

TALAVERA: UNA CERÁMICA A AMBOS LADOS DEL ATLÁNTICO. ORIGEN Y PRESENTE DE LA LOZA TALAVERANA EN ESPAÑA Y MÉXICO.

TALAVERA: CERAMICS ON BOTH SIDES OF THE ATLANTIC. ORIGIN AND PRESENT OF TALAVERA EARTHENWARE IN SPAIN AND MEXICO.

Carmen Cipriano Crespo* <https://orcid.org/0000-0002-0584-8030>

Elena Freire Paz** <https://orcid.org/0000-0001-6917-3768>

Resumen:

En diciembre de 2019 el Comité Intergubernamental para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial, reunido en Bogotá, materializó un proyecto que había comenzado siete años antes. Desde ese momento, los procesos artesanales de la cerámica de Talavera de la Reina y El Puente del Arzobispo, situados al oeste de la provincia de Toledo (España), fueron incluidos en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad. La UNESCO localizaba, sin embargo, la cerámica de Talavera, en un mapa mundial, a ambos lados del Atlántico y, junto a estos dos centros productivos en Europa, también aparecían los estados de Tlaxcala y Puebla, en el altiplano mexicano. Una técnica artesanal alcanzaba así, el máximo reconocimiento internacional a través de su proyección sobre cuatro territorios diferenciados, pero con una historia entrelazada. El presente texto pretende mapear, en perspectiva antropológica, el decurso histórico de la cerámica de Talavera hasta alcanzar la meta de engrosar la lista del patrimonio que ha de ser salvaguardado para el futuro.

Palabras clave: Talavera, cerámica, artesanía, patrimonio inmaterial, Unesco.

Abstract:

In December 2019, the Intergovernmental Committee for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage, meeting in Bogota, materialized a project that had begun seven years earlier. From that moment on, the ceramic craft processes of Talavera de la Reina and El Puente del Arzobispo, located in Western Toledo (Spain), were included in the Representative List of the Intangible Cultural Heritage of Humanity. UNESCO, however, located Talavera ceramics on a world map on both sides of the Atlantic and, together with these two production centers in Europe, the states of Tlaxcala and Puebla, in the Mexican highlands, also appeared. A craft technique thus achieved maximum international recognition through its ramifications over four different territories but with an interwoven history. The present text intends to map, from an anthropological perspective, the historical course of Talavera ceramics until it reaches the goal of adding it to the list of heritage to be safeguarded for the future.

Keywords: Talavera, ceramics, handicrafts, intangible heritage, Unesco.

Fecha de recepción: 03-06-2022 Fecha de aceptación: 05-07-2023

Pelo Tejo vai-se para o Mundo.

Para além do Tejo há a América

Álvaro Caeiro

Establecer los principios

Talavera de la Reina y El Puente del Arzobispo¹ comparten en sus topónimos la más alta alcornica monárquica y religiosa, para referir dos poblaciones situadas geográficamente en el oeste de la provincia de Toledo (España). Separadas por poco más de treinta kilómetros, lo que las sitúa en ayuntamientos

muy próximos y con unas claves comarcales compartidas, ambas localidades quedaron, inexorablemente, unidas hace unos años por la declaración que la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura² realizó en 2019 sobre su producción cerámica inscrita, desde

¹ Topónimos oficiales de ambas localidades que, en adelante, serán designadas como Talavera y Puente. El término "talavera" también será empleado como nombre común para referirse a la cerámica producida en México por ser esta su denominación ordinaria en aquel territorio.

² Para un análisis sistemático de los parámetros conceptuales básicos que operan en las declaraciones de este organismo supranacional que ha terminado por generar la "marca UNESCO" vid. Jiménez de Madariaga y Seoño Asencio 2019.

* Talavera de la Reina. (Toledo, España). Universidad de Castilla-La Mancha (UCLM). Correo electrónico: mariacarmen.cipriano@uclm.es

** Lugo (España). Universidade de Santiago de Compostela (USC) Correo electrónico: elena.freire@usc.es

entonces, en el listado de mayor relevancia en términos patrimoniales para la humanidad. De este modo, la cerámica talaverana ha pasado a formar parte de las técnicas artesanales inscritas en el codiciado listado de la UNESCO y para su reconocimiento, ha resultado fundamental el trasvase de esta artesanía a tierras americanas desde el siglo XVI y su pervivencia en los estados de Tlaxcala y Puebla.

Esta conexión transnacional debe ser entendida, más allá de las coordenadas trazadas en los procesos de legitimación del patrimonio, en un contexto histórico compartido, cuyo punto de inflexión se produce cuando las técnicas y conocimientos específicos para la elaboración de la loza talaverana, son incorporados a la producción artesanal con barro realizada en México. A partir de ahí, a ambos lados del Atlántico se perpetúa, durante siglos, un mismo oficio sometido a contextos sociales y económicos claramente diferenciados, pero en

el que el saber-hacer se mantiene como vínculo que semeja indisoluble hasta que, ya en el siglo XXI, una candidatura a la categoría de Patrimonio Cultural Inmaterial, promovida en sus inicios desde España, encuentra en el eco americano, la clave para elevar esa artesanía compartida a un bien con reconocido valor para la humanidad³. Con ese hilo conductor, de traspaso y unidad en los saberes distinguidos ahora por la UNESCO, en las siguientes líneas trazaremos la historiografía compartida de la cerámica talaverana para entender y analizar, en perspectiva antropológica, las circunstancias que la rodean⁴.

3 A fin de cuentas, no se puede obviar que "otro aspecto importante del patrimonio cultural inmaterial es su conexión con la identidad de sus creadores y transmisores" (Prada y Pesántez 2017:79).

4 Las autoras quieren manifestar su agradecimiento a David Engenios por la cesión del material fotográfico que ilustra este artículo.

Figura 1



Localización de los puntos de producción de cerámica de Talavera reconocidos por UNESCO.

Sobre las producciones materiales de los centros artesanales de Talavera y Puente, existen diferentes trabajos (Pleguezuelo 1992, 1994; Hernando 1999 o Maquedano Carrasco 2001) en los que se aborda el estudio de la cerámica desde una perspectiva diacrónica, en función de las técnicas empleadas, así como de los acabados que presentan las piezas. Bajo este prisma, ha sido posible establecer una interesante y necesaria clasificación de las distintas etapas que se suceden con base en las tipologías y motivos decorativos utilizados y en las que resultan fácilmente identificables las variaciones en función de, por ejemplo, las gamas cromáticas empleadas⁵. Sin embargo, ese tipo de aproximaciones se enmarcan en los intereses propios de la historia del arte y en la categoría del patrimonio histórico-artístico donde, además, la loza de Talavera ocupa la posición subalterna atribuida a los estudios vinculados a las denominadas artes menores o artes decorativas.

Fuera de la óptica del valor histórico y artístico que, evidentemente, incorporan sus piezas, el oficio nunca ha sido abordado desde una perspectiva transversal integral. Una circunstancia que puede resultar más llamativa si se atiende al hecho de que, a pesar del evidente interés hacia los objetos que conforman la producción material, en la declaración de la Unesco se reconoce, de forma específica, el valor del ejercicio de la actividad quedando este, pues, enmarcado en el campo de la producción cultural propiamente dicha y cuyo estudio corresponde a la disciplina antropológica. En este sentido, la cerámica de Talavera entraría dentro de lo que Honorio Velasco identifica como un patrimonio:

al que se atribuye una valoración cualitativa en términos de vinculación de las comunidades y grupos humanos con ellos en tanto que factores de generación y fomento de identidad y de continuidad (advírtase ésta como una forma de redefinir la tradición) y en tanto, igualmente, que aportaciones a la diversidad cultural y muestras de la creatividad (Velasco Maíllo 2012:sp).

En esta línea hay que situar publicaciones mucho más recientes, que han comenzado a perfilar conexiones entre el arte decorativo y el patrimonio cultural inmaterial de la humanidad, apreciando la complejidad de relacionar las clasificadas artes aplicadas e industriales con categorías que responden a otros parámetros y ponen el foco de atención sobre una técnica artesanal:

Al entender la cerámica como patrimonio cultural inmaterial, damos la relevancia e importancia al punto de origen de esta, a la tradición alfarera, al desconocido autor de éstas, el alfarero, cuyo secreto de elaboración se ha transmitido de generación en generación (Agúndez Lería 2019:90).

Más allá de la técnica

Por lo que respecta a la producción material, consideramos que resulta indispensable presentar aquí, al menos, una somera descripción de los elementos que definen la cerámica talaverana. Desde un punto de vista técnico, todos los trabajos salidos de esos alfares están clasificados dentro de la categoría “loza”, que se realiza a partir de barro fino cocido y esmaltado para, con posterioridad, mediante un vidriado estannífero, sellar las piezas gracias a la capa blanca de caolín que oculta por completo la materia prima a partir de la cual han sido elaboradas: la arcilla. Sobre esa capa impermeabilizadora, que cubre por completo las piezas, suele aplicarse, y así ocurre en Talavera, una decoración pictórica, a base de óxidos metálicos vitrificables⁶.

Trinidad Sánchez (1997) recoge en su libro *Cerámica de Talavera y Puente*, que las formas —tanto abiertas como cerradas— están hechas a torno cuando son regulares y a molde cuando tienen escotaduras o son lobuladas. Los elementos auxiliares, como las agarraderas, están realizados a mano y pegados, con el barro aún fresco, al cuerpo de la pieza. El uso de colorantes se realiza mediante su completa disolución en agua para ser aplicados, directamente, con pincel o con la ayuda de estarcidos o estampación. En el caso de Talavera, los óxidos metálicos empleados de forma mayoritaria fueron hierro, antimonio, cobalto, cobre y manganeso, que proporcionaban, respectivamente, las tonalidades ocres o anaranjadas, amarillas, azules, verdes y negruzcas. En líneas generales, el repertorio decorativo consiste en adaptaciones, bastante autónomas, de grabados de gran difusión en los siglos XVI y XVII, siendo ese momento cuando se produce un mayor auge del oficio, como veremos más adelante.

Precisamente, es posible que el hecho de que la cerámica talaverana haya alcanzado un superior nivel de consideración y, consecuentemente, de demanda en la Edad Moderna, haya sido uno de los motivos que provocaron, con la llegada de la industrialización y la época contemporánea, la absorción del desempeño del oficio dentro de un paradigma técnico,

⁵ Por lo general, las agrupaciones de la loza talaverana se realizan en series en función de la coloración empleada (blanca, azul, tricolor, policroma, etc.) y de las propias técnicas de aplicación (jaspeada, pulverizada, punteada, esponjada, etc.), así como por los motivos decorativos con mayor presencia en cada momento (geométricos, fitomorfos, zoomorfos, antropomorfos, etc.). Cabe resaltar que es, precisamente, en la aplicación y el uso de los motivos decorativos donde se evidencian las mayores diferencias entre la cerámica fabricada, para el caso español, en Talavera y en Puente, sin que por ello se haya llegado a producir una ruptura del modelo artístico, puesto que el soporte artesanal compartido ha provocado su unidad.

⁶ Posiblemente, uno de los rasgos más destacados de la cerámica talaverana lo constituye el hecho de que, en su proceso de elaboración, la temperatura máxima alcanzada durante las dos cocciones —la primera, más rebajada, para dotar de consistencia a la pieza, y la segunda, a mayor temperatura, para fijar la decoración— no supera, en ningún caso, los 1200° centígrados. Esto determina, junto a otros factores, su clasificación como loza o barro común frente a la porcelana, cerámica de alta calidad y mayor consideración. A nuestro entender, la profusa decoración que caracteriza a la talavera está, precisamente, relacionada con el hecho de ocultar la simpleza de su realidad material proporcionando unos acabados ornamentales que cubren por completo la arcilla sobre la que se ejecuta el arte del pintado.

en el cual tenían fácil cobijo, tanto el volumen de piezas realizadas, como la incorporación al proceso de fabricación de avances tecnológicos el uso de moldes en algunas piezas, destinados a reforzar las líneas de producción. Así, habrían sido esas coordinadas temporales, que de forma transversal se reflejan en el desarrollo del oficio, las que han provocado que la denominación “Fábrica de cerámica artística” no constituya, al menos de forma obligatoria, una paradoja.

Figura 2



Interior de un taller en el que se aprecian las piezas almacenadas para su posterior decoración

Por supuesto, en las definiciones de fábrica y taller, la primera resulta mucho más genérica, pero en ningún punto anula la posibilidad de que en ese tipo de instalaciones se practique una actividad artesanal. Entonces, la fábrica se define como el establecimiento que dispone de instalaciones y maquinaria necesaria para fabricar, confeccionar, elaborar u obtener un producto, mientras que en el taller se realizan trabajos artesanales o manuales. En el caso de las piezas de Talavera, como acabamos de mencionar, el mundo de la cerámica fue integrado bajo las pautas del trabajo fabril sin que ello implicase, en ningún momento, la ruptura con una actividad artesanal, en tanto que las piezas mantuvieron de forma inalterada la elaboración manual de los operarios. De hecho, sería interesante ponderar cómo la existencia de ese entramado industrial permitió la pervivencia del oficio durante todo el siglo XX, frente a la práctica desaparición de otras actividades artesanales⁷. Bien es cierto que, en el caso de las segundas, estaban vinculadas de forma mayoritaria con un mundo rural que aceleró su desarticulación a partir de la década de los años sesenta; pero, si atendemos a su estructura, en torno a una producción en pequeños talleres familiares, consideramos que no puede equipararse la capacidad de resistencia en el entramado de la actividad económica resultando un valor añadido la producción masiva en

7 Por proximidad, podría referirse la paulatina extinción de la alfarería producida, hasta bien entrado el último tercio del siglo XX, por artesanos pertenecientes al campesinado y cuya desaparición ha sido estudiada, entre otros, por Llorens Artigas et al. (1970) en *Cerámica popular española*; Vossen et al. (1975) en *Guía de los alfares de España*; Guerrero Martín y Jordi Belver (1988) en *Alfares y alfareros de España*, o Seseña Lafuente (1997) en *Cacharrería popular. La alfarería de basto en España*.

fábricas. A fin de cuentas, estas surgieron en una fase proto industrial para atender y garantizar un elevado volumen de demanda, donde la unidad familiar ya no era suficiente y se hacía preciso desarrollar el oficio con trabajadores asalariados por cuenta ajena.

Nuestra hipótesis se ve reforzada, si atendemos al hecho de que en Talavera y Puente, las fábricas de cerámica artística han tenido como característica propia, por lo menos durante todo el siglo XX, la figura del empresario-cerámico entendida como un agente que organiza la producción cerámica, pero sin desempeñar, en ningún momento, el trabajo artesanal; la existencia de estos ha resultado fundamental para el sostenimiento del saber hacer de una tradición que continúa presente en los talleres que se encuentran, hoy en día, en activo y que son herederos de ese modelo de alfar⁸.

De todas formas, a otro análisis tendríamos que someter la posibilidad de que la identificación entre la producción de cerámica y las relaciones sociales de producción, haya podido constituirse como una barrera, en perspectiva *emic*, para que la población local percibiese lo que en primera instancia se manifestaba bajo la forma de una ocupación laboral vinculada, por lo tanto, a los ingresos económicos de los trabajadores, como una actividad sobre la que podía reposar una consideración artística susceptible de ser valorada en los circuitos internacionales⁹. Por supuesto, aún más alejado estaría el posible reconocimiento de todo el patrimonio etnográfico unido al ejercicio cotidiano de la actividad. A modo de ejemplo, citaremos la protección administrativa que el Patrimonio Cultural Inmaterial otorga, entre otros elementos, a los molinos utilizados por las artesanas de Puente para moler los pigmentos. Una consideración que no solo afecta a los de mayor tamaño, sino también a aquellos otros de dimensiones reducidas, que eran operados de forma manual y que, a *priori*, pueden presentar más dificultades para ser

8 Durante el “desarrollismo”, que comenzó con el Plan de Estabilización aprobado por el gobierno en 1957, la actividad turística promovida en la Costa del Sol se convirtió en un polo receptor de la loza talaverana distribuida por los empresarios-cerámicos que elaboraron auténticas cartografías de reparto en todo el levante español. En la base de estos circuitos comerciales se encontraba una demanda que, si bien redujo sustancialmente la calidad exigida respecto de los estándares técnicos y prácticos tradicionales, aumentó el volumen de ventas, consiguiendo mantener la producción artesanal de loza como una actividad, económicamente rentable, aún cuando la población autóctona estaba dirigiendo sus gustos hacia otro tipo de materiales para el menaje de cocina y mesa, así como en el caso de los objetos decorativos (Gil Pérez 2012).

9 No es objeto de este trabajo exponer resultados de una investigación sobre las condiciones y las percepciones de la mano de obra que sustentó el ejercicio del oficio y que debería estar enfocada desde la antropología del trabajo. En todo caso, una de las hipótesis iniciales tendría que ser la posibilidad de que los trabajadores se identificasen a sí mismos como mano de obra industrial, en tanto que las condiciones materiales en las que ejecutaban la tarea así podrían sugerirlo. De todas formas, conviene no perder nunca de vista “la dualidad entre clase y conciencia” (Díez Rodríguez 2013:260), expuesta por Thompson (1963) en su trabajo sobre la formación de la clase obrera, en la que la valoración de la vivencia de clase, resulta fundamental para explicar y entender la relación entre los determinantes objetivos de la estructura y la percepción subjetiva de la experiencia.

entendidos como elementos susceptibles de formar parte de la selección que el patrimonio supone sobre la totalidad de la cultura (García García 1998).

Figura 3



Artesano ejecutando la técnica del pintado manual con caña

El aval de la Historia

En todo el proceso de construcción de la candidatura para el reconocimiento de la UNESCO, hay dos variables que han resultado de vital importancia dentro de los criterios constituyentes (Prats 1997) del patrimonio cultural, que contiene la cerámica talaverana y lo han hecho de manera solidaria. Así estarían, por una parte, el crédito de la Historia; por la otra, la garantía de la genialidad artística¹⁰.

Por lo que respecta a la primera, al igual que en otros muchos lugares del Imperio, la presencia de centros artesanos de cerámica en la actual provincia de Toledo, está documentada desde la época romana (Alvigini 2006). En el caso concreto de Talavera, las excavaciones arqueológicas han proporcionado información precisa sobre la existencia en la ciudad de talleres de producción como es el caso de la firma, inscrita en una pieza, de un alfarero llamado Calvinus

que elaboraba *terra sigillata* hispana¹¹ (Rodríguez y Moraleda 1984). Como es bien sabido, la producción de elementos utilitarios y decorativos realizados a partir de barro, loza y porcelana, conforma lo que la RAE define, en su conjunto, como cerámica, pero no es posible obviar los marcadores distintivos existentes entre unos objetos destinados, en principio, a cubrir las mismas necesidades, pero desde materializaciones y consideraciones sociales muy diferenciadas¹². De ahí que la constatación sobre la existencia en la ciudad de talleres propios, dedicados a la considerada como la más refinada de las producciones alfareras del mundo antiguo occidental, no resulte baladí en la interpelación del pasado que caracteriza el reconocimiento de la cerámica de Talavera y Puente como patrimonio inmaterial de la UNESCO, lo que justifica su referencia como punto de arranque de este trabajo. Así pues, bajo la denominación genérica de Cerámica de Talavera y Puente, esta queda perfectamente diferenciada, desde el origen, de cualquier modalidad de alfarería tradicional realizada con barro de basto e identificada, entonces, con un marchamo que la eleva por encima de ese tipo de producciones susceptibles de ser clasificadas como ordinarias. Nos encontramos, pues, ante una forma de reafirmar su carácter extraordinario incluso desde el siempre nebuloso principio de los tiempos que se constituye como inequívoco lugar fundacional del mito.

El recorrido diacrónico que fundamenta la genealogía de la cerámica toledana ha jalonado la historia de importantes paréntesis temporales que han servido, no obstante, como sistema de postas en la argumentación de su, por otra parte, más que sobrado linaje. Estas son las coordenadas en las que insertamos el rastreo de la documentación que avala la continuidad del oficio a lo largo de toda la Edad Media y en la que aparecen reseñados varios hornos y alfareros. En este sentido, Ángel Ballesteros recoge la presencia, en 1182, de dos hornos con producción alfarera en el territorio; en concreto, el citado autor referencia como alfareros en ejercicio

¹⁰ No consideramos que el carácter sagrado que otorga la naturaleza, por encontrarse también fuera de los dominios de la cultura, imprima un carisma determinante en nuestro caso de análisis, pero no podemos dejar de reconocer las reminiscencias simbólicas que asocian la materia prima empleada como base para el desarrollo de la alfarería —la arcilla— con la raíz misma de la naturaleza toda —la tierra—. Siguiendo la terminología de Laurajane Smith, la naturaleza conformaría un tipo de patrimonio relegado que la autora denomina “patrimonio disonante” (Smith 2011:44).

¹¹ El adjetivo hace referencia a uno de los cuatro tipos en los que se subdivide la *terra sigillata* (TS) producida a partir del siglo I a.C. bajo el Imperio romano. El criterio diferenciador resulta, básicamente, del lugar de elaboración de las piezas: Italia —con especial referencia a la producida en la región toscana de Arezzo, y que dio lugar a una denominación específica, la cerámica aretina—, Galia, Hispania y África, cuya producción es más tardía y no presenta novedad alguna con respecto a las anteriores, por lo que suele ser referida por los especialistas como una suerte de último bastión en el mantenimiento de la producción. La TS es un tipo de cerámica de gran calidad y fineza en la que destaca su color rojizo —en contraste con el negro que caracterizó el período precedente— para cuyo proceso de elaboración se hizo común el empleo de moldes. El resultado final presenta un acabado en superficie pulido y brillante que suele estar profusamente decorado con diferentes motivos —geométricos, vegetales o antropomorfos—. La traducción literal del término, “tierra sellada”, contiene los dos componentes fundamentales a la hora de abordar el estudio de la producción cerámica en general. Por una parte, recoge el propio elemento básico empleado como material: la tierra. Por la otra, refiere la presencia, en cada una de las piezas, de un sello que identificaba al alfarero que las había elaborado. Esta circunstancia, cobró especial relevancia para las intersecciones entre arte y artesanía, que han fluctuado en los distintos reconocimientos otorgados tanto al proceso de fabricación como a los resultados materiales obtenidos.

¹² A este respecto puede consultarse el trabajo de Freire Paz (2004:80) y ss.

a aquella altura a Ben Said y Ayub Ben Jalaf (Ballesteros 1983:7). En la identificación de los maestros artesanos no puede pasar desapercibido el origen alárabe, al que remiten los antropónimos y que la historia ha vinculado a la cerámica de Talavera. Este dato, aun no siendo exclusivo de la loza a la que nos estamos refiriendo, sí constituye otra prueba más del incremento en la especialización para una producción de alta calidad, pues es bien conocida la destreza y el dominio del mundo árabe en el oficio¹³. Por lo que respecta a la cerámica de Puente, debemos subrayar que será a partir de la época bajomedieval cuando aparezca documentada.

En un nuevo salto temporal, la calidad de la loza producida en Talavera vuelve a ser mencionada ya en el siglo XV por Lucio Marineo Sículo, quien se refiere a las vajillas allí producidas como “platos de Talavera, muy sutiles, vidriados en blanco y verde” (Sánchez-Cortegana 1998:20). Una vez más, el rastreo histórico de la cerámica de Talavera permite remarcar, en primer lugar, su pervivencia en el tiempo, aunque sea de forma casi testimonial, pues solo aparecen registrados dos alfareros en la villa en el Padrón de repartimiento del año 1491, recogido por el capellán y cronista de Fernando el Católico. Esta permanencia se produce a la par que se mantiene su catalogación como excelente, apelando, en esta ocasión, a la sutileza del vidriado.

Más allá de estas tres referencias puntuales¹⁴ que, como ya hemos avanzado, permiten conectar la producción cerámica de Talavera y Puente con una noción atemporal que la inserta en una permanencia perenne y, por lo tanto, en una existencia entendida en términos tan absolutos como abstractos, será a partir del siglo XVI cuando Talavera se convierta en el epicentro de una actividad cuyos flujos productivos se mantendrán, aunque con altibajos, hasta verse catalogados en el siglo XXI como Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad.

Así, en el primer tercio del siglo XVI, atendiendo a los registros de los acuerdos municipales de 1521, la proliferación de alfares debía de ser considerable, puesto que se constata, en la documentación municipal, la obligación de los alfareros de cumplir los horarios de encendido y apagado de los hornos, con el fin de evitar ruidos y humos que molestasen

¹³ En su trabajo *La cerámica de Paterna y la loza hispanoárabe del siglo XIV*, Rudolf Schnyder confirma que “en cuanto a la técnica, seguían en auge las del sur árabe” (Schnyder 2006:292). Cabe recordar que esta influencia en la producción cerámica resultó determinante en lo que se refiere a la impronta de sus motivos decorativos y, sobre todo, desde un punto de vista técnico, por el tipo de los pigmentos empleados, así como por las fórmulas y procedimientos usados en la aplicación de barnices. El hecho de que esa influencia meridional esté perfectamente documentada, para el período medieval, desde la zona de Paterna y Valencia hasta la altura de Teruel, consideramos que puede funcionar como referente plausible en la explicación de la presencia de especialistas árabes también en Talavera y proximidades.

¹⁴ Recordemos que, hasta el momento, se han constatado tres dataciones para un período que abarca, en su versión más amplia, desde el siglo I antes de Cristo hasta el siglo XV, es decir, mil setecientos años amparados en la presencia de cinco alfareros.

a los vecinos¹⁵. En el caso específico de Puente, las fuentes documentales refieren que, en 1578, había veintiséis alfareros, un cantarero y tres tejeros.

Sobre este fundamento, en una comarca o zona asociada a la artesanía cerámica y, geográficamente, muy próxima a Madrid, una decisión de estado determinará la eclosión de una actividad en la que la viabilidad como recurso económico, se conjuga con la percepción de manifestación artística en un maridaje de máximo interés y que constituye la base más empírica y fehaciente sobre la que se edificó el reconocimiento de la Unesco¹⁶. Nos referimos a la construcción en la Sierra de Guadarrama, entre 1563 y 1584, de un Sitio Real, por mandato expreso de Felipe II, lo que motivó la proliferación masiva de la cerámica de Talavera al ser demandada su producción para decorar el monasterio de El Escorial¹⁷ (Sánchez-Cabezudo 2016). En primera instancia, cabe matizar que la trascendencia del encargo, vino dada por el hecho de que la cerámica de Talavera se asoció a una función si no arquitectónica, sí constructiva, tras la decisión de alicatar una parte muy importante de los edificios¹⁸. De hecho, ya un año antes de comenzar las obras de la construcción más ampulosa de los Austrias, en 1562, se había creado un nuevo oficio, el de Azulejo del Rey¹⁹, función que recayó en el flamenco Hans de Vriendt (Juan Flores), formado en el taller del

¹⁵ Confróntese Vaca González y Luna Rojas (1943).

¹⁶ Toda declaración UNESCO se construye con base en un modelo de expediente en el que se hacen imprescindibles determinados anclajes, uno de los cuales es la inherencia del bien propugnado con determinados valores significativos del pasado.

¹⁷ Inscrito en la lista de Patrimonio de la Humanidad en 1984, el Real Sitio de El Escorial no fue la única edificación en la que se emplearon masivamente las cerámicas de Talavera, pero sí, probablemente, el más destacado. A modo de ejemplo de la pujanza alcanzada en ese momento, hay que indicar que las fuentes documentales registran el uso de la cerámica de Talavera en las obras del Palacio de El Pardo, en el Palacio de Valsain y en el Alcázar de Madrid, entre otras de las que contaron con revestimiento cerámico a lo largo del siglo XVI.

¹⁸ En realidad, lo destacable no sería el gusto de la Casa Real por la cerámica como elemento de apoyo en la construcción, ya que “el recurso decorativo de la azulejería, sobre todo en zócalos, de gran tradición en España y clara raíz islámica, a su vez heredada de los pueblos orientales asirio, babilonio y persa, se utilizó adaptándolos a los sucesivos estilos formales de cada período histórico” (Gárate Fernández-Cossío 2013:261). Sin embargo, el matiz habría que buscarlo en el intento de todos los monarcas por diferenciarse de sus antecesores mediante la elección de recursos ornamentales que, aún manteniendo los parámetros de calidad propios de las clases dominantes, supusieran claves novedosas que se adaptasen a los engranajes de la moda, es decir, a los gustos del momento. En este sentido, la identificación de Felipe II con la cerámica de Talavera es absoluta e indiscutible.

¹⁹ El desempeño del oficio consistía en proporcionar paneles cerámicos y/o piezas de menaje y decoración tanto a la Casa Real como a quienes formaban parte de la corte. El Azulejo del Rey tenía encomendadas dos tareas sucesivas. En primer lugar, formaba parte de sus funciones la creación de los azulejos, entendiendo por tal función tanto el dominio de las técnicas requeridas en la producción cerámica como la ornamentación, siendo esta última la fase más creativa y personal y, por lo tanto, la que más identifica a cada maestro artesano en tanto que da cabida a la genialidad individual en un proceso que se manifiesta como un abandonar la repetición propia del obrador, para abrazar la ejecución propiamente creadora del arte; por otra parte, también formaba parte de su cometido trasladarse junto a la mercadería hasta el lugar de construcción, en donde tenía que supervisar la correcta disposición de todo el material.

italiano Guido di Savino y maestro de cerámica mayólica²⁰. Según constata Eva Calvo, “el químico sevillano Jerónimo Montero también se asentó en Talavera por orden de Felipe II, para realizar sus ensayos en fritas y pigmentos, por lo que entendemos que el trabajo entre ambos debía funcionar coordinadamente” (Calvo Cabezas 2019:29). En la convocatoria de diversos expertos técnicos para el funcionamiento de los talleres cerámicos durante la segunda mitad del siglo XVI, hay que colegir el alto grado de especialización que se desprende del ejercicio del oficio durante el reinado de Felipe II y posteriores²¹.

Figura 4



Detalle de revestimiento con azulejo

Pero no solo la utilización de azulejos y baldosas encumbró a la cerámica de la zona desde la segunda mitad del siglo XVI, porque junto a la producción de materiales constructivos los “22 ceramistas, 18 alfareros, 3 pintores de alfar y un barretero” (Sánchez Cabezudo 2016:50) localizados en activo en el lugar de Talavera durante el reinado de Felipe II, también se ocupaban en la producción de menaje de mesa y piezas ornamentales. Una fabricación de utensilios en loza que experimenta un auge increíble en el período finisecular. En este caso, la razón fundamental es que “entre fines del siglo XVI y principios del XVII existe una crisis económica en el país acompañada de falta de metal, lo que hace que el Duque de Lerma, durante el reinado de Felipe III, promulgue en 1601

²⁰ La cerámica mayólica, o fayenza, es una loza en cuya decoración destacan los reflejos metálicos proporcionados por el vidriado con estaño y la aplicación de óxidos metálicos como el manganeso, el plomo o el cobre.

²¹ La condición de los talleres de Talavera como proveedores de la Casa Real se mantendrá hasta el siglo XVIII. Esa adscripción supuso, a fin de cuentas, un reconocimiento masivo por filtrado hacia la totalidad de las capas sociales en función de sus posibilidades económicas, lo que acabará por incrementar la demanda y, por lo tanto, la expansión de la cerámica de Talavera y Puente. Carmen López ha identificado como clientes de loza talaverana a la Corte, distintas órdenes religiosas, la nobleza, la burguesía y también, aunque en menor medida, algunas órdenes militares (López Fernández 2015). Como consecuencia de la relevancia alcanzada durante los siglos XVI y XVII, que había venido determinada, como indicamos, por su elección como suministradores de la Casa Real, la cerámica de Talavera quedó registrada en la producción literaria y pictórica de la época. Autores como Lope de Vega y Cervantes la mencionan de forma explícita en sus obras y sus piezas están representadas en numerosos cuadros de pintores como Zurbarán, entre otros (Rodríguez Viñuelas 2015).

la «Pragmática contra el lujo»” (Fernández 2018), con la que no solo se prohíbe el uso de metales preciosos en las vajillas sino que también se hace un inventario de todo el metal noble que hay en manos privadas e instituciones, con el fin de emplearlo para acuñar moneda. Así, las piezas de plata que se habían empleado hasta ese momento como vajilla de lujo fueron “paulatinamente sustituidas por las cerámicas” (López Fernández 2015:32). Este hecho resultó determinante para que la población que se dedicaba a trabajar en los alfares y talleres de la comarca aumente, en esa época, exponencialmente. También será, en este momento de pujanza, cuando se incorporen a la ornamentación de las piezas de Talavera las tonalidades azules, con las que se identifica todo ese período y cuando se documente la especificidad técnica sobre el proceso de impermeabilización de las piezas que se realiza en los alfares de Puente, bajo el epígrafe de “el vidriado de la Puente”, recogido en una pragmática de Madrid en 1627 (González Cambeiro 2016).

Figura 5



Ejemplo de producción talaverana en tonalidades azules

Resulta significativo que sea en este tramo temporal cuando, al producirse un aumento exagerado de la demanda a mediados del siglo XVI, tenga lugar una deslocalización de las técnicas y procesos propios de Talavera hacia México, aprovechando los yacimientos locales de arcilla en Puebla de los Ángeles y Tlaxcala, desde donde se distribuirá a todas las colonias españolas en el continente americano. Con diferentes versiones sobre la génesis de esta artesanía en el territorio americano, la cerámica de Talavera producida al otro lado del Atlántico, experimenta su época de mayor esplendor durante un siglo que arranca a partir de la segunda

mitad del XVII, cuando ya presenta un estilo decorativo uniforme, aprovechando que el enclave productivo se encuentra en una de las principales rutas comerciales del país, la que conecta los estados de México DF y Veracruz. Así

para 1653, la industria cerámica de Puebla había llegado a ser lo suficientemente importante como para hacer que los alfareros formaran un gremio y solicitaran con éxito al Virrey que emitiera Ordenanzas para estandarizar la producción y protegerlos contra el fraude. Los diez artículos de las Ordenanzas regularon casi todos los aspectos de la industria (Connors 2000:122).

El gremio no solo constituye un elemento de control interno para el desarrollo del oficio, sino que también se evidencia como una herramienta para la protección y la estabilidad, tanto económica como social, de quienes lo ejercen en tanto que se convierten en depositarios del amparo del poder ejercido por los representantes de la Corona: “El privilegio de pertenecer al gremio de los loceros se hizo evidente con la conformación de su hermandad o cofradía. Dicha hermandad fue creada al inicio del siglo XVII en la iglesia de San Antonio Abad y San Amador” (Tolentino y Rosales 2012:209).

Por lo que respecta a España, tras un siglo y medio de prevalencia como centro de la artesanía cerámica más importante de la Edad Moderna, Talavera y sus producciones, ampliamente imitadas en otros lugares, entran en decadencia con la llegada en el siglo XVIII de la dinastía borbónica, que prefiere decorar sus palacios con piezas al estilo francés²². De hecho, en 1727 el conde de Aranda abre una fábrica de loza en Castellón para fabricar conforme a la moda francesa, trasladando así al levante el epicentro productivo. En estas nuevas circunstancias, los talleres de Talavera intentan una adaptación a los nuevos gustos pero, poco a poco, pierden importancia, hasta que la creación de la Real Fábrica de Porcelana del Retiro en Madrid precipita una etapa de declive y ocaso. Sin embargo, y a pesar de las interpretaciones de la historiografía más clásica, no resulta asumible que los talleres de Talavera hubiesen perdido la capacidad productiva y el dominio ancestral del oficio, por una cuestión exclusiva de adaptabilidad estética a los cánones y estándares decorativos del momento. Ni tan siquiera si las transformaciones hubiesen sido de mayor calado y conllevasen la alteración

22 En ese momento, semeja que “ya hay una clara diferencia entre la cerámica de Talavera para un mercado poderoso y selecto, y la de Puente del Arzobispo para clientela habitual y necesidades comunes” (González Cambeiro 2016:162. Fuente original: Diario Oficial de Castilla-La Mancha correspondiente al 16 de octubre de 2015, página 27667. Disponible en <https://ich.unesco.org/doc/src/41597.pdf>). Sin embargo, como afirma María del Carmen López, no resulta sencillo establecer una diferencia radical entre una cerámica culta y otra popular “porque existen algunas características comunes, siendo a veces difícil afirmar que una serie sea sólo popular o sólo artística o culta” (López Fernández 2015:90). En todo caso, consideramos que no es de interés para el presente trabajo explicar las razones de esta diferenciación de los mercados, pero no debemos obviar que las estrategias de diversificación resultan de vital importancia para la fase final de distribución que caracteriza a los procesos artesanales, cuyo objetivo último es garantizar las ventas y, con ellas, la supervivencia de las unidades de producción.

de formas y/o cambios en las propias técnicas de elaboración, sería plausible que desde la maestría alfarera no hubiese sido posible el ajuste. En este sentido, Fernando González afirma que “el carácter cerrado de los gremios y el mantenimiento de estructuras comerciales obsoletas fueron los principales factores que desencadenaron la decadencia y el agotamiento de los alfares talaveranos” (González Moreno 2017:108). Entendemos, pues, que la dificultad estribó más en la acomodación a los modelos proto industriales en términos de producción²³ y distribución, que en una mera mudanza de gustos estéticos o en la incapacidad de adaptación técnica y/o decorativa de los artesanos.

Casi a la par, para el otro lado del Atlántico, Juan Acha también señala que “los gremios (...) comenzaron a perder importancia a causa de las reformas borbónicas de fines del siglo XVII y de la fundación en México de la Academia de San Carlos” (Acha 1988:55) lo que, junto a la paulatina debilitación del sistema colonial desde finales del siglo XVIII y principios del XIX, proporciona una coyuntura de máxima inestabilidad para una artesanía estructurada de forma gremial que perdía su bastión de mando de forma simultánea a la consecución de la independencia de la metrópolis. Una vez más de forma sincronizada, aunque desde lugares y circunstancias particulares, la cerámica talavera en las dos orillas entra en una etapa de ocaso y decadencia, que caracterizará todo el siglo XIX y que terminará con solo dos alfares abiertos, El Carmen y La Menora²⁴, en la propia ciudad de Talavera, donde se localiza el germen de esta artesanía.

Renacimiento en pleno siglo XX

En el caso español, será a comienzos del siglo XX y enmarcado ideológicamente en el movimiento regeneracionista²⁵, cuando la cerámica de Talavera se vea sometida a un fructífero proceso de fortalecimiento inducido por el intento de encontrar, a través de diferentes manifestaciones de la cultura material, vestigios de un pasado que funcionarían como contenedores del espíritu incólume del pueblo²⁶. En palabras de Fernando González, quien ha trabajado con especial detenimiento la azulejería talaverana en los siglos XIX y XX:

23 Durante la primera mitad del siglo XIX, se impone el gusto por la cerámica de alta calidad producida en nuevos emplazamientos, por ejemplo, Sargadelos (Lugo 1806) o La Cartuja (Sevilla 1841). En ambos casos, la decoración se imprime sobre las piezas a través de tampones o planchas, bajo la técnica del grabado calcográfico o estampación en hueco, frente a la ilustración manual característica en la ornamentación de la loza de Talavera y Puente.

24 La Menora cerrará sus puertas en el año 1905 y durante tres años El Carmen será el único taller en activo en la ciudad de Talavera.

25 Corriente ideológica correlativa a la generación literaria del 98, en la que se analiza la situación de atraso en la que se encuentra la nación desde finales del siglo XIX, como consecuencia de múltiples factores, entre los que se encuentran el caciquismo, el analfabetismo y el latifundismo. Para un conocimiento más detallado del tema cfr. Beramendi et al. (2020).

26 Corresponde a ese período la recuperación de motivos y diseños producidos durante Siglo de Oro, en lo que debemos entender como un intento por recobrar la ansiada regeneración de la “pureza” del pasado, lo que delimitará una de las características formales más destacables de la loza talaverana hasta la actualidad.

“a finales del siglo XIX nos encontramos en Talavera de la Reina con un grupo de personas dispuestas a recuperar la tradición cerámica talaverana con un criterio casi arqueológico. (...) El arte decimonónico y de inicios del siglo XX (...) trató de conformar la imagen que reflejase nuestro espíritu nacional, la esencia del pueblo español, nuestra “intrahistoria” —según concepto de Miguel de Unamuno— o nuestro “espíritu territorial” —si retomamos el de Ángel Ganivet. Para ello, recurrió en la mayoría de los casos a revisiones del pasado artístico español (pintura de historia, “neos” y revivals) que pretendían implantar en el presente las mismas formas que, en teoría, nuestro espíritu nacional había inspirado en tiempos remotos. En este contexto es en el que se produce la apertura de la fábrica de cerámica “Nuestra Señora del Prado” de Talavera de la Reina en 1908” (González Moreno 2017:114-115).

Bajo ese paraguas ideológico, se produce la creación del alfar Nuestra Señora del Prado en 1908, mediante la constitución de la sociedad “Ruiz de Luna, Guijo y Cía” pasando a ser uno de los socios fundadores Juan Ruiz de Luna²⁷, quien en su trabajo *Historia de la cerámica de Talavera*, escrito con Diodoro Vaca, menciona que “se fundó este pequeño alfar con el simpático nombre de Nuestra Señora del Prado” (1943:312). Ese adjetivo “simpático” encubre, en realidad, toda una serie de acontecimientos significativos desde el punto de vista de la memoria social. En primer lugar, el mantenimiento del empleo de una advocación religiosa en la denominación del alfar, lo que suponía conservar una costumbre gremial²⁸, pero junto a ello afloran también otros elementos coetáneos de carácter cultural que han de ser tenidos en cuenta; de ahí la importancia de hacer coincidir la primera apertura del horno con la celebración el día 8 de septiembre de Nuestra Señora del Prado, todavía hoy festivo local en la ciudad de Talavera.

La vinculación de Juan Ruiz con Nuestra Señora del Prado resulta determinante para enmarcar el resurgir de la loza talavera a comienzos del siglo XX en suelo patrio²⁹. Por una parte, su vinculación a nivel ideológico con la Generación

del 98, así como sus contactos con el movimiento krausista o la Institución Libre de Enseñanza, resultarían determinantes para una proyección pública que lo aproximó a la intelectualidad del momento. Por otra, también habría que atender a su estrecha relación con reconocidas personalidades del mundo del arte como Soroya³⁰ y, de forma mucho más pragmática, con diferentes socios capitalistas pertenecientes a la nobleza que apoyaron y financiaron unas iniciativas empresariales en absoluto carentes de dificultades y que siempre giraron en torno a la cerámica. De este modo, Ruiz de Luna encarnó, al menos en términos patrimoniales, la genialidad aplicada a la artesanía cerámica³¹. Una muestra evidente de su influjo se encuentra en que, como reconocimiento, pero también como prueba de autoridad, su nombre ha sido el elegido para el Museo Ruiz de Luna, cuyos fondos empiezan a ser agrupados ya en la década de los años sesenta del siglo XX, y que desde 1984, pasa a ser gestionado por la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha³².

Como decíamos, dentro de la corriente *folclorizadora*³³, se revitalizaron distintos centros de producción artesanal por todo el territorio nacional y, para el estudio de caso que nos ocupa, resulta de vital importancia, puesto que la candidatura y posterior reconocimiento de la cerámica de Talavera como patrimonio Inmaterial de la Unesco se asienta, de forma explícita, sobre este corte temporal, en tanto que fue entonces cuando se formaron los antecesores directos de las actuales generaciones de artesanos. Así pues, la trascendencia de que, en un pasado reciente como es la primera mitad del siglo XX, hayan proliferado los alfares en la comarca hasta el punto de tener registrados, por ejemplo, en el caso de la localidad subsidiaria de Puente y para el año 1952, veintitrés hornos y más de ochenta talleres, es un indicador de su potencialidad meridiana como soporte para una catalogación internacional que va más allá del volumen de producción. Porque aparejado con las cifras que muestran datos cuantitativamente rotundos se encontraría la existencia y expansión de un conocimiento propio y, a la vez, compartido, que caracteriza a la cerámica talaverana, y en el que lo inmaterial frente a la materialidad de las piezas predominante en las clasificaciones del patrimonio centradas en los

27 El número de socios sufrió variaciones a lo largo de los años, pero no consideramos de interés para nuestro análisis un desarrollo minucioso de la cronología, en términos empresariales, para el mayor referente contemporáneo de la cerámica talaverana.

28 Obsérvese el anacronismo que conlleva, a comienzos del siglo XX, la pervivencia de dinámicas gremiales que habían resultado válidas “para el contexto material e ideológico bajomedieval, pero *in nuce* ya contenía un germen de descomposición interna que aparecería a finales del periodo con la producción dispersa conocida como *Verlag system*, un novedoso sistema productivo proto capitalista y antigremial que evolucionaría en la Edad Moderna hasta desembocar en el *Domestic system* y el *Putting out system*, que algunos historiadores de la economía consideran como la base o, incluso, como la protoindustrialización misma” (Villas Tinoco 2004:99).

29 En el variado mundo de las artesanías, todas aquellas realizadas a partir de la arcilla —con independencia de su decoración a *posteriori*— juegan, además, con el añadido del valor simbólico atribuido al material que las conforma y que fija, por ósmosis y continuidad, “la identidad a la tierra y lo que surge de ella” (Mancini et al. 2017:170).

30 Manuel Machado escribió, el 26 de junio de 1920, en la revista ilustrada *La Esfera*, un artículo titulado *Juan Ruiz de Luna y la cerámica de Talavera. Un gran arte redivivo (La Esfera. Año VII N°338)*, en el que reconoce y ensalza “la idea magnífica y la tremenda empresa de resucitar la cerámica de Talavera”.

31 Somos conscientes de la paradoja que supone la conjugación de ambos términos, puesto que todo proceso artesanal tiene como base la repetición invariable y fidedigna del modelo pautado, con lo que se hace inviable la asignación de valores asociados al arte entendida como excepción y creación. Precisamente, estas dos líneas paralelas trazadas a mano entre la repetición constante e idéntica frente a lo único y singular solo pueden confluir a través de los procesos de puesta en valor del patrimonio. Para una mayor profundización en el tema vid. entre otros, Mariana Rei (2016).

32 La historia del museo, sus orígenes y evolución ha sido abordada por Portela Hernando y Caballero Klink en su trabajo “El Museo de Cerámica «Ruiz de Luna» de Talavera de la Reina. La identidad de la ciudad” (2017).

33 Respecto a lo sustantivo del término consúltense, entre otros: Ortiz García (1994), Martí Pérez (1999) y Prat Ferrer (2006).

objetos (Davallon 2014), refuerza la importancia de un valor que prioriza a los portadores.

Todo ese empaque simbólico, en términos artísticos e intelectuales, que Juan Ruiz transfirió a la producción cerámica de Talavera, se vio entreverado, además, por la cimentación, en términos materiales, de una localidad indisolublemente asociada a la loza, durante la primera mitad del siglo XX. En su taller, una parte significativa de las ahora viejas generaciones aprendieron el oficio y construyeron un imaginario colectivo, en el que toda la ciudad generó una sensación de dependencia con respecto a la cerámica, en tanto que su producción constituía la empresa con mayor entidad del municipio. Así, la impronta del taller Nuestra Señora del Prado, se constata también en el registro de apertura de nuevos alfares que eclosionan en la década de los sesenta y que abren una nueva dinámica para la talavera a este lado del Atlántico³⁴. En realidad, a esa altura del siglo XX, los centros productivos de cerámica en España se acogen a una nueva escala que dista mucho de la grandiosidad del proyecto ejecutado por Ruiz de Luna a comienzos de la centuria, pero en los que perdura su impronta como matriz fundacional y en la que, como hemos relatado, la realidad contingente se ha visto reforzada de forma exponencial con la construcción simbólica del gran adalid de la loza talaverana.

Figura 6



Cerámica talavera para la venta

Sometida, una vez más, a los vaivenes de la historia, la cerámica de Talavera se ajusta a una nueva plantilla en la que, *mutatis mutandis*, se mantiene el oficio, pero se modifican los elementos que lo circundan y lo sostienen. Los cambios están en consonancia con los nuevos contextos económicos y sociales que afectan a la sociedad española en las postrimerías del régimen dictatorial pero que, lejos de resultar particulares, reproducen unas transformaciones que son globales y que se aprecian en la comparativa de casos

34 Ha sido el caso de Cerámica Durán (1962) y MAVE (1969), cuyos responsables comenzaron el ejercicio del oficio en Nuestra Señora del Prado. A estos talleres hay que sumar un goteo constante de nuevas aperturas que se extienden hasta la primera parte de la década de los setenta, entre las que se encuentran Alfarillo de La Menora (1962), Mauri y Corrochano —actualmente Artesanía Talaverana S.L.— (1960), Cerámicas Santos Timoneda Pérez (1971) y Froilán Oviedo (1975).

a ambos lados del Atlántico. Para mantener un cierto orden cronológico atenderemos, en primer lugar, a la casuística correspondiente al territorio español para establecer, después, una revisión con las circunstancias que afectan a la talavera en México³⁵.

Dos han sido, a nuestro entender, los virajes sufridos por el oficio en España durante los últimos cincuenta años y en ambos, es posible rastrear las causas por las que, finalmente, se llega a configurar su candidatura como Patrimonio Inmaterial de la Humanidad. En primer lugar, estaría la disgregación de los grandes centros productivos que habían caracterizado la primera mitad del siglo XX, en múltiples talleres que recogen, ya sea bajo el modelo de pequeña empresa familiar, ya en forma de cooperativas, a los trabajadores que habían sido despedidos con el cierre, el 1 de abril de 1961, de la fábrica de la familia Ruiz de Luna³⁶. Estas nuevas empresas encuentran un nicho de mercado, como ya hemos apuntado con anterioridad en este trabajo, en los circuitos turísticos del levante español y, en menor medida, bajo el cobijo de un cierto movimiento de búsqueda y captura para las últimas manifestaciones genuinas de un modelo social identificado con la tradición y el campesinado condenado a la desaparición. Entre esas dos aguas, en las que lo kitsch y lo auténtico navegan en un mismo océano, la cerámica de Talavera consiguió mantenerse desde los años sesenta hasta los noventa del siglo XX, pero impregnándose, eso sí, de una sensación de deriva.

Fue en ese contexto que, recordemos, transcurre paralelo a la integración de la cerámica de Talavera como producto cultural —cuya mayor evidencia se refleja en el devenir del Museo Ruiz de Luna— donde la intervención estatal habilitó un nuevo escenario con la inauguración, en febrero de 1982, de la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos³⁷. La apertura de una escuela de cerámica en la ciudad constituyó

35 Para un conocimiento ampliado, resultan de obligada consulta los trabajos de F. Lister y R. Lister (2001) sobre la cerámica mayólica española en los territorios de la vieja y la nueva España.

36 Estas mismas circunstancias, por cierto, afectan también a quienes se habían formado y ejercido en El Carmen o La Menora, así como en La Purísima. Esta última había sido fundada en 1941 por Elidio Sánchez Sosa sobre un proyecto anterior de Julián Montemayor, que había abierto un taller en el antiguo convento de Santa Ana en 1909, coetáneo, pues, de Nuestra Señora del Prado. Sería, precisamente, en 1961, cuando varios de sus trabajadores se pongan al frente de la empresa y se constituya la Cooperativa de Cerámica La Purísima, que permanecerá abierta hasta el año 2005. En el caso mexicano también es posible rastrear este proceso de disgregación a partir de las fábricas de Isaura Uriarte, abiertas en la primera mitad del siglo XX (vid. Tolentino y Rosales 2012).

37 El peso específico de la cerámica en el organigrama de titulaciones del centro provocó que se la conociese, coloquialmente, como Escuela de Cerámica hasta que en el curso 1990-91, con el desarrollo de la Ley Orgánica General del Sistema Educativo (LOGSE) pasa a denominarse, formalmente, Escuela de Arte. En su apelativo actual ha influido el hecho de que la oferta educativa mantenga los ciclos formativos de grado medio y superior en la especialidad de Cerámica, pero ha incorporado también las mismas titulaciones para Diseño Gráfico, así como la formación correspondiente al Bachillerato de Artes.

un punto de inflexión trascendental para el oficio³⁸ y el segundo cambio de rumbo, al que nos referimos en el párrafo anterior. Así, lo que hasta el momento había sido concebido como una actividad integrada en el sistema productivo desde una óptica fundamentalmente operativa y manual, en la que el oficio se aprendía y transmitía en la correa de un relevo generacional donde primaba el saber-hacer, pasó a establecerse dentro del sistema educativo formal. Esta circunstancia revistió a la cerámica de Talavera de dos claves que resultarían, a la postre, determinantes no solo para la valoración de la UNESCO en la candidatura a Patrimonio Inmaterial de la Humanidad, sino también como motor de arranque para el germen fundacional previo a la Asociación Tierras de Cerámica, identificada por el referido organismo internacional como comunidad portadora de la candidatura. Nos estamos refiriendo al prestigio otorgado al dominio de la técnica, con lo que se persigue destacar la profesionalización, y a la exaltación de la consideración artística que sitúa a la actividad artesana en la antesala de la genialidad. Así fue como el marco docente institucional dispensó a la cerámica de Talavera un nuevo estatus, en el que la elaboración de piezas con arcilla, y su posterior decoración, se revisten con nuevas consideraciones simbólicas que incrementan su valor en términos culturales, entendiendo estos en sentido holístico³⁹. El capital cultural acumulado por las piezas de Talavera comienza ahí a incrementarse de forma exponencial, y su consideración como manifestación artística resultará determinante para el proceso de puesta en valor patrimonial al que se enfrenta en la segunda década del siglo XX y que supone, por ahora, el último eslabón en la cadena de la perduración del oficio. Esa plusvalía dada por la cualidad artística atribuida refuerza, a nuestro juicio, la percepción del declive de la actividad o sus dificultades para el relevo generacional como drama social.

Como ya hemos visto, desde que fue trasplantada a México, la expansión de la cerámica de Talavera en el continente americano también se ha mantenido de forma ininterrumpida hasta la actualidad. Sin embargo, ya en las primeras publicaciones científicas que se ocuparon de su estudio desde comienzos del siglo XX los especialistas han interpretado que la cerámica poblana no responde, en exclusiva, al modelo talaverano sino que en ella son perceptibles, al menos, cuatro tipos diferenciados que responden a tres modelos importados —morisca, española o talavera⁴⁰ y china— y uno

híbrido —hispano mexicano o Puebla— (cfr. Barber 1908). En todo caso, el éxito en el arraigo de la artesanía talaverana en tierras americanas ha llegado a ser de tal magnitud, que la identificación de la talavera como una producción artesanal de calidad, por una parte, y como un símbolo de la identidad diferenciada en el contexto americano, por la otra, ha provocado el uso indiferenciado de la denominación talavera para cualesquiera que sean las piezas que entran en los circuitos comerciales. Estos parámetros bien podrían ser considerados como equivalentes a la valoración otorgada a las piezas producidas en el estado español que acabamos de explicar para el desarrollo de la actividad en el siglo XX y, de manera muy destacada, en el contexto inexorablemente compartido de la globalización⁴¹.

De hecho, las autoridades mexicanas también han desplegado, desde finales de los años 90, toda una serie de políticas reguladoras sobre la producción de loza talavera más centradas en aspectos comerciales y no en el ámbito educativo, como ocurría en el caso español, y que tienen como finalidad la identificación exacta de las piezas que se producen y comercializan bajo un sello de calidad oficial, a través de un etiquetado específico⁴². En este sentido, por ejemplo, la Norma Oficial Mexicana NOM-132-SCFI-1998, Talavera Especificaciones, emitida por la Secretaría de Comercio y Fomento Industrial y el Consejo Regulador de la Talavera, garantiza el reconocimiento de la Denominación de Origen para una región geográfica concreta del territorio mexicano designada “Zona de la Talavera de Puebla”, que comprende los municipios de Atlixco, los Cholulas, Puebla y Tecali⁴³. Con independencia de las articulaciones más o menos conflictivas de las políticas aplicadas o de que su ámbito de acción afecte a la educación formal o las relaciones comerciales, que tampoco centran nuestro análisis ni exponemos de forma exhaustiva, no podemos dejar de analizar las intervenciones desde el Estado, como indicadores de conexión a la hora de entender la puesta en valor y el reconocimiento internacional, para una artesanía que presenta dos polos de producción y, por lo tanto, de arraigo con un océano de por medio.

38 La Escuela de Talavera había comenzado su andadura dependiendo de la Escuela de Toledo con dos cursos preparatorios, pues a esas alturas del año académico no resultaba factible habilitar el curso completo.

39 Para un conocimiento más pormenorizado sobre cómo la educación formal incide en la percepción y valoración de los oficios tradicionales, confróntese Cabana y Freire-Paz (2018).

40 La dualidad en la nomenclatura responde a que, desde un punto de vista técnico, las influencias llegadas desde España no respondían únicamente a la producción talaverana, sino que también arribaron a México los modelos y modos de producción de la cerámica elaborada en Sevilla.

41 El uso del término globalización incluye, inevitablemente, el marco de una economía neoliberal a nivel mundial que afecta a cualesquiera que sean las manifestaciones y usos sociales y culturales que en el que se produzcan. De hecho, todos los procesos de patrimonialización, ya sean sobre materiales de corte etnográfico, ya sobre prácticas inmateriales, ya sobre territorios asociados a elementos indígenas o de subordinación de la otredad, que emergen desde finales del siglo XX, lo hacen bajo estas dinámicas; cfr. Beroiza et al. (2022).

42 Con ello se pretende combatir, fundamentalmente, los usos fraudulentos del etiquetado talavera incluso en piezas importadas del mercado chino; cfr. Tolentino y Rosales (2012).

43 Como describe Vladimir de la Rosa (2014) y ocurre en cualquier intento de delimitación sobre un producto cultural “vivo”, el reconocimiento de determinadas localidades ha excluido de la selección otros territorios que también son susceptibles de ser considerados como productores de loza talaverana con total garantía en lo que se refiere a materia prima empleada, técnicas de ejecución y resultados obtenidos.

Figura 7



Cerámica de Talavera producida en España con clara evocación de patrones culturales procedentes de México

Concluir para poder continuar

Como hemos visto a lo largo del presente texto, la cerámica de Talavera ha dotado a los territorios vinculados a su producción de una seña identitaria propia, que les ha servido para mantener un oficio artesanal sometido a las oscilaciones de la historia. Muy lejos de una posible imagen inicial como una actividad estática que permanecería inmutable durante siglos, este trabajo evidencia no solo cuáles son los rasgos distintivos de la talavera sino también cómo, a lo largo del tiempo, su permanencia ha sido posible en un ejercicio continuado de ensamblaje con las variables políticas y económicas de cada momento, así como con la consideración social, también muy variable, que se le ha ido otorgando de forma claramente diferenciada.

El primer elemento digno de ser destacado es, indiscutiblemente, el hecho de que aunque se tiende a enraizar las artesanías como vínculos culturales sobre un territorio definido y así se evidencia, por ejemplo, con el reconocimiento de la denominación de origen protegida que se le ha aplicado a la talavera en México, al que aludimos en nuestro trabajo, en el caso de la cerámica de Talavera esta comparte dos ubicaciones diferenciadas con un océano que las une. A pesar de que en un primer momento el colonialismo pudiese haber operado como nexo conector, no puede sostenerse que las claves de pervivencia del oficio, a ambos lados del Atlántico durante más de cuatrocientos años, hayan respondido a un factor de homogenización en términos políticos, económicos y/o culturales. Y, sin embargo, en dos lugares tan distantes, y sometida a avatares históricos y sociológicos claramente diferenciados, la cerámica de Talavera ha llegado hasta el siglo XXI, en lo que debemos entender como un modelo basado en condiciones muy semejantes, sino idénticas, al menos desde el punto de vista del proceso de elaboración y de los resultados obtenidos, así como de la relación establecida entre los grupos humanos y la alfarería. Esa paradoja de que la cerámica de Talavera se produzca con y en tierras mexicanas —que bien podrían ser de cualquier otro lugar— no solo ha sido obviada en el reconocimiento UNESCO alcanzado a finales de 2019, sino que ha constituido uno

de los argumentos más sólidos de la candidatura, y debería producir una primera reflexión sobre las dinámicas que están siendo activadas bajo las claves globalizadoras y que ponen en juego el desarrollo económico a escala local y la construcción identitaria.

Otro elemento para tener en cuenta en el análisis, serían los caminos de ida y vuelta que pueden ser reconocidos en el transcurso de la actividad. La especificidad proclamada sobre los productos de la cerámica talaverana ha transitado por una vía de doble sentido. Así, sobre un trasfondo común que, desde un punto de vista técnico, resulta indiscutible, pues parte de un modelado de arcilla sometido a no más de 1.200° de temperatura en la primera cocción, hasta conseguir dotar a las piezas de corporalidad suficiente, para luego aplicar técnicas decorativas específicas, que dan como resultado final unas características particulares y acaban por funcionar como identificadoras de esa artesanía, vemos cómo ese fruto último puede llevar incluido el fraude. Obviar los pasos que preceden a la obtención del resultado final puede significar que la imitación o copia de aquellos rasgos perceptibles a simple vista como distintivos y propios, termine por abrir la puerta a posibles falsificaciones. Esto obliga a adoptar medidas de protección destinadas a garantizar la existencia de todo aquello que el consumidor no ve y que se corresponde con el proceso de elaboración en un recorrido inverso a lo que tradicionalmente había perseguido la producción artesana. Si durante siglos el oficio se mantuvo para conseguir los productos, ahora son los productos los que atraen hacia la labor el interés de los actuales consumidores, hasta el punto de que la UNESCO ha reconocido como patrimonio de la humanidad la técnica y no los objetos resultantes, haciendo explícito el valor inmaterial de la actividad.

Evidentemente, esto nos sitúa frente a un nuevo componente susceptible de ser analizado, como es la incidencia de la actividad turística en la pervivencia de una actividad, que desde hace siglos ha cubierto necesidades materiales y suntuarias para la comunidad consumidora de sus piezas. Los flujos turísticos, que se plantean desde hace años como salvavidas para esta artesanía, implican en numerosos casos, un máximo distanciamiento con respecto a los procesos productivos ya que solo el producto —en muchas ocasiones descontextualizado y de manera muy frecuente aislado— se ofrece a los consumidores que lo adquieren al margen de cualquier conocimiento o aproximación cultural al grupo que los genera. Es probable, por ello, que la candidatura a Patrimonio de la UNESCO y su consecución, sitúe esta actividad en unas nuevas coordenadas donde el turismo de artesanía cobre valor, aunque debemos esperar a superar las consecuencias de la COVID-19 para poder ratificar esta hipótesis. En todo caso, sobre lo que sí ya es posible reflexionar, y debería de ser obligatorio, es sobre “¿cuál es la idea e intención que subyace en estas patrimonializaciones forzadas?” (Godoy Orellana 2014:63).

Sobre el propio proceso de elaboración, al que se acaba de reconocer una cierta estabilidad a lo largo de los siglos y que, esto sí, ha dotado a la cerámica talaverana de una marca de perdurabilidad que constituye un valor intrínseco para sus piezas, también habría que aplicar sucesivos filtros hasta determinar cómo se ha ido modelado la técnica. Nos referimos, entre otros, al hecho de que, por ejemplo en el caso español, los artesanos de Talavera hayan sido identificados como poseedores de un especial manejo técnico para la decoración de piezas fabricadas en talleres de Puente. Más allá de las suspicacias que puedan surgir del otorgamiento a unos de la valía de la técnica pictórica, mientras otros quedan relegados al, casi exclusivo, tratamiento del barro, los interrogantes deberían ir planteados en el orden de ¿a qué nos referimos cuando hablamos de “la talavera”? En esta misma línea tendrían que situarse también todas las sucesivas transformaciones técnicas del oficio a lo largo del tiempo: ¿puede y/o debe ser aceptado el vaciado o el uso de moldes, por ejemplo? o ¿hasta qué punto puede asumirse la innovación ahora que hemos hecho a una artesanía depositaria de la genialidad artística?

Sobre todos estos interrogantes, y retomando el hilo argumental presentado en el texto, una última apreciación resulta también indispensable. Ahora que hemos trazado de forma somera el perfil de la actividad artesana vinculada a una producción cerámica artesanal, resta por explicar, de forma más detallada, las claves del proceso de activación patrimonial al que nos hemos referido en este trabajo, característico del momento actual y, sobre todo, los movimientos a futuro. Confiamos en que todo nuestro esfuerzo para enmarcar la

loza talaverana en sus coordenadas historiográficas servirá de base para emprender ese nuevo camino, en el que procurar el avance del conocimiento antropológico sobre una actividad que nos vincula con el pasado en la misma medida que nos proyecta hacia el futuro.

Figura 8



Muestra producción actual de cerámica talaverana

Agradecimientos

Las autoras agradecen a Rosa Elisea, V. Ó. por dejar acceder a un trabajo inédito de 2014 titulado *Innovación en los productos cerámicos de Talavera. Análisis comparativo de los procesos de innovación en México y en España*. Tesis de Maestría en Ciencias y Artes para el Diseño, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco, México.

Referencias citadas

- Acha Valdiviezo, J.
1988. *Introducción a la Teoría de los Diseños*. Trillas, México.
- Agúndez Lería, M.
2019. La cerámica de Talavera de la Reina: de arte decorativo a patrimonio cultural inmaterial de la humanidad. *Revista on Line De Artes Decorativas Y Diseño* 5:87-98, Museo Nacional de Artes Decorativas, Madrid, España.
- Alvigini Santi, A.
2006. *El Hombre y el Barro. Historia de la Cerámica de Talavera*. Excmo. Ayto. de Talavera de la Reina, Talavera de la Reina, España.
- Ballesteros Gallardo, A.
1983. *Cerámica de Talavera. Tres tiempos para una Historia*. Serie Temas toledanos, n° 33. IPIET, Toledo, España.
- Barber, E. A.
1908. *Maiolica of Mexico*. The Pennsylvania Museum and School of Industry, Philadelphia, USA.
- Beramendi, J.; Cabo, M.; Fdez. Prieto, L. e Iglesias Amorín, A. (eds.)
2020. *La nación omnipresente: procesos de nacionalización en la España contemporánea*. Editorial Comares, Granada, España.
- Caballero Klink, A.
2017. *aTempora Talavera. Seis mil años de cerámica en Castilla-La Mancha*. Exposición Iglesia de Santa Catalina. Talavera de la Reina. Memoria. (2 de marzo de 2022) <http://www.iclm.es/wp-content/uploads/2018/07/MEMORIA.pdf>

- Cabana Iglesia, A. y Freire-Paz, E.
2018. Haciendo barro, produciendo género. Mujeres en la alfarería de la Galicia rural desde finales del siglo XX. *ARENAL. Revista de Historia de las mujeres* 25:53-70, Editorial Universidad de Granada, Granada.
- Calvo Cabezas, E.
2019. Los encargos cerámicos de Felipe II para sus palacios: ornamento arquitectónico y piezas utilitarias. En *Coleccionismo, mecenazgo y mercado artístico: ámbitos europeo, americano y asiático*, coordinado por A. Holguera Cabrera, E. Prieto Ustio y M. Uriondo Lozano, pp. 27-41. Universidad de Sevilla, Sevilla.
- Connors McQuade, M.
2000. Talavera poblana: cuatro siglos de producción y coleccionismo. *Mesoamérica* 40:118-140, Centro de Investigaciones Regionales de Mesoamérica, Guatemala.
- Davallon, J.
2014. El juego de la patrimonialización. En *Construyendo el Patrimonio Cultural y Natural*, editado por X. Roigé, J. Frigolé, C. del Marmol, pp. 47-76. Germania, Valencia, España.
- Díez Rodríguez, F.
2013. La formación de la Clase obrera en Inglaterra: E. P. Thompson y la crisis del marxismo. *Sociología Histórica* 3:251-284. Universidad de Murcia, Murcia.
- Fernández Santiago, J.
2018. *Política Monetaria y Moneda en el Reinado de Carlos II*. Editorial Universidad Complutense de Madrid, Madrid.
- Freire Paz, E.
2004. *La Recuperación de la Alfarería Tradicional en la Provincia de Lugo: Procesos Socioeconómicos y Culturales*. USC Servizo de Publicacións, Santiago de Compostela, Galicia, España.
- Gárate Fernández-Cosío, P.
2013. *El palacio de Valsaín. Una reconstitución a través de sus vestigios*. Tesis doctoral de Arquitectura, Universidad Politécnica de Madrid, Madrid.
- García García, J. L.
1998. De la cultura como patrimonio al patrimonio cultural. *Política y Sociedad* 27:9-20, Universidad Complutense de Madrid, Madrid.
- Gil Pérez, I.
2012. La España del Desarrollismo vista desde el interior de su vivienda. Los habitantes de la cocina. En *No es país para Jóvenes*, coordinado por A. Ibarra Aguirregabiria. Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea, Instituto de Historia Social Valentín Foronda, Valentín de Foronda Gizarte Historia Instituta, Euskadi, España.
- Godoy Orellana, M.
2014. Entre la patrimonialización y la invención de la tradición: las Iglesias de Petorca, 1775-1910. *Diálogo Andino* 45:63-76, Universidad de Tarapacá, Chile.
- González Cambeiro, S.
2016. *La salvaguarda del patrimonio inmaterial en España*. Tesis doctoral, Facultad de Prehistoria, Historia Antigua y Arqueología, Universidad Complutense de Madrid, Madrid.
- González Moreno, F.
2017. De la decadencia al revival: azulejería talaverana de los siglos XIX y XX. En *La azulejería española de los siglos XIX y XX*, editado por Asociación de ceramología, pp. 105-118. Asociación de ceramología, Alicante, España.
- Guerrero Martín, J. y Belver, J.
1988. *Alfares y Alfareros de España*. Serbal, Barcelona, España.
- Hernando, D. P.
(1999). Apreciaciones sobre la evolución de "Las Talaveras". Siglo XVI al XX. *Boletín de la Sociedad Española de Cerámica y Vidrio*, 38(4), 329-334.
- Jiménez de Madariaga, C. y Seño Asencio, F.
2019. «Somos de marca». Turismo y marca UNESCO en el Patrimonio Cultural Inmaterial. *Pasos: Revista de Turismo y Patrimonio Cultural* Vol. 17:1127-1141.
- Lister, F. y Lister, R.
2001. *Maiolica Olé: Spanish and Mexican Decorative Traditions Featuring the Collection of the Museum of International Folk Art*. Museum of New Mexico Press, Santa Fe, Estados Unidos.
- Llorens Artigas, J.; Corredor-Matheos, J. y Català Roca, F.
1970. *Cerámica Popular Española*. Blume, Barcelona, España.
- López Fernández, M. C.
2015. *Técnica y estética de la cerámica de Talavera de la Reina. Recursos iconográficos*. Tesis doctoral, Facultad de Bellas Artes, Departamento de Pintura, Universidad Complutense de Madrid, Madrid.
- Mancini, C.E.; Acevedo, V.J. y López, M.A.
2017. Peñas blancas y sus narrativas: la construcción del discurso sobre el patrimonio cultural y la memoria local en Quebrada de Humahuaca (Jujuy, Argentina). *Diálogo Andino* 54:153-180, Universidad de Tarapacá, Chile.
- Maquedano Carrasco, B.
2001. Un pintador de cerámica del siglo XIX en Puente del Arzobispo. *Cuaderna: Revista de Estudios Humanísticos de Talavera y su Antigua tierra* 9-10:128-138, Colectivo Arrabal, Talavera de la Reina, Toledo, España.
- Ortiz García, C.
1994. Antropología y Folklore. *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* 49:49-68.

- Pleguezuelo Hernández, A.
1992. Sevilla y Talavera: Entre la colaboración y la competencia. *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte* 5:275-293, Universidad de Sevilla, Sevilla, España.
- Pleguezuelo Hernández, A.
1994. Retazos de una historia. La cerámica talaverana de los siglos XVI al XVIII. En *Talaveras en la Colección Carranza* 17-45, Ayuntamiento de Talavera de la Reina, Toledo, España.
- Portela Hernando, D. y Caballero Klink, A.
2017. El Museo de Cerámica «Ruiz de Luna» de Talavera de la Reina. La identidad de la ciudad. *Boletín del Museo Arqueológico Nacional* n° Extra-35, (Ejemplar dedicado a: 150 años de museos arqueológicos en España): 971-981, Museo Arqueológico Nacional, Madrid, España.
- Prada Trigo, J. y Pesántez Loyola, S.
2017. Satisfacción y motivación en destinos culturales: tipología de los turistas atraídos por el Patrimonio Inmaterial en Cuenca (Ecuador). *Diálogo Andino* 52:77-91, Universidad de Tarapacá, Chile.
- Prat Ferrer, J. J.
2006. Sobre el concepto de folklore. *Oppidum* 2:229-248. Universidad SEK, Segovia, España.
- Prats Canals, Ll.
1997. *Antropología y Patrimonio*. Ariel, Barcelona, España.
- Rei, M.
2016. *Do Operário ao Artista: uma Etnografia em Contexto Industrial no Vale do Ave*. Deriva Editores, Porto, Portugal; Le Monde Diplomatique, Lisboa, Portugal.
- Rodríguez Santamaría, A. y Moraleda Olivares, A.
1984. *Cerámicas Medievales Decoradas de Talavera de la Reina*. Imprenta Ebor, Talavera de la Reina, Toledo, España.
- Rodríguez Viñuelas, F. J.
2015. La Cerámica en la pintura de Zurbarán". En *XV Jornada de Historia de Fuente de Cantos Zurbarán, 1598-1664, 350 aniversario de su muerte*, coordinado por F. Lorenzana de la Puente y R. Segovia Sopo, pp. 223-243. Asociación Cultural Lucerna, Madrid, España.
- Rosa Elisea, V. Ó. de la.
2014. *Innovación en los productos cerámicos de Talavera. Análisis comparativo de los procesos de innovación en México y en España*. Tesis de Maestría en Ciencias y Artes para el Diseño, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco, México. Inédita, consultada por deferencia del autor.
- Sánchez-Cabezudo, Á.
2016. *La Cerámica de Talavera en el Monasterio de El Escorial*. Universidad de Castilla-La Mancha, Toledo, España.
- Sánchez-Cortegana, J. M.
1998. La cerámica exportada a América en el siglo XVI a través de la documentación del Archivo de Indias (II): Ajueres domésticos y cerámica cultural y laboral. *Laboratorio de Arte: Revista del Departamento de Historia del Arte* 11:121-134, Universidad de Sevilla, Sevilla, España.
- Sánchez-Pacheco, T.
1997. Cerámica de Talavera de la Reina y Puente del Arzobispo. En *Summa Artis XLII* 305-342, Madrid.
- Schnyder, R.
2006. La cerámica de Paterna y la loza hispanoárabe del siglo XIV. *Madrider Mitteilungen* 47:285-294.
- Seseña Díez, N.
1997. *Cacharrería Popular. La Alfarería de basto en España*. Alianza Editorial, Madrid, España.
- Smith, L.
2011. El «espejo patrimonial». ¿Ilusión narcisista o reflexiones múltiples? *Antípoda. Revista de Antropología y Arqueología* 12: 39-63, Universidad de los Andes, Bogotá, Colombia.
- Thompson, E. P.
1963 *La Formación de la clase Obrera en Inglaterra*. Capitán Swing, Madrid, España.
- Tolentino Martínez, J. M. y Rosales Ortega, R.
2012. La producción de talavera de Puebla y San Pablo del Monte, Tlaxcala: un sistema productivo local en transformación. *Revista Pueblos y Fronteras digital* 6:198-235.
- Vaca González, D. y Ruíz de Luna Rojas, J.
1943. *Historia de la Cerámica de Talavera de la Reina y Algunos datos sobre la de Puente del Arzobispo*. Editora Nacional, Madrid, España.
- Velasco Maíllo, H.
2012. De patrimonios culturales y sus categorías. *Gazeta de Antropología* 28(3) artículo 13.
- Villas Tinoco, S. L.
2004. Los Gremios. Estructura y dinámica de un modelo gremial. En *El Renacimiento: de la técnica imperial y la popular*, coordinado por M. Silva Suárez, pp. 91-124. Prensas de la Universidad de Zaragoza, Zaragoza, España.
- Vossen, R.; Seseña, N. y Köpke, W.
1975. *Guía de los Alfares de España*. Editora Nacional.