

EL BODEGÓN Y LA ALFARERÍA TRADICIONAL

STILL LIFE AND TRADITIONAL CERAMIC

José Ángel Calero Carretero

Asociación Histórica de Almendralejo
jacaleroc@hotmail.com

Juan Diego Carmona Barrero

Asociación Histórica de Almendralejo
juendiegocarmona@gmail.com

RESUMEN: El bodegón es un género pictórico de una gran tradición, representa naturalezas muertas que incluyen flores, frutas, caza, pescado, vidrio y cerámicas. Es una pintura decorativa, realista y cotidiana. Estas obras, y especialmente los bodegones cerámicos, tienen para los estudiosos de la alfarería tradicional un gran valor porque se convierten en una fuente de información de primer orden, formas y técnicas en desuso o desaparecidas, por ejemplo, y proporcionan detalles etnográficos en muchos casos olvidados. Junto a los grandes maestros, Velázquez, Zurbarán, Murillo, Luis Meléndez o Goya, en la provincia de Badajoz principalmente se desarrolla durante el siglo XIX y primeras décadas del XX una corriente de pintores costumbristas y de bodegones entre los que destacan Caballero, Checa, Hermoso, Covarsí, Beltrán, etc. que reproducen en sus obras piezas de la alfarería tradicional de Portugal, Manises, Talavera, Fregenal de la Sierra y Salvatierra de los Barros.

ABSTRACT: Still-life painting is a pictorial genre with a long tradition which represents still life, including flowers, fruits, game, fish, glass and ceramic. It is a decorative and realistic painting that captures the everyday life. These works, especially still-life paintings of ceramic, are highly valuable for experts in traditional ceramic, as they are a first-order source of information about, for instance, forms and techniques into disuse or disappeared and provide ethnographic details which have been, in many cases, forgotten. Together with the great masters, Velázquez, Zurbarán, Murillo, Luis Meléndez or Goya, a movement of costumbrist painters and still-life painters arose mainly in the province of Badajoz during the XIX century and the first decades of the XX century. Among those painters we can emphasise Caballero, Checa, Hermoso, Corvasí, Beltrán, etc. Their works capture traditional ceramic from Portugal, Manises, Talavera, Fregenal de la Sierra and Salvatierra de los Barros.

XV JORNADAS DE HISTORIA DE FUENTE DE CANTOS
ZURBARÁN; 350 Aniversario de su muerte (1598-1664)
Asociación Cultural Lucerna/Sociedad Extremeña de Historia, 2014
Pgs. 245-273
ISBN: 978-84-606-9665-0



La presencia de piezas de cerámica tradicional en la pintura no es exclusiva de los bodegones aunque es cierto que es en este género, entendido en sentido amplio, donde advertimos que constituye un elemento fundamental independientemente de que, como objeto de uso diario y su consiguiente convivencia con los seres humanos, les otorgan un papel de documento y testigo de la vida cotidiana que puede ayudar a interpretar su evolución. Pero al margen de este protagonismo, entendemos no siempre bien valorado por su carácter *popular*¹, los cacharros se han convertido en objetos imprescindibles que acompañan al hombre a lo largo de su vida sin cambiar su función, su forma, su sencillez y su valor pues sus cambios no están tanto en relación con las modas o los gustos, sino de su utilidad, así la alfarería tradicional puede convertirse en objeto de indiscutible valor artístico, sin restar protagonismo a otros elementos de la obra, cuando el pintor es capaz de integrarla en el cuadro llegando a tener una presencia determinante.

Pero junto a este incuestionable papel de documento de lo cotidiano y artístico, las piezas de cerámica que los pintores reproducen en sus obras tienen para la ceramología un gran interés por cuanto, precisamente por su cotidianidad, son elementos de gran valor para profundizar en el conocimiento de los diferentes centros productores, de las formas de las piezas, de su transformación, de sus técnicas decorativas, de la difusión de los productos, de su comercio. En definitiva, de la dinámica de un sector económico vital para las sociedades tradicionales de la que son un dato etnográfico de primer orden pues, algunas de estas piezas, están en desuso o han desaparecido y su presencia en las obras de arte es, en muchos casos, un testimonio único de una actividad casi olvidada.

Por tanto, la pintura se convierte en una fuente primaria de información sobre la alfarería tradicional, de las piezas desaparecidas por su falta de uso habitualmente, tanto de la loza fina como en basto, estudiada por Natacha Seseña a nivel nacional², de gran importancia porque era la que utilizaba la mayoría de la población y el sector alfarero en el que precisamente se ha producido la crisis más importante. La desaparición de un buen número de talleres, si tomamos como referencia los datos de mediados de la década de los 70 del siglo pasado en relación con la actualidad³, es una evidencia que va unida a la pérdida de muchos detalles etnográficos y, por último, a su cambio de valoración, de elemento de uso a pintoresco o a objeto artístico de indiscutible calidad.

Esta aproximación a las piezas de cerámica que aparecen en los cuadros de los pintores extremeños dedicados al bodegón y la temática costumbrista, especialmente en la provincia de Badajoz, pueden ayudar a comprender el panorama del retroceso

¹ En este sentido se expresa Natacha Seseña al valorar la presencia de objetos de barro en la pintura. SESEÑA, N. "Rango de la cerámica en el bodegón", *El Bodegón*, Barcelona, 2000, pp. 131-132.

² SESEÑA, N. *Cacharrería popular. La alfarería de basto en España*, Madrid, 1997.

³ VOSSER, R., SESEÑA, N. y KÖPKE, W. *Guía de los alfares de España (1971-1973)*, Madrid, 1975.

de la alfarería en el que la dinámica de la sociedad de las últimas décadas del siglo XX ha incidido de forma determinante. La alfarería de uso, tanto para agua como para fuego, pierde importancia ante las piezas de adorno y ornamentación, lo que trae como consecuencia la desaparición de una parte significativa de la artesanía tradicional que es necesario conservar antes de que se pierdan en el imaginario colectivo.

Con respecto al panorama de los centros alfareros extremeños en torno a 1975, unos 100 talleres en toda la región repartidos por 23 localidades con dos núcleos verdaderamente destacables -Salvatierra de los Barros con 50 y los 7 de Arroyo de la Luz⁴-, la situación fue analizada por Velasco⁵ en su estudio sobre la artesanía de la región señalando su problemática, sus dificultades y la crisis que se anunciaba y que Alba Calzado⁶ confirmó para la provincia de Cáceres posteriormente.

Para el caso de Salvatierra de los Barros, posiblemente el centro alfarero más importante de la península, hemos puesto de manifiesto la evidente crisis del sector que el 2010 se había reducido de manera drástica, solo 22 talleres, pero que buscaba soluciones⁷. Es evidente que Salvatierra ha basado su producción en la alfarería para agua⁸, aunque se trabajaran otro tipo de piezas para contener vino y aceite⁹ y para fuego, y también es bien sabido que la calidad de sus cacharros posibilitó su exportación ya en el siglo XVII a Sevilla¹⁰, pese a ser Triana uno de los centros alfareros más importantes de España, y que determinadas piezas salvaterreñas como el botijo, serán conocidas por todo el territorio nacional en la última centuria gracias a la extraordinaria tarea de los arrieros¹¹. Es precisamente esta crisis y la paulatina desaparición de ciertos elementos de la alfarería tradicional de la localidad, lo que puso de manifiesto la necesidad de crear el Museo de Alfarería para mantener sus señas de identidad, promocionar la artesanía como forma de vida del pueblo,

⁴ *Ibidem*, pp. 41-49 y 61-67.

⁵ VELASCO, H.M. *Guía de la artesanía de Extremadura*, Madrid, 1980, pp. 17-20, 45-61, 85-101 y 103-118.

⁶ ALBA CALZADO, M. *La alfarería tradicional altoextremeña. Aspectos socioeconómicos. Trayectoria y problemática*, Cáceres, 1990.

⁷ CALERO CARRETERO, J.Á. y CARMONA BARRERO, J.D. "Un arte en crisis que busca soluciones: La alfarería de Salvatierra de los Barros", en IÑESTA MENA, F. y MATEOS ASCACÍBAR, F.J. (Coords.) *El Arte en tiempos de cambio y crisis. Y otros estudios sobre Extremadura. XI Jornadas de Historia en Llerena*, Llerena, 2010, pp. 197-220.

⁸ *Ibidem*. "La alfarería tradicional para agua de Salvatierra de los Barros", en LORENZANA DE LA PUENTE, F., IÑESTA MENA, F. y MATEOS ASCACÍBAR, F.J. (Coords.) *La representación popular. Historia y problemática actual. Y otros estudios sobre Extremadura. XIII Jornadas de Historia en Llerena*, Llerena, 2012, pp. 425-449.

⁹ *Ibidem*. "Alfarería tradicional del vino y el aceite en Salvatierra de los Barros (Badajoz)", *XXXII Jornadas de Viticultura y Enología de Tierra de Barros*, Almendralejo, 2012, pp. 159-180.

¹⁰ *Tassa General de los precios a que se an de vender las mercaderías en esta ciudad de Sevilla y su tierra*, Sevilla, 1626.

¹¹ CALERO CARRETERO, J.Á. y CARMONA BARRERO, J.D. "La identidad colectiva a través de los estereotipos de la cultura popular: el arriero de Salvatierra de los Barros en la prensa del siglo XX", en IÑESTA MENA, F. y MATEOS ASCACÍBAR, F.J. (Coords.) *España. Nación y Constitución. Y otros estudios sobre Extremadura. XII Jornadas de Historia en Llerena*, Llerena, 2011, pp. 345-360.

conservar tipos y técnicas en desuso, mostrar su historia e investigar su pasado, estudiar su presente y valorar su futuro¹².

Junto a Salvatierra, Fregenal de la Sierra constituye otro centro alfarero de cierta importancia en el suroeste de la provincia de Badajoz. En la actualidad, pese a la presencia documentada de una decena de olleros desde 1484¹³, cifra que se mantenía después de la Guerra Civil¹⁴, solo se puede citar el taller de la familia Gallardo¹⁵. Sin embargo, sabemos de la interesante historia de la alfarería frexnense gracias a las investigaciones de Caso Amador¹⁶ y los restos cerámicos exhumados de las bóvedas de la iglesia de Santa Catalina¹⁷ entre los que encontramos piezas procedentes de alfares sevillanos, como sucede en el convento de San Francisco¹⁸.

El bodegón es un género que aparece en la pintura de los siglos XVI y XVII, se convertirá en la siguiente centuria en una fórmula pictórica independiente, vivirá en el XVIII un periodo de auge que en el XIX iniciará una decadencia que recuperarán las vanguardias del siglo pasado. El bodegón, en consecuencia, tiene una amplia cronología y está presente en la práctica totalidad de las escuelas artísticas europeas como Holanda, donde en el siglo XVII destaca Willem Glaesz Heda, en Italia iniciada por Caravaggio y continuada por los Recco, en Alemania podemos citar a Jan van Kessel, Francia donde el género del bodegón se empieza a desarrollar más tarde y tiene extraordinarios creadores como Manet, Monet y Cézanne, entre otros, y, naturalmente, en España desde los primeros bodegones de Sánchez Cotán pasando por las obras de Pereda, Tomás Yepes, Francisco de Zurbarán o Luis Meléndez.

Sin duda que esta amplia cronología y dispersión geográfica explica que el bodegón sea un género pictórico diverso y que su diversidad nos permita hablar, como afirma Hernández Nieves, de (...) “bodegones frutales, cinegéticos, con fondo de paisaje, naturalezas muertas clasificables según los objetos representados: dulces, cerámicas instrumentos musicales, libros, armas, flores, etc. Otras naturalezas muertas especiales como la vanitas, los cuadros que representan los cinco sentidos,

¹² Ibídem. “El Museo de Alfarería de Salvatierra de los Barros: un factor de recuperación de la artesanía del barro extremeño-alentejana”, *Revista de Estudios Extremeños*, LXV, I, 2009, pp. 75-100.

¹³ BORRERO FERNÁNDEZ, M^a.M. “El concejo de Fregenal de la Sierra: población y economía en el siglo XV”, *Historia. Instituciones. Documentos*, 5, 1978, p. 160.

¹⁴ SESEÑA, N. *Cacharrería...*, p. 194.

¹⁵ CASO AMADOR, R. y SERRANO BLANCO, J.A. “Los alfares de Fregenal, ¿una artesanía en regresión? *La Fontanilla*, 19, 1992, pp. 36-37.

¹⁶ Ibídem. Aportación a la historia de la alfarería en el suroeste de la provincia de Badajoz”, *II Jornadas de Historia de Almendralejo y Tierra de Barros*, Almendralejo, 2011, pp. 267-286.

¹⁷ BERROCAL RANGEL, L. y CASO AMADOR, R. “Sobre la conservación de bóvedas en las iglesias bajoextremeñas: el depósito cerámico de Santa Catalina, Fregenal de la Sierra”, *V Jornadas de Rehabilitación de Edificaciones Antiguas*, Almendralejo, 1997, pp. 161-183.

¹⁸ VILLA MARTÍN, M. “Una aproximación a las cerámicas de importación en Fregenal de la Sierra en los siglos XVI y XVII. El convento de San Francisco”, *El Frescor de los Montes. Arias Montano y sus orígenes*, Fregenal de la Sierra, 2001, pp. 83-113.

etc.¹⁹". Pero además del bodegón propiamente dicho, la pintura nos ofrece un buen conjunto de obras que, aun cuando no sean bodegones en sentido estricto, incluyen estas naturalezas muertas que forman parte de las obras pero que, constituyen un verdadero bodegón en el que las piezas de cerámica no son un objeto más sino un elemento protagonista.

En este sentido y por lo que a Extremadura se refiere, Francisco de Zurbarán pintó uno de los primeros ejemplos de bodegón corrido con el protagonismo de platos y jarras talaveranas para vino en su conocida obra *San Hugo en el refectorio de los cartujos*. Unos años antes, Velázquez había pintado con incuestionable éxito su *Vieja friendo huevos*, una escena costumbrista donde la freidera, el anafre, las jarras y el plato de clara filiación trianera tienen un papel muy destacado, al margen de los detalles etnográficos que nos informan sobre la época en la que se realizó la obra.

Posiblemente este cierto confusionismo con respecto al bodegón radique en su propio concepto. En efecto, Covarrubias define bodegón como "el sótano o portal bajo, dentro del cual está la bodega, adonde el que no tiene quien le guise la comida la halla allí aderezada y juntamente la bebida, de manera que se dijo de bodega²⁰". En esta misma línea insiste Hernández Nieves cuando afirma que "El término bodegón deriva del tratamiento de la luz que, al menos en origen, se practicaba en este género de pinturas y que evocaba la luz en una bodega²¹". Sin embargo, el propio Hernández Nieves entiende que el vocablo debe ser definido con precisión y escribe "En definitiva y en la intención de clarificar el concepto puede afirmarse que todo lo que entendemos por bodegón cabe en el término más amplio de naturaleza muerta pero lo que englobamos en éste, sobrepasa el concepto más reduccionista del bodegón puro²²". En esta misma idea, la complejidad del término bodegón, se expresa María José López Terrada que, en su estudio sobre las obra de Tomás Yepes, asevera: "El término naturaleza muerta o bodegón se utiliza para designar de modo muy amplio la pintura de objetos o seres inanimados, englobando por extensión otro tipo de temas, como la pintura de los cinco sentidos, la de animales vivos o las escenas venatorias. A lo largo del tiempo, este tipo de representaciones han recibido distintas denominaciones de carácter descriptivo vinculadas al asunto representado" (...) tal como pueden ser despensas, frutereros, floreros, mesas servidas, etc.²³

A partir del siglo XVII, cuando el bodegón se convierte en género pictórico perfectamente definido, toma cuerpo un concepto que recoge el *Diccionario de Autoridades* señalando que "En la pintura se llaman los lienzos en que están pintados trozos de

¹⁹ HERNÁNDEZ NIEVES, R. *La Naturaleza Muerta en la pintura extremeña. Exposición*, Badajoz, 2010, p. 41.

²⁰ COVARRUBIAS OROZCO, S. (DE) *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, 1995, p. 195.

²¹ HERNÁNDEZ NIEVES, R. "Bodegones de Felipe Checa en el Museo de Bellas Artes de Badajoz", *Norba-Arte*, XVII, 1997, p. 215.

²² *Ibíd.* *La naturaleza...*, p. 13.

²³ LÓPEZ TERRADA, M^a.J. "La pintura de bodegones de Tomás Yepes (ca. 1600-1674)", *Ars Longa*, 21, 2012, p. 234.

carnes y de pescados y comidas de gente baxa²⁴". En este mismo sentido la R.A.E. define bodegón insistiendo en la idea de que se trata de un "Cuadro donde se representan cosas comestibles, vasijas, cacharros y utensilios vulgares²⁵". También Triadó comparte este concepto al afirmar que "A nivel terminológico, hemos de convenir que en la actualidad entendemos como bodegón aquel cuadro que representa frutos, frutas y elementos relacionados con el comer y beber²⁶". Es precisamente en esta idea de presentar en los cuadros cosas para comer, de la que Calvo Serraller²⁷ se hace eco de la expresión popular castellana de "comer con los ojos", que relaciona el despertar de los sentidos que supone la contemplación de viandas en un cuadro en el que éstas se presentan plenas de naturalismo, realismo y fidelidad al apetitoso modelo original.

Si el concepto de bodegón plantea diversas interpretaciones, algo parecido sucede con el origen del género que, al decir de María José López Terrada, (...) "entendido en su sentido amplio es una cuestión compleja que todavía no ha sido suficientemente explicada²⁸". Hay, sin embargo, un consenso generalizado entre los investigadores en la idea de que el bodegón tiene su origen en los *xenia*, pavimentos y pinturas murales que en la antigüedad clásica ornamentaban determinadas estancias de las viviendas de la buena sociedad greco romana, a lo que no es ajeno el hecho de la mejora generalizada de la producción agraria que, como señala Bryson²⁹, ponía de manifiesto la necesidad de mostrar la riqueza frente a la pobreza anterior. La traducción práctica eran escenas de tiendas, mercados, carnicerías, pescaderías, cocinas, e, incluso, "pavimentos no barridos" para confundir a los invitados y posteriormente obsequiarlos con alimentos en bandejas, que también se pintaban, como símbolo de opulencia, hospitalidad y agasajo³⁰. Esta misma opinión es compartida por Calvo Serraller³¹ al entender los *xenia* como las ofrendas que se presentan a los invitados en el recibidor y que terminan por convertirse en decoración mural.

Confirmando esta lectura, podemos citar el mosaico encontrado en una *villa* cerca de Marbella y publicado por Balil³². Se trata de un pavimento esquemático y bícromo en el que el mosaísta, a fines del siglo II o principios del III, nos presenta una naturaleza muerta, algo más que un bodegón, en el que aparecen animales, piezas de vidrio, metal y cerámica, útiles de cocina y tocador en una desordenada amalgama de objetos.

²⁴ R.A.E. *Diccionario de autoridades A-C*. Ed. facs., Madrid, 2002, p. 634.

²⁵ *Ibidem*. *Diccionario de la lengua española*, 19ª ed., Madrid, 1970, p. 189.

²⁶ TRIADO, J.R. "Bodegones y pintura de bodegón", *El Bodegón*, Barcelona, 2000, p. 34.

²⁷ CALVO SERRALLER, F. "El festín visual. Una introducción a la historia del bodegón", *El Bodegón*, Barcelona, 2000, p. 30.

²⁸ LÓPEZ TERRADA, M^a.J. "La pintura de bodegones...", p. 235.

²⁹ BRYSON, N. *Volver a mirar. Cuatro ensayos sobre la pintura de naturaleza*, Madrid, 2005, pp. 19 y ss.

³⁰ HERNÁNDEZ NIEVES, R. *La Naturaleza...*, p. 22.

³¹ CALVO SERRALLER, F. "El festín visual...", p. 15.

³² BALIL, A. "Un bodegón en mosaico hallado en Marbella (Málaga)", *Baetica. Estudios de Arte, Geografía e Historia*, 6, 1983, pp. 159-174.

En cuanto a las características del bodegón que ha sintetizado Hernández Nieves como pintura silenciosa, doméstica, decorativa, realista y cotidiana³³, encontramos una evidente relación con la conocida disputa contada por Plinio³⁴, entre Zeuxis y Parrasio en cuanto al verismo de sus obras: Zeuxis engañó a los pájaros con sus uvas y, por su parte, Parrasio pintó una tela que Zeuxis trató de apartar para ver el cuadro. En todo caso, el carácter burgués del bodegón, estriba también en su pequeño formato que lo hace más asequible en el mercado del arte, aunque, ciertamente, su valoración es relativamente reciente ya que era considerado un género menor por las Academias y las Escuelas de Arte. Quizá por esta razón, la bibliografía sobre la cuestión es relativamente escasa e igualmente reciente. Hasta hace pocos años no se han programado por Museos y Centros Culturales exposiciones y publicaciones como las que, por ejemplo, el Prado dedicó a Luis Meléndez en 1982³⁵ y al Bodegón Español en el Siglo de Oro³⁶ o el Bellas Artes de Badajoz a la Naturaleza muerta en la pintura extremeña en 2010³⁷, entre otros acontecimientos.

La presencia de cerámica en la pintura tampoco ha sido, lógicamente, un tema muy estudiado. De hecho, podemos citar entre los pioneros a Fuentes Guerra³⁸ que publicó en 1965 una primera aproximación a las piezas de barro presentes en los muros de las iglesias aragonesas y catalanas, como San Clemente de Tahull, o castellanas, el caso de San Isidoro de León, entre los siglos XI y XIII. En el XIV cita al Maestro de Játiva, en el XVI la *Santa Cena* del cordobés Pablo de Céspedes para, finalmente, valorar a Velázquez, Zurbarán o Goya. Recientemente no debemos olvidar las investigaciones de Gutiérrez Alonso y Natacha Seseña a las que nos referiremos más adelante.

Sin tratar de agotar el tema, no puede ser nuestra intención como es lógico, vamos a repasar una serie de obras en las que la cerámica tradicional tiene un papel protagonista, tanto si se trata de bodegones como de otro tipo de cuadros, que podemos denominar escenas con bodegón, con el objetivo de valorar la importancia de la actividad artesana y su repercusión económica, cultural, etnográfica y también artística por cuanto estas sencillas y humildes piezas adquirirán la categoría de obra de arte.

Además de los antecedentes reseñados sobre el tema, en nuestra opinión, habría que destacar la obra del pintor catalán Bernardo Martorell (¿? -1452), un artista adscrito al Estilo Internacional, autor de obras de temática religiosa, de cierta influencia flamenca e intencionalidad didáctica con el objetivo de llegar al espectador. Entre

³³ HERNÁNDEZ NIEVES, R. *La Naturaleza...*, pp. 36-37.

³⁴ CAYO PLINIO SECUNDO. *Naturalis Historiae*, XXXV, 64.

³⁵ LUNA, J.J. *Luis Meléndez. Bodegonista español del siglo XVIII*, Madrid, 1982. También CHERRY, P. y LUNA, J.J. *Luis Meléndez. Bodegones*. (Catálogo de la exposición), Madrid, 2004.

³⁶ CHERRY, P. *Arte y naturaleza. El bodegón español en el Siglo de Oro*, Madrid, 1999.

³⁷ HERNÁNDEZ NIEVES, R. *La Naturaleza...*, pássim.

³⁸ FUENTES GUERRA, R. "La cerámica en la pintura española", *Boletín Sociedad Española de Cerámica*, Vol. 4, nº 5, 1965, pp. 457-459.

las obras de Martorell nos fijamos en una escena de las *Bodas de Caná* (fig. 1) del *Retablo de la Transfiguración* de la Catedral de Barcelona en la que vemos a Jesús junto a su Madre y frente a varias tinajas que una joven está llenando de agua. Destacamos la habilidad del artista, en línea con la pintura flamenca de calidades, y gran miniaturista para hacernos ver la transparencia del agua, que será convertida en vino, y que, al tiempo, nos permite ver el borde de la tinaja, su ejecución es una buena muestra de la maestría del pintor. Por otra parte, la fidelidad a los modelos, nos informa sobre la tipología de las tinajas, de formato pequeño y probable fabricación local, cacharros de fondo plano, cuerpo globular y boca ancha de borde plano y engrosado.



Fig. 1: Bernardo Martorell, *Bodas de Caná* (Retablo de la Transfiguración)

El siglo XVII es, como ya se ha dicho, un periodo de auge con respecto al bodegón y a obras que incluyen piezas de cerámica tradicional tratadas por grandes maestros que las van a elevar a la categoría de arte. En este bloque se deben citar, entre otros, a Zurbarán, Velázquez, A. Pereda, Murillo y Juan Fernández *el Labrador*.

Francisco de Zurbarán (1598–1664), nacido en Fuente de Cantos, a quien estas *XV Jornadas* rinden un merecido homenaje en el 350 Aniversario de su muerte, no fue propiamente un pintor de bodegones, como dice Trinidad de Antonio, con uno solo firmado de gran calidad, *Bodegón con cesta de naranjas*³⁹, su nombre se suma a la nómina de los grandes pintores de mesas servidas -*La cena de Emaús*-, naturalezas muertas, -*Fray Gonzalo de Illescas*- y bodegones corridos como *San Hugo en el refectorio de los Cartujos* (fig. 2) donde pinta platos blancos con carne que se convierte en ceniza y jarras con piquera vertedora de Talavera. Sin embargo, su bodegón más

³⁹ ANTONIO, T. de. "Zurbarán y la pintura de bodegones", *El Bodegón*, Barcelona, 2000, p. 259.

conocido es el *Bodegón con cacharros*, del que hay dos versiones, una en el Prado y otra en el Museo Nacional de Arte de Cataluña que es exacta a la anterior, pero menos conocida. La autoría de estas dos obras ha sido discutida pues algunos investigadores, como M. Soria, consideraron que las dos eran de su hijo Juan⁴⁰, estudiado por M^a Luisa Carturla⁴¹, por el contrario C. Pemán asignó la del Prado al padre y la de Barcelona al hijo⁴². En el estado actual de la investigación, las dos copias se atribuyen a Francisco y se fechan entre 1658 y 1664⁴³.



Fig. 2: Zurbarán, *San Hugo en el refectorio de los cartujos*

Para confirmar que (...) “funcionalidad y ornamentación son principios básicos de la alfarería” (...) como afirma Natacha Seseña⁴⁴, basta con contemplar el excepcional *Bodegón con cacharros* (fig. 3). Sobre una mesa y envuelta la escena en un cierto tenebrismo para destacar la calidad de los sencillos objetos de cerámica, con una simplicidad y austeridad encomiable, se disponen linealmente un bernegal de plata⁴⁵ sobre una salvilla, platillo de borde plano y ancho que también se elaboraba de barro, una alcarraza⁴⁶ trianera de cascarón de huevo, un búcaro de Indias⁴⁷ y otra alcarraza

⁴⁰ SORIA, M.S. *The Painting of Zurbarán*, Londres, 1955, nº 72.

⁴¹ CATURLA, M^a.L. “Don Juan de Zurbarán”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 141, 1957, pp. 269-286.

⁴² PEMÁN, C. “Juan de Zurbarán”, *Archivo Español de Arte*, 158, 1958, pp. 203-204.

⁴³ ANTONIO, T. de. “Zurbarán...”, p. 268.

⁴⁴ SESEÑA, N. “Rango de la cerámica...”, p. 135.

⁴⁵ El bernegal era una pieza de la vajilla doméstica que se utilizaba para beber agua y se fabricaba habitualmente de barro. Cfr. COVARRUBIAS OROZCO, S. de. *Tesoro de la lengua...*, p. 50.

⁴⁶ *Ibíd.*, p. 182.

trianera de boca ancha sobre otra salvilla de peltre, una aleación de estaño y plomo. En esta obra de F. de Zurbarán hay, además de un canto a la belleza sencilla de la materia prima, la arcilla, glosada por R. Alberti⁴⁸, una valoración de la alfarería tradicional y una excelente información de la tipología y las formas de la producción trianera que el artista conocía bien por residir en Sevilla.



Fig. 3: Zurbarán,
Bodegón con cacharros

El sevillano Velázquez (1599-1660) es autor, entre otras grandes obras, de dos bodegones con figuras de gran belleza y extraordinaria calidad, ambos de juventud y relacionados con su periodo de aprendizaje. La *Vieja friendo huevos* (fig. 4) que se fecha en 1618, desarrolla una escena llena de realismo y naturalismo, de indudable valor etnográfico que nos ayuda a comprender la sociedad de su época. Una anciana, en una freidera de cerámica vidriada de fondo plano sobre un anafre, también cerámico⁴⁹, fríe -o escalfa según otros autores- con una cuchara de madera unos huevos, mientras en su mano izquierda sostiene otro dispuesto para cascar en el borde de la freidera, ante la atenta mirada de un niño que sujeta entre su brazo y su mano derecha un melón de invierno, conserva las cuerdas para colgarlo, y un frasco de vidrio en la izquierda. La escena tiene lugar en una cocina estrecha, iluminada con un evidente claroscuro gracias a una luz que penetra desde la izquierda del espacio. En una mesa baja delante de la anciana, en primer término, aparecen una jarra de loza vidriada en blanco, otra en verde, un almirez con su mano, un plato blanco con un cuchillo dentro y un puñado de cebollas y guindillas.

⁴⁷ ROVIRA, B.E. y GAITÁN, F. "Los búcaros. De las Indias para el mundo", *Canto Rodado*, 5, 2010, pp. 41-80.

⁴⁸ Nos referimos el poemario *A la pintura. Poema del color y la línea* publicado en 1948. En el libro dedica un poema al bodegón de Zurbarán. Cfr. ARTIGAS ALBARELLI, I.M^a. "El exilio de la cotidianidad", *Anuario de Letras Modernas*, Vol. 15, 2009/10, pp. 179-189.

⁴⁹ Estos anafres, con una tipología semejante, se elaboran por encargo en la actualidad en Salvatierra de los Barros pero, hasta hace medio siglo, eran una pieza de habitual. Cfr. CARRETERO PÉREZ, A. *et alii*. "Alfarería popular en Andalucía Occidental, sur de Badajoz y Huelva", *Etnología Española*, 1, Madrid, 1980, p. 142; p. 233, fig. XVIII, 1. y p. 261, lám. XXXII, 1.



Fig. 4: Velázquez, *Vieja friendo huevos*



Fig. 5: Velázquez, *El aguador de Sevilla*

El Aguador de Sevilla (fig. 5), datado entre 1618 y 1622, nos cuenta una escena habitual en la época. Un aguador de edad avanzada, vestido con capote, entrega a un adolescente una copa de cristal fino llena de agua. En el fondo, entre el muchacho y el anciano, otro hombre, confundido entre las sombras, parece beber agua con un bernegal, un jarrillo globular de doble asa. En primer término, un cántaro rechoncho y “sogelao”, adorno de la superficie exterior de la pieza mediante surcos circulares que facilitan la manipulación del cacharro y evitan que resbale⁵⁰. Sobre una mesa baja, recurso utilizado también en la *Vieja friendo huevos*, el artista dispone una alcarraza que se tapa con una taza de color blanco. Los cacharros son objetos de uso, reales, formaban parte de la vajilla de las casas de la Sevilla de principios del siglo XVII. Velázquez vuelve a hacer en *El Aguador* otro nuevo alarde de sus capacidades y recursos a la hora de realizar el dibujo, de plasmar los efectos táctiles -las gotas de agua que resbalan por la superficie de la cerámica-, o la expresión de la emociones demuestran su extraordinaria calidad artística. *El Aguador*, pese a su aparente sencillez es una obra que ha sido interpretada de diversas maneras, como la lectura de ceremonia de iniciación de un joven por un anciano de Gallego⁵¹ o la más reciente de Manuela Mena como representación de Diógenes el cínico que educa a los hijos

⁵⁰ Este tipo de cántaros está documentado en rellenos de bóvedas de edificios religiosos sevillanos. Cfr. AMORES CARREDANO, F. de y CHISVERT JIMÉNEZ, N. “Tipología de la cerámica común bajomedieval y moderna sevillana (ss. XV-XVIII): I, la loza quebrada de relleno de bóvedas”, *SPAL*, 2, 1993, pp. 287 y 313, nº 98.

⁵¹ GALLEGO, J. *Velázquez en Sevilla*, Sevilla, 1974, p. 132.

Xeníades⁵². Natacha Seseña, una de la más importantes especialistas en la alfarería tradicional española, que ha abordado el estudio de los cacharros en la obra de Velázquez⁵³, señala que el pintor parece querer homenajear a los artesanos del barrio sevillano de Triana y sus producciones que tan bien conocía⁵⁴ y que se había convertido en centro de una floreciente industria que sentaba sus reales en América desde el siglo XVI⁵⁵.



Fig. 6: Antonio Pereda, *Bodegón*

Otro gran bodegonista del siglo XVII será el vallisoletano Antonio Pereda (1611-1678). Pereda fue un pintor dotado de exquisita y excepcional técnica que hacía gala de una minuciosidad y cuidado detallismo que le permitía captar las calidades de los objetos, especialmente en las piezas de alfarería talaverana como se aprecia en su *Bodegón* (fig. 6). Las talaveras fueron, a lo largo del siglo XVII, adquiriendo notoriedad y su uso se convirtió en signo de distinción social que tuvo su reflejo en la literatura⁵⁶ y que, por su aceptación en el mercado, fueron imitadas en otros centros productores

⁵² MENA MARQUÉS, M. "El Aguador de Velázquez una meditación sobre la cultura clásica: Diógenes y los hijos de Xeníades", *Archivo Español de Arte*, T. 72, nº 288, 1999, pp. 391-413.

⁵³ SESEÑA, N. "El búcaro de las Meninas", *Velázquez y el arte de su tiempo. V Jornadas de Arte*, Madrid, 1991, e *Ibidem*. "Los barros y lozas que pinto Velázquez", *Archivo Español de Arte*, 64, 254, 1991, pp. 171-180.

⁵⁴ *Ibidem*. "Rango...", p. 134.

⁵⁵ SÁNCHEZ, J.M^a. "La cerámica exportada a América en el siglo XVI a través de la documentación del Archivo General de Indias. I Materiales arquitectónicos y contenedores de mercancías", *Laboratorio de Arte*, 9, 1996, pp. 125-142, e *Ibidem*. "La cerámica exportada a América en el siglo XVI a través de la documentación del Archivo General de Indias (II). Ajuares domésticos y cerámica cultural y laboral", *Laboratorio de Arte*, 11, 1998, pp. 121-133.

⁵⁶ PORTUS PÉREZ, J. "Que están vendiendo claveles. Notas sobre el aprecio de la cerámica en el Siglo de Oro", *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, I, 1993, pp. 255-274.

como Sevilla, dato que ya Gestoso y Pérez puso de manifiesto⁵⁷ y que ha estudiado Pleguezuelo en diversas investigaciones⁵⁸.

La obra de Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682), otro gran maestro de la escuela sevillana es, además, de la demostración palpable de su indiscutible calidad artística, un documento histórico imprescindible para conocer la Sevilla de su época porque refleja el mundo en el que el pintor se mueve. Sus vecinos se convierten en personajes bíblicos o pícaros y los objetos de su casa en elementos de sus cuadros. En lo que a la alfarería tradicional se refiere, en la obra de Murillo encontramos todo un catálogo de piezas tanto en basto como en fino entre las que podemos citar cántaros, pucheros, jarras, alcarrazas, platos, escudillas, etc., un verdadero muestrario de la rica y variada artesanía trianera que producía obra para fuego, la vajilla de cocina, las piezas “en blanco” para agua y vasijas de mesa y cerámica vidriada de tradición musulmana vigente hasta hace pocos años⁵⁹.

En la pintura de Murillo de temática religiosa, no exenta de misticismo, y alegórica, vemos como se embellece la realidad de forma que la miseria y la pobreza se convierten en amables escenas llenas de atmósferas doradas, cálidas y coloristas. Son numerosas las obras en la que Murillo incluyó cacharros, podemos citar como ejemplos *El niño espulgándose* en el que aparece el característico cántaro “sogelao” tan común en la artesanía trianera; *La Magdalena penitente* donde vemos un pequeño ungüentario fusiforme; en *La Vieja comiendo gachas con un chico y un perro* nos encontramos una jarra blanca con piqueta y un plato trianero blanco decorado en azul; la *Santa Justa* lleva en sus manos un cuenco con “repulgos”⁶⁰ y una cantarilla; *Santa Rufina* atesora entre sus brazos dos alcarrazas, con los “repulgos” característicos, semejantes a la que Velázquez sitúa sobre la mesa en *El Aguador*. Por último, en la obra *Rebeca y Eliezer* (fig. 7), Murillo pinta cuatro cántaros “sogelao” ovoides y panzudos que hemos visto en *El niño espulgándose* pero que el pintor modifica morfológicamente como le apetece y sabemos se producían hasta hace pocos años en algunos centros alfareros andaluces como El Campillo en Huelva⁶¹.

⁵⁷ GESTOSO Y PÉREZ, J. *Historia de los barros vidriados sevillanos desde sus orígenes hasta nuestros días*, Sevilla, 1903, pp. 309-311.

⁵⁸ Se pueden citar entre otros artículos: PLEGUEZUELO, A. “Sevilla y Talavera: entre la colaboración y la competencia”, *Laboratorio de Arte*, 5, 1992, pp. 257-293, e *Ibíd.* “Lozas contrahechas, ecos de Talavera en la cerámica española”, *Cerámica de Talavera de la Reina y Puente del Arzobispo en la Colección Beltrán y Musitu*, Barcelona, 2001, p. 37-53.

⁵⁹ *Cerámica popular de Andalucía*, Madrid, 1984, (Artes del tiempo y el espacio 11), pp. 40-41.

⁶⁰ COVARRUBIAS OROZCO, S. de. *Tesoro de la lengua...*, p. 861. El término repulgar, que se aplica a las labores textiles, también se utiliza en alfarería para referirse a una decoración que consiste en pellizcar la pieza en fresco.

⁶¹ *Cerámica...*, pp. 14-15 y 62.



Fig. 7: Bartolomé Esteban Murillo, *Rebeca y Eliezer*

Sobre la biografía de Juan Fernández “*el Labrador*” tenemos pocos datos, aunque se documenta su actividad artística entre 1629 y 1636. Palomino, autor del *Museo pictórico*, le consideró extremeño y discípulo de Luis de Morales sin ningún fundamento. Es posible que su apelativo de “*el Labrador*” le venga por su profesión, lo que le hizo tener poco contacto con la Corte que, sin embargo, valoró sus bodegones con flores y frutas, especialmente racimos de uva en diferentes estados de maduración y distintas variedades, en platos talaveranos como en su *Plato con racimos* (fig. 8). Una reciente exposición sobre su obra⁶² ha puesto en valor su calidad como bodegonista y pintor de claroscuros de tradición caravaggista utilizando fondos negros, luces para conformar volúmenes y ricos cromatismos por lo que la crítica le ha considerado uno de los creadores del género de naturaleza muerta⁶³.



Fig. 8: Juan Fernández “*el Labrador*”, *Plato con racimos*

⁶² ATERIDO FERNÁNDEZ, A. *Juan Fernández “el Labrador”. Naturalezas muertas. (Catálogo de la exposición)*, Madrid, 2013.

⁶³ ALBA CARCELÉN, L. y ATERIDO FERNÁNDEZ, A. “Juan Fernández *el Labrador*, Miguel de Pret y la “construcción” de la naturaleza muerta”, *Boletín del Museo del Prado*, Vol. 31, nº 49, 2013, pp. 34-53.

A principios del siglo XVIII van a llegar a España algunos bodegonistas napolitanos⁶⁴ que si bien no influyeron de forma decisiva, no debieron pasar inadvertidos para los pintores españoles. Nos estamos refiriendo a Andrea Belvedere, autor de *Flores en un paisaje*, en el que se representa un jarrón de cerámica con flores, Elena Recco, hija de Giuseppe, que pintó *Flores y frutas* del Palacio de la Zarzuela y, por último, su hermano Nicolo María a quien se atribuye el *Bodegón de peces*, obra de calidad pero de factura torpe.

También de origen napolitano es Luis Meléndez (1716-1780), uno de los más grandes bodegonistas españoles, además de excelente retratista. Pese a su vida complicada, su obra de formato pequeño gozó de éxito y ha sido valorada en excelentes exposiciones citadas anteriormente, por obras en las que las frutas tienen una presencia destacada por el cuidado tratamiento de detalle de sus pieles, junto a viandas y objetos diversos que aparecen amontonados en los que destacan las piezas de cerámica como la jarra de vino de Manises, con la misma tipología de las vidriadas que se fabrican en Salvatierra de los Barros⁶⁵, de su conocido *Bodegón: ciruelas, brevas, pan* (fig. 9) o la hermosa alcarraza del *Bodegón con peritas, pan jarra, frasco y tartera*. En la obra de Meléndez, además de cerámica de Manises, hay alfarería de otros centros productores como ha explicado Gutiérrez Alonso precisando el origen de algunas piezas pintadas por Meléndez en sus obras presentes en la exposición del Prado en 1982⁶⁶, y confirma Natacha Seseña⁶⁷ citando los de Alcorcón, Camporreal, Madrid y Talavera y sus jarras de bola decoradas en azul.



Fig. 9: Luis Meléndez, *Bodegón: ciruelas, brevas, pan*

⁶⁴ SÁNCHEZ LÓPEZ, A. "Nuevos bodegones napolitanos en España", *Archivo Español de Arte*, LXXVIII, 311, 2005, pp. 323-331.

⁶⁵ CALERO CARRETERO, J.Á. y CARMONA BARRERO, J.D. "Alfarería tradicional del vino...", p. 176, fot. 15.

⁶⁶ GUTIÉRREZ ALONSO, L.C. "Precisiones a la cerámica de los bodegones de Luis Egidio Meléndez", *Boletín del Museo del Prado*, 4, 12, 1983, pp. 162-166.

⁶⁷ SESEÑA, N. "Rango de la cerámica...", p. 140.

En el tránsito entre los siglos XVIII y XIX nos encontramos con la figura descollante de Francisco de Goya (1746-1828), uno de los más grandes pintores del arte universal. En la amplia y variada obra de Goya, y de manera especial en sus cartones, vemos aparecer tipos y escenas populares que servirán de base para la producción de la Real Fábrica de Tapices. De esta temática podemos citar, entre otros, *El cacharrero* de 1778, *Las cuatro estaciones* y *La gallina ciega* con su rico colorido. El éxito de sus cartones le permitió conocer a los Reyes y descubrir en el Palacio Real, entre otros artistas, a Velázquez que influyó decisivamente en su evolución estética. No es nuestra intención analizar la obra de Goya pero conviene citar entre su producción los frescos de *San Antonio de la Florida*, *Los desastres de la guerra*, sus extraordinarios retratos, *Las Majas*, los grabados de *La Tauromaquia*, etc.

Por lo que a nosotros respecta, nos interesa destacar *Las mozas del cántaro* (fig. 10) que se enmarca en la línea popular de otros cartones para tapices en los que muestra las costumbres de su época. Tres mozas, vestidas a la usanza, transportan agua desde una fuente llevando dos de ellas sobre sus cabezas sendos cántaros, otros en sus brazos y una en el cuadril mientras un niño, personaje habitual en las obras de Goya, sostiene una cantarilla con su mano derecha. La composición rectangular, estructurada en función de los cuatro cántaros exteriores, es consecuencia de la formación neoclásica del pintor que le hace ser fiel a estos modelos geométricos. En cuanto a los cántaros se refiere, son piezas de uso, elaboradas en alguno de los centros productores de la provincia de Madrid, como Camporreal, que en su momento fabricó cántaros que abastecían a la capital y donde la alfarería ha desaparecido en la actualidad⁶⁸.



Fig. 10: Francisco de Goya, *Las mozas del cántaro*

⁶⁸ *Ibidem. Cacharrería...*, pp. 254-257.

Parece fuera de toda duda que Extremadura vive a lo largo del siglo XIX una serie de transformaciones que afectan a una sociedad, especialmente a los sectores de mayor formación intelectual, que les lleva desde posiciones conservadoras y tradicionalistas, con gran arraigo religioso, a posturas más liberales y burguesas, en consonancia con la realidad nacional. Como sucede a nivel del Estado, este proceso de cambios está íntimamente vinculado a la difusión de las ideas enciclopedistas e ilustradas que llegan a nuestra región a través del ejército francés que participa en la Guerra de la Independencia. Finalizada la contienda, pese a la esterilidad de la época fernandina, las Sociedades Patrióticas, la difusión del krausismo y el impulso y la dinamización que supone la creación de las Sociedades Económicas de Amigos del País, la de Badajoz se funda en 1817, desde el punto de vista económico, cultural y artístico da lugar a la organización de un buen número de actividades relacionadas con el arte y la cultura e, incluso, la creación del primer Instituto de Enseñanza Secundaria de la capital, la puesta en marcha de la Escuela Normal, la Academia Provincial de Ciencias Médicas y la Caja de Ahorros y Monte de Piedad con su doble papel de entidad crediticia y ayuda a los necesitados a través de su Tienda Asilo⁶⁹.

Como afirma Francisca Rosique Navarro⁷⁰, en la Baja Extremadura “el siglo XIX había dejado planteados no pocos desafíos a todos los niveles”. En este sentido, a fines de XIX, las distancias entre España y Extremadura habían aumentado de manera significativa, incluyendo los aspectos culturales. Por lo que a la Baja Extremadura se refiere, se evidencian los problemas estructurales heredados de las últimas décadas del siglo XIX porque son la traducción de una economía agraria basada en el cereal, el viñedo y el olivar complementada con la explotación de la dehesa, utilizando técnicas muy atrasadas, con una fuerte presión demográfica, estructuras políticas y económicas dominadas por la oligarquía rural y los caciques que reforzaban un evidente atraso que está en la base de los problemas que desembocarán en los tristes acontecimientos de nuestra Guerra Civil.

Pese a lo dicho, no cabe duda de que en Extremadura se va a producir a lo largo de los siglos XIX y XX un verdadero renacimiento de la pintura. Este renacimiento es especialmente significativo en Badajoz con el protagonismo, en la segunda mitad de la centuria, de Felipe Checa y Nicolás Megía y en el XX con las figuras de Eugenio Hermoso y Adelardo Covarsí. Sin duda que esta renovación, pese a la desaparición de los mecenas, como señala Yolanda Fernández⁷¹, no es ajena a la dinamización cultural del Badajoz decimonónico en torno a la Sociedad Económica de Amigos del País y los profesores del Instituto Provincial que tuvieron un papel muy destacado. Este hecho obligó a muchos artistas a vivir una existencia bohemia alejada de los círculos de la

⁶⁹ PEDRAJA MUÑOZ, F. “Las artes plásticas en el siglo XIX”, *Historia de la Baja Extremadura*, Badajoz, 1986, Tomo II, p. 1217.

⁷⁰ ROSIQUE NAVARRO, F. “La Baja Extremadura desde 1900 a 1936”, *Historia de la Baja Extremadura*, Badajoz, 1986, Tomo II, p. 1239.

⁷¹ FERNÁNDEZ MUÑOZ, Y. “Bermudo y la pintura costumbrista”, *Norba-Arte*, XVIII-XIX, 1998/1999, p. 257.

pintura oficial y académica que recibía ayuda institucional que les permitió estar pensionados en Roma o Madrid.

La pintura extremeña de estos siglos se enmarca en una corriente costumbrista que no se diferencia mucho de lo que está sucediendo en el resto de España, por cuanto artistas como Felipe Checa podrán salir de su tierra y asimilarán y difundirán las influencias y enseñanzas recibidas lo que su puso su incuestionable éxito⁷². La corriente costumbrista, que vivirá sucesivas orientaciones, desde una tendencia romántica en las primeras décadas del siglo XIX, a otra más realista coincidiendo con la crisis finisecular y el regeneracionismo, tendrá como temática principal el bodegón, el paisaje y la pintura de género que serán para nosotros una fuente de información, independientemente de las cuestiones artísticas que, como es obvio, no podemos abordar⁷³.

En la nómina de pintores extremeños que incluyen piezas de cerámica en sus obras en los siglos XIX y XX vamos a referirnos a José Caballero Villarroel, Felipe Checa Delicado, Eugenio Hermoso Martínez, Adelardo Covarsí Yustas, Antonio Beltrán Rivero, Manuel Fernández Mejías, José María Collado, Leopoldo Gragera y Antonio Vaquero Poblador siendo conscientes de que, incuestionablemente, faltan obras y artistas.

El barcarroteño José Caballero Villarroel (1842-1887), que vio truncada su carrera por una muerte prematura, fue un artista de tendencia clasicista y académica, no en vano estudió en la Academia de San Fernando siendo condiscípulo de Felipe Checa, que se traduce en un minucioso detallismo de rico colorido.



Fig. 11: José Caballero Villarroel, *Peces y frutas*

⁷² PIZARRO GÓMEZ, F.J. "El costumbrismo extremeño de los siglos XIX y XX en el panorama pictórico español", *Alcántara*, 9, 1986, pp. 83-84.

⁷³ Sobre la evolución de la pintura extremeña, *Cfr.* MÉNDEZ HERNÁN, V. "La pintura extremeña: costumbrismo y regionalismo como señas de identidad en 1898", *Revista de Estudios Extremeños*, LV, I, 1999, pp. 187-263.

En su obra *Peces y frutas* (fig. 11), Caballero dispone los objetos de forma muy cuidadosa, incluyendo una gallina, dos barbos, diferentes productos de huerta, una botella de vino, una sartén y dos piezas de cerámica. Una aceitera casi esférica, vidriada y decorada con “chorreones”⁷⁴ y un plato hondo vidriado en blanco con un motivo vegetal en el fondo y una línea ondulada, enmarcada en dos paralelas, cerca del borde. Ambas piezas son productos de la alfarería de Salvatierra de los Barros.

Felipe Checa Delicado (1844-1906) es uno de los más grandes maestros de la pintura extremeña. Además de bodegones, Checa fue un excelente retratista, copió en su periodo de formación en la Academia de San Fernando a los grandes pintores, cultivó la pintura histórica, los paisajes, los cuadros de delicadas flores, la temática soldadesca y religiosa y el costumbrismo, destacando sus escenas de cocina y la pintura monaguillista.

Son muchas las obras de Checa⁷⁵ en las que la cerámica tiene un papel destacado. Sin tratar de repasar toda la obra, no es nuestra intención, citamos el *Bodegón* donde encontramos elementos habituales en las naturalezas muertas de Checa: frutas, limones, pescados, cacharros de cobre de diferentes formas y tamaños y piezas de cerámica, en este caso, una cazuela o pastelera vidriada de asas enfrentadas y tapadera con mamelón de procedencia salvaterreña⁷⁶. Mención especial merece el *Bodegón del jarro de Talavera* (fig. 12) en el que Checa hace un alarde de virtuosismo técnico realizando una ejecución magnífica y cuidando la colocación de los objetos. La escena, glosada de forma magistral por E. Fuentes⁷⁷, está dominada por un hermoso jarrón talaverano de doble asa y compleja decoración, al que acompañan frutas variadas, una pieza de cobre, un hermoso frutero plano de vidrio y como novedad una cortina y unas plumas.

Destacan en la pintura costumbrista de Checa las obras que se desarrollan en una cocina, que incluyen escenas con cerámicas, y son conocidas como “cuadros del cura y el ama”. Estos cuadros fueron criticados en su época por anticlericales y porque ofendían a la moral lo que obligó a su retirada. Estas obras presentan una serie de elementos comunes: la escena, que se ilumina desde la derecha a través de una ventana, se desarrolla en una cocina con un fogón frente al espectador, sobre el que se dispone un “topetón” en el que se presenta un bodegón corrido que, a veces, se completa con otras naturalezas muertas sobre el poyete de la cocina, en la pared o sobre el suelo. Los protagonistas de la obra son un cura de aspecto obeso, que aparece sentado al lado de una mesa en el que ha comido o se prepara para comer, servido por un ama de aspecto joven lo que plantea una cierta ambigüedad entre la

⁷⁴ CARRETERO PÉREZ, A. et alii. “Alfarería popular en...”, pp. 136 y 230, fig. XV, 3.

⁷⁵ Para conocer en profundidad la obra de Felipe Checa, Cfr. *Felipe Checa Delicado (Badajoz, 1844-1906). Primer centenario de su muerte*, (Textos: Román Hernández Nieves), Badajoz, 2005.

⁷⁶ CARRETERO PÉREZ, A. et alii. “Alfarería popular en...”, pp. 133 y 228, fig. XV, 3.

⁷⁷ FUENTES, E. “Bodegón del “Jarrón de Talavera” de Felipe Checa”, *Revista de Estudios Extremeños*, Miscelánea, LXVIII, I, 2012, pp. 493-497.

decrepitud del cura y la lozanía de la muchacha. Pero, al margen del mensaje cargado de anticlericalismo, la pintura de género de Checa es una descripción etnográfica de las costumbres de su tiempo y, especialmente, de los menajes de cocina.

En la obra *Vaya Chavó* aparecen, además de los personajes conocidos, el cura y el ama, un bailaó que actúa subido en la mesa mientras la mujer toca la guitarra. El “topetón” del fondo, que es el lugar elegido para el bodegón corrido, ha sido desprovisto en parte de los objetos para no distraer la atención de la figura del *bailaó* por ello, en la parte izquierda, junto a la pared, aparecen un farol y un perol de cobre. En la derecha, un brasero de cobre, una botella de cristal encordada y un típico barril de cazador⁷⁸ bruñido para mantener el agua fresca⁷⁹, una suerte de cantimplora de barro cocido con dos asas pequeñas con la cuerda anudada para su transporte, una pieza tradicional de la alfarería de Salvatierra de los Barros. En *Soplándole después de harto o La siesta del cura*, el obeso sacerdote acaba de comer y la joven le alivia la digestión echándole aire con un fuelle. En el “topetón”, de izquierda a derecha, se disponen una chocolatera vidriada, una tetera de cobre, una jarra vidriada de doble asa, un perol de cobre, una aceitera de latón, un pucherito vidriado con la técnica del “babero”⁸⁰, una botella de cristal de color negro, un azarcón⁸¹ vidriado decorado con “chorreones”, y una cazuela también vidriada. En el suelo, detrás del sillón donde se sienta el cura, pinta un cántaro gordo, naturalmente en basto, sin vidriar ni bruñir, para mantener el agua más fresca y sobre la pared del fogón, otra cazuela vidriada en blanco y un par de piezas que no es posible distinguir con claridad, aunque podría tratarse de una jarra y otro puchero. Las piezas de cerámica que se presentan en el cuadro, por su tipología y acabado, las consideramos procedentes de Salvatierra de los Barros.

En *La cocina del Sr. Cura* (fig. 13), el cura gordinflón está comiendo al tiempo que se lleva a la boca un copa pequeña de porcelana, mientras la mujer, sentada detrás de él, sostiene una sartén de hierro donde hay unos huevos que va a servir en el plato hondo de cerámica vidriada en blanco con un trozo de pan. En un puchero de dos asas puesto al fuego se termina de cocinar la comida y en el “topetón”, de izquierda a derecha, otro bodegón corrido con una vinagrera vidriada, pieza semejante a la aceitera pero de color oscuro, una tetera de cobre, una chocolatera vidriada, un plato hondo también vidriado, una botella de cristal, un puchero de un asa decorado con “babero”, un farol de bronce, un azarcón y otro perol de cobre. Entendemos que también los cacharros de cerámica de esta obra han sido fabricados en Salvatierra de

⁷⁸ CARRETERO PÉREZ, A. *et alii*. “Alfarería popular en...”, pp. 137-231, fig. XVI, 1 y lám. XX, 1.

⁷⁹ El bruñido tiene tres objetivos: decorar las piezas, mejorar su limpieza y matizar la permeabilidad de su superficie. *Cfr.* CALERO CARRETERO, J.Á. y CARMONA BARRERO, J.D. “El bruñido: una faena exclusiva de la mujer en la alfarería de Salvatierra de los Barros”, *III Jornadas de Historia de Valencia de las Torres*, Valencia de las Torres, 2009, pp. 250-251.

⁸⁰ En Salvatierra de los Barros se denomina “babero” a la técnica de vidriado que consiste en aplicarlo en una parte de la superficie exterior cerca de la boca.

⁸¹ CARRETERO PÉREZ, A. *et alii*. “Alfarería popular en...”, pp. 135 y 230, fig. XV, 4.

los Barros. Por último, en *Venga lo fresco*, la escena la protagonizan un cura más delgado que está sentado a la mesa en la que acaba de comer, mientras la chica retira una bandeja con frutas. En el “topetón”, el habitual bodegón corrido donde predominan los cacharros de cobre, encontramos una jarrita globular vidriada, una aceitera y una vinagrera mientras sobre el suelo de baldosas de barro, en primer plano, junto a un caldero de cobre, se ha depositado una jarra vidriada de doble asa. Como en las anteriores obras de Checa, las cerámicas proceden de Salvatierra de los Barros.



Fig. 12: Felipe Checa, *Bodegón del jarrón de Talavera*



Fig. 13: F. Checa, *La cocina del Sr. Cura*

Eugenio Hermoso Martínez (1883-1963), nacido en Fregenal de la Sierra, “fue el más puro y auténtico representante”⁸² de la pintura regionalista extremeña, una pintura que debemos relacionar con la crisis del 98 y el deseo de volver a lo auténtico, a las raíces, lo que suponía descubrir Extremadura, al tiempo que su obra proponía una evolución estética sin cambios rotundos, insistiendo en un rico cromatismo que

⁸² MÉNDEZ HERNÁN, V. “La pintura extremeña...”, p. 227.

supera el costumbrismo más tradicional para que el paisaje adquiriera un papel protagonista⁸³.

No fue Hermoso un artista que practicara de forma asidua el bodegón o el paisaje, sin embargo, los dos géneros se conjugan en dos exquisitos *Bodegón con paisaje* que muestran frutas variadas con objetos de vidrio o metal en primer término con un fondo paisajístico. Este paisaje sirve de marco para *A la fiesta del pueblo* y *La Juma, la Rufa y sus amigas* (fig. 14) en el que la cerámica vuelve a ser protagonista porque la Juma y sus amigas, con sendos voluminosos cántaros en el cuadril, lo que puede considerarse un bodegón lineal cerámico, caminan alegremente hacia la fuente para llenarlos de agua. La escena, si la analizamos desde la tipología de los cántaros sorprende. Por su capacidad, su forma globular y su acabado exterior vidriado, incluso con “chorreones” como los azarcones, se alejan de la tipología habitual de los cántaros que suelen tener perfil más o menos fusiforme, carecen de vidriado exterior porque evita la evaporación y el consiguiente enfriamiento del agua y su conservación⁸⁴ a no ser que sean decorativos, y son excesivamente voluminosos para transportarlos⁸⁵. En conclusión, nos parece que estos cántaros deben entenderse como modelos idealizados y no reales pese a que, sin duda, Hermoso conocía la alfarería por ser Fregenal de la Sierra un centro activo en su época.



Fig. 14: Eugenio Hermoso, *La Juma, la Rufa y sus amigas*

⁸³ Para profundizar en la obra de E. Hermoso, Cfr. *Eugenio Hermoso. Catálogo de la exposición*. Textos: Francisco Javier Pizarro Gómez, Antonio Gázquez Ortiz, Rosa Perales Piquera y María Teresa Terrón Reynolds, Badajoz, 1999.

⁸⁴ CALERO CARRETERO, J.Á. y CARMONA BARRERO, J.D. “La alfarería tradicional para agua...”, pp. 437-438.

⁸⁵ CARRETERO PÉREZ, A. *et alii*. “Alfarería popular en...”, pp. 135-136; p. 230, fig. XV, 6 y lám. XIX, 1.

Adelardo Covarsí Yustas (1885-1951), un badajocense de nacimiento y de corazón, fue un artista embarcado en la pintura regionalista no exenta de realismo que contó con una clientela aristocrática y burguesa pues su obra de “pinceladas amplias, jugosas, hábiles y factura suelta (...) combinadas con un alegre colorido”⁸⁶ tenía un gran atractivo para sus contemporáneos. En su temática, el paisaje extremeño, iluminado por cielos de nubes de algodón de tonos rosáceos⁸⁷, las escenas de caza, sus cuadros dedicados a los ambientes portugueses llenos de tipismo, conforman un retrato de una Extremadura un tanto idílica⁸⁸.



Fig. 15: Adelardo Covarsí, *Bodegón*

También en la obra de Covarsí encontramos naturalezas muertas. Este es el caso de sus escenas de interior protagonizadas por portugueses que beben, cantan y ríen en tabernas tenuemente iluminadas por una ventana ubicada frente al espectador. En *Portugueses en Badajoz*, el bodegón cerámico se sitúa sobre una mesa, en primer plano un porrón de vidrio, una pieza de cobre, dos bollitos de pan y un plato hondo vidriado sobre un mantel blanco doblado en el que se apoya levemente una jarra de vino vidriada en tonos azules, de la que el tabernero ha servido un vaso para un acordeonista sentado delante. Al fondo, otro parroquiano sostiene una jarra vidriada en verde. Pese a que el tema no es estrictamente un bodegón, está perfectamente integrado en un cuadro de ambiente popular, protagonizado por personajes de la calle dispuestos en tres planos. Naturalmente las piezas de cerámica son portuguesas,

⁸⁶ MÉNDEZ HERNÁN, V. “La pintura extremeña...”, p. 239.

⁸⁷ CRUZ SOLÍS, I. (DE LA) “El sentimiento del paisaje en Adelardo Covarsí”, *Norba-Arte*, V, 1984, pp. 231-241.

⁸⁸ Para un conocimiento más profundo de la pintura de A. Covarsí, *Cfr. Adelardo Covarsí. Catálogo de la exposición*. Textos: Margarita Alba Morales, Vicente Méndez Hernán, Florencio Javier García Mogollón, Rosa Perales Piquera, M^a Teresa Terrón Reynolds, M^a Teresa Rodríguez Prieto, Francisco Javier Pizarro Gómez y Lourdes Román Aragón, Badajoz, 2001.

posiblemente de Reguengos o Estremoz. Su *Bodegón* (fig. 15) de tipo cinegético incluye, estructurado en dos niveles, una repisa y la mesa, una serie de elementos relacionados con la caza y la pesca, como un canto a estas actividades deportivas. Aparecen así una cabeza disecada de venado, peces de río, cobres, armas, cañas de pescar, cestas, redes y dos piezas de cerámica. En la repisa dos jarras, una de mayor tamaño decorada con una escena de caza de jabalí en tonos amarillentos y la boca rota y otra más pequeña en tonos azules de procedencia talaverana y, sobre la mesa, un barril de cazador bruñido de Salvatierra de los Barros.

De la biografía y la obra del albuerense Antonio Beltrán Rivero (1892-1957) nos falta información. Sabemos que estudió en la Escuela de Artes y Oficios de Badajoz y que fue Profesor Auxiliar de Pintura Industrial en la Escuela Profesional de Artesanos y el Instituto Nacional de Enseñanza Media de Badajoz en el Curso 1943-44. Participó en diversas exposiciones aportando paisajes y bodegones en los que demostró cierta pericia.

En su obra *Bodegón del plato de loza* (fig. 16) la composición y los elementos representados nos recuerdan los bodegones de F. Checa. Sobre una mesa aparecen frutas -granadas, uvas, higos, membrillos, cerezas y en una cesta con más uvas y melocotones-, acompañadas de una tetera de cobre con las características abolladuras y en la parte derecha un plato llano vidriado de borde inclinado y ancho decorado en negro con un tema vegetal y justo a su lado una jarra de la tipología de las aceiteras y vinagreras de Salvatierra de los Barros, decorada con un hermoso y brillante vidriado verde oscuro que lleva dentro una pluma de pavo real como adorno.

El badajocense Manuel Fernández Mejías (1911-1989), fue un pintor con clara dedicación al género de la naturaleza muerta en el que llegó a destacar con una estética clásica, hasta que se embarcó en la corriente impresionista. Sus bodegones, definibles como cinegéticos, destilan una cierta influencia de A. Covarsí por lo que, además de las habituales comidas y vajillas, aparecen conejos, liebres, perdices, patos, zorros, gallos y peces de río que se mezclan en la composición con armas y cañas de pescar en un buscado desorden, sin dejar espacios libres, un verdadero *horror vacui*, en un espacio, una cocina, iluminadas desde una imaginada ventana desde la derecha, como lo hiciera F. Checa. Su estilo resulta naturalista y realista pero sin lograr las calidades de otros bodegonistas extremeños.

Fernández Mejías incluye en sus obras piezas de cerámica. De su producción destacamos, el *Bodegón de la costera* presidido por un estilizado azarcón de Salvatierra de los Barros y el *Bodegón del gallo* (fig. 17) en el que, en torno a un caldero sobre un estrevede preparado con leña de alcornoque, se compone una escena en la que aparecen todos los elementos del bodegón, incluyendo dos gallos, que se desangran sobre un plato blanco, un cesto con pimientos, una fuente con frutas y cuelgan de la pared del fondo, dos cuernos para aceite y vinagre. Sobre el poyete de la cocina, a la

izquierda, una aceitera decorada con “chorreones” de origen salvaterreño y junto a la pared, a la derecha, en el suelo, una tinaja pequeña fusiforme de boca ancha, de las que se fabricaban en Bailen decorada con “babero” en el borde que, seguramente, procede de la localidad onubense de Trigueros donde se producían hasta hace poco tiempo⁸⁹.



Fig. 16: Antonio Beltrán Rivero, *Bodegón del plato de loza*



Fig. 17: Manuel Fernández Mejías, *Bodegón del gallo*

José María Collado Sánchez (1913-1981) nacido en La Garrovilla, también se inició en el mundo del arte en la escuela de Artes y Oficios de Badajoz con Adelardo Covarsí, más tarde en Madrid en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando y, finalmente, en Valencia en la Escuela de Bellas Artes de San Carlos. A su vuelta a Badajoz, fue Profesor de Pintura y Dibujo en la Escuela de Artes y Oficios, cargo que ocupó a la muerte de Covarsí, obtuvo la Cátedra de Dibujo del Instituto Bárbara de Braganza y desempeñó el cargo de Director del Museo de Bellas Artes de Badajoz⁹⁰.

Collado fue un bodegonista de estilo clásico y academicista en el que destaca el cromatismo y el amontonamiento de los elementos, una suerte de *horror vacui* en el que las cerámicas, por su volumen, juegan un papel determinante. En un *Bodegón* de la Colección particular de Don Carlos Covarsí, una jarra de Talavera junto a una copa de cristal transparente llena de agua y una tetera de cobre protagonizan el cuadro

⁸⁹ CARRETERO PÉREZ, A. *et alii*. “Alfarería popular en...”, pp. 191-192; p.237, fig. XXII, 4 y p. 255, lám. XVI, 4.

⁹⁰ HERNÁNDEZ NIEVES, R. *La Naturaleza...*, p. 152.

que se completa con unas piezas de fruta sobre la mesa. En el *Bodegón* (fig. 18) del Museo de Bellas Artes de Badajoz, dos copas de cristal llenas de vino y agua, una naranja dentro de un pequeño lebrillo vidriado en blanco, en posición forzada, decorado en el interior con una línea quebrada al borde⁹¹, la aceitera adornada con “chorreones” -ambas piezas de Salvatierra de los Barros-, unas manzanas, una ramita de naranjo y una rosa componen una obra en la que el pintor mezcla planos, texturas y colores de forma un tanto abigarrada.



Fig. 18: José M^a Collado, *Bodegón*

Leopoldo Gragera (1911-1995), nacido en Puebla de la Calzada, es un pintor ligado a una corriente costumbrista y regionalista heredada del romanticismo, preocupado por el dibujo, interesado por la figura humana, el pueblo, que hace presente en tipos populares y su realidad cotidiana, como la suya propia, ligada a la agricultura y la ganadería. Sus obras consiguen, mediante un adecuado uso de las luces y las sombras, un acertado modelado de los objetos⁹².

Sus bodegones, con fondos casi abstractos, está llenos de objetos de la vida diaria, familiares, adoptando un punto de vista alto para captar el entorno habitual de sus protagonistas que reflejan una situación de gestos estudiados mientras los elementos que les acompañan, mediante una pincelada suelta y un adecuado uso del color, dejan ver sus ricas texturas. Este esquema se repite en *Las niñas Joaquina y Manuela* (fig. 19), un retrato con cerámica en el que el pintor reproduce una aceitera de Salvatierra de los Barros con decoración de “chorreones”, que ya hemos visto en otras obras

⁹¹ CARRETERO PÉREZ, A. et alii. “Alfarería popular en...”, p. 131; p. 227, Fig. XII, 3 y p. 253, Lám XIV, 2. El lebrillo se elabora en diferentes tamaños y decoraciones.

⁹² Para profundizar en la obra de L. Gragera, Cfr. *Leopoldo Gragera (1919-1995). Catálogo exposición*. Textos: Amalia Gragera Alonso, Badajoz, 2014.

aunque ahora, como sucede en el *Bodegón con flores*, es un cacharro decorativo, un florero, donde apreciamos, comparándolos, como el estilo de Gragera evoluciona porque el dibujo que en sus inicios marcaba los contornos, va dando paso a contrastes fondo-forma menos acusados.

El último de los artistas a quien nos hemos acercado es Antonio Vaquero Poblador (1933-2004), un badajocense comprometido con su realidad y con su tiempo, se definirá a sí mismo como “un artista fluctuante entre el impresionismo y el expresionismo, casi siempre de tipo social, aunque rechazaba a los que durante los años sesenta se denominaron pintores sociales por puro snobismo”⁹³. Para huir de este vacío esnobismo, Vaquero se inspiraba en la gente de la calle de su Badajoz natal, con los que se alegraba, lloraba, compartía sus dramas y hasta sus tragedias. Para expresar estos sentimientos, utiliza líneas negras delimitando los contornos que se rompen, a veces, introduciendo colores rojos, naranjas y amarillos que dan luz a las obras.

Los personajes de sus obras se representan de cuerpo entero o casi, aunque normalmente de frente. Así, en su sugerente dibujo a rotulador sobre papel, *Cacharrero*, vemos una escena de la vida cotidiana elaborada a partir de trazos sueltos de gran fuerza expresiva. Como en su óleo *Alfarero* (fig. 20), el protagonista es un personaje estereotipado, un hombre mayor, que simboliza la experiencia en una profesión que se enseña y aprende de padres a hijos, rodeado de los objetos de su vida cotidiana con sus botas y su gorra y trabajando en la rueda o vendiendo el resultado de su tarea.



Fig. 19: Leopoldo Gragera, *Las niñas Joaquina y Manuela*



Fig. 20: Antonio Vaquero Poblador, *Alfarero*

⁹³ Antonio Vaquero Poblador. *Exposición*. Textos: María Teresa Rodríguez Prieto, Badajoz, 2007, p. 63.

Nuestra investigación ha pretendido ser un humilde homenaje a Francisco de Zurbarán, autor de uno de los más hermosos bodegones cerámicos de la pintura universal y, al mismo tiempo, una aproximación a la evidente relación entre alfarería tradicional y las naturalezas muertas en la provincia de Badajoz en los siglos XIX y XX. Es evidente que no hemos pretendido, ni podido, ser exhaustivos por cuanto faltan, como hemos dicho, pintores y obras, pero aun sabiendo que esto es así, el hecho de que los cacharros que los pintores incluyen en sus obras, de forma específica en los bodegones, responden a objetos de la realidad cotidiana y de uso, son una fuente de información para el conocimiento de una actividad económica importante y, de paso, para profundizar en las relaciones humanas de una sociedad de la que éstos formaban parte.

El tema es, sin duda, apasionante, plantea toda una serie de posibilidades, abre caminos para estudiar una artesanía que, por mor de los cambios que se han producido en las costumbres y la tecnología, ha perdido importancia económica y lo que es, también, muy importante hace desaparecer un cultura material enraizada en la tradición, lo que supone perder nuestras señas de identidad. Recuperarlas es una tarea urgente, se lo debemos a quienes nos precedieron y no podemos olvidarlo.

