

DE LA DECADENCIA AL REVIVAL: AZULEJERÍA TALAVERANA DE LOS SIGLOS XIX Y XX

Fernando González Moreno
Departamento de Historia del Arte
Universidad de Castilla-La Mancha

LA AZULEJERÍA ESPAÑOLA DE LOS SIGLOS XIX-XX

Actas del VIII Congreso de la AC, celebrado en Castellón en 2003.
Asociación de Ceramología, Agost (Alicante), 2017

DE LA DECADENCIA AL REVIVAL: AZULEJERÍA TALAVERANA DE LOS SIGLOS XIX Y XX

Fernando González Moreno
Departamento de Historia del Arte
Universidad de Castilla-La Mancha

El paso del siglo XIX al XX supuso para la azulejería talaverana un periodo crucial. Resulta significativo señalar que entre 1905 y 1908 sólo existía una fábrica de cerámica en Talavera de la Reina. Esta ciudad, cuya tradición cerámica había alcanzado fama y renombre tanto en España como en el Nuevo Mundo en los siglos XVI y XVII, que había proveído de loza y azulejos a los monarcas, y que, junto con Sevilla, había gozado del monopolio para exportar cerámica a las Indias, afrontaba un momento crítico en cuanto a la continuidad de su industria más propia. El siglo XIX había supuesto la acentuación de la crisis que la cerámica talaverana, y más especialmente su azulejería, había comenzado a sufrir desde 1730. Hechos como las fundaciones de la Real Fábrica de Alcora en 1727, de la Real Fábrica de Sedas¹ en 1747 o de la Real Fábrica de Porcelana del Buen Retiro en 1759 han sido planteados tradicionalmente como los desencadenantes de la decadencia talaverana; decadencia en la que, supuestamente, intervinieron dos factores principales: en primer lugar, la apertura de los citados centros y el consecuente trasvase de mano de obra en detrimento de los alfares talaveranos; y, en segundo lugar, la introducción de un nuevo gusto ornamental afrancesado. En Alcora, se producía la nueva loza que, tratando de imitar a la nueva dinastía borbónica, demandaban la nobleza y las clases altas; una cerámica en la que –según palabras de Diodoro Vaca– la austeridad ornamental y los asuntos místicos y religiosos fueron sustituidos por frívolos temas mitológicos decorados con hojarasca 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 español, para morir a manos de un exotismo afeminado y morbosos”². Esta afirmación –por otra parte sólo comprensible como deudora del debate en torno a la creación de un arte patrio y castizo que se desarrolla en nuestro país en la segunda mitad del siglo XIX– resulta exagerada, aunque refleja a la perfección cómo se culpaba al siglo XVIII de la decadencia alfarera talaverana. Pero dicha afirmación no sólo resulta exagerada, sino además parcial, pues nos basta un rápido repaso por la producción azulejera dieciochesca de Talavera de la Reina para comprobar que, si bien es cierto que se ha producido un notable cambio de estilo, tal cambio no implica su progresiva decadencia, ya que ésta vino dada por otros factores.

En efecto, centrándonos únicamente en la producción de azulejería, no podemos dejar de citar algunos ejemplos en la propia ciudad de Talavera de la Reina como los zócalos de la sacristía en la Basílica de Nuestra Señora del Prado, obra firmada por los Sigüenza, López, Rodríguez, Martínez y Moya³ en

¹ Puestos a achacar a la Real Fábrica de Sedas algún efecto negativo sobre la cerámica talaverana, sólo podemos atribuirle cierta culpa en la pérdida del renombre y la fama con la que ésta había sido conocida durante siglos. A mediados del siglo XIX, Talavera ya no interesa por su cerámica, sino por la industria sedera. Buen ejemplo de ello es la referencia que nos proporciona el académico José Cornide, quien, al relatar su visita a Talavera entre 1789 y 1793, señalaba que *hallará vuestra merced a su derecha un barrio bastante poblado que sirve de habitación a los fabricantes de loza, cuya celebridad en otro tiempo dieron motivo a que la vajilla de esta materia se denominase Talavera [...]. Ya veo que vuestra merced estará impaciente porque no la hablo de la fábrica de sedas que creará vuestra merced y no sin razón que es el principal motivo que me llevó a esta villa, pues ya voy a satisfacer su curiosidad*. Escasa mención sobre la cerámica en comparación con la extensa disertación con la que continuaría acerca de la industria sedera (JIMÉNEZ DE GREGORIO, Fernando: 1973, p. 205).

² VACA, Diodoro y RUIZ DE LUNA, Juan: 1943, pp. 142-143 y 147.

³ Todos estos apellidos nos remiten a aquellos maestros de alfar –José López de Sigüenza, Manuel Rodríguez, José Rodríguez Moya, etc.– pertenecientes a los cinco alfares de loza fina existentes a finales del siglo XVIII. Ver LARRUGA Y BONEA, Eugenio: 1791 (T. X), pp. 27 y 29-31.

1726 y 1761; sendos paneles de la Virgen del Prado fechados en 1730 y 1768 pertenecientes al Museo de Cerámica "Ruiz de Luna"; el retablo de la Virgen del Socorro del Convento de Madres Agustinas, pieza de José Mansilla del Pino fechada en 1733; o el panel de la Imposición de la casulla a San Ildefonso realizado por Clemente Collazos en 1790 para el citado convento. Así como fuera de Talavera de la Reina, la placa de San Illán y de la Virgen de la Antigua en el interior de la Ermita de San Illán en Cebolla (Toledo, 1767); el arrimadero de la sala del teatrillo del antiguo Convento de San Pedro Mártir en Toledo (h. 1745); y los zócalos y pavimento del camarín de la Virgen de la Iglesia de Santa María la Mayor en Alcázar de San Juan (Ciudad Real, 1742).

El estudio de estas obras nos confirma que, aunque en todas ellas no se observa idéntica calidad de dibujo ni de técnica, sí que se mantiene en la producción azulejera del siglo XVIII un notable nivel artístico, especialmente destacable en las piezas de José Mansilla del Pino y de Clemente Collazos. Desechada, por tanto, la idea de que los pintores de azulejos talaveranos fueron incapaces de asumir un nuevo estilo barroquizante, debemos pensar en otra cuestión como motivo de la decadencia que se iba a experimentar. Y dicha causa la hallamos en la incapacidad de los alfares talaveranos para adaptarse a nuevas formas productivas acordes con sistemas racionales, modernos y competitivos. Por el contrario, 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 adaptación⁴. En este sentido, y en la misma línea que se planteaba en *La Enciclopedia*, Pedro Rodríguez, Conde de Campomanes y Fiscal del Consejo de Castilla, criticaba en su *Discurso sobre el fomento de la industria popular*⁵ la pervivencia de los gremios, acusándolos 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 Campomanes– es incompatible con la subsistencia imperfecta de gremios; ellos hacen estanco de los oficios y a título de ser únicos y privativos 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".⁶ 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 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 verá acentuada a lo largo del siglo XIX como consecuencia de la pésima situación que dominó en Talavera de la Reina en dicho siglo.

El siglo XIX, como culminación del proceso emprendido bajo los ideales racionalistas de la Ilustración, debería de haber supuesto el fin de los tradicionales procesos técnicos artesanos –vinculados con un sistema de producción gremial y de orden aristocrático poco acorde, por tanto, con la imperante ideología burguesa de la Revolución Industrial–, y el triunfo de la tecnología industrial⁷. Sin embargo, la cerámica

Aunque resulta muy difícil distinguir entre los azulejos que corresponden a unos y a otros y el conjunto presenta a primera vista bastante homogeneidad, sí que se observan claras diferencias de estilo y de calidad entre unos paneles y otros. Valga como ejemplo el uso de distintas tipografías en las cartelas de las letanías marianas o el empleo de rocallas más abigarradas en unos casos y más rotundas en otros.

⁴ Reflejo de esta situación son la Ordenanzas que los oficiales de dibujo, pintura y rueda redactaron en 1751. Dichas ordenanzas, compuestas por doce capítulos, pretendían principalmente limitar la capacidad de los dueños de alfar para acoger nuevos aprendices, de forma que oficiales y maestros estuviesen expuestos a una menor competencia. Ver LARRUGA Y BONEA, Eugenio: 1791 (T. X), pp. 17–54.

⁵ Dos obras fundamentales para comprender el proceso de revalorización de las industrias populares españolas (artesánias, artes decorativas, etc.) 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.

⁶ RODRÍGUEZ, Pedro, Conde de Campomanes (1774): 1991, p. 69.

⁷ Con el propósito de impulsar la industria española alfarera, en el siglo XIX surgió un amplio número de autores interesados por los aspectos más técnicos de la cerámica y por desentrañar científicamente sus reglas y leyes. Valga como ejemplo el *Manual Completo de Artes Cerámicas o fabricación de objetos de tierras cocidas en todas sus aplicaciones* (1877) de Marcelino García López, primera obra de esta índole en España. En ella, su autor busca plasmar los modernos adelantos y las mejoras científicas introducidas en esta industria con un fin eminentemente práctico: suplir los escasos conocimientos técnicos de los más modestos fabricantes. Destacable es también la *Memoria sobre alfarería* publicada por Ignacio Viaplana en 1887, una obra en la que la alfarería, a la que se sitúa al nivel de la agricultura, de la navegación y del comercio, es señalada como el *ramo de la industria nacional que se hallaba en mayor decadencia, y necesitaba de más pronta instrucción* (VIAPLANA, Ignacio: 1887, Discurso Preliminar, s/p).

talaverana decimonónica permaneció estancada y limitada por la continuidad de los modelos productivos gremiales, cuya pervivencia seguía siendo criticada un siglo después de que ya lo hiciese Campomanes. Así, Ignacio Viaplana en su *Memoria sobre alfarería* (1887) aún se veía en la necesidad de *decir á* (sic) "los Artistas, que se desprendan no más que por un momento de sus preocupaciones, y tendrán que confesar en general y en particular que todos sus progresos los deben a la instrucción, á la perfección de sus obras, á su comercio, y no á las ordenanzas de su respectivo Gremio".⁸

Como ya apuntaba con anterioridad, el siglo XIX no fue en absoluto propicio para el desarrollo económico e industrial de Talavera de la Reina. La ciudad comenzaba el siglo convertida en campo de batalla de la Guerra de la Independencia, sufriendo las consecuencias de ser invadida en dos ocasiones por tropas napoleónicas, las cuales *arrasaron y originaron un destrozo en gran parte de muchos barrios del casco urbano*⁹, y de ser expoliada por parte de las tropas aliadas inglesas. Pérdidas materiales y humanas a las que hay que sumar el fuerte proceso de despoblación que sufre la ciudad al verse sus habitantes obligados a abandonar sus hogares y a refugiarse en pueblos cercanos¹⁰. En concreto, especialmente dañado resultó el tradicional barrio de Cañada de Alfares, quedando inservibles buena parte de los hornos. De los cinco alfares que conocíamos sólo dos sobrevivieron a la Guerra de la Independencia y su producción, por supuesto, se limitará a piezas de uso doméstico de ordinario y sin ninguna aspiración artística; la azulejería se limita a la mínima esencia. Una buena descripción de este tipo de elaboraciones es la que nos ofrece Sebastián de Miñano y Bedoya en el *Diccionario geográfico-estadístico de España y Portugal* (1826-1829), obra en la que se señala que "la loza que aquí se fabrica es la que comúnmente se usa en Extremadura y las dos Castillas; es ordinaria, pesada, quebradiza y resiste muy poco al calor; con todos estos defectos que tiene, es de creer que permanecerá siempre en el mismo estado sin adelantar en su perfección, porque así deja ganancia muy considerable respecto al capital que exige un alfar; se gradúa en 180.000 reales el importe de lo que se cuece cada año, con todo aseguran que en tiempos anteriores se fabricaba doble que ahora. A más de la loza blanca se hacen gran cantidad de pucheros, cazuelas, ollas, cántaros, etc".¹¹ Dos aspectos resultan relevantes: el primero, la mención del autor al estancamiento de los modelos productivos y a la incapacidad de innovación o de mejora en los sistemas de elaboración; y, en segundo lugar, la falta de referencias con respecto a la azulejería, la cual en estos momentos ha sido completamente abandonada. En la misma línea se sitúa la descripción geográfico-estadístico-histórica que Madoz realiza de Talavera a mediados del siglo XIX, en la cual podemos comprobar que Talavera de la Reina ya no interesa por su cerámica, sino por la Real Fábrica de Seda. Así, mientras que sobre esta industria se nos ofrece una amplia disertación, de la loza sólo se señala que "es también considerable la alfarería que aunque ordinaria, se gradúan en 10.000 duros; [...] El comercio ha decaído notablemente".¹²

Talavera se encontraba sumida en una etapa de penuria económica y de crisis demográfica de la que no fue capaz de recuperarse a lo largo de todo el siglo XIX. Ante tal crisis de subsistencia, la ya deteriorada situación de los alfares talaveranos se vio agravada en mayor grado. Primero, porque como consecuencia del descenso demográfico, muchos de los elementos que dieron lugar a la crisis del siglo XVIII se mantienen durante esta centuria: caída de la demanda y, por tanto, de los precios y de la producción, así como también una notable falta de mano de obra. Pero además, sí nos encontramos ahora con un nuevo factor que va a mermar aún más si cabe la exigua situación de estos alfares: la crisis agrícola. Durante el siglo XVIII, si los propietarios de las fábricas habían sido capaces de mantener la producción de sus negocios había sido,

⁸ VIAPLANA, Ignacio: 1887, p. 19.

⁹ FERNÁNDEZ, Ildefonso (1896): 1992, pp. 87-90. El mismo autor nos señala que las pérdidas materiales provocadas por los franceses ascendían a la cantidad de 25 millones de pesetas.

¹⁰ PACHECO, César: 1992, pp. 33-34.

¹¹ MIÑANO Y BEDOYA; Sebastián de (1826-1829): 2001, pp. 566 y 567. Semejante información se recoge en otro *Diccionario Geográfico Universal de 1833* (Barcelona, Imprenta José Torner, 1833, vol. IX, p. 431).

¹² MADDOZ, Pascual: 1845-50 (Vol. II), p. 311.

además de las diversas exenciones regias, gracias a los ingresos complementarios que obtenían de sus actividades agropecuarias.¹³ No obstante, la crisis de subsistencia que vive la población rural entre 1867 y 1868 provocó la drástica reducción de estos ingresos y, por tanto, numerosos alfares se vieron forzados a cerrar sus puertas. Así, hacia 1896, Ildelfonso Fernández¹⁴ nos señala que de los cinco alfares “de fino” –los únicos en los que podrían estarse produciendo azulejos– que él alcanzó a conocer tan sólo dos se mantienen activos. Sin embargo, la crisis no parece afectar a las barrerías, de las cuales siguen existiendo entre cuatro y cinco ese mismo año. La continuidad de la cerámica artística talaverana y, en concreto, de su azulejería quedaba en manos de estos dos alfares de los que Ildelfonso Fernández no recoge los nombres, pero que, sin duda alguna, se corresponden con las dos únicas fábricas que lograron inaugurar el siglo XX. Se trataba del alfar de “*La Menora*” y del alfar de “*El Carmen*”, dos fábricas que conformaron un periodo de transición entre la fase de decadencia que, someramente, he descrito y el inicio del “renacimiento Ruiz de Luna”.

El primer dato con el que contamos acerca del alfar de “*La Menora*” hace referencia a Manuel Martínez, fabricante de loza fina hacia 1796 al que Luis López de Sigüenza¹⁵ mantuvo arrendado su alfar de la Cañada de Alfares hasta el 18 de junio de 1812, año en el que Manuel Martínez muere.¹⁶ Desde este momento, el arriendo –o la misma propiedad según las fuentes– de la fábrica revertirá en su viuda, Brígida Rodríguez, y en sus hijos, Manuel y Romualda Martínez “*La Menora*”¹⁷. Sin embargo, al morir la madre al poco tiempo, la tutela de los dos huérfanos pasó a manos de María García, ama de cría de la niña, y Teodoro Sánchez Corral, encargado de las tahonas y de la leña; matrimonio que además se hará cargo de la dirección del alfar. No obstante, Julián Fernández, quien durante años se había encargado de supervisar todas las operaciones que se realizaban en el alfar, llevó la cuestión de dicha tutela a los tribunales hasta que finalmente, tras un litigio de cinco años, quedó él como tutor de los niños y como director del alfar. Bajo su supervisión, la fábrica conoció una de sus épocas más florecientes, destacando en especial la labor de Francisco Sánchez Corral, hermano de leche de “*La Menora*” y autor de “los mejores jarrones y otras piezas que se hicieron para adornar los arcos cuando pasaron los Reyes por Talavera”.¹⁸

Más tarde, encontramos ya a la propia Romualda Martínez como propietaria del alfar gracias a la carta de dote otorgada a su favor el 13 de septiembre de 1851 por parte de su marido, Gabriel Arranz y Martín, a quien revertirá la propiedad cuando en 1872 muera su esposa.¹⁹ Este dato, proporcionado por Juan Manuel Pradillo, es de especial relevancia, pues hasta el momento se había defendido la hipótesis de que, tras morir Romualda Martínez, el alfar habría sido heredado por Antolín Sánchez Corral²⁰. Sin embargo, esta teoría se viene abajo con la aportación de Pradillo, aunque cabe la posibilidad, aún por demostrar, de que fuese el propio Gabriel Arranz el que legase el alfar a Antolín Sánchez Corral²¹, pues éste y su hermano Julián –técnico y pintor del alfar– fueron criados por Gabriel y Romualda tras quedar huérfanos.

A Julián Sánchez Corral, cuya carrera artística se desarrolló en las tres fábricas más emblemáticas de Talavera –“*La Menora*”, “*El Carmen*” y el “*Nuestra Señora del Prado*”–, debemos dos paneles con la imagen de la Virgen del Prado que, aunque particularmente creo que tienen cierto encanto, no dejan de ser dos lamentables ejemplos de lo bajo que había llegado a caer tan antigua tradición.

¹³ PLEGUEZUELO, Alfonso: 1994, pp. 36-38.

¹⁴ FERNÁNDEZ, Ildelfonso (1896): 1992, pp. 319-320.

¹⁵ Dicho Luis López de Sigüenza bien podría ser emparentado con José López de Sigüenza († 1784), dueño de uno de los alfares que se beneficiaron de las exenciones reales de 1791. Ambos alfares, por lo tanto, seguramente sean el mismo.

¹⁶ Diodoro Vaca resulta contradictorio a este respecto, ya que no siempre habla de Manuel Martínez como arrendatario, sino que en ciertas ocasiones lo señala como propietario. VACA, Diodoro y RUIZ DE LUNA, Juan: 1943, pp. 149-150.

¹⁷ “*La Menora*”, sobrenombre por el que era conocida Romualda Martínez, es el nombre que acabaría tomando el propio alfar.

¹⁸ VACA, Diodoro y RUIZ DE LUNA, Juan: 1943, p. 151.

¹⁹ PRADILLO, Juan Manuel: 1997, pp. 456-457.

²⁰ Esta hipótesis fue planteada por primera vez por Diodoro Vaca en su obra de 1943 (p. 150), de forma que todos aquellos autores que lo retoman con posterioridad han seguido difundiendo el mismo error.

²¹ Tras las elecciones municipales en Talavera de la Reina de 1885, Antolín Sánchez Corral pasó a ostentar el cargo de concejal en el Ayuntamiento talaverano, donde queda registrado como “industrial”. DÍAZ, Benito: 1994, p. 251.

El primero de estos paneles, fechado en 1868, es el que actualmente puede contemplarse en la condenada –por estar tabicada– puerta sur de la Basílica del Prado de Talavera de la Reina. Julián Sánchez Corral realizó con aproximadamente dieciocho años de edad esta pieza que bien podemos considerar como una de aquellas “tristes vírgenes del Prado” que, según Emilio Niveiro Gil²², este pintor continuó elaborando en *“El Carmen” por devoción de algún cliente*. Se trata de un panel de 146 cm. de altura por 98 cm. de anchura en el que, rodeada por una greca en la que se repite como motivo la estrella de ocho puntas, aparece la Virgen del Prado según el modelo que surge en el siglo XVII y que se tipifica en el siglo XVIII²³. La imagen se conforma en casi su totalidad por un amplio manto de estructura triangular –abierto en la parte delantera para permitir que se vea la túnica– en cuyo vértice superior aparece la pequeña cabeza coronada de la Virgen. En este caso, además, apenas imperceptible sobre la decoración de rocalla del manto, aparece el Niño en actitud de bendecir. La efigie se sitúa sobre un elaborado pedestal que hace las veces de trono y en el que se representa la escena de *Los Desposorios de María*. En torno a la cabeza de la Virgen se desarrolla una ampulosa corona/gloria con numerosos rayos y ocho querubines sobre cuyas cabezas aparece igual número de estrellas; en el centro, Dios Padre con nimbo triangular y la paloma del Espíritu Santo, y en los laterales, toda una serie de ángeles músicos. Completan el conjunto los cuernos del creciente lunar, sendos jarrones con ramos de flores –todo ello símbolos marianos– y un cortinaje surtido de florecillas que enmarca la escena. Los colores utilizados (negro y morado de manganeso, naranja, azul falto de lustre y verde musgo) dan muestra de la pobreza cromática que presentaba la azulejería talaverana decimonónica y de la pérdida de la tradicional paleta “de gran fuego” que caracterizó a los azulejos de los siglos XVI y XVII (azul cobalto, verde cobre y ocre/amarillo de antimonio).

Viendo esta obra, no nos extraña que *“La Menora”* cerrara sus puertas al poco tiempo de convertirse Julián Sánchez Corral en el técnico y pintor de este alfar, pues demuestra un escaso dominio del dibujo –observemos las desproporcionadas figuras de los ángeles músicos, el escaso brazo del Dios Padre o las ingenuas imágenes de los Desposorios–, y evidencia también problemas a la hora de sugerir la tridimensionalidad en la arquitectura del pedestal o en los jarrones. No obstante, debemos tener en cuenta que esta pieza fue la primera de este tipo que Julián Sánchez Corral pintó, por lo que todas las deficiencias que en ella encontramos podrían ser atribuibles a la falta de práctica.²⁴ E incluso podemos decir que este panel de azulejos fue el primero que se pintaba en mucho tiempo en el alfar de *“La Menora”*, pues el propio Julián Sánchez Corral señaló que se sirvió de *unos azulejos de los que tenían (sic) de mi padre Q. E. P. D. que no se gastaban para ver si sabía (sic) pintar una Virgen*.²⁵

Otro panel, realizado por el mismo pintor ocho años después (18 de noviembre de 1876), nos demuestra que ciertamente era un pintor poco hábil. En este caso, también se trata de la Virgen del Prado siguiendo un esquema muy similar al ya descrito; tan sólo varían algunos detalles como la forma de los jarrones, los cortinajes, el trono y la greca que enmarca el conjunto.²⁶ Hay detalles que evidencian en gran medida el desconocimiento de las formas a representar, tal y como podemos observar en las figuras de dos ángeles músicos que, en vez de panderetas, sostienen dos simples aros.

Sólo conocemos otras dos piezas que podemos atribuir al alfar de *“La Menora”*. Se trata de dos placas de pequeñas proporciones dispuestas en la fachada de la Ermita de San Illán y de Nuestra Señora La Antigua en Cebolla (Toledo). La primera de ellas recoge la representación de San Cipriano por devoción de

²² NIVEIRO, Emilio: 1994, p. 119.

²³ MARTÍNEZ CAVIRÓ, Balbina: 1978, p. 12.

²⁴ Posiblemente, Julián Sánchez Corral ya estuviese acostumbrado a reproducir el modelo de la Virgen del Prado en las jarras de cuerpo ovoide que se fabrican en el siglo XIX y que era habitual decorar con esta popular imagen. Sin embargo, enfrentarse con un soporte como el azulejo requiere un mayor control de la técnica.

²⁵ VACA, Diodoro y RUIZ DE LUNA, Juan: 1943, p. 152.

²⁶ Este panel fue donado por Antolín Sánchez Moreno, sobrino de Julián Sánchez Corral, en 1909 a la Basílica de Nuestra Señora del Prado de Talavera de la Reina, de cuyo patrimonio forma parte en la actualidad.

Bernardo Domínguez (según consta en la propia placa), mientras que la segunda, por devoción de Silverio Domínguez, nos muestra a San Illán labrando los campos. Ambas obras, fechadas en 1855, nos permiten constatar la reelaboración de motivos alcoreños por parte de los ceramistas talaveranos (elementos vegetales en la orla ornamental), así como la torpeza de éstos en el dibujo. Las figuras representadas resultan ingenuas, casi pueriles, denotando la falta de formación de su autor, quien, posiblemente fuera Francisco Sánchez Corral. Significativa vuelve a ser la pobreza de la paleta cromática empleada, limitada a diversos tonos del manganeso (negro-morado) y al azul apagado.

Finalmente, en 1895 el alfar fue traspasado a Casimiro Muñoz y de éste a su sobrino político, Julián González de los Ríos, quien lo conservó hasta 1905, año en el que *"La Menora"* cierra definitivamente sus puertas.²⁷ Cierre que se produce por la incapacidad de sus propietarios para convertir la fábrica en una industria moderna y apta para competir en el mercado, pues *"La Menora"* seguía siendo un alfar anclado en estructuras gremiales (situación de los aprendices, derechos de los oficiales, etc.).

Cerrado el alfar de *"La Menora"*, la continuidad de la cerámica talaverana quedó en manos de una única fábrica, *"El Carmen"*. Ésta había sido establecida en 1849 por Juan Niveiro Paje en el desamortizado convento de Carmelitas Descalzos de Talavera de la Reina, cuya *iglesia era un lugar muy apropiado, por sus condiciones, para hacer las labores del barro [...]* Por eso, de los diez torneros al aire que trabajaban en *El Carmen*, siete lo hacen en la iglesia y a los tres restantes se les buscaron sitios adecuados y umbríos en otras habitaciones. Igualmente junto al coro alto, en otro recinto exento de corrientes, funciona el taller de los torneros de molde.²⁸ Tal y como nos confirma esta descripción de Emilio Niveiro Díaz²⁹, desde 1849 hasta 1881, época en la que la fábrica estuvo dirigida por Juan Niveiro, la producción de *"El Carmen"* se limitaba a la elaboración de loza, olvidándose la decoración de azulejos. *"El Carmen"*, por pura lógica comercial de oferta y demanda, se centró en la producción de loza estilo valenciano. Para ello, el propio Juan Niveiro acudiría a uno de los centros alfareros que atravesaba por uno de sus periodos de mayor esplendor, Manises. Aquí, encontraría operarios formados en fábricas en las que la organización del trabajo atendía a concepciones más modernas y eficaces que las arcaicas estructuras gremiales que aún coleaban en Talavera.

Podemos decir que éste es el momento en el que se alcanza el mayor grado de influencia valenciana en la cerámica talaverana, lo cual, como ya indiqué, no va a acarrear pocas críticas a los Niveiro. Caso de Diodoro Vaca³⁰ o de M^a Isabel Hurley, quien señala que *"El Carmen"* "buscó más el negocio en detrimento de la calidad recurriendo a operarios en su mayoría valencianos".³¹ Tal afirmación, que por otro lado me parece una continuación del tantas veces repetido tópico al que dio lugar Diodoro Vaca, merece una serie de aclaraciones. En primer lugar, no creo que el hecho de *"buscar más el negocio"* provoque consecuentemente una pérdida de calidad, pues cierto es que la mayor parte de la producción de *"El Carmen"* consistía en piezas de uso corriente, pero la falta de una intención artística no debe ser confundida con una falta de calidad. Además, la cuestión de *"lo valenciano"* es otro de los aspectos que también merecen una puntualización, pues tanto en el caso de Diodoro Vaca como en el de M^a Isabel Hurley parece señalarse como causa de ese descenso de calidad el empleo de operarios valencianos. Constantemente se habla de *"lo valenciano"* como un extraño que estaba ocupando ilegítimamente el puesto que por derecho y tradición le correspondía a la cerámica talaverana. Sin embargo, olvidamos que hacia 1849 esta cerámica no

²⁷ VACA, Diodoro y RUIZ DE LUNA, Juan: 1943, p. 152.

²⁸ NIVEIRO DÍAZ, Emilio: 1994, pp. 34-35.

²⁹ Emilio Ernesto Niveiro Díaz (5 de febrero de 1919-17 de octubre de 1993), de la cuarta generación Niveiro, se encargaba de la parte administrativa de *"El Carmen"* y, tras su cierre, fundaría el *"Alfarillo de La Menora"*, en recuerdo del de Romualda Martínez, y *"La Nueva Menora"*. Fue académico de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo, presidente de la Fundación Vives de Estudios Sociales hasta el año 1983 y miembro del Patronato de la Fundación Tomás Moro. Su sobrino, Emilio Niveiro Miñana, sería el encargado de publicar la obra póstuma de su tío, *El Oficio del Barro*, en 1994.

³⁰ VACA, Diodoro y RUIZ DE LUNA, Juan: 1943, p. 152.

³¹ HURLEY MOLINA, M^a Isabel: 1989, p. 37.

tenía salida comercial y que arrastraba un agotamiento de dos centurias que exigía como única solución una renovación drástica y profunda; renovación que llegaría mediante las influencias alcoreñas y que tendrá su máximo exponente en la producción de *"El Carmen"*, la cual fue muy acertadamente calificada por Emilio Niveiro como "una transfusión de sangre fresca y poderosa".³²

Sin embargo, la segunda mitad del siglo XIX español es una época de rápidos cambios socio-económicos que no van a tardar en influir sobre el gusto de los nuevos compradores: la burguesía, la cual difunde a su vez una nueva ideología. Y como consecuencia de este cambio ideológico, las razones que a Juan Niveiro le habían servido para optar por la fabricación de loza valenciana comienzan a perder valor y cuando la dirección de la fábrica pase a manos de su hijo, Emilio Niveiro Gil y Rozas,³³ *"El Carmen"* tendrá que enfrentarse con una nueva disyuntiva: continuar fabricando la misma cerámica estilo valenciano que había servido para mantener en funcionamiento el negocio o arriesgarse y anticiparse al cambio que se avecinaba.

La idea de "resucitar" la antigua cerámica talaverana había comenzado a gestarse gracias al ceramófilo Platón Páramo, ideólogo y principal impulsor de todo el proyecto que sí tendría continuidad con la fábrica *"Nuestra Señora del Prado"*. Platón Páramo, Emilio Niveiro Romo, hijo de Emilio Niveiro Gil, y Enrique Guijo, pintor de cerámica formado en la sevillana fábrica de *Mensaque y Soto*, harían un frente común en defensa de la recuperación de ese pasado artístico que en la propia fábrica de *"El Carmen"* nunca se había llegado a perder, pues, aunque sólo se tratase de piezas con cierto carácter excepcional, sí se habían realizado algunas vajillas, jarrones y azulejos siguiendo los modelos antiguos.³⁴ En *"El Carmen"* se realizaron incluso los primeros ensayos de este resurgimiento. Aquí, Guijo y su nuevo discípulo, Emilio Niveiro Romo, modelaron y cocieron una serie de piezas con las que se intentaba volver a plasmar aquel Renacimiento español en el que los modelos difundidos desde Faenza o Urbino se revestían de un espíritu castellano al que ahora, con Guijo, se aunaba un aire andaluz que nos recuerda muy especialmente a las obras de Niculoso el Pisano.

En el actual Museo de Cerámica *"Ruiz de Luna"* se custodia uno de los platos, aparte de un tabor, que Guijo pintó en *"El Carmen"*. En él, como si retrocediésemos dos siglos en el tiempo, volvemos a ver aquellas formas y aquellos colores que dieron fama a la cerámica talaverana. En el centro, enmarcado por un medallón de clavos y ovas, un clásico y severo busto de guerrero se nos presenta de perfil como en aquellos retratos del *Quattrocento*. El dibujo, bien remarcado en los perfiles de negro manganeso, es aquí firme y rotundo; sin embargo, menos ágil se muestra en las dos figuras femeninas que flanquean dicho medallón. El conjunto busca ante todo la sencillez decorativa, aunque Guijo aún no ha abandonado ciertos aspectos del Barroco trianero (sencillas rocallas y cornucopias). Se conforma así una greca ornamental de la que surgirá la típica greca *"estilo Renacimiento"* de Ruiz de Luna. En cuanto a los colores, vuelven a cobrar protagonismo y a brillar con luz propia, aunque aún, como decía Niveiro³⁵, un poco apagada, los típicos colores talaveranos o, al menos, los que ahora se ven como tradicionales: el azul cobalto, el blanco del esmalte, el amarillo y el naranja.

También encontramos en este plato un antiguo elemento decorativo que se había perdido desde el siglo XVII: la cartela de *ferronerías*. En el borde superior, con el nombre de "TALAVERA" escrito en su interior y adornado con algunas cintas, aparece este motivo de origen flamenco, similar a las labores de cuero repujado o de hierro forjado, que llegó a España en el siglo XVI a través de los grabados de Cornelis Floris y Cornelis Bos (estilo Bos-Floris). El austero gusto castellano hizo suyo este motivo que se aplicaría,

³² NIVEIRO, Emilio: 1994, p. 142

³³ Emilio Niveiro y Gil de Rozas compra la fábrica a su suegro, Mateo Romo Fernández, a quien Juan Niveiro se la había vendido el 22 de mayo de 1881. PRADILLO, Juan Manuel: 1997, p. 506.

³⁴ NIVEIRO, Emilio: 1994, p. 119.

³⁵ NIVEIRO, Emilio: 1994, p. 120.

entre otros tipos de piezas, en la decoración de albarellos o tarros de botica para enmarcar el nombre de la droga que contenían. Sin embargo, desde el siglo XVIII, sería paulatinamente sustituido por el uso de grecas ornamentales más al gusto barroco francés con guirnaldas, frutas, veneras, rocallas, etc. No obstante, a comienzos de siglo XX vuelve a retomarse este sobrio elemento como parte de ese *"estilo Renacimiento"* que se está recreando.

Sin embargo, ni ésta ni el resto de piezas pintadas por Guijo servirían para modificar los criterios de Emilio Niveiro Gil, de forma que el proyecto no tendría continuidad alguna. Emilio Niveiro Gil cometió el mismo pecado que aquellos alfareros del siglo XVIII que, confiados en la experiencia de la tradición y en la seguridad de la costumbre, se negaron a poner en marcha a tiempo las innovaciones que hubiesen salvado sus talleres de la ruina. Esta vez, sin embargo, la situación es inversa, pues ahora es la tradición valenciana la que no se quiere abandonar. Emilio Niveiro Gil tiene todavía mucho de aquellos viejos alfareros que, poco partidarios de aventuras y temerosos de todo aquello que suene a cambio o renovación, mantenían una fe ciega en los arcanos que heredaban de sus padres y abuelos. No obstante, aunque ya cuando la ocasión estaba perdida, terminaría por reconocer su error y su incapacidad para intuir el futuro inmediato obsesionado, quizás, con el infortunio de los alfares primitivos.³⁶ Ante esta situación, que denomino la ocasión perdida por los Niveiro, Platón Páramo, dispuesto a aprovechar la oportunidad que suponía la casual estancia de Enrique Guijo en Talavera, abandonaría la posibilidad de convencer a Niveiro Gil y buscó nuevos aliados con los que compartir su sueño. A partir de aquí arrancarían todo el proceso de recuperación de la cerámica artística tradicional talaverana sobre el que me centraré a continuación. No obstante, antes quisiera añadir unas últimas palabras que, a modo de conclusión, completen la historia de *"El Carmen"*.

Como ya he señalado, los Niveiro dejaron escapar una oportunidad única que les hubiera permitido gozar hoy en día del reconocimiento, la gloria y la fama de quienes retomaron el proyecto de Platón Páramo y fueron capaces de hacer realidad el renacimiento de la cerámica talaverana. No obstante, recordemos que Emilio Niveiro Romo sí que compartía dicho proyecto, por lo que cuando en 1919 tomó la dirección de *"El Carmen"* también de esta fábrica comenzaron a surgir piezas que rivalizaron con las de Luna, Guijo y Cía. Sin embargo, las obras de Niveiro siempre seguirán manteniendo algo de esa raíz valenciana que predominó en este alfar desde su fundación, combinándose los elementos tradicionales talaveranos con otros más propios de la cerámica levantina.³⁷ De la propia mano de Emilio Niveiro Romo surgieron los azulejos con los que *"El Carmen"* recubrió su fachada para adaptarse a los nuevos gustos. Aún hoy, aunque sucios y abandonados, pueden contemplarse estos azulejos que decoran enjutas, friso –sobre el que puede leerse ANTIGUA FÁBRICA "EL CARMEN" –, pilastras, hornacina y frontón (con las iniciales del autor E.N.R.). Priman en esta decoración los *candelieri* y grutescos que, por aquel entonces, Ruiz de Luna y sus socios ya habían vuelto a poner de moda. No obstante, *"El Carmen"*, fiel a su propia tradición, no abandona algunos motivos valencianos como las flores de grueso pétalo tipo adormidera. Niveiro Romo incluye además un recuerdo familiar; así, en las enjutas de la hornacina, dos medallones nos muestran las efigies de su abuelo, Juan Niveiro Paje, fundador del alfar, y de su padre, Emilio Niveiro Gil y Rozas.

Abierto este camino, son muchas las obras con las que *"El Carmen"* contribuiría a fomentar la difusión del nuevo estilo *"Renacimiento talaverano"*. Así, podría citar la existencia en Madrid de un panel con la representación de San Hermenegildo³⁸ o la de un Vía Crucis en la Iglesia de la Asunción en Almansa (Albacete).

Como ya he adelantado al tratar la historia del alfar de *"El Carmen"*, a finales del siglo XIX nos encontramos en Talavera de la Reina con un grupo de personas dispuestas a recuperar la tradición cerá-

³⁶ NIVEIRO, Emilio: 1994, p. 120.

³⁷ Véase PERLA, Antonio: 1988, p. 142-143.

³⁸ Antonio Perla nos ofrece un buen comentario de esta pieza, sin embargo en su obra aparece la siguiente errata: donde dice "Enrique Niveiro" debe decir "Emilio Niveiro". PERLA, Antonio: 1988, p. 143.

mica talaverana con un criterio casi arqueológico. La iniciativa entroncaba con el debate que, en torno a la necesidad de generar un arte nacional, se desarrollaba en estos momentos. El arte decimonónico y de inicios del siglo XX, en sus más variadas manifestaciones (pintura, escultura, arquitectura, forja, cerámica, etc.), 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; una fábrica destinada a recuperar las formas, las tipologías, los estilos y los repertorios decorativos que habían creado los grandes ceramistas talaveranos de los siglos XVI y XVII, ya que esta cerámica sí se encontraba en perfecta consonancia con el modelo de arte patrio, popular, propio y nacional que en estos momentos se defendía. Para ello, habían constituido sociedad, entre otros, Juan Ruiz de Luna Rojas (1863–1945), fotógrafo formado como pintor decorador, Enrique Guijo y Platón Páramo Sánchez, quien puso su importante colección de cerámica talaverana a disposición de la fábrica para que las piezas sirviesen como modelos. Entre las piezas cocidas en aquel primer horno, destaca la presencia de un panel con la imagen de la Virgen del Prado pintado por Tomasa Ruiz, constatación de la especial voluntad del alfar por recuperar la tradición de las antiguas composiciones de azulejos. Tras superar numerosas dificultades iniciales –entre otras, la propia marcha de Guijo, quien sería brillantemente sustituido como maestro de taller por Francisco Arroyo–, la fábrica emprendió un próspero desarrollo con el que alcanzarían aclamados triunfos en diferentes exposiciones regionales, nacionales, extranjeras e internacionales. De este modo, el gran logro de Juan Ruiz de Luna debemos situarlo no sólo en el éxito obtenido a la hora de recuperar una artesanía casi extinta, sino, lo que resulta de mayor interés, poder devolver a la cerámica talaverana la fama y el prestigio que ésta, tras casi dos siglos de decadencia, había prácticamente perdido. A lo largo de la década de los años veinte y hasta 1936, la fábrica *"Nuestra Señora del Prado"* vive una época dorada en la que se producen algunas de sus obras más monumentales: la fachada del Teatro Victoria de 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 fábrica *"Nuestra Señora del Prado"* (1914), el Retablo de Santiago (1917), la fuente monumental de Rosario de Santa Fe en Argentina (1928), la fuente monumental del Paseo del Prado de Talavera de la Reina (1924), el banco representativo de Toledo en la Plaza de España de Sevilla (1929), el Retablo de Santa Leocadia (1929), el Retablo Mayor, zócalos y púlpito de la Iglesia de Castillo de Bayuela (1930–1934), los zócalos de vestíbulos, andenes y escaleras del Metro de Buenos Aires (1930–1934), etc. Imponentes conjuntos que nos permiten comprobar la perfección técnica y artística de la que volvió a gozar el azulejo talaverano a inicios del siglo XX.

Sin embargo, el estallido de la Guerra Civil supuso un duro revés para el proyecto de Ruiz de Luna. Los abusos producidos por ambos bandos sobre tan frágil producción y la drástica reducción del mercado nacional –la sociedad española no estaba para artísticas revisiones del pasado– conducen a la fábrica hacia una situación de difícil continuidad; no obstante, consiguió permanecer activa buscando nuevos mercados en el extranjero (Argentina, Uruguay, Cuba, Francia, Alemania, Estados Unidos, etc.). El 1 de abril de 1961, cincuenta y tres años después de que Juan Ruiz de Luna y Enrique Guijo asistieran a la apertura del primer horno del alfar *"Nuestra Señora del Prado"*, la fábrica cierra por quiebra.

Pero si hubo una crítica a la que constantemente tuvo que hacer frente el alfar, ésta se refería a la limitación creativa que imponía el hecho de ceñirse a la producción de piezas que reprodujesen el estilo

³⁹ NIVEIRO, Emilio: 1994, p. 88. Debo comentar que la comparación con la fotografía como medio que reproduce mecánicamente la realidad es, además, poco acertada, pues negar la capacidad y la autonomía creadora del fotógrafo resulta completamente desfasado. Por otra parte, Juan Ruiz de Luna en su condición de fotógrafo ya debía estar acostumbrado a esta crítica tan vana.

de la antigua cerámica talaverana. Así encontramos palabras como las de Emilio Niveiro, que se quejaba de que "tanto y tan cumplido trabajo, hecho con minuciosidad y escrúpulo, se limitase a copiar y reproducir los modelos de antaño, renunciando al riesgo y a la aventura de la creación, [...] y se empeñaran en ser como una máquina fotográfica enfocada hacia la venerable antigüedad, mas sin futuro".³⁹ De hecho, buena parte de la producción "Ruiz de Luna" se puede estudiar estableciendo referencias con piezas anteriores que sirvieron como modelo en mayor o menor medida. Veamos a continuación algunos ejemplos.

Una de las piezas más elogiadas del alfar, el retablo de Santiago (Museo de Cerámica "Ruiz de Luna", 1917), es el resultado de aunar la estructura de un sepulcro del siglo XVI –el de doña Catalina de Mendoza en la Iglesia de Santo Domingo de Talavera de la Reina–, el diseño de un frontal de finales del siglo XVI, el Santiago Matamoros de un panel de la misma época conservado en la Basílica de Nuestra Señora del Prado y un tondo estilo "*della Robbia*". En el retablo de Santa Leocadia (1929), se copió un lienzo de Blas de Prado (1592) existente en la Colegiata talaverana. Algunos azulejos del Banco de Toledo en la Plaza de España de Sevilla (1929) reproducen los existentes en el retablo de Santa Ana en la Iglesia de Mombeltrán (Ávila, 1573). Para el retablo del Cristo del Mar (Colegiata de Talavera de la Reina, 1942) se retomó la estructura de un frontal de altar de la segunda mitad del siglo XVI. El retablo de Santa Bárbara (Academia de Artillería de Segovia, 1939) y un panel de Santa Bárbara (Rectorado de la Universidad de Castilla-La Mancha, Ciudad Real, h. 1942) reproducen un lienzo de Palma il Vecchio de 1510, mientras que para otro panel con la misma santa (Alcázar de Segovia, 1938) se tuvo como modelo una placa de finales del siglo XVI (Museo de Cerámica "Ruiz de Luna"). Para el zaguán del antiguo cuartel de Artillería de Ciudad Real (h. 1942) se fabricaron azulejos inspirados en los de "*florón principal*" de la Iglesia de Valdastillas (Cáceres, h. 1590). En la Iglesia Parroquial de Castillo de Bayuela (Toledo, 1930-1934), descubrimos que las imágenes de los evangelistas del púlpito están inspirados en la del San Marcos de Alonso Figueroa Gaitán de 1570 (Museo de Cerámica de Barcelona) y la de Santa Sabina se corresponde con la de la Santa Catalina pintada por Rafael (National Gallery, Londres, 1507-1508). Otro lienzo de Rafael Sanzio, en este caso el del Descendimiento Borghese (Galería Borghese, Roma, h. 1500), fue copiado en los zócalos realizados para la Iglesia Parroquial de Noez en 1924. Un panel de la Virgen del Prado de 1956 (Basílica de Nuestra Señora del Prado) reproduce otro de 1768 (Museo de Cerámica "Ruiz de Luna"). Y un grabado de Agostino Carracci de 1500 sirvió como modelo para el San Francisco recibiendo los estigmas que decora el púlpito de la Epístola en la Basílica de Nuestra Señora del Prado.

Sin embargo, no podemos considerar la obra de Ruiz de Luna como un *revival* hueco, vacío de significado, ni una mera evocación de estilos antiguos fuera de su tiempo. Al contrario, Juan Ruiz supo no caer en el error de aquellos que, como señalaba Miguel de Unamuno, "por huir del ruido presente que los aturde, incapaces de sumergirse en el silencio de que es ese ruido, se recrean en ecos y retintines de sonidos muertos".⁴⁰ El "renacimiento" de la cerámica talaverana no supone un alejamiento del presente para evadirse en el pasado, sino que pertenece a esa clase de *revival* que, según Antonio Pinelli⁴¹, supone "un encuentro dialéctico entre pasado y presente para la preparación del futuro"; futuro que entroncaría con la tesis de la Regeneración de España. En este sentido, el *revival* de Ruiz de Luna no supone una vuelta del pasado, sino la búsqueda en él de soluciones para el presente y el futuro. De este modo, los modelos y los repertorios que se retoman de la cerámica antigua no serán vistos como una verdad dogmática que debe ser imitada tal cual, sino como un lenguaje que puede ser manipulado libremente. Sólo así puede alcanzarse la creación de un estilo –el "*Renacimiento Ruiz de Luna*"– que, aunque inspirado en su origen por piezas originales, nunca existió como tal y que supuso la elaboración de una cerámica "Renacimiento" tan ideal como las catedrales góticas de Viollet-le-Duc. El conocimiento profundo de las formas decorati-

⁴⁰ UNAMUNO, Miguel de: 1996, p. 65.

⁴¹ ARGAN, Giulio Carlo et alii: 1977, p. 47-48.

vas, de los motivos iconográficos y de los repertorios estilísticos antiguos permitió a los artistas del alfar "Nuestra Señora del Prado" utilizarlos según su propia conveniencia. Así, partiendo, de la inspiración en modelos clásicos de la cerámica talaverana, se alcanzaría la creación de un nuevo estilo. Los originarios referentes se pierden para dar paso a una completa revisión en la que se plasmó una concepción ideal de la azulejería talaverana de los siglos XVI y XVII, no dudándose en incluir incluso elementos propios de la del siglo XVIII.

Por último, si debemos destacar otra gran aportación de la fábrica de los Ruiz de Luna, ésta fue su capacidad para asegurar la futura continuidad de la cerámica talaverana. Para ello, la fábrica funcionó como una gran escuela-taller, creándose una sociedad de instrucción y recreo denominada "El Bloque". En esta institución se formaron gran parte de los ceramistas y pintores que permitieron la apertura de nuevas fábricas: "Montemayor" (h. 1912-1941), "Casa Henche" (h. 1920), Cooperativa "La Purísima" (1941), "Artesanía Talaverana" (1966), "MAVE", "Cerámica Talabricense", etc. El peso de la tradición recreada por los Ruiz de Luna se evidencia en las producciones de todas estas fábricas. La azulejería talaverana sigue teniendo mucho de aquellos talleres gremiales que perpetuaban las formas aprendidas de manera invariable. Y, exceptuando notables pero escasas excepciones, se echa en falta una poderosa corriente de renovación como, en su momento, fue la de Ruiz de Luna.

BIBLIOGRAFÍA

- 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.
- DÍAZ DÍAZ, Benito: "Política y caciquismo en Talavera durante la Restauración (1875-1923)" en *Talavera en el tiempo. Primer ciclo de conferencias '92*. Talavera de la Reina, Ayuntamiento de Talavera de la Reina, 1994, pp. 243-253.
- FERNÁNDEZ y SÁNCHEZ, Ildefonso: *Historia de Talavera de la Reina*. Talavera de la Reina, Gráficas del Tajo, 1992. (Edición facsímil de la de Talavera de la Reina, Imprenta y encuadernación de Luis Rubalcaba, 1896).
- GARCÍA LÓPEZ, Marcelino: *Manual completo de artes cerámicas o fabricación de objetos de tierras cocidas en todas sus aplicaciones*. Valencia, Librerías París-Valencia, 1999. (Edición facsímil de la de Madrid, Librería de Cuesta, 1877).
- 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.
- HURLEY MOLINA, M^a Isabel: *Talavera y los Ruiz de Luna*. Talavera de la Reina, IPIET / Ayuntamiento de Talavera de la Reina, 1989.
- JIMÉNEZ DE GREGORIO, Fernando: "Viaje del académico don José Cornide a Talavera, Toledo y sus montes. 1789-1793" en *Anales Toledanos* (nº VIII). Toledo, 1973, pp. 181-224.
- LARRUGA Y BONEA, Eugenio: *Memorias políticas y económicas* (T.X). Madrid, D. Antonio Espinosa, 1791.
- MADOZ, Pascual: *Diccionario Geográfico-Estadístico-Histórico de España y sus posesiones de Ultramar* (T. II: Castilla-La Mancha). Valladolid, Ámbito Ediciones, 1987. (Edición facsímil de la de 1845-50).
- MARTÍNEZ CAVIRÓ, Balbina: "La Virgen del Prado y la cerámica de Talavera de la Reina" en *Narria, estudios de artes y costumbres populares* (nº 9). Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, marzo de 1978, pp. 11-14.

MIÑANO Y BEDOYA, Sebastián de: *Diccionario Geográfico-estadístico de España y Portugal (Provincias de Cuenca, Guadalajara, La Mancha, Madrid y Toledo. Arzobispados de Toledo, obispados de Cuenca y Sigüenza)* (2 vols.). Sigüenza, Ediciones de Librería Rayuela, 2001 (1ª edic. Madrid, Imprenta Pierrat-Peralta, 1826-1829).

NIVEIRO, Emilio: *El oficio del barro: notas de un alfarero*. Talavera de la Reina, Ayuntamiento de Talavera de la Reina, 1994.

PACHECO JIMÉNEZ, César: *Talavera y la revolución de 1868: burguesía local y orden público*. Toledo, CCLM, 1992.

PERLA DE LAS PARRAS, Antonio: *Cerámica aplicada en la arquitectura madrileña*. Madrid, Comunidad de Madrid, 1988.

PLEGUEZUELO, Alfonso: *Talavera en la colección Carranza*. Talavera de la Reina, Ayuntamiento de Talavera de la Reina, 1994.

PRADILLO MORENO, Juan Manuel: *Alfares Toledanos* (2 vols.). Toledo, Junta de Comunidades de CLM, 1997.

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.

VIAPLANA, Ignacio: *Memoria sobre la alfarería o arte de petrificar las substancias térreas fusibles y no fusibles, para restaurarla y perfeccionarla en España, al modo que lo estuvo en Sagunto en tiempos de los Griegos y Romanos*. Valencia, París-Valencia, 1996. (Edición facsímil de la de Barcelona, Biblioteca del Hispano-Americano, 1887)