

TRADICIÓN VS. INDUSTRIALIZACIÓN EN LA AZULEJERÍA DE TALAVERA DE LA REINA

Fernando González Moreno
Texas A&M University

Introducción

La falta de evolución técnica en momentos coyunturales de la azulejería producida en Talavera de la Reina (Toledo) –en general del conjunto de su cerámica– estuvo marcada en gran medida por el aferramiento ciego de los alfareros y ceramistas a los sistemas de producción tradicionales. Así sucedería a inicios del siglo XVIII, cuando, frente a los pre-industriales sistemas técnicos y más racionales métodos de organización del trabajo que suponían fábricas como la de Alcora, Talavera se ancla en su tradición y en el proteccionismo de sus ya bien conocidos pero obsoletos sistemas de producción; hecho que, dentro de un proceso en el convergerían otros factores, llevaría a la desaparición de la producción de azulejos en los alfares talaveranos.

Otro momento interesante en la historia del azulejo talaverano para analizar esta relación entre tradición e industrialización es el correspondiente al proceso de "renacimiento" o revival que se inició en 1908 con la fábrica Nuestra Señora del Prado de Juan Ruiz de Luna. En este caso, el interés consciente por recuperar los modelos estilísticos de la cerámica considerada como tradicional llevó también a la recuperación de las técnicas y los sistemas de producción tradicionales, realizándose importantes trabajos de experimentación en la propia fábrica para recrear las técnicas antiguas para elaboración del azulejo, pigmentos, esmaltes y procesos de cocción. Frente a esta situación, los niveles de industrialización y modernización técnica de la fábrica serían mínimos y, sólo en la última etapa de la fábrica, apenas unos años antes de su cierre en los años 60, se introducirían ciertos avances. La ausencia en la actualidad de una industria de producción de azulejos moderna y competitiva en Talavera de la Reina se debe, en gran medida, a los hechos descritos.

Fue precisamente en Onda, ciudad que ahora acoge las jornadas de ceramología en las que presento esta comunicación, “en la fábrica de azulejos, que ni era antigua ni moderna”, donde los hermanos Emilio Ernesto y José María Niveiro Díaz¹ realizaron parte de los ensayos destinados a lograr la fabricación industrial de azulejos esmaltados para pavimentos a partir de barro talaverano. Emilio Ernesto Niveiro, en su obra *El oficio del barro. Notas de un alfarero*, describe brevemente dichos ensayos en un pasaje que ilustra de manera excelente el panorama que aún existía en Talavera de la Reina en la década de los años sesenta del siglo XX en cuanto a la persistencia de los sistemas tradicionales frente a nuevas fórmulas industriales y modernas. El autor, por ejemplo, hace especial referencia a la gran impresión que le causaron a él, como “pobre artesano”, las instalaciones de una fábrica de baldosas de semigrés en Italia: “los enormes hornos túnel, los trenes de esmaltación y decoración, los inmensos molinos”;² nada parecido existía en la ciudad del Tajo, donde incluso los Niveiro tuvieron que recurrir para sus experimentos a una prensa de mosaico hidráulico prestada pues carecían de prensas para azulejos.

El principal objetivo de estos ensayos fue el de reducir el índice de porosidad de los azulejos talaveranos una vez bizcochados, ya que éstos, con un índice del 20%, eran completamente inadecuados para pavimentos; el azulejo absorbía una gran cantidad de humedad que provocaba el desprendimiento de los esmaltes. Tras las pruebas realizadas en Italia y en Onda, en las que los azulejos se sometieron a diferentes niveles de presión, granulometría

y temperatura, se obtuvieron con éxito piezas en las que el índice de porosidad se encontraba por debajo del 7%, resultando aptas para la elaboración de pavimentos. Sin embargo, este triunfo en la experimentación no estaría acompañado por el éxito empresarial y la fábrica de azulejos industriales montada junto a la ya existente de azulejo artístico, “La Nueva Menora”, acabaría fracasando.³

La ausencia en la actualidad de una industria de producción de azulejos moderna y competitiva en Talavera de la Reina se debe no sólo a hechos como el descrito —experimentos de gran interés que desafortunadamente no estuvieron acompañados del acierto empresarial—, sino, en mayor medida, a una continua pugna entre tradición y modernidad en la que la primera ha predominado con claridad por encima de la segunda. La falta de evolución técnica en momentos coyunturales de la azulejería producida en Talavera de la Reina —en general del conjunto de su cerámica— ha estado marcado en gran medida por el aferramiento ciego de los alfareros y ceramistas a los sistemas de producción tradicionales. Así sucedería a inicios del siglo XVIII, cuando, frente a los pre-industriales sistemas técnicos y más racionales métodos de organización del trabajo que suponían fábricas como la de Alcora, Talavera se ancla en su tradición y en el proteccionismo de sus ya bien conocidos pero obsoletos sistemas de producción; hecho que, dentro de un proceso en el que convergerían otros factores, llevaría a la desaparición de la producción de azulejos en los alfares talaveranos. Igualmente, otro momento interesante en la historia del azulejo talaverano para analizar esta relación entre tradición e industrialización es el

1. Ernesto Niveiro Díaz /1919-1993) y José María Niveiro Díaz (1927-1982) fueron hijos de Emilio Niveiro Romo (1893-1972), hijo a su vez de Emilio Niveiro Gil de Rozas (1858-1939) y nieto de Juan Niveiro Paje (1816-1887), quien compró en 1848 el antiguo Convento de Carmellitas Descalzos de Talavera de la Reina (Toledo) para instalar la fábrica “El Carmen”.

2. Niveiro, Emilio: 1994, pp. 25-29.

3. “La Nueva Menora”, sucesora del “Alfarillo de la Menora”, había sido fundada por ambos hermanos Niveiro tras el cierre definitivo de la fábrica “El Carmen” en 1965, la cual funcionaba desde 1943 como cooperativa. El nombre de “La Menora” hace referencia al alfar del que había sido propietaria Romualda Martínez “La Menora”, el cual había cerrado en 1905.

correspondiente al proceso de “renacimiento” o revival que se inició en 1908 con la fábrica “Nuestra Señora del Prado” de Juan Ruiz de Luna. En este caso, el interés consciente por recuperar los modelos estilísticos de la cerámica considerada como tradicional llevó también a la recuperación de las técnicas y los sistemas de producción tradicionales, realizándose importantes trabajos de experimentación en la propia fábrica para recrear las técnicas antiguas de elaboración del azulejo, pigmentos, esmaltes y procesos de cocción. Frente a esta situación, los niveles de industrialización y modernización técnica de la fábrica serían mínimos y, sólo en la última etapa de la fábrica, apenas unos años antes de su cierre en 1961, se introducirían ciertos avances que resultarían ineficaces.

El origen en España del uso del azulejo plano policromo tal y como será empleado en Talavera de la Reina debe ser situado, al igual que como para otros conocidos centros productores, en las obras de Francisco Niculoso “el Pisano” en Sevilla a inicios del siglo XVI. Piezas como el retablo de la Visitación en el oratorio de los Reyes Católicos de los Reales Alcázares (Sevilla, 1504) o el retablo del Monasterio de Tentudía (Calera de León, Badajoz, 1518) son los primeros testimonios en nuestro país del uso innovador del azulejo frente a la tradición mudéjar. Hasta la fecha, elaborados por las conocidas técnicas de “cuerda seca” y de “cuenca”, los azulejos se decoraban o bien con elementos ornamentales independientes para cada azulejo (motivos vegetales, animales u otros) o bien con composiciones geométricas o vegetales estilizadas que, repetidas por igual en cada pieza, generaban composiciones de conjunto. Sistema este último mediante el que se perseguía generar obras con apariencia de alicatados pero con menor coste.

Sin embargo, el azulejo plano policromo, tal y como comenzó a ser utilizado en España por Francisco Niculoso, perdió esa independencia decorativa, pues su valor ya sólo venía dado por su pertenencia a un conjunto mayor –un panel historiado pintado a mano alzada– fuera del cual el azulejo independiente no tiene sentido. La manera de pintar “pisana” liberaba al pintor cerámico de los rígidos esquemas hispano-musulmanes medievales y le permitía afrontar la realización de obras pictóricas como verdaderos cuadros, con la misma variedad de temas (religiosos, históricos o mitológicos) y con los mismos recursos estilísticos (claroscuro, perspectiva, ricas policromías, etcétera).

Debemos, por tanto, a un italiano la llegada a nuestro país de las innovaciones técnicas y estilísticas para el empleo del azulejo plano policromo, pero no su implantación definitiva. Muerto Niculoso hacia 1528, el uso de esta innovación técnica quedó abandonado –posiblemente por falta de discípulos que continuaran la labor de Niculoso–, de tal forma que en 1561 el ceramista de Triana Roque Hernández se vio obligado a contratar al flamenco Frans Andriés (Francisco Andriés) para que le enseñase cómo se realizaban los colores y cómo se pintaba según la técnica de la mayólica o “pisana”. Siguiendo la vía abierta por Frans Andriés, diversos ceramistas italianos comenzarían a acudir nuevamente a Sevilla, como Tommaso da Pesaro (h. 1569) o Bernardino Serruto (h. 1572), entre otros. Gracias a ellos la manera de pintar a la italiana se instaló definitivamente en Sevilla.

Paralelamente, la segunda mitad del siglo XVI también supuso para Talavera de la Reina el momento de implantación y desarrollo de la elaboración de azulejos a la “pisana”. Así como en Sevilla había sido el flamenco Frans Andriés el encargado de reimplantar la nueva técnica, en Talavera de la Reina también nos encontramos con otro flamenco, Jan

Floris (Juan Flores), quien aproximadamente desde 1558 trabajaba en el ámbito talaverano con técnicas italianas. Jan Floris se había formado en el taller de Guido Andriés el Viejo (Guido Andrea de Savino), introductor en Amberes de la pintura sobre mayólica. En esta ciudad flamenca, las técnicas y repertorios estilísticos italo-renacentistas fueron sintetizados y re-inventados, produciéndose notables composiciones pictóricas de estilo manierista al servicio de la Contrarreforma católica⁴.

Hasta c. 1550, Jan Floris permaneció en Amberes formándose como pintor y ceramista, trasladándose a España posteriormente. Asentado en un primer momento en Plasencia (Cáceres), Floris trabajó tanto como pintor como ceramista, destacando la elaboración en 1559 de los paneles de la Iglesia de San Pedro de Garrovillas (Cáceres)⁵ y entre 1559 y 1561 de los paneles de la Iglesia Parroquial de Cañaverl (Cáceres)⁶. Fundamental para Talavera de la Reina resultaría el año 1563, ya que desde esta fecha, tras ser nombrado “criado y maestro de azulejos” de Felipe II, Floris se vio obligado a trasladarse a esta ciudad y a establecer en ella los hornos y talleres necesarios para producir los azulejos demandados por los Reales Sitios.⁷ A partir de este momento, la producción de azulejos planos

polícromos o de mayólica quedaría unida con los alfares talaveranos de manera sustancial, convirtiéndose en uno de los mayores exponentes de su producción cerámica. Recordemos ahora sólo algunos nombres de gran relevancia como Juan Fernández, que recibió en 1570 el encargo de proveer en cinco meses la obra del Monasterio y Palacio de San Lorenzo del Escorial (Madrid) con 9.000 azulejos de “florón principal”, 2.000 de “florón arabesco”, 1.400 de guarnición baja y 1.400 de guarnición alta; José Oliva, pintor de azulejos toledano considerado discípulo de Juan Fernández al que se deben los zócalos para el Salón de Cortes de la Generalitat de Valencia (1575);⁸ Hernando de Loaysa, a quien se deben algunos de los más destacables conjuntos de azulejería para arquitectura civil: los paneles del Palacio Fabio Nelli (Valladolid, 1586),⁹ los paneles del Palacio del Infantado de Guadalajara (h. 1595), los azulejos de las Casas del Almirante de Castilla don Juan López de Velasco en Oropesa (Toledo, 1602) y los paneles de las salas del Gigante Goliat y de la Medusa en el Palacio de Vila Viçosa (Portugal, 1603)¹⁰; Lorenzo de Madrid, formado en Talavera de la Reina con Juan Fernández pero afincado en Zaragoza y Manresa; o Alonso de Figueroa y Gaytán, autor del panel-escudo de Santa Catalina (Museo de Ce-

4. Para un estudio más desarrollado de la azulejería de los Países Bajos y su proyección ibérica, véase PLEGUEZUELO, Alfonso (coord. y autor): 2002, vol. II, pp. 123 - 130.

5. Los zócalos, que se disponen en los laterales del retablo de la capilla mayor, muestran un fondo de azulejos de repetición sobre el que se disponen tres figuras (San Pablo, San Andrés y la Virgen con el Niño) cuyo fondo es un paño de color azul y violeta. El conjunto se enmarca por seis diferentes tipos de grecas. En cuanto al uso del color, predominan el azul y el blanco, mientras que el amarillo y el verde se aplican de manera muy matizada. Véase GARCÍA BLANCO, Ángela: 1970, pp. 173 - 191. Por otra parte, Balbina Martínez Caviro, teniendo en cuenta la monumentalidad de las figuras de estos zócalos (San Pablo y San Andrés), de proporciones “michelangelescas”, plantea que posiblemente sea del mismo autor y del mismo periodo el panel de Santa Catalina del Convento de Santo Domingo el Antiguo de Toledo (MARTÍNEZ CAVIRÓ, Balbina: 1995, p. 255).

6. Frontal con Santa Margarita, Santa Catalina de Alejandría y Santa Bárbara sobre fondo de azulejos de repetición con motivos geométricos y florales. Véase GARCÍA MOGOLLÓN, Florencio-Javier: 1998-1999, pp. 51 - 65.

7. PLEGUEZUELO, Alfonso: 2000, p. 19. La relación de las obras realizadas por Jan Floris para los Reales Sitios puede consultarse en CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín (1800): 1992, vol. III, p. 129.

8. Véase AGUADO, José: 1977, pp. 42 - 43.

9. Los paneles del Palacio de Fabio Nelli se hallan en la actualidad en el Museo de Valladolid. Decorados con motivos extraídos de la Emblemática Libellus de Andrea Alciato, son un perfecto ejemplo de la azulejería de índole profana y de carácter culto, simbólico, erudito y humanista del que también gozó la azulejería renacentista talaverana.

10. Véase MORATINOS GARCÍA, Manuel y Olatz Villanueva Zubizarreta: 1999, pp. 205 - 212.

rámica Ruiz de Luna, Talavera de la Reina, Toledo, 1609) y de los paneles de Santiago peregrino y de San Jerónimo/ San Marcos del Museo de Cerámica de Barcelona (inicios siglo XVII).

A mediados del siglo XVII se evidenciaba ya la consolidación de la fama de la azulejería talaverana en la descripción que de esta cerámica nos ofrece fray Alonso de Ajofrín en la Historia de Talavera de la Reina escrita a partir de los apuntes de Cosme Gómez de Tejada (h. 1651). Ajofrín halaga "tanta variedad de açulejos, que son ladrillos quadrados, opus tesellatum, los llama Vitrubio, con sus aliçares para las esquinas de tanta variedad de colores y pinturas con que se chapan frontales en los Altares no menos vistosos, que de seda, se adornan templos, jardines, retretes, salones y cenadores."¹¹

La elaboración de los azulejos, al igual que cualquier otra labor cerámica, comenzaba con la elección y preparación de las arcillas, procedentes en este caso de canteras emplazadas en la propia Talavera de la Reina, Calera y Chozas, Alcolea y Puente del Arzobispo; arcillas pardas (margas o figulinas) plásticas, ricas en carbonato de cal y pobres en óxido férrico. La arcilla era trasladada a las albercas del alfar donde era diluida en agua, batida y colada para eliminar todas las impurezas vegetales o los granos excesivamente gruesos de arena. Después se dejaba asentar en diversas pilas eliminándose el exceso de agua hasta que se formaba una masa compacta de arcilla que era dividida en pellas. Éstas pasaban a ser almacenadas en las cuevas del alfar, donde una vez más se dejaban reposar hasta que la arcilla alcanzaba el grado idóneo de plasticidad.

A continuación, la arcilla era amasada para eliminar burbujas de aire y, mediante un rodillo, se extendía hasta alcanzar el grosor adecuado (aprox. 2 cms.), ayudándose de dos guías de madera (listones) de dicho grosor, de tal forma que el rodillo, al rodar sobre dichas guías, generaba un grosor uniforme. Obtenida esta "torta", se disponía un molde-plantilla de madera cuadrado sobre ella y con un cuchillo se cortaba la arcilla sirviéndose de dicho molde-plantilla como guía. El corte se realizaba no de manera perfectamente perpendicular, sino con una ligera inclinación para obtener un azulejo de perfil biselado. Esto permitía que la unión entre azulejos fuera más perfecta y que el llagueado intermedio fuera menor. Las medidas del molde-plantilla de madera utilizado eran aprox. 14'5 x 14'5 cms., ya que el azulejo resultante, teniendo en cuenta la merma de la arcilla al secar, debía quedar en 14 x 14 x 1'5 cms. Se trata de un azulejo compacto, pequeño si lo comparamos con el azulejo valenciano de 22 x 22 cms. e incluso poco adecuado para la pintura de escenas, ya que la superficie para pintar sin que las líneas se corten por el llagueado es muy reducida.¹² Sin embargo, se trata de la proporción exacta para que el azulejo realizado con barro talaverano no se curve o combe en exceso a lo largo de su secado, pues la presencia de cal en el barro produce que ciertas partes del azulejo (los extremos) se sequen con mucha mayor rapidez que la parte interior, produciéndose una peculiar ondulación. Esta ligera deformación se observa en el efecto conocido como "aguas" en los arrimaderos talaveranos. En algunos casos, la arcilla era mezclada con sílice (arena de río) para evitar esta deformación.

11. *Transcripción literal del manuscrito. En la obra, Ajofrín también señala que eran ocho los alfares existentes y que en ellos se ocupaban más de doscientas personas. Además, describe todo el proceso de fabricación de la cerámica y las labores que se realizaban en los alfares. AJOFRÍN, Fray Alonso de: 1651, f. 31 r.*

12. *Este hecho hace especialmente interesante el estudio de cómo fueron llevadas al panel de azulejos algunas escenas a partir de grabados, ya que la composición o la disposición de las figuras se modifica de manera muy sutil para que los detalles más importantes (rostros, ojos, bocas, manos...) o las líneas maestras del dibujo no coincidan con el llagueado, sino con la parte central del azulejo.*

Se conoce un segundo sistema para la elaboración del azulejo en crudo consistente en la utilización de un marco de madera con las medidas deseadas. El marco, que se utiliza como molde, se dispone sobre una mesa plana y se introduce en él la arcilla mediante el sistema del “apretón”, distribuyendo la arcilla por todo el molde de manera manual. El sobrante de arcilla se elimina con una rasqueta metálica que, pasada al ras del marco de madera, genera la superficie lisa del azulejo.¹³ Obtenido el azulejo crudo por medio de cualquiera de los dos sistemas expuestos, éste se dejaba secar sobre una repisa de madera en un espacio aireado y ligeramente húmedo. Una vez seco, se procedía a bizcocharlo (primera cochura o cocción). Para ello se utilizaban hornos de tipo árabe en los que los azulejos eran cocidos a fuego libre a una temperatura de 900 – 1000 °C. Enfriado el horno, los azulejos eran extraídos del horno y quedaban almacenados en el alfar para su posterior empleo.

La decoración del azulejo comenzaba con su esmaltado. La faz noble del azulejo, aquella que serviría como lienzo, se recubría como una capa de esmalte estannífero obtenido a partir de la frita –plomo y estaño (calcina) calcinados con sílice y sosa– molida y mezclada con agua. A continuación, sobre un tablero ligeramente inclinado a modo de caballete, se disponían tantos azulejos como fueran necesarios para el panel que se pretendía realizar. En el caso de que la composición final fuera demasiado grande como para disponer todos los azulejos en el alfar, el panel era dividido en partes con cierta independencia de dibujo. Por ejemplo, en el caso de grandes retablos, cada escena, columna, entablamento, frontal y remate podía ser trabajado de manera independiente.

Una vez dispuesto el “lienzo” de azulejos esmaltados, el pintor realizaba su escena o composición a mano alzada sirviéndose de la paleta de colores conocida como “de gran fuego”: azul de cobalto, negro-morado de manganeso, amarillo-anaranjado de antimonio y hierro y verde de cobre; óxidos que eran molidos y mezclados con agua. Entre las herramientas de los pintores, los pinceles, la caña para guiar el pulso sin necesidad de apoyarse en la cubierta de esmalte estannífero y los estarcidos (cartones en los que el dibujo a realizar estaba perforado, de tal forma que mediante una muñequilla con carbón vegetal las líneas-guía de dicho dibujo se podían transferir al panel de azulejos).

Muchos de estos estarcidos se realizaron a partir de grabados de los siglos XVI y XVII que los pintores de azulejos talaveranos emplearon de manera recurrente en algunos casos. Así sucede con la estampa por grabador anónimo a partir de una pintura de Sebastiano del Piombo sobre la Flagelación de Cristo. Esta estampa se utilizó en el panel procedente de la Iglesia Parroquial de Sartajada (Toledo) y conservado en el Museo de Santa Cruz de Toledo, en el panel del retablo de la Pasión de Cristo de la Iglesia Parroquial de Piedraescrita (Toledo) y en el desaparecido retablo de la Pasión de Cristo de la Ermita del Santísimo Cristo Extramuros de La Iglesuela (Toledo).

También para los azulejos conocidos como de repetición –aquellos en los que, deudores de las composiciones hispano-musulmanas, un único motivo repetido por igual en cada azulejo conforma composiciones *ad infinitum*– se emplearon estarcidos elaborados a partir de grabados. En este caso, la mayoría procedían de tratados arquitectónicos italianos, como el de Andrea Palladio, *Los cuatro libros de arquitectura* (1570), o de Sebastiano Serlio, *Libro Quarto*

13. Este sistema sigue siendo empleado por el ceramista y escultor Gabriel de la Cal en Puente del Arzobispo (Toledo), si bien el molde-marco de madera ya ha sido sustituido por uno metálico y desmontable. Este sistema ha sido utilizado para reproducir diferentes modelos de azulejo de repetición talaverano del siglo XVII.

(1552). Motivos como los remates de glifos, astrágalo y hojas, ovas, “calabrote”, doble “calabrote”, círculos entrelazados, ondas en espiral, diseños de octógonos, cruces y hexágonos, las cabezas de clavo o las puntas de diamante proceden de elementos arquitectónicos reproducidos en dichos tratados.

Una vez decorados los azulejos, éstos eran sometidos a la segunda y última cochura. En este caso, la cocción alcanzaría una temperatura superior a la del bizcochado, llegando a los 1.100 °C. Además, también a diferencia del bizcochado, las piezas no debían exponerse al fuego directo, por lo que eran introducidas en cobijas. Para aprovechar al máximo el espacio del horno y de la cobija, los azulejos eran apilados mediante “clavos” laterales de cerámica cocida que permitían sujetar cada azulejo sin que éste tocara y dañara la capa pictórica del inferior. La cocción produce la fundición de los óxidos (colores) con el esmalte estannífero y su adhesión al bizcocho, generando la cubierta impermeable, lisa y brillante del azulejo.

El proceso aquí descrito ha sido el sistema de elaboración artesanal empleado en Talavera de la Reina desde la segunda mitad del siglo XVI hasta el siglo XIX y mantenido en el siglo XX con ligeras variantes. Proceso íntimamente ligado a los mecanismos de producción gremiales que imperaron en los alfares talaveranos, al igual que en otros centros productores, a lo largo de la edad moderna. Sin embargo, alcanzado el siglo XVIII, los sistemas de producción gremiales y las técnicas a ellos vinculadas ya habían comenzado a resultar obsoletos. El siglo XVIII, como ya es bien sabido, supuso el inicio de un periodo de crisis en la cerámica talaverana en el que convergieron diferentes factores de diversa índole: la fundación de la Real Fábrica de Sedas en Talavera de la Reina en 1748, el establecimiento de la Real Fábrica de Porcelana del Buen Retiro en 1759,

escasez de materiales idóneos para elaborar los pigmentos cerámicos (estaño, plomo, cobalto, etcétera), trabas económicas o el cambio de gusto potenciado por la llegada de la dinastía borbónica.

Pese a todo ello, la producción de azulejos no cesó a lo largo de esta centuria, elaborándose piezas de gran valor como los zócalos de la sacristía de la Basílica del Prado en Talavera de la Reina (Toledo), el panel de San Antonio de Padua de 1715 del antiguo Convento de San Francisco de Velada (Toledo), el panel de la Virgen del Prado de 1730 conservado en el Museo de Cerámica Ruiz de Luna de Talavera de la Reina (Toledo), los arrimaderos de la sala del Teatrillo y de la actual sala de conferencias del antiguo Convento de San Pedro Mártir en Toledo elaborados por Andrés Jiménez hacia 1730, el retablo de la Virgen del Socorro elaborado por el alfar de José Mansilla del Pino en 1733 para el Monasterio de Agustinas de Talavera de la Reina (Toledo) o el panel de la Imposición de la casulla a san Ildefonso realizado por Clemente Collazos en 1790 para el Monasterio de Agustinas de Talavera de la Reina (Toledo), entre tantas otras.

La fundación de la Real Fábrica de Alcora en 1727 ha querido ser vista como uno de los principales desencadenantes de este periodo de crisis, llegándose a decir que el nuevo gusto afrancesado impuesto por esta fábrica supuso la corrupción del mismo. En la cerámica alcoreña –según palabras de Diodoro Vaca¹⁴– la austeridad ornamental y los asuntos místicos y religiosos fueron sustituidos por frívolos temas mitológicos decorados con hojarascas y oropel, quedando corrompido “de tal modo el buen gusto por la imitación de las grotescas y disparatadas rocallas y las ridículas balumbas borrominescas de la Corte de Luis XVI, traídas en mala hora a nuestra Patria, que desaparece por completo aquel estilo viril, recio y castizo del Renacimiento

14. VACA, Diodoro y RUIZ DE LUNA, Juan: 1943, pp. 142 – 143 y 147.

español, para morir a manos de un exotismo afeminado y morboso". No obstante, la auténtica razón de fondo del progresivo hundimiento de los alfares talaveranos frente a la pervivencia de la fábrica de Alcora no se encuentra en un cambio de gusto o de estilo, pues los propios alfares de Talavera copiaron los modelos alcoreños, sino en una cuestión de mayor peso: la técnica.

En consonancia con los nuevos principios difundidos por la Ilustración y por publicaciones como *L'Encyclopédie* de Diderot y D'Alembert, que pugnaban por la necesidad de transformar los conocimientos artesanales y las técnicas tradicionales adquiridos por la práctica en conocimientos auténticos, metódicos, claros y racionales, el conde de Aranda se encargó de dotar la fábrica de Alcora de una tecnología sofisticada, absolutamente innovadora en nuestro país, una estructura empresarial que tomaba como modelo a las manufacturas francesas y un personal cualificado.¹⁵ Reside en este aspecto la sustancial diferencia que marcó las diferentes líneas de evolución entre un centro y otro. Talavera, muy al contrario de lo realizado en Alcora, decidió anclarse aún más en los mismos procedimientos y técnicas que se venían empleando desde el siglo XVI, manifestándose esta reacción en dos hechos: el primero, la solicitud en 1730 al monarca de privilegios y exenciones; y el segundo, la publicación en 1751 de unas nuevas ordenanzas de los alfareros de Talavera de la Reina.

Las solicitadas exenciones fueron concedidas en 1731 por diez años y renovadas en 1756.¹⁶ Durante este periodo, pervivieron cuatro alfares e incluso surgió uno nuevo, pero el proteccionismo borbónico suponía una solución fácil y superficial para un problema de fondo que con el paso de los años continuó evidenciándose hasta el momento, ya en

el siglo XIX, en el que la situación que vivían estos alfares se tornó insostenible. Me refiero al hecho de que los alfares talaveranos, en una época en la que la Edad Moderna y el Antiguo Régimen daban a su fin, se encontraban aún anclados en unas estructuras gremiales pretéritas y caducas frente a las cuales fábricas como la de Alcora o la del Buen Retiro eran el estandarte de un nuevo concepto de empresa de corte moderno; industrias bajo una única dirección, con gran capacidad de reacción ante la demanda del mercado, con una división y una estructuración del trabajo más racional y con una incipiente mecanización de buena parte del proceso productivo.

Las nuevas ordenanzas dictadas en 1751 respaldan esta torpe apuesta de los alfares talaveranos por la pervivencia de las estructuras gremiales y, en consecuencia, por los procesos técnicos y productivos menos competitivos a finales del siglo XVIII.¹⁷ De manera general, los artículos de estas ordenanzas pretenden proteger los privilegios de los oficiales frente al propietario del alfar y, alegando el interés por una producción de calidad, restringen la capacidad del propietario para contratar aprendices por sí mismo —que aumentarían la producción del alfar— sin el beneplácito de los oficiales, quienes además exigen que los nuevos aprendices sean elegidos preferentemente entre sus familiares. La finalidad de esta normativa sería, por tanto, reducir la competencia entre los alfares talaveranos limitando el número de aprendices que pueden tenerse en el alfar y evitar la entrada de aprendices ajenos a los propios linajes de ceramistas; en suma, la férrea defensa del gremio.

Talavera de la Reina, confiada en lo propio y en la rutina técnica que los maestros ceramistas habían heredado generación tras generación, mantenía procedimientos antieconómicos y anticomerciales con los que no podía

15. CASANOVAS, María Antonia: 1999, pp. 391 y 409 – 410.

16. Véanse en LARRUGA Y BONEA, Eugenio, 1791, T. X, pp. 23 – 27.

17. Véanse dichas ordenanzas en LARRUGA Y BONEA, Eugenio, 1791, T. X, pp. 17 – 54.

competir ante la loza de Alcora o la porcelana del Buen Retiro. Talavera, sumida en el recuerdo de glorias pasadas, se abandona, se provincializa y se cierra sobre sí misma a la espera de mejores tiempos que aún tardarían en llegar. Los alfares permanecían estancados al perpetuar las anacrónicas y desfasadas estructuras gremiales, las cuales impedían cualquier clase de evolución o cambio que sí hubiese permitido afrontar este periodo de crisis con mayor capacidad de adaptación. En este sentido, y en la misma línea que se planteaba en *L'Encyclopédie*, Pedro Rodríguez, conde de Campomanes y fiscal del Consejo de Castilla, criticaba en su *Discurso sobre el fomento de la industria popular*¹⁸ la pervivencia de los gremios, acusándoles de ser incluso contrarios y perjudiciales a la industria popular por impedir la correcta y completa formación de los artesanos.

“El fomento de las artes —señalaba Campomanes¹⁹— es incompatible con la subsistencia imperfecta de gremios; ellos hacen estanco de los oficios y a título de ser únicos y privados no se toman la fatiga de esmerarse en las artes, porque saben bien que el público los ha de buscar necesariamente y no se para en discernir sus obras”. Efectivamente, la crítica que Campomanes realiza sobre los gremios no es gratuita, pues el carácter cerrado de los gremios y el mantenimiento de estructuras comerciales obsoletas y de técnicas desfasadas fueron los principales factores que desencadenaron la decadencia y el agotamiento de los alfares talaveranos. Y esta incapacidad para desligarse de las estructuras gremiales y adaptarse a las pre-industriales se vio acentuada a lo largo del siglo XIX como consecuencia de la pésima situación que dominó en Talavera de la Reina en dicho siglo.

Emilio Niveiro describía con acierto este periodo de la siguiente manera: “Mientras la actividad valenciana iba en aumento y sus jocundas decoraciones alfareras, estallantes de gracia popular, encendidas por la fascinación de unos colores alegrísimos adquirían justa fama, nuestros talleres, desarbolados por el temporal alcoreño de la centuria precedente, hundidos en el peor de los hastíos, agonizaban como un candelabro sin aceite. [...] El daño venía de muy atrás: aquella suicida confianza, temeraria de absurda, en la perpetua conservación de las posiciones conquistadas. Aquel soberbio pensamiento: «¿Quién podrá arrebataros el cetro?». Y con tan estúpidas creencias se descuidó el progreso y se desatendió la formación. [...] No entendimos la señal de Alcora porque no quisimos entenderla, y lejos de aprovechar sus enseñanzas y de lanzarnos a una pelea que hubiese dado frutos de gloria, nos contentamos con ladrar a la luna. Fuimos inmovilistas, que es una de las peores cosas que se pueden ser en este mundo”²⁰.

En el siglo XIX la producción de azulejos queda completamente relegada en Talavera de la Reina. Los cinco alfares del siglo XVIII cerraron paulatinamente hasta que sólo quedara uno, el de “La Menora”, limitando su producción a piezas de loza. Sólo de manera muy excepcional podemos encontrar algunas obras de azulejería: la placa de San Antonio de Padua firmada por Francisco Sánchez Corral en 1817 (Museo de Cerámica Ruiz de Luna), dos placas de pequeñas proporciones de 1855 dedicadas a San Cipriano y a San Illán dispuestas en la fachada de la Ermita de San Illán y de Nuestra Señora La Antigua en Cebolla (Toledo) y dos paneles de 1868 y 1876 alusivos a la Virgen del Prado pintados por Julián Sánchez Corral (Basílica del Prado,

18. *Dos obras fundamentales para comprender el proceso de revalorización de las industrias populares españolas (artesanías, artes decorativas) son El discurso sobre el fomento de la industria popular y El discurso sobre la educación popular de los artesanos. Pedro Rodríguez, conde de Campomanes, las presentó ante la Sala de Gobierno en 1774 y 1775 respectivamente.*

19. RODRÍGUEZ, Pedro, conde de Campomanes (1774): 1991, p. 69.

20. NIVEIRO, Emilio: 1994, pp. 113 – 114.

Talavera de la Reina); a excepción de la placa citada en primer lugar, son obras de muy escasa calidad.

El siglo XIX, como herencia del pensamiento ilustrado que buscaba potenciar la utilidad de las artes mecánicas, supuso un momento clave en el que las antiguas artes decorativas estuvieron llamadas a transformarse en las renovadas artes industriales: las antiguas enseñanzas artesanales sometidas al proceso industrializado moderno. Este proceso se observa especialmente bien en la aparición de toda una serie de museos, sociedades y exposiciones que trataron de potenciar las artes industriales españolas: las Exposiciones de la Industria y del Arte Industrial,²¹ donde se pretendía mostrar los avances de la técnica y la industria aplicadas no sólo a la metalurgia, a la agricultura o a la minería, sino también a las vidrieras, la joyería, la loza y los azulejos, entre otras producciones;²² la Sociedad del Fomento de las Artes (1859), creada para mejorar la formación técnica de los obreros y operarios; la Exposición del Fomento de las Artes (1871); el Museo de Industria (1871; posterior Museo de Artes Industriales, 1912; y actual Museo de Artes Decorativas), por imitación del South Kensington Museum de Londres (1852);²³ la Exposición Universal de Barcelona de 1888, donde se presentó cerámica industrial-técnica, gres y pavimentos cerámicos; la Exposición Regional de Bellas Artes e Industriales Artísticas de Toledo (1929); entre otras instituciones o iniciativas que, como se señalaba en el preámbulo del Real Decreto de formación del Museo de Artes Decorativas, pretendían iniciar “una poderosa corriente de arte y de modernización en las

industrias españolas, especialmente en tantas y tantas que, como la cerámica, la metalistería, las de incrustaciones y damasquinado, la de trabajos en madera, la de tejidos estampados y tapices, las de vidrios y cristal, la de cueros repujados, la de encajes y bordados, tienen en España y ante el mundo una tradición y un relieve envidiables, y por todos envidiado”²⁴.

Sin embargo, estas exposiciones no hacían sino evidenciar en gran medida el mantenimiento de procedimientos tradicionales obsoletos, la continuidad de técnicas artesanales desfasadas en oposición a los sistemas científicos y mecánicos, la supervivencia de estructuras de carácter gremial, el desfase del arte industrial nacional con respecto al europeo, la carencia de un proceso de producción moderno basado en el dominio de la técnica y en la división racional y especializada del trabajo, el escaso nivel de innovación técnica y estilística y la excesiva tendencia a la producción de piezas con un marcado carácter suntuario a imitación, en la mayoría de los casos, de piezas arqueológicas o de anteriores periodos históricos (revivals). Caso éste último que nos conduce a hablar en Talavera de la Reina de la Fábrica “Nuestra Señora del Prado” de Juan Ruiz de Luna.

El 8 de septiembre de 1908, festividad de la Virgen del Prado, patrona de Talavera de la Reina, se coció el primer horno de la fábrica “Nuestra Señora del Prado”, alfar fundado por la sociedad “Luna, Guijo y Cía”²⁵ con el propósito de recuperar las tipologías y los modelos decorativos que se consideraban como propios de la cerámica tradicional

21. El 30 de mayo de 1828 se celebró la inauguración de la I Exposición Pública de los productos de la industria española. Para la historia de las Exposiciones Nacionales de la Industria, ver PITARCH, José A. y Nuria de Dalmases Balañá: 1982, pp. 161 – 170; y para la presencia de España en las Exposiciones Internacionales, ídem: pp. 170 – 182.

22. La cerámica de la Fábrica Pickman de La Cartuja de Sevilla sería premiada en 1850 con medalla de bronce.

23. Actual Victoria & Albert Museum.

24. En el preámbulo del Real Decreto de 30 de diciembre de 1912 redactado por el Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes Santiago Alba.

25. Los socios iniciales fueron Juan Ruiz de Luna, Platón Páramo, Enrique Guijo –formado en la fábrica sevillana de Mensaque y Soto– y Juan Ramón Ginestal Maroto.

talaverana; obras entre las que cobraron un especial valor las grandes piezas de azulejería: la fachada del Teatro Victoria en Talavera de la Reina (1913), los zócalos del camarín y del zaguán de la Basílica de Nuestra Señora del Prado de la misma ciudad (1914), la fachada de la propia fábrica de cerámica (1914), el retablo de Santiago para la Exposición Nacional de Bellas Artes y Artes Decorativas de Madrid (1917),²⁶ la fuente monumental del Paseo del Prado de Talavera de la Reina (1924), la gran fuente de Rosario de Santa Fe (Argentina, 1928), el banco representativo de Toledo y el retablo de Santa Leocadia para la Exposición Iberoamericana de Sevilla (1929), el retablo mayor, zócalos y púlpito de la Iglesia Parroquial de Castillo de Bayuela (Toledo, 1930 – 1934), los zócalos de vestíbulos, andenes y escaleras del Metro de Buenos Aires (Argentina, 1930 – 1934), la decoración del Cuartel de Artillería de Segovia (1939) y un largo etcétera.

Cerrada la fábrica “Nuestra Señora del Prado” en 1961, el conjunto de casas y talleres que la conformaban pervivió hasta 1979, año en el que, debido a la amenaza de ruina del edificio y a la imposibilidad de adquisición por parte del Ayuntamiento talaverano para rehabilitarlo, fue condenado al derribo.²⁷ Las fotografías que hoy en día se conservan de estas instalaciones son, por tanto, el único documento con el que contamos para conocer su estructura, las maquinarias empleadas y los tipos de hornos, así como reconstruir el proceso de elaboración cerámica que se seguía en esta fábrica.²⁸ De su estudio se desprende que la fábrica, pese al gran dominio técnico de todo el proceso, mantenía una

estructura y organización productiva con pocas variantes frente a los alfares de centurias anteriores, perpetuando un proceso eminentemente artesanal, de fabricación manual y con escasa mecanización del proceso productivo. Hecho que se encuentra en consonancia directa con el tipo de cerámica revival que se pretendía ofrecer.

Por tanto, son pocas las novedades que puedo indicar en comparación con el proceso de elaboración de azulejos que ya expuse al inicio. Una de las fotos a las que hacía referencia, *Operarios en la máquina de azulejos*,²⁹ sí nos habla ya de la presencia de prensas verticales en la fábrica en sustitución de los antiguos sistemas de molde. Si bien en los inicios de la fábrica ésta recurrió a azulejos (bizcochos) producidos por Mensaque y Soto, Ruiz de Luna comenzó de manera temprana a producir azulejos propios marcados con su sello (TALAVERA y creciente lunar en un escudo). Este tipo de prensa, que accionada de manera manual por dos operarios ejercía una presión de entre 3 y 4 atmósferas³⁰, no sólo servía para producir los tradicionales azulejos de 14 x 14 cms., sino también piezas molduradas (aliceres, cintas y otras molduras). La fábrica produjo ante todo azulejo plano para ser decorado en mayólica, según la técnica que había predominado en Talavera desde mediados del siglo XVI, pero también se elaboraron azulejos de “cuenca” y de “cuerda seca” siguiendo modelos toledanos y sevillanos. Sirvan como ejemplo de esta modalidad de azulejos algunos de los que aún se conservan en los talaveranos Jardines del Prado.

26. En la actualidad, en el Museo de Cerámica Ruiz de Luna de Talavera de la Reina (Toledo).

27. Se ubicaba entre las calles de José Luis Gallo, Adalid Meneses y Rondilla o Redondilla (actual calle San Clemente) con fachada a la plaza de la Libertad (actual del Pan). Se conserva el plano de la fábrica levantado por Salvador Ruiz de Luna en 1924 (HURLEY, M. Isabel: 1989, s/p., lámina 5); en el taller de Alfredo Ruiz de Luna (Madrid) existe una copia realizada sobre azulejos por él mismo en 1984.

28. Véase GONZÁLEZ MORENO, Fernando: 2006, pp. 140 – 147.

29. Esta fotografía, perteneciente a la colección de Alfredo Ruiz de Luna, no corresponde a Juan Ruiz de Luna, sino al fotógrafo madrileño Frutos. Fue publicada por PACHECO, César y Benito Díaz (ed. y coord.): 1997, p. 101.

30. La fábrica también llegó a contar con una prensa eléctrica.

También contamos con fotografías relativas a los *Molinos de esmaltes*³¹, movidos de manera mecánica, y a los talleres de pintores: *Taller de decoración* y *Taller de pintores*³². En ellos observamos que eran hombres los que se dedicaban preferentemente a la decoración de azulejos, mientras que las mujeres, en talleres separados, se encargaban de la loza³³. Vemos también en estas fotografías la habitual manera de disponer los azulejos sobre tableros y de pintar sirviéndose de una caña como apoyo. Otras fotografías también nos recuerdan cómo eran los hornos de la fábrica, según el tradicional modelo de horno árabe construido con ladrillo refractario, pero, desafortunadamente, ninguna fotografía alude a la cocción concreta de azulejos, sino de loza. La fábrica, según el plano de 1924, contó en esa época con cuatro hornos: tres de cámara circular de diferentes proporciones y uno de planta cuadrangular de grandes dimensiones del que se conserva la fotografía titulada *Horno*³⁴.



31. Véase en VACA, Diodoro y Juan Ruiz de Luna: 1943, s/p., lámina 100.

32. Véanse en VACA, Diodoro y Juan Ruiz de Luna: 1943, s/p., lámina 98; y HURLEY, M. Isabel: 1989, s/p., lámina 17.

33. Costumbre que admitía excepciones. Recordemos que se debe a Tomasa Ruiz, hija de Ruiz de Luna y futura mujer de Francisco Arroyo, el panel de azulejos con la Virgen del Prado que se coció en el primer horno de la fábrica. En el panel se puede leer: "El día 8 de septiembre de 1908, se coció el primer horno de este nuevo Alfar que se fundó con el noble fin de renacer la hermosa Cerámica TALAVERANA por desgracia perdida hace más de un siglo".

34. VACA, Diodoro y Juan Ruiz de Luna: 1943, s/p., lámina 101.

En 1960, ante los problemas económicos por los que atravesaba la fábrica de cerámica artística, se optó por llevar a cabo una importante inversión destinada a reforzar la industrialización del proceso productivo. La principal novedad consistió en la construcción de un horno de túnel para azulejos que, también para abaratar costes, ya no se decoraban a mano alzada sino mediante trepa (cada color se aplicaba con una plantilla). Sin embargo, el cierre de la fábrica en 1961 impidió que dicho horno llegara a encenderse por primera vez, por lo que la inversión nunca se amortizó.

La situación actual de la cerámica en Talavera de la Reina es el resultado en gran medida de los dos hechos coyunturales de su historia aquí descritos. Como causa lejana, la crisis del siglo XVIII como resultado de la perpetuación de las estructuras gremiales y de sus sistemas de producción en los alfares talaveranos, aferrados a la tradición inaugurada por Jan Floris en la segunda mitad del siglo XVI. Y como causa cercana, la apuesta por el “renacimiento” de esa misma tradición por parte de Juan Ruiz de Luna. Un proceso de *revival* que abogaba por el mantenimiento de técnicas de producción artesanales incapaces de competir con las modernas fábricas de cerámica del siglo XX. Dos claros ejemplos de que en la dicotomía entre artesanía (tradición) e industria (modernidad), la cerámica talaverana optó siempre por la primera.

Bibliografía

- AGUADO VILLALBA, José: “La azulejería toledana a través de los siglos” (incluye discurso de contestación de Manuel Romero Carrión) en *Toletum: boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo* (nº 8, segunda época). Toledo, año LXI, 1977, pp. 31 – 87 y láms. I – XIV.
- AJOFRÍN, Fr. Alonso de: *Historia de Talavera de la Reina* (Sacada en limpio de los apuntes de D. Cosme Gómez de Tejada de los Reyes). 1651. Manuscrito conservado en la Biblioteca Nacional (Mss. 2039).
- CAMPOMANES, Pedro Rodríguez, conde de: *Discurso sobre el fomento de la industria popular; Discurso sobre la educación popular de los artesanos y su fomento*. Madrid, Instituto de Estudios Fiscales; Ministerio de Hacienda, 1975.
- CASANOVAS, María Antonia: “Cerámica de Alcora, Onda y Ribesalbes” en *Summa Artis XLII. Cerámica española*. Madrid, Espasa Calpe, 1999, pp. 389 – 432.
- CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín: *Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*. Valencia, París-Valencia, 1992 (Edic. facsímil de la de Madrid, Imprenta de la Viuda de Ibarra, 1800).
- GARCÍA BLANCO, Ángela: “Unos azulejos fechados y firmados en Garrovillas (Cáceres)” en *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* (T. XXXVI). Valladolid, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Valladolid, 1970, pp. 173 – 191.
- GARCÍA MOGOLLÓN, Florencio-Javier: “Los paneles de azulejería conservados en la Parroquia de Cañaverál (Cáceres) y el Maestro flamenco Juan Flores” en *NORBA-ARTE* (XVIII – XIX). Cáceres, 1998 – 1999, pp. 51 – 65.
- GONZÁLEZ MORENO, Fernando: *Decadencia y Revival*

en la azulejería talaverana: retablos, altares y paneles del "Renacimiento Ruiz de Luna". Talavera de la Reina, Ayuntamiento de Talavera de la Reina, 2002.

- GONZÁLEZ MORENO, Fernando: "La exposición temporal como precedente del museo permanente: de las Exposiciones de la Industria y del Arte a los Museos de Artes Decorativas" en *Museo. Revista de la Asociación Profesional de Museólogos de España* (nº 8). Teruel, 2003, pp. 177 – 185.
- GONZÁLEZ MORENO, Fernando: "Las artes decorativas en la literatura artística de los siglos XVII y XVIII: hacia una nueva valoración de las artes decorativas en España" en *Actas del XIV CEHA. Correspondencia e integración de las artes*. Málaga, Ministerio de Ciencia y Tecnología, 2004, pp. 779 – 787.
- GONZÁLEZ MORENO, Fernando: "Evolución en las funciones de los museos de artes industriales / decorativas" en *Actas del VII Congreso "Cultura Europea"*. Pamplona, Editorial Aranzadi, 2005, pp. 1613 – 1620.
- GONZÁLEZ MORENO, Fernando: "La cerámica talaverana a través de la fotografías de Ruiz de Luna" en NÚÑEZ-HERRADOR, M. Esther (edit.): *Fotografía y memoria. Ciudad Real*, Servicio de Publicaciones UCLM, 2006, pp. 140 – 147.
- HURLEY MOLINA, M. Isabel: *Talavera y los Ruiz de Luna*. Talavera de la Reina, Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos / Excmo. Ayuntamiento de Talavera de la Reina, 1989.
- LARRUGA Y BONEA, Eugenio: *Memorias políticas y económicas* (T. X). Madrid, D. Antonio Espinosa, 1791.
- MARTÍNEZ CAVIRÓ, Balbina: "Un centro castigliano: Talavera de la Reina" en A.A.V.V.: *Le Metamorfosi dell'Azzurro*. París, Ars Latina, 1995, pp. 252 - 259.
- MORATINOS GARCÍA, Manuel y Olatz Villanueva Zubi-

zarreta: "Nuevos datos sobre la obra del maestro azulejero Hernando de Loaysa" en *Goya* (nº 271 - 272). Madrid, julio – octubre de 1999, pp. 205 – 212.

- NIVEIRO, Emilio: *El oficio del barro. Notas de un alfarero*. Talavera de la Reina, Ayuntamiento de Talavera de la Reina,¹⁹⁹⁴.
- PACHECO JIMÉNEZ, César y Benito Díaz (edit. y coord.): *Imágenes de una ciudad y sus gentes. Fotografía en Talavera de la Reina (1857 – 1950)*. Talavera de la Reina, Arrabal / Cuaderna, 1997.
- PITARCH, Antonio José y Nuria de Dalmases Balañá: *Arte e Industria en España (1774 – 1907)*. Barcelona, Blume, 1982.
- PLEGUEZUELO, Alfonso: "Juan Flores (ca. 1520 – 1567), azulejero de Felipe II" en *Reales Sitios. Revista del Patrimonio Nacional* (nº 146, 4º trimestre, año XXXVII). Madrid, 2000, pp. 15 – 25.
- PLEGUEZUELO, Alfonso: *Lozas y azulejos de la colección Carranza* (2 vols). Toledo, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 2002.
- VACA GONZÁLEZ, Diodoro y RUIZ DE LUNA, Juan: *Historia de la cerámica de Talavera de la Reina y algunos datos sobre la de Puente del Arzobispo*. Madrid, Editora Nacional, 1943.

