Nacional de Madrid que reproduci-

³⁰ Martínez Caviro, Balbina: *Cerámica de Talavera*, Madrid, CSIC, 1969, pág. 32. La afirmación, miméticamente, también la expresa Ballesteros, A.: *Cerámica de Talavera: tres tiempos para una historia*, Toledo, Diputación Provincial (Col. T.T. n° 33), 1983, págs. 41-42.

³¹ Véase su reproducción en el catálogo de la reciente muestra *Talavera en la colección Carranza*, Talavera de la Reina, Claustro de la Colegiata, 4 de octubre a 12 de noviembre de 1994, pág. 205.

³² Véase Páez Ríos, E.: *Iconografía Hispánica. Catálogo de los retratos de personajes españoles de la Biblioteca Nacional*, Madrid, Biblioteca Nacional, 1966-67, vol. 2, asiento 3162; Carrete et al.: *op. cit.*, págs. 547-553 y Derozier: *op. cit.*, t. 2, págs. 747-762.



Fig. 13. Grabado anónimo. Madrid, B.N., c.1814. Fig. 14. Grabado anónimo. Madrid, B.N., c.1814.
Fig. 15. M. N.: Retrato de Fernando VII. Madrid, B.N., c.1814. Fig. 16. Jarra de bola. Madrid, Col. Martínez
Garcimartín.

mos (fig. 15), con el retrato de la jarra de bola de la colección Martínez Garcimartín (fig. 16). Asimismo son destacables las semejanzas, hasta en detalles ornamentales que aparecen luego en los objetos cerámicos, de grabados con retratos del monarca de gran simplicidad, pero más reelaborados y aderezados en la presentación, como los otros dos que reproducimos de la Biblioteca Nacional (figs. 13 y 14), los cuales se acompañan de las inscripciones y textos que llamamos de bienvenida³³, y que igualmente pueden compararse con el retrato de la citada jarra de bola (fig. 16) o con los de las de la Hispanic Society –pues a nuestro entender se trata del retrato de Fernando VII y no de un oficial de la guerra de la Independencia, como prudentemente señaló Alice Frothingham sobre este personaje que aparece en un escudete rodeado de ornamentos florales y decoración *à la fanfare*³⁴– (fig. 11), el conocido de la leyenda «Viva Mi Dueño» del Museo Ruíz de Luna (fig. 12), el comentado de la jarra de la colección Folch Rusiñol (fig. 9), el de la de cuello estrecho de la antigua colección Páramo datado en 1814 (fig. 1-b) o el del citado plato pintado en azul de la colección Carranza en el que el busto del rey aparece sobre un pedestal con la significativa leyenda «Viva/ Fernan/do VII»³⁵.

La peculiar imagen de Fernando VII, pues, se había popularizado en mayor medida que otros personajes y sucesos de la guerra de la Independencia. Así, comenzábamos señalando la importancia que la representación de la imagen de este rey adquiriría en Talavera al comenzar el citado conflicto bélico y terminamos viendo como llegó su plasmación hasta la cerámica que se producía en estas villas del Tajo, donde se ha representado hasta tiempos recientes³⁶. Quizá, pues, era algo premonitorio de esta popular incidencia en Talavera aquel encargo de la imagen del rey que en 1808 hizo la Junta de gobierno de la villa para presidir el Ayuntamiento del lugar y que, casualmente, vino a cumplir nuestro Francisco de Goya³⁷.

³³ Los versos del uno (fig. 14) dicen: «D. Fernando VII Rey de España/ Cuenten los hombres hazañas/ Recordando las historias/ Y traigan a su memorias/ Las mas gloriosas campañas/ Y hallaran en las Españas/ Desecha toda traición/ Vencido Napoleón/ Y coronado Fernando/ Porque sea aqueste bando/ Del mundo la admiración». La inscripción del volante del otro (fig. 13) grabado dice: “Dios Proteje la Ynocencia/ Viva Fernando VII” y los versos del pie: “Fernando VII Rey de España/ Principe mas querido./ Ni Rey de sus Vasallos mas amado./ Ni Reyno mas unido./ Ni Monarca de todos más deseado/ Que Fernando, jamas se ha conocido:/ Es verdad que el engaño te ha oprimido/ Mas que importa si Dios te ha defendido./ Y tu Leal España./ Toda puesta en campaña./ Hasta verte que vienes Victorioso./ A poseer el suelo mas glorioso».

³⁴ *Op. cit.*, pág. 151.

³⁵ Véase nota 31.

³⁶ Véase como ejemplo la reproducción del despacho del alfarero Pedro de la Cal, de Puente del Arzobispo, en Llorens Artigas, J.; Corredor-Matheos, J. y Catalá Roca, F.: *Cerámica popular española*, Barcelona, Ed. Blume, (1970) 1974, pág. 114.

³⁷ Todavía hoy, como señalé en otro lugar, se conserva en este Ayuntamiento un lienzo con el retrato de medio cuerpo de Fernando VII, aunque no aquel del joven rey que pintara Goya mientras preparaba para la Academia de San Fernando su retrato ecuestre. Cuando se halló la constancia documental de la obra de Goya, pronto se relacionó con la ahora existente, aunque este retrato, también de medio cuerpo, representa a un rey mayor en edad que seguramente fue realizado por Vicente López o es una copia de su círculo, ya que es tremendamente parecido al retrato de Fernando VII pintado por el valenciano que conserva el Museo Municipal de Madrid.