

Emma Yanes Rizo

El renacimiento de la talavera en Puebla, de 1890 a 1940: la Colección del Museo Amparo



Emma Yanes Rizo

El renacimiento de la talavera en Puebla, de 1890 a 1940: la Colección del Museo Amparo

Directorio Museo Amparo

Directora General
Lucía I. Alonso Espinosa

Director Ejecutivo
Ramiro Martínez Estrada

Administración
Martha Laura Espinosa Félix

Colecciones
Carolina Rojas Bermúdez

Comunicación
Silvia Rodríguez Molina

Mantenimiento general
Agustín Reyero Muñoz

Instalaciones
Héctor Manuel González Castillo

Museografía
Andrés Reyes González

Museo Amparo
2 Sur 708, Centro Histórico
72000 Puebla, Puebla
www.museoamparo.com
Tel. +52 222 229 3850

D.R. © 2021 Fundación Amparo IAP
ISBN: 978-607-99483-1-3

De esta publicación

Autor
Emma Yanes Rizo

Coordinación
Silvia Rodríguez Molina

Diseño
Deborah Guzmán

Fotografía
Juan Carlos Varillas Contreras

Cuidado editorial
Arely Ramírez Moyao

Cotejo
María Elena Téllez Merino
Daniel Padilla Cabrera

Contenido

7	Presentación
11	Encuentro de saberes: el origen de la loza estannífera o talavera de Puebla, nuevos aportes historiográficos
23	El renacimiento de la talavera: de las últimas décadas del siglo XIX a los años cuarenta
61	La colección de loza fina o talavera del Museo Amparo
153	Colección de azulejos
197	Conclusiones
199	Bibliografía



Presentación

A diferencia de otros museos, el acervo del Museo Amparo resguarda una importante colección de la etapa del renacimiento de la talavera en Puebla, la cual ocurrió de 1890 a 1940 aproximadamente, época en la que una serie de circunstancias hicieron posible el rescate de esta técnica novohispana, que había entrado en decadencia luego de un caótico siglo XIX con guerras civiles e invasiones extranjeras, que afectaron y destruyeron particularmente a la ciudad de Puebla.

Durante el Porfiriato, el país empieza a reconstruirse y se inscribe en un acelerado desarrollo industrial, que conlleva un nuevo nacionalismo y sentimiento patriótico, rescatando el arte del mundo prehispánico, y a la vez provoca nuevos sentimientos de identidad regional, como el del estado de Puebla, rico en tradiciones y costumbres populares, así como en producción artesanal. La mirada hacia la antigua técnica de la cerámica novohispana como un elemento de identidad nacional fue promovida, entre otros, por José Juan Tablada. Llamó a su vez la atención de los coleccionistas estadounidenses, lo que derivó en el interés del especialista en cerámica Edwin A. Barber por documentar su historia. Paralelamente a ello, en Puebla, industriales nacionalistas como la familia Bello y los Uriarte, empezaron a interesarse en dar impulso a esa antigua industria, lo que coincidió con el arribo a la ciudad del catalán Enrique L. Ventosa, imbuido de las corrientes artísticas europeas que ante el desarrollo de la industrialización buscaron retomar el mundo artesanal.

Lo anterior derivó en una nueva etapa de rescate de la técnica de la loza fina o talavera, que implicó la compilación con los antiguos artesanos de las *maneras* de hacer el trabajo: la mezcla de los barro, el uso del torno, la forma de estibar y manejar el horno y, desde

Jarra polícroma con motivos vegetales
Anónimo
Segunda mitad del siglo XIX-Principios
del siglo XX
Loza estannífera
Museo Amparo



Lebrillo monocromo
Alonso, Talavera Uriarte
Segunda mitad del siglo XX
Loza estannífera
Museo Amparo

luego, el conocimiento de las fórmulas cerámicas. Todo ello se verá enriquecido a su vez con la propia experiencia de Enrique L. Ventosa, conocedor de las técnicas cerámicas en España, así como con el rescate de antiguos diseños y la búsqueda de piezas con nuevas formas de acuerdo con la moda de la época. Asimismo, no podemos dejar atrás la compilación de las fórmulas del esmalte y de los colores, que más tarde, en 1939, serán publicadas por Enrique A. Cervantes y que servirán de base para la producción de nuevos talleres.

El Museo Amparo posee de esta etapa piezas de gran calidad del propio Enrique L. Ventosa; ejemplos de rescate de diseños del pasado, tanto de la influencia oriental como de la italiana; muestras representativas de la innovación de formas y colores, no fáciles de localizar en otras colecciones.

De igual manera, el Museo cuenta con ejemplares únicos de contenedores de la etapa romántica, antecedente de la etapa de renovación; así como un importante número de piezas con sellos o firmas, en particular de Uriarte y de Ventosa, que retoman lo estipulado en las ordenanzas del siglo XVII. Agregaremos también, una serie de piezas del taller de Uriarte, de los años setenta del siglo XX, firmadas por artesanos que recuperan en ese sentido la tradición de Ventosa.

De igual forma, incluimos una serie de ejemplos de azulejos, tanto virreinales como copias de dicho período u originales de finales del siglo XIX y principios del XX, que ejemplifican el uso del azulejo como elemento decorativo y funcional al interior de los inmuebles. Por lo tanto, el objetivo de este libro es documentar la importancia de la Colección del Museo Amparo.

Previamente nos detendremos a grandes rasgos en la relevancia de la loza estannífera o talavera de Puebla como parte de la identidad regional, rompiendo con algunos lugares comunes e impresiones históricas, para no dejar fuera de contexto el acervo del Museo.

Lucía I. Alonso Espinosa
Directora General

Ramiro Martínez Estrada
Director Ejecutivo



Encuentro de saberes: el origen de la loza estannífera o talavera de Puebla, nuevos aportes historiográficos

Hasta hace algunos años, la historiografía en torno a la historia de la coloquialmente llamada talavera poblana ha considerado válidas algunas de las que en realidad fueron hipótesis sobre el origen de la talavera en Puebla, de autores como Edwin A. Barber, Hugo Leicht y los arqueólogos Lister & Lister y Googin. Sin menospreciar los aportes de dichos investigadores —luego de un minucioso trabajo de compilación documental, así como de la revisión de los últimos descubrimientos arqueológicos y análisis científico de materiales, encabezados entre otros por Patricia Fournier, José Luis Ruvalcaba y los hallazgos del INAH Puebla de piezas y tiestos en contextos sellados en el área del centro histórico—, actualmente podemos llegar a las siguientes conclusiones, a grandes rasgos, sobre cómo y por qué se asentó en Puebla el oficio de la loza estannífera (denominada así porque el esmalte se compone básicamente de estaño y plomo) o talavera, de mediados del siglo XVI a mediados del XVII.

Durante dicho período, el principal motivo del arribo a la ciudad de Puebla de algunos loceros europeos, que pertenecían a familias de ceramistas de reconocido prestigio en España y en la hoy Italia, se debe a su interés por ampliar su mercado, dado el auge del tráfico comercial de la metrópoli con la Nueva España desde el siglo XVI y hasta 1620. A partir básicamente de ese año y a lo largo del siglo XVII, España pasa por una crisis demográfica y económica. Por su parte, la economía de la Nueva España entra en auge y se consolidan la industria manufacturera, la minería, la agricultura y la ganadería. De 1550 a 1620 el arribo de loceros en ese tiempo a la Nueva España y a Puebla en particular, de artesanos peninsulares fue constante y diver-

Foto: Quino Al, en Unsplash

so, luego de lo cual la producción de loza se centraría principalmente en maestros de origen criollo.¹

El crecimiento y expansión de Puebla como ciudad para españoles requirió forzosamente de la industria cerámica tanto para la elaboración de cañerías de barro, como de loza corriente (con sólo esmalte de plomo), así como para la sustitución de contenedores de barro para el transporte de productos locales y foráneos, labor a la que se dedicaron inicialmente los primeros loceros. De manera simultánea, el crecimiento de la población española en la ciudad y de sus descendientes requirió la satisfacción de una nueva necesidad social: la de la loza estannífera para emular la moda de la metrópoli.

La elaboración de la loza estannífera es un proceso complejo, que requiere de dos tipos de barro, leña, fundente, plomo, estaño y óxidos diversos para los colores, uso extensivo del agua, hornos de doble cabina y fuerza de trabajo para los distintos procesos. Tanto la materia prima como el agua estaban disponibles en Puebla debido a su particular ubicación geográfica. De igual manera, la ciudad contaba en sus cercanías con fuerza de trabajo indígena y el acceso a los mercados de venta de esclavos.

La loza estannífera poblana era más barata que la plata, la porcelana oriental y la propia loza de la Península Ibérica. Una de sus ventajas además de su limpieza, impermeabilidad y facilidad de ser reemplazada por la producción local, era su “carácter propagandístico”, ya que en el esmalte estannífero era relativamente sencillo decorar las iniciales y escudos de los propietarios laicos y de las órdenes religiosas. También fue muy importante la reproducción de imágenes religiosas en los paneles cerámicos y en esculturas, ya que contribuyeron a la difusión de la devoción católica. Sólo más tarde, probablemente ya en el siglo XIX, la hoy conocida como talavera será propiamente un artículo de lujo.

Otra circunstancia que explica el florecimiento de la loza estannífera en Puebla es la formación y posterior expansión de una comunidad de loceros, de finales del siglo XVI al establecimiento de las ordenanzas de 1653, cuando algunos de los miembros de esa comunidad y sus descendientes pasan a constituir el gremio de loceros.

A la comunidad original y sus sucesores correspondió la enseñanza inicial de la técnica y su consolidación. Esta etapa abarcó prácticamente un siglo, con artesanos provenientes tanto de la zona de Toledo en España, como de la hoy Italia, en particular de Génova, asentados al parecer previamente en Sevilla.

1 Emma Yanes Rizo, *Que de dónde, amigo, vengo: los orígenes de la loza estannífera o talavera poblana, 1550-1653* (México: INAH), 35 y 39.

Según los documentos hasta ahora localizados, la comunidad de loceros de origen europeo asentados en Puebla (es decir de un grupo particular y no de loceros aislados) se formó básicamente a partir de 1570 en torno al clan de los talaveranos Encinas-Gaytán, además de que anteriormente ya había registro de loceros de otras regiones de España.² Hoy sabemos, gracias al documento de embarque de la esposa e hijos del locero Gaspar de Encinas fechado en 1597 —que localizamos en el Archivo General de Indias de Sevilla—, que Gaspar de Encinas, “el viejo”, y María Gaytán eran originarios de Talavera de la Reina y estaban casados; los vecinos de Talavera afirman que ambos eran cristianos viejos. Con ello se despeja la duda señalada por Enrique A. Cervantes sobre el origen de dicho artesano y las suposiciones al respecto de otros investigadores de su posible origen sevillano.³

En ese sentido, pensamos que el término talavera para la loza estannífera poblana sí tiene fundamento histórico, pero es impreciso ya que el apelativo en sí mismo parece excluir a los loceros sevillanos y los oriundos de Génova, también precursores de esa técnica en Puebla. Por ello consideramos que los catálogos arqueológicos o de piezas de museo deben tomar en cuenta esta circunstancia y denominar a dicha técnica, por lo menos para el período de 1550 a 1650, simplemente loza estannífera de Puebla, loza fina o blanca como fue denominada en el período colonial y sólo como elemento didáctico agregar el apelativo o talavera, con sus especificaciones respectivas en forma y ornamentación.

Desde este punto de vista, la loza estannífera poblana tiene dos cimientos, en el mismo nivel de importancia: la de la región toledana en España y la de los genoveses vía Sevilla. Aunque sólo serán los primeros y sus descendientes quienes firmen las ordenanzas de 1653.⁴

Este contexto contribuye a aclarar el equívoco según el cual los primeros loceros fueron frailes mandados a traer por los dominicos, como indica Edwin Atlee Barber en su libro *The Maiolica of Mexico* publicado en 1908.⁵ Barber señala además que “por cerca de tres

2 Yanes Rizo, *Que de dónde, amigo, vengo*, 216.

3 Yanes Rizo, *Que de dónde, amigo, vengo*, 180.

4 Yanes Rizo, *Que de dónde, amigo, vengo*, 173.

5 Edwin A. Barber, *The Maiolica of Mexico* (Filadelfia: Pennsylvania Museum, 1908). El estadounidense Edwin A. Barber (1851-1916) es a principios del siglo XX un experto en cerámica primitiva y director del *Pennsylvania Museum and school of industrial art*. Continuando con el tema de la mayólica, Barber publica en 1911 el *Catalogue of Mexican Maiolica Belonging to Mrs. Robert W. De Forest: Exhibited by The Hispanic Society of America* (Nueva York: The Hispanic Society of America, 1911). Y *Mexican Maiolica in the Collection of the Hispanic Society of America* (Nueva York: The Hispanic Society of America, 1915). Entre otras de sus publicaciones sobre cerámica destacan: *Marks of American Potrees* (Filadelfia: Philadelphia Press Patterson and White Company, 1904); *Salt Glazed Stoneware Germany Fladers England and the United State* (Nueva York: Doubleday, Page and Company, 1907); *Tin ena-*

siglos la ciudad de Puebla continuó como el único centro de mayólica del hemisferio occidental”, lo cual fue rebatido en su momento por Carlos Hoffman, quien demuestra la presencia de mayólica colonial en la Nueva España en los siglos XVII y XVIII en Oaxaca, Guanajuato y Michoacán.⁶ Esto ha sido corroborado por las investigaciones arqueológicas de los Lister y Fournier, entre otros estudiosos del tema.

Por otra parte, la presencia de loceros europeos en Puebla de manera constante desde 1550 a por lo menos mediados del siglo XVII y la consecuente producción de loza estannífera, según se deduce de documentos de archivo y de los hallazgos arqueológicos recientes, descartan la hipótesis de los Lister sobre el arribo inicial de los loceros europeos a Puebla sólo después de la inundación de la Ciudad de México de 1629. Lo que parece haber ocurrido, desde la segunda mitad del siglo XVI a mediados del siglo XVII, fue una producción de loza paralela en ambos sitios, con la especialización en Puebla de la loza fina.⁷

A su vez, la zona inicial de localización de los talleres, entre 1550 y 1650 aproximadamente, estuvo determinada por la cercanía de los loceros al río de San Francisco y al abastecimiento de la materia prima; así como por el acceso a la fuerza de trabajo indígena en la región circundante, en un área además con gran potencial comercial. También influyó el vínculo de los alfareros con el convento de Santo Domingo, al que abastecían de loza y del que eran cofrades. La comunidad original estableció sus talleres en la zona nororiente de la ciudad, dentro de la traza española; área estratégica que les facilitó a los loceros el acceso a las materias primas y a la fuerza de trabajo, así como la salida comercial de sus productos. El rectángulo quedaba al oriente a sólo una manzana del río de San Francisco, de donde se abastecían de barro y agua; en una zona cercana a los barrios indígenas de Analco y Xonaca, ubicados en la ribera opuesta del río; y sobre las tres primeras calles del camino de Veracruz rumbo a la Ciudad de México, ya dentro de la ciudad de Puebla. Al sur, los loceros se instalan sobre la calle de los Mercaderes, rumbo a la plaza principal, donde se encontraba el edificio del Ayuntamiento y la Catedral, es decir, la zona de mayor prestigio de la ciudad. Al poniente, las locerías rodeaban el convento de Santo Domingo, junto a las cañerías y las cajas de agua que lo alimentaban. Al norte los

melled Pottery: Maiolica, Delft, and Other Stanniferous Faience (Nueva York: Doubleday Page and Company, 1907); *Lead Glazed Pottery* (Nueva York: Doubleday, Page and Company, 1907).

6 Carlos Hoffmann, “Verdades y errores de la Talavera poblana”, *Memoria y revista de la Sociedad Científica Antonio Alzate*, tomo IV, no. 1 (1992): 627, 628.

7 Yanes Rizo, *Que de dónde, amigo, vengo*, 34 y 35.



talleres colindaban con el camino que lleva al volcán La Malinche, de donde se abastecían de leña. Al nororiente estaban cerca del barrio de Xanenetla en el cerro de Belén, donde adquirían el barro rojo. Al sureste, por último, estaba, como en la actualidad, el poblado de Totimehuacán, de donde se extraía el barro calizo.⁸

Lo anterior modifica la hipótesis de Hugo Leicht y de los Lister, respecto a la ubicación de los talleres en el lado norponiente de la ciudad para aprovechar los vientos favorables y no molestar a los vecinos, aseveración válida a partir básicamente de 1650, con el crecimiento de nuevos talleres cerámicos y dada la gran densidad poblacional e industrial en la anterior zona, cercana del río de San Francisco.⁹

Ni las condiciones materiales ni la existencia de una comunidad artesana hubieran sido suficientes para el establecimiento de la técnica de la loza estannífera en Puebla sin la capacidad de los alfareros foráneos y nacionales para adaptar dicha técnica a las condiciones locales, estableciendo una forma específica de organización del trabajo

8 Yanes Rizo, *Que de dónde, amigo, vengo*, 154, 155.

9 Yanes Rizo, *Que de dónde, amigo, vengo*, 153.

y de transmisión empírica de sus conocimientos. Para ello supieron aprovechar el medio físico de la región de Puebla a las necesidades de su técnica; adecuaron el saber cerámico previamente existente de los indígenas, al tiempo que adaptaron las distintas formas de trabajo de ciertas regiones de España y Génova a los talleres poblanos. Estas circunstancias permitieron el asentamiento de los alfares. La transferencia de técnicas implicó: a) la mezcla de dos tipos de barro y su decantación con el sistema de piletas; b) el uso de tornos, moldes y “terrajas” para la elaboración de las piezas; c) la preparación del esmalte estannífero y el uso de molinos mecánicos para tal efecto; d) la elaboración de los colores con base en el sistema de pesos y medidas y la manufactura de los pinceles de pelo de animal; e) el horno de “padilla” para la preparación del esmalte y el horno de doble cámara para la quema de las piezas; y f) la forma de estibar el horno y el control de la temperatura, con base en el sistema de “cobijas”, “espigas” y “trípodes”.¹⁰

Se trató entonces de una transferencia de conocimientos técnicos y no de maquinaria, dado que las máquinas-herramienta, hornos, molinos y demás instrumentos necesarios para la producción de la loza se construyeron en la propia ciudad de Puebla. El desarrollo de la industria manufacturera en Puebla de hierro, madera, cobre y ladrillo permitió a su vez la construcción de tornos, moldes, “terrajas”, hornos y molinos, para los cuales se usaron materiales locales como la piedra volcánica, el barro refractario para recubrir los hornos y la “piedra mexicana” para los molinos. Por su parte, el uso ordinario del cobre permitió la elaboración del color verde. Las letras de imprenta que contienen óxido de antimonio facilitaron la preparación del color amarillo; el estaño y plomo estaban a la mano en algunos objetos litúrgicos; el azul cobalto fue adquirido en Inglaterra y Oriente y sólo ocasionalmente provino de minas locales.¹¹

Por lo tanto, hubo una adecuación local de un complejo tecnológico, es decir, de una relación de técnicas y saberes artesanales desarrollados para la obtención de un objetivo común: la pieza estannífera y su ornamentación, que obedece a su vez a la nueva necesidad social de las costumbres de mesa o de lo que Alois Riegel considera “voluntad de arte”. Y no sólo al uso en la Nueva España del torno y el horno de doble cabina, como han sugerido otros autores.

A partir de 1653 en las *Ordenanzas de loceros* se establece que los maestros de ese gremio sólo pueden ser españoles, entendidos como tales también a los loceros nacidos en Puebla de padres peninsulares, ya que los 60 maestros registrados de ese año hasta

¹⁰ Yanes Rizo, *Que de dónde, amigo, vengo*, 340, 341.

¹¹ Yanes Rizo, *Que de dónde, amigo, vengo*, 341.

1690 tienen esa ascendencia. Los oficiales, por su parte, fueron en su mayoría criollos y mestizos. Los aprendices eran generalmente muchachos huérfanos nacidos en la ciudad de Puebla.¹²

Partiendo de la composición humana en los talleres, entonces, la manufactura de la loza estannífera poblana de mediados del siglo XVI a finales del siglo XVII fue multiétnica y multicultural, no sólo por la presencia de trabajadores indígenas, sino también por la contribución de los esclavos negros y chinos, que incluso llegaron a ser oficiales o dedicarse a la ornamentación. Por ello, la común reivindicación de la loza o talavera de Puebla como un elemento de identidad, que incluye la participación del indígena, debe considerar también la participación de los esclavos negros y chinos, fundamentales para la economía novohispana.¹³

En lo que se refiere a la división del trabajo, a diferencia de lo estipulado para los alfares de Sevilla, Talavera de la Reina, Manises y Valencia, Puebla no tuvo al parecer, a lo largo de los siglos XVI y XVII, una rigurosa especialización de funciones laborales. Los contratos de aprendices previos a las ordenanzas y los posteriores especifican, por ejemplo, la dedicación a “loza blanca” o “amarilla”, “pintura” o “rueda”, pero también al conjunto de esas actividades. Cabe aclarar aquí que, desde la publicación de las ordenanzas de 1653 por Edwin A. Barber hasta la actualidad, ha existido confusión o una mala interpretación de los historiadores, incluyendo a Manuel Toussaint, en torno a una de sus cláusulas de dichas ordenanzas, la quinta.¹⁴ Se dice en la misma:

5/a. — Ítem: Que hayan de tener separación los tres géneros de loza fina, común y amarilla, que se entiende ollas y cazuelas y otros vasos, jarros, colorados, no puedan hacer loza fina, ni común, menos que habiéndose examinado para ello de forma que cada uno ha de labrar, sólo el género de que se examinare, y no otro ninguno, si no es que se comprende todo en su examen.¹⁵

Si se lee con cuidado la cláusula anterior, se observará que en ésta se especifica que, para el ejercicio del oficio y la presentación de los exámenes, debían existir tres tipos de especialización en el trabajo de la loza: fina, común y “amarilla”. Pero en ningún momento se estipula, como se ha llegado a interpretar que, dentro de un mismo alfar, no pudieran existir maestros con la especialidad en los distintos tipos de loza o que un solo maestro contara con la especialidad en cada cual “si es que se comprende todo en su examen”.

¹² Yanes Rizo, *Que de dónde, amigo, vengo*, 342.

¹³ Yanes Rizo, *Que de dónde, amigo, vengo*, 342.

¹⁴ Manuel Toussaint, *Arte Colonial en México* (México: Imprenta Universitaria, 1948), 280, 281.

¹⁵ Enrique A. Cervantes, *Loza blanca y azulejo de Puebla* (Edición del autor, 1933), Tomo I, 23.

La confusión anterior llevó a los historiadores a considerar que en la etapa colonial los loceros peninsulares sólo tenían autorizado producir loza estannífera y los indígenas y mestizos únicamente la loza vidriada o “amarilla”. Los primeros dentro de la traza española, los segundos en los barrios indígenas del otro lado del río San Francisco. Sin embargo, analizando las ordenanzas, revisando ciertos expedientes y partiendo de algunas evidencias arqueológicas, se puede afirmar que desde mediados del siglo XVI e incluso después de las ordenanzas de 1653, los loceros produjeron tanto cañerías de barro y loza vidriada como loza estannífera, lo cual no era contrario a las ordenanzas. Y probablemente, de mediados del siglo XVI a principios del XVII, los ingresos obtenidos por dicha producción fue al menos en parte lo que les permitió a los loceros acumular capital para invertir en los talleres de loza fina.

De igual manera, a juzgar por el hallazgo de algunos tiestos de loza estannífera sin vidriar o *jahuete* en el área correspondiente a los barrios indígenas, cercana a los hornos de San Francisco, es probable que en los talleres de indígenas y mestizos se hicieran también piezas de loza fina y se realizara la primera quema. En ese sentido, podemos sugerir que en los talleres del otro lado del río se realizaba, ocasionalmente para los loceros de loza fina, la parte más pesada del proceso laboral.

Otro dato inexacto se refiere a la existencia de la cofradía de loceros en la iglesia de San Marcos a principios del siglo XVIII, como señala Enrique A. Cervantes, ya que el hallazgo de nuevos documentos la pueden fechar por lo menos en 1654, año en que el locero Diego Salvador Carreto pide recursos para el sostenimiento de la iglesia de San Marcos y de su capellanía.¹⁶

El estilo poblano

De mediados del siglo XVI a mediados del XVII, hemos podido detectar en los tipos cerámicos rescatados por los arqueólogos y en algunas piezas completas, elementos reconocibles en su ornamentación de versiones novohispanas de Talavera de la Reina, Italia y Sevilla, como es el caso de las series talaveranas de loza fina “tricolor” y “punteada” y el “Sevilla blanco”. Pero al mismo tiempo, esta ornamentación no siempre corresponde a las formas cerámicas de las ciudades respectivas o su tipo de estiba. Por ejemplo, en Puebla hay piezas de loza fina con ornamentación talaverana, que se quemaron con el método de estiba propio de Italia y Sevilla, el cual era con “espigas” y fueron comunes también la producción de formas

¹⁶ Yanes Rizo, *Que de dónde, amigo, vengo*, 187.

sevillanas, como el bernegal, e italianas; o los albarelos, que fueron decorados a la manera de talaverana.

Por ello, de mediados del siglo XVI a mediados del XVII hubo en Puebla un período de encuentros entre las técnicas cerámicas de Talavera, Sevilla y Génova, en el que se pasó de “la colaboración y la competencia”, indicado por Alfonso Pleguezuelo, para el caso de España, al trabajo en común, lo cual se puede detectar no sólo por la composición humana de los talleres y su forma de trabajo, sino también por las piezas mismas; a lo que hay que agregar la participación de indígenas, africanos y orientales en la manufactura de parte del proceso.¹⁷

Esta fusión de técnicas requirió de años de experiencia e intencionalidad derivando en una loza estannífera diferente, no sólo por sus formas cerámicas, preparación del esmalte y de los colores, sino también por el tipo de estiba y control del horno, así como por una diversa aplicación de los motivos ornamentales y de la paleta policroma. Este conjunto de saberes artesanales logró concretarse, al menos en parte, a lo largo de dicho siglo, tanto por la transmisión de conocimientos técnicos de manera oral y visual, como por lo estipulado por escrito en las ordenanzas de 1653 y en las posteriores de 1682. Ese salto cualitativo permitirá consolidar el desarrollo posterior de la técnica de la loza estannífera hasta el presente, ya que independientemente del grado en que las ordenanzas se cumplieron o no por el conjunto de los alfareros, éstas se volvieron un punto de referencia imprescindible.

Por ello, desde nuestra perspectiva, la historia de la loza fina o talavera poblana en el período que abarca de 1550 a 1650 puede interpretarse como el siglo de los encuentros y de la adaptación tecnológica. El siglo de la búsqueda del control de la técnica y de la estabilidad de las formas, que hará posible el dominio de la paleta policroma para satisfacer al cada vez más exigente gusto novohispano.

A partir de 1650, el estilo poblano está ya definido en sus principales características: la adaptación de formas y figuras orientales, el uso del azul sobre blanco en relieve; y por otra parte la influencia talaverana e italiana con formas distintas y el uso de la policromía. Ambas tendencias se irán adaptando a su vez a las formas y gustos novohispanos.

Por otra parte, el auge de la producción cerámica de loza fina o talavera ocurrirá de finales del siglo XVII a finales del XVIII, en que la loza estannífera es adoptada por las consolidadas clases pudientes novohispanas. Es una etapa, a su vez, en la que la expansión de la construcción de la ciudad propició el uso de los azulejos no sólo

¹⁷ Yanes Rizo, *Que de dónde, amigo, vengo*, 342.

en los paneles interiores de las casas, sino también en fuentes y fachadas, al igual que en los altares, pisos y frontales de las iglesias, decoradas con paneles de imágenes religiosas y esculturas, lo cual será otra particularidad de la talavera poblana, ya que la decoración exterior de casas, edificios civiles y religiosos ocurre en Puebla como parte del barroco novohispano, antes que en España y Portugal.¹⁸ Durante el siglo XIX, debido a las guerras civiles e invasiones extranjeras, la producción de talavera o loza estannífera disminuyó, sin embargo, logró adaptarse a la moda de la época, con el diseño en los platos de figuras populares o héroes nacionales, luego de la independencia; así como la réplica de elementos neoclásicos o versiones libres de la porcelana de la fábrica de Alcora, en España.¹⁹

Es en las últimas décadas del siglo XIX, cuando ocurre lo que hemos denominado el *renacimiento de la talavera*, proceso que vino de la mano de la reconstrucción porfiriana del país, el impulso de un nuevo nacionalismo, el auge del coleccionismo nacional y extranjero y nuevas corrientes artísticas que miran hacia el pasado y reivindican a las artesanías ante el auge de la industrialización y la deshumanización del trabajo.²⁰

Es justamente de este importante período del que el Museo Amparo tiene una representativa colección, objeto del presente libro.

18 Conversación personal con Alfonso Pleguezuelo, agosto de 2016.

19 Ana Paulina Gámez, "La influencia de la Real Fábrica de loza blanca y porcelana de Alcora en la cerámica mexicana", en *Talavera de Puebla, cerámica colonial mexicana, siglos XVII al XXI* (Puebla: Secretaría de Cultura, Ajuntament de Barcelona, 2007), 101-105.

20 El título se asemeja al del artículo de Margaret E. Connors, "El redescubrimiento de la cerámica de Puebla en el siglo XX: colecciones mexicanas y estadounidenses", que citaremos más adelante. Aunque ambos textos se refieren en general a un mismo fenómeno histórico, con el libro pretendemos analizar la importancia de esa época para el desarrollo de la talavera poblana.



Archivo Fotográfico Museo Amparo,
2020



El renacimiento de la talavera: de las últimas décadas del siglo XIX a los años cuarenta

Las nuevas corrientes artísticas *Arts & Crafts* y *Art Nouveau*: La industrialización y el rescate del pasado

El movimiento *Arts & Crafts* (ca. 1860-1930)

El movimiento *Arts & Crafts*, es decir Artes y Oficios, se gestó en el Reino Unido alrededor de 1860, como respuesta a la deshumanización del proceso de industrialización en Europa. En buena medida se basó en los aspectos filosóficos del escritor y crítico de arte John Ruskin (1819-1900) y del diseñador Augustus Welby Northmore Pugin (1812-1852).²¹ Ambos contrastaban lo inhumano de la producción en serie del siglo XIX con la época gótica a la que consideraban como un período idílico de piedad y de altos estándares morales, dentro de un entorno saludable. Pero será William Morris (1834-1896), quien, basado en esos principios, logrará dignificar en la práctica el trabajo artesanal. La estética de *Arts & Crafts* retomó tanto imágenes de la naturaleza como de las formas del arte medieval, particularmente del estilo gótico, que tuvo un resurgimiento en Europa y América del Norte a mediados del siglo XIX. En Estados Unidos cobró auge a partir de la década de 1870.

Los artistas de esta tendencia otorgaron un nuevo valor a las artes mecánicas y aplicadas.

William Morris (1834-1896)

El inglés William Morris fue un arquitecto, artesano, impresor, diseñador, escritor, poeta, activista, doctor y político que se ocupó de la

El arco de Urrutia (Detalle)
Azulejos hechos por Talavera Uriarte,
Hormigón modelado por Dionisio
Rodríguez
Siglo XX
Hormigón, acero, loza estannífera y
bronce
Museo de Arte de San Antonio

²¹ "John Ruskin, todas las razones para amar lo medieval", Más de arte, consultado en octubre de 2018, <https://bit.ly/38eNeaY>.

recuperación y dignificación de las artes aplicadas en oposición a la producción en masa, como parte a la vez de una utopía social: mirar al pasado para “regenerar” al hombre mediante la artesanía.

Con tal objetivo, en 1859 Morris creó su propia empresa que creció a lo largo de las décadas de 1860 y 1870. Morris obtuvo importantes encargos de diseño de interiores, como el *St. James's Palace* (1866) y el *Green Dining Room* en el *South Kensington Museum* (1866-1868, ahora Victoria & Albert).²²

La firma de Morris enfatizó el uso de la artesanía en oposición a la producción de maquinaria, realizando trabajos de alta calidad. Él mismo se involucró en cada paso de la producción de los artículos de su compañía, ya que consideraba que el diseñador o artista debía guiar todo el proceso creativo, en oposición a la división mecánica del trabajo propio de la industrialización. Incluso llegó a usar tintes orgánicos en sus obras. Sin embargo, lo anterior provocó el requerimiento de mano de obra diversa y por lo tanto del encarecimiento de los artículos que idílicamente Morris pensaba producir para beneficiar a la clase trabajadora. A pesar de ello, la popularidad del trabajo de Morris en Gran Bretaña, Europa continental y Estados Unidos creció considerablemente.²³

En 1887 se formó en Londres la *Arts & Crafts Exhibition Society*, que dio nombre al movimiento, con Walter Crane como primer presidente. Su primera exposición se llevó a cabo en noviembre de 1888. Su objetivo era: “[ignorar] la distinción entre Arte Fino y Decorativo” y permitir al “trabajador ganar el título de artista”.²⁴ En un ciclo de tres años que comenzó en 1893, las exhibiciones de la Sociedad sirvieron para mantener vivo el movimiento *Arts & Crafts*, todavía exitoso en las primeras décadas del siglo XX.²⁵

Además de William Morris, los principales impulsores del movimiento fueron Charles Robert Ashbee, Philip Webb, T. J. Cobden Sanderson, Walter Crane, Phoebe Anna Traquair, Herbert Tudor Buckland, Charles Rennie Mackintosh, Christopher Dresser, Edwin Lutyens, Ernest Gimson y Gustav Stickley.²⁶

En Europa y Estados Unidos el movimiento *Arts & Crafts* empezó a declinar en la tercera década del siglo XX, ya que la producción artesanal requiere de mano de obra especializada que encarece el producto, por lo que es difícil que llegue a un público masivo. El propio Morris era consciente de que su firma atendía básicamente a

22 “Arts and Crafts”, Toda Cultura, consultado en octubre de 2018, <https://bit.ly/30kndT4>.

23 “Arts and Crafts”, Toda Cultura, consultado en octubre de 2018, <https://bit.ly/30f7TY3>.

24 “Arts and Crafts”, Toda Cultura, consultado en octubre de 2018, <https://bit.ly/30f7TY3>.

25 Imogen Hart, “On the Arts and Crafts Exhibition Society”, Branch: Britain, Representation and Nineteenth- Century History, consultado en octubre de 2018, <https://bit.ly/2OvEAgY>.

26 “Arts & Crafts”, Slide share, consultado en octubre de 2018, <https://bit.ly/3sR4FWU>.

clientes adinerados.²⁷ Algunos profesionales de *Arts & Crafts* incluyeron maquinaria en su proceso de trabajo para mantenerse a flote, con la disminución de la calidad de sus productos y los que no lo hicieron simplemente se fueron a la quiebra.

El movimiento *Arts & Crafts* fue conocido en Estados Unidos desde la década de 1860. Sus principios se expandieron a través de periódicos y revistas, particularmente durante la década de 1880 a 1890. Inspirados en el mismo, se realizó en 1897 la primera Exposición Americana de Artes y Oficios, con gran éxito. Lo que dio origen en Estados Unidos a la Sociedad de Artes y Oficios, con el objetivo de “desarrollar y fomentar estándares más altos en las artesanías”, con énfasis en “la necesidad de sobriedad y moderación” en el diseño, junto con “la adecuada relación entre la forma de un objeto y su uso”.²⁸

El movimiento estadounidense se expandió a lo largo de ese país. En 1897, Boston fue la primera ciudad en establecer una Sociedad de Artes y Oficios. Le siguieron Chicago, Minneapolis y Nueva York; e incluso ciudades rurales, como Deerfield, Massachusetts.²⁹

Sin embargo, en algunos casos, contrario al espíritu del movimiento inglés, algunos de los profesionales estadounidenses dentro del *Arts & Crafts* se guiaron por un impulso comercial, que veía la estética de las artes y los oficios como una manera de ennoblecer la nueva sociedad de masas consumista.

El movimiento *Arts & Crafts* llegó a desarrollarse también en algunos países marginados. En Hungría, Polonia y Finlandia, por ejemplo, el rescate de las artesanías se volvió parte de la resistencia a la opresión extranjera. Las tradiciones vernáculas y populares fueron reinterpretadas para servir a la causa de la definición nacional.³⁰

En México, el interés de los coleccionistas estadounidenses por las artesanías, derivaría, como veremos más adelante, en la revaloración de la técnica de la loza estannífera o talavera, como un producto vernáculo cotizante en el mercado del arte.

27 “Artesano estadounidense”, Hisour, consultado en octubre de 2018, <https://bit.ly/3edgH95>.

28 “Artesano estadounidense”, Hisour, consultado en octubre de 2018, <https://bit.ly/3edgH95>.

29 “Artesano estadounidense”, Hisour, consultado en octubre de 2018, <https://bit.ly/3edgH95>.

30 Miguel Adán Ochoa Rendón, “La influencia del Arte en el diseño moderno: *Arts & Crafts*”, *Magazine Adventure Graphics, Diseño, Publicidad y Medios* (septiembre de 2018).

Arts & Crafts y Art Nouveau

El *Art Nouveau*, que surgió en la década de 1880, fue un estilo que compartió características teóricas y visuales con *Arts & Crafts*. Ambos ponían énfasis en el rescate de la naturaleza y en la reivindicación del estilo gótico y pusieron particular atención en las artes decorativas a las que consideraban como un posible medio para contribuir a mejorar el entorno humano. Sin embargo, el *Art Nouveau* se inspiró en una base estilística mucho más amplia, retomando elementos del barroco, la era romántica, el rococó, el islam y el gótico. En palabras de Montserrat Galí:

El *Art Nouveau*, comienza en Inglaterra por 1880, es todo un proceso. Pero su antecedente más inmediato es el movimiento de *Arts & Crafts*. Básicamente se inspira en motivos vegetales y formas orgánicas, como esas mujeres que se vuelven flor, las cuales ya se habían dado desde el romanticismo, nada más que va evolucionando. Para los ortodoxos una característica fundamental de ese estilo es el famoso *Coup de fouet*, el espirado fijo, como un sarcillo. Yo personalmente no estoy de acuerdo, puede haber expresiones *Art Nouveau* sin el famoso sarcillo. Esa idea surgió luego de la exposición de París de 1900. Pero en realidad el *Art Nouveau* tuvo muchas escuelas regionales. Lo hay en Austria, en Hungría, en Bruselas, que es donde están algunos de los grandes iniciadores y se expande por el mundo entre 1880 y 1910.³¹

En México hay diversidad de ejemplos de esa corriente en arquitectura, mobiliario, vitrales y en general en las artes aplicadas; el *Art Nouveau* en cerámica será retomado por Enrique Luis Ventosa (Enrique L. Ventosa), en su obra realizada en la ciudad de Puebla, de finales del siglo XIX a los años treinta del XX.

Los coleccionistas norteamericanos y Edwin Atlee Barber

Imbuidos del espíritu de *Arts & Crafts*, a finales del siglo XIX, a decir de Margaret E. Connors, aparecen los primeros coleccionistas estadounidenses interesados en la mayólica poblana, como Houghton Sawyer y Herbert Pickering Lewis (1876-1922). Sawyer inició su colección de cerámica entre 1891 y 1895, reuniendo más de cien piezas.³²

Posteriormente, a principios del siglo XX, Emily Johnston de Forest (1851-1942) creará la más amplia colección de cerámica poblana. Emily era esposa de Robert W. de Forest (1848-1931), abogado, filántropo y presidente del Museo Metropolitano de Nueva York. A partir de su estancia en México en 1904, De Forest se asesoró

31 Entrevista personal a Montserrat Galí, Emma Yanes, septiembre de 2017.

32 Margaret E. Connors, "El redescubrimiento de la cerámica de Puebla en el siglo XX: colecciones mexicanas y estadounidenses", en *Talavera de Puebla, cerámica colonial mexicana, siglos XVII al XXI* (Puebla: Secretaría de Cultura, Ajuntament de Barcelona, 2007), 110.

con diversas personalidades para formar su colección: el arqueólogo Guillermo Bauer (1844-1912), la antropóloga Zelia Nuttall (1857-1933) y el arquitecto Albert Pepper. Y a su vez compró piezas a la Sonora News Company.³³

A finales de 1905, De Forest invitó a Edwin Atlee Barber (1851-1916), experto estadounidense de cerámica y conservador del Museo de Pensilvania y de la Escuela de Arte Industrial (hoy Museo de Arte de Filadelfia), para valorar su acervo. En 1907, Barber viajaría a Puebla para estudiar la historia de su loza y adquirir algunas piezas, mismas que compró entre otros al artista catalán Enrique Luis Ventosa (1868-1935),³⁴ del que hablaremos en un capítulo más adelante.

De Forest expuso su colección en 1908, en la inauguración del Museo/Biblioteca de la Hispanic Society of America de Nueva York, dedicadas al arte y la cultura de la Península Ibérica. Barber redactó las cédulas de la exposición y publicó ese mismo año el libro ya citado *The Maiolica of Mexico*.³⁵ Barber defiende, a lo largo del libro, tanto la autenticidad de la loza poblana como mayólica, es decir, la de su revestimiento con esmalte de plomo y estaño y el uso de óxidos decorativos en la sobrecubierta, como su originalidad y valor artístico. Basa su investigación en textos de los siglos XVII, XVIII y XIX, de cronistas e historiadores mexicanos que buscaban consolidar la identidad criolla local y nacional como Juan de Torquemada, fray Juan de Villa Sánchez y Joaquín García Icazbalceta; y cita también al inglés Thomas Gage, que visitó Puebla en 1625.³⁶ Su análisis estilístico parte de las colecciones hasta entonces existentes en Estados Unidos, la de Robert W. Forest en Nueva York, la del Museo de Pensilvania y la de Albert Pepper.³⁷

El libro de Barber y sus posteriores catálogos crearon aún mayor interés en la loza poblana en Estados Unidos y en México.

Por su parte, el financiero alemán Franz Mayer, quien trabajó en Estados Unidos de 1903 a 1905, se interesó por el coleccionismo y en particular por la loza de Puebla luego de conocer en la Hispanic Society de Nueva York la ya mencionada colección de De Forest. En 1908 viajaría a México con esa inquietud ya sembrada, país donde conformaría la más importante colección de talavera poblana hasta hoy.³⁸

33 Connors, "El redescubrimiento de la cerámica de Puebla en el siglo XX: colecciones mexicanas y estadounidenses", 107, 108.

34 Connors, "El redescubrimiento de la cerámica de Puebla en el siglo XX: colecciones mexicanas y estadounidenses", 108.

35 Ver nota 5.

36 Edwin A. Barber, *The Maiolica of Mexico*, 11-13.

37 Connors, "El redescubrimiento de la cerámica de Puebla en el siglo XX: colecciones mexicanas y estadounidenses", 108-111.

38 Connors, "El redescubrimiento de la cerámica de Puebla en el siglo XX: colecciones mexicanas y estadounidenses", 112.

Los coleccionistas en México

A finales del siglo XIX, la loza o talavera poblana había sobrevivido de generación en generación en las familias de abolengo, como un objeto suntuario o de identidad; además de perpetuarse en las construcciones civiles y religiosas. Al respecto comenta Connors:

Pese a la presencia generalizada de la loza poblana en los ajuares de las casas virreinales de Puebla, no fue hasta finales del siglo XIX y principios del XX cuando empezó el coleccionismo de esta cerámica como objeto de arte y cuando se formaron en México las colecciones más importantes. Sin embargo, los coleccionistas estadounidenses fueron los primeros que acercaron la tradición cerámica y su fascinante historia a un público más amplio al que accedieron promocionando la talavera poblana a través de los libros y organizando las primeras exposiciones temporales y permanentes.³⁹

Habría que agregar al respecto que para fortuna de la cerámica fue justo a finales del siglo XIX, como bien indica Leonor Cortina, cuando ocurre la revaloración del arte y la cultura virreinal “como parte de la búsqueda de un lenguaje estético acorde con los valores y las tradiciones de México”,⁴⁰ posición que asumen entre otros los miembros del Ateneo de la Juventud en la Ciudad de México, con una amplia repercusión en la literatura, la arquitectura, la pintura y las artes aplicadas, lo que provoca entre otras cosas el interés en el estudio de dichas artes en Puebla, en particular sobre la loza o mayólica.⁴¹

En 1908, Antonio Peñafiel edita *Cerámica mexicana y loza de Talavera de Puebla. Época colonial y moderna*,⁴² que según el autor estaba próxima a imprimirse cuando recibió de su amigo Edwin A. Barber el texto ya citado. El libro de Peñafiel incluye un glosario de términos de origen árabe sobre la cerámica y referencias a la presencia del azulejo en diversas construcciones de la Ciudad de México y Puebla, así como ilustraciones que corresponden a la colección de Enrique L. Ventosa.

Más tarde, José Juan Tablada y Manuel Toussaint jugarán un papel fundamental en la revaloración de la mayólica poblana, en particular de los azulejos, como parte sustancial del arte colonial mexicano. Lo primero en su libro *Historia del arte en México*,⁴³ y lo

39 Connors, “El redescubrimiento de la cerámica de Puebla en el siglo XX: colecciones mexicanas y estadounidenses”, 107.

40 Leonor Cortina, “La Talavera de Puebla”, en *Talavera contemporánea* (Puebla: Secretaría de Cultura del Estado de Puebla, Universidad de las Américas, Uriarte Talavera, 1999), 23.

41 Leonor Cortina, “La Talavera de Puebla”, 23.

42 Antonio Peñafiel, *Cerámica mexicana y loza de Talavera de Puebla. Época colonial y moderna* (México: Imprenta Fototipia de la Secretaría de Fomento, 1910).

43 José Juan Tablada, *Historia del arte en México* (México: Compañía Nacional, Editora Águilas, 1927). José Juan Tablada nació en la Ciudad de México en 1871, murió en Nueva York en 1945. Poeta, periodista y diplomático. Fundó la Academia Mexicana de la Lengua. Se considera el primer mexicano en estudiar el arte hispanoamericano, precolombino y contemporáneo.

segundo en su obra *Arte Colonial en México*.⁴⁴ Ambos ubican a la producción de loza estannífera de Puebla dentro de lo que se conoce como las artes aplicadas, es decir, la platería, los hierros forjados, los textiles, etcétera, y como un elemento de identidad en el contexto del arte novohispano. En 1923, Tablada, exiliado en Estados Unidos, se refería con orgullo a México como primer productor de loza de América, al tiempo que reconocía, como bien indica Margaret E. Connors, que: “Se puede afirmar ciertamente que los turistas estadounidenses redescubrieron la cerámica de Puebla”.⁴⁵ En la misma década, un artículo de *Pan American Union* titulado “Fayenza mexicana”, constataba que: “Con el reciente interés generalizado en todo lo relativo al antiguo México, los coleccionistas han empezado a reunir y exponer la hermosa cerámica con esmalte de estaño hecha en México durante los siglos XVII, XVIII y XIX”.⁴⁶

Por su parte, Toussaint coincide con Barber sobre el origen de la loza poblana a fines del siglo XVI, aunque afirma que éste “no se apoyaba ciertamente sobre documentos históricos sino, sobre la tradición y ciertas razones de lógica”.⁴⁷ Ubica su apogeo en la etapa del renacimiento y el barroco en Puebla en los siglos XVII y XVIII.

Así, debido a la revaloración del arte virreinal y a la tradición del coleccionismo en Puebla, desde mediados del siglo XIX se empiezan a formar en la ciudad interesantes pinacotecas, bajo el resguardo de comerciantes e industriales en ascenso como José Antonio Cardoso Mejía, Francisco Díaz San Ciprián, Alejandro Ruiz Olavarrieta y José Luis Bello y González.⁴⁸ En ese sentido, como bien indica Alain Corbin, la burguesía como nueva clase social dotada ahora de poder económico se inclina por la colección de pinturas y obras de arte, supliendo el otrora papel de la Iglesia y de los reyes.⁴⁹ Según dicho autor, casi sin excepción de país, desde finales del siglo XVIII y a lo largo de todo el siglo XIX: “Los hombres de negocios experimentaron el deseo casi

44 Manuel Toussaint, *Arte Colonial en México* (México: Imprenta Universitaria, 1948). Manuel Toussaint nació en 1890 en la Ciudad de México y murió en 1955 en Nueva York. Es pionero de la cátedra de Historia del Arte en México. En 1934 fundó, junto con otras personalidades, el Laboratorio de Arte de la UNAM, el cual se transformó en 1936 en el Instituto de Investigaciones Estéticas. Fue director del instituto de 1939 a 1955. De 1944 a 1954 ocupó el cargo de director de la Dirección de Monumentos Coloniales y de la República del INAH. Ingresó al Colegio Nacional en enero de 1946. Fue miembro de la Academia Mexicana de la Lengua de 1954 a 1955, año en el que falleció.

45 Connors, “El redescubrimiento de la cerámica de Puebla en el siglo XX: colecciones mexicanas y estadounidenses”, 107.

46 Connors, “El redescubrimiento de la cerámica de Puebla en el siglo XX: colecciones mexicanas y estadounidenses”, 107.

47 Toussaint, *Arte Colonial en México*, 184.

48 Emma Yanes, *Pasión y coleccionismo. El Museo de Arte José Luis Bello y González* (México: INAH, 2005), 23.

49 Josefina Gómez, “La familia Bello” (Tesis de licenciatura en Historia, Colegio de Historia, UAP, 1985), 52.

pasional y obsesivo de acumular objetos preciosos dentro de sus mansiones”.⁵⁰ Con ello la nueva burguesía buscaba despojar a las antiguas clases dominantes y a la propia Iglesia no sólo de su poder económico y político, sino también de su rectoría en los cánones culturales: la nueva clase establece así sus propios patrones estéticos y quiere demostrar, vía la acumulación de obra y el patrocinio de los artistas y de la Academia, su nuevo lugar preponderante en la sociedad.⁵¹

Los empresarios Díaz San Ciprián, Ruiz Olavarrieta y Bello y González, formaron importantes pinacotecas e incluyeron en sus colecciones algunas piezas de cerámica prehispánicas, pero hasta donde sabemos, salvo contadas piezas, no mostraron particular interés en la loza poblana.⁵² Quizás fue el abogado e historiador Francisco Pérez de Salazar y Haro el primer poblano en iniciar su colección de talavera poblana en 1906, misma que heredó y amplió su familia.⁵³

Por su parte, Mariano Bello y Acedo, hijo de José Luis Bello y González, heredará la pinacoteca de su padre y obras de arte. Él será el responsable de ampliar el acervo inicial con la colección de loza poblana, entre otras. De hecho, en los años veinte, establecerá dentro de su residencia la que hasta ahora se conoce como *Sala de Talavera*, donde hasta la fecha se alberga una de las colecciones más importantes de esta cerámica.⁵⁴

A su vez, Franz Mayer llega a México en 1908, fecha a partir de la cual se registra como agente de bolsa independiente. En 1933 se naturaliza como ciudadano mexicano. A partir de 1920 inicia su colección de loza poblana, hoy una de las más importantes del país, que puede visitarse en el museo que lleva su nombre, abierto al público en 1986.

El nuevo interés de los coleccionistas y de las clases pudientes en la loza poblana permitió que se revitalizara el taller de Dimas Uriarte, uno de los seis que aún seguían en funcionamiento a finales del siglo XIX. Esta situación coincidió con la llegada a Puebla del artista catalán Enrique L. Ventosa, quien contribuiría de manera significativa al rescate de la cerámica local.

50 Josefina Gómez, “La familia Bello” (Tesis de licenciatura en Historia, Colegio de Historia, UAP, 1985), 52.

51 Josefina Gómez, “La familia Bello” (Tesis de licenciatura en Historia, Colegio de Historia, UAP, 1985), 52.

52 Yanes, *Pasión y coleccionismo*, 26.

53 Connors, “El redescubrimiento de la cerámica de Puebla en el siglo XX: colecciones mexicanas y estadounidenses”, 112.

54 Yanes, *Pasión y coleccionismo*, 86.

Enrique L. Ventosa

Como ya señalamos, los ideales de los movimientos *Arts & Crafts* y el *Art Nouveau*, así como otras tendencias artísticas de la época, provocaron el interés de los coleccionistas nacionales y extranjeros; académicos e historiadores, al igual que de los propios productores como Dimas Uriarte, por revalorar la loza poblana en la etapa de la bonanza porfiriana, es decir, las últimas décadas del siglo XIX.

Para fortuna de Puebla este contexto coincidió con la visita a la Angelópolis de Enrique L. Ventosa, que a decir de Cervantes: “me refirió la impresión que le causara en Puebla la profusa y variada aplicación de los azulejos en las construcciones”.⁵⁵ Luego de lo cual el catalán se asentará en esta ciudad. Sobre por qué Ventosa emigró a Puebla en lugar de quedarse en la Barcelona modernista, éste le comentará a Miguel Sarmiento en una plática de café: “¿No ves que allá cuesta mucho trabajo ganarse una peseta en tanto que aquí se ganan los pesos con facilidad?”.⁵⁶ Así, no fue sólo un asunto de idealismo lo que llevó a Ventosa a radicar en Puebla. Lo que es indudable es que el catalán poseía el bagaje cultural y la experiencia práctica que harían posible un nuevo despegue de la mayólica de Puebla para un mercado en ciernes. La presencia de este artista en Puebla resulta fundamental por dos motivos: Ventosa no sólo compila información histórica sobre la loza local con los propios artesanos y publica al respecto artículos y reseñas, para revalorar dicha técnica; sino que también se propuso trabajar él mismo en los talleres, un poco a la manera de William Morris y con el espíritu, según él mismo comenta, del ceramista francés Bernardo Palissy.⁵⁷

En 1906 apareció una nota sobre el trabajo de Ventosa en el *Boletín* del Museo de Pensilvania.⁵⁸ Y en 1908, basado en su labor, el periódico *Hojas Sueltas* de Barcelona publicó un estudio de dicho artista sobre la mayólica de Puebla, que no hemos podido localizar. Ese mismo año Barber se refiere a Ventosa en su libro ya citado en los siguientes términos:

55 Enrique A. Cervantes, *Loza blanca y azulejo de Puebla*, tomo I, 290.

56 J. M. Sarmiento, “Enrique Ventosa”, artículo manuscrito, sin fecha, ca. 1935.

57 Bernard Palissy (1510-1590), vidriero, alfarero, orfebre, químico y biólogo, famoso por haber conseguido en 1556, después de 16 años de intentos frustrados, una loza esmaltada similar a la porcelana china. A partir de un rico esmalte, parecido a la mayólica, cuyas fórmulas guardaban en secreto los italianos, Palissy logró que los diversos colores aplicados en el fondo blanco se fundieran a la misma temperatura. En 1546 se convirtió al protestantismo. En 1559 fue detenido por hereje y encarcelado en Burdeos. Posteriormente fue liberado por los reyes protestantes y quedó bajo la protección de la Reina de Médicis. Pero en 1588, en la toma de París por la Liga de los nobles católicos, fue encarcelado en la Bastilla, donde murió en 1590 por no haber querido renunciar a su religión.

58 Enrique Luis Ventosa, *Cerámica: libro para artistas* (Puebla: Linotipografía Guadalupana, J. M. Aguirre, 1922), VI.

(...) Ventosa está comprometido en la decoración de las piezas más bellas que hasta este momento se habían producido en México, habiendo elevado, a partir de 1900, el nivel de un arte que, habiendo florecido por más de dos siglos había caído en la decadencia. Este artista ha revivido varios de los diseños de la vieja mayólica y los azulejos de España y México. Su obra se caracteriza por el apego al espíritu de los originales, y algunos de sus grandes paneles, en estilo Hispano-morisco, son especialmente loables. Las reproducciones que realiza el Sr. Ventosa se venden a precios moderados, y son tan características en su tratamiento, que pueden distinguirse sin dificultad de las antiguas piezas que sirvieron como modelo.⁵⁹

Y agrega algunas de las particularidades sobre la labor de dicho artista:

El Sr. Ventosa (...), empezó a reproducir piezas antiguas de Puebla. Tuvo tanto éxito que las demás manufacturas poblanas que trabajaban con un esmalte muy delgado, siguieron su ejemplo y en la actualidad están comprometidas, en mayor o menor medida, a imitar las formas antiguas, sin dejar de manufacturar otros legítimos productos comerciales.⁶⁰

Así, será la formación de Ventosa en la Barcelona modernista, la que explica su compromiso con el renacimiento de la talavera poblana.⁶¹ Se trató entonces de algo más que un hecho fortuito, más bien la Angelópolis le ofreció a ese artista un nuevo reto para su realización personal con un impacto social.

Mencionaremos aquí algunos de los datos biográficos de Ventosa, tomados la mayor parte de la ponencia de Montserrat Galí, *Enrique Ventosa (1868-1935), un ceramista catalán*, hasta ahora básicamente desconocidos.

Enrique L. Ventosa nació en 1868 en Barcelona, España, fueron sus padres Andrés Ventosa y Dolores Fina.⁶² Estudió en la Escuela de Bellas Artes de Barcelona, llamada Escuela de Llotja. Aparece registrado en los dos cursos básicos 1880-1881, del *llibre de "Matricula dels Ensenyaments d'Aplicació de l'Escola de Belles Arts"*. En el programa de dichos cursos se mencionan las materias que debió cursar: Dibujo general artístico, dibujo lineal, cortes de piedra, de madera y nociones de construcción, carpintería y muebles, talla en dibujo, cerámica y demás obras al torno, metalistería, tejidos, blonda, bordados y estampados, pintura decorativa e historia de las artes suntuarias.⁶³ Es decir que en la Escuela de Bellas Artes de Barcelona, él no ingresa al área de pintura, sino a lo que se conoce como la especialidad en Artes Aplicadas, que incluía clases de cerámica.

59 Barber, *Maiolica of Mexico*, 33-34.

60 Barber, *Maiolica of Mexico*, 33-34.

61 Montserrat Galí, "Enrique Ventosa (1868-1935), un ceramista catalán" (Ponencia presentada en el Seminario Catalunya-América, Gracmon (UB). Barcelona: octubre de 2017.

62 Galí, "Enrique Ventosa (1868-1935), un ceramista catalán".

63 Galí, "Enrique Ventosa (1868-1935), un ceramista catalán".

En 1885 y 1896 participa en dos exposiciones importantes. La del Centro de Acuarelistas de Barcelona, en el Museo de Martorell (1885); y la Exposición de Bellas Artes e Industrias Artísticas, de 1896. En el catálogo de la primera aparece como parte del comité organizador, junto con artistas de primer nivel como José Cusachs, Santiago Rusiñol, Eliseo Meifrén, Josep y Joan Llimona.⁶⁴ Y expone "tres apuntes del natural", es decir dibujos. Sin embargo, a decir de Montserrat Galí en una entrevista personal, en dicha exposición:

Hubo una gran muestra de cerámica y la estrella fue el sevillano Gestoso y Pérez que además de hacer cerámica, era un estudioso de la loza sevillana y tenía una colección impresionante. En la exposición del Museu de Martorell (1885), Gestoso muestra obra suya y de su colección. Lo que quiere decir que en esa época el tema de la cerámica estaba muy vivo. Ventosa no sólo era conocedor de la cerámica catalana, también vio cerámica de Talavera de la Reina y sevillana. Tanto Ventosa como Gestoso aparecen en el mismo catálogo, por lo que es probable que se hayan conocido.⁶⁵

Por su parte, en la exposición de 1896 Ventosa presenta "Cenefas bordadas a máquina en sedas y oro",⁶⁶ tema propio de las Artes Aplicadas.

La juventud de Ventosa y sus estudios transcurrieron así en una Barcelona, según Galí: "en plena expansión económica, industrial y cultural, caracterizada por lo que se ha llamado Movimiento Modernista, un movimiento artístico y cultural común a toda Europa, pero en la que Barcelona, junto con ciudades como París, Bruselas y Budapest, destacará por su personalidad y empuje".⁶⁷

Posteriormente, a decir de Barber, Ventosa efectúa estudios en París.⁶⁸ Y según el diccionario Ràfols, realiza también viajes por Europa, África y América.⁶⁹

Previo a su residencia en Puebla, Ventosa vivió en Estados Unidos, para entonces ya casado con Teresa Horrach Vives, la cual, según documentación de María Antonia Casanovas, nació en la isla española de Palma de Mallorca en 1868, el mismo año que Ventosa. Ella aparece como pintora en un catálogo, por lo que es probable, a decir de Casanovas, que ambos se hayan conocido en la Academia de Bellas Artes de Barcelona.⁷⁰ Tuvieron cuatro hijos, cuyos descendientes viven en México y Estados Unidos.

64 Galí, "Enrique Ventosa (1868-1935), un ceramista catalán".

65 Entrevista personal de Emma Yanes con Montserrat Galí, septiembre de 2017.

66 Galí, "Enrique Ventosa (1868-1935), un ceramista catalán".

67 Galí, "Enrique Ventosa (1868-1935), un ceramista catalán".

68 Galí, "Enrique Ventosa (1868-1935), un ceramista catalán".

69 Galí, "Enrique Ventosa (1868-1935), un ceramista catalán".

70 Correspondencia personal vía correo electrónico de Emma Yanes con Antonia Casanovas, junio de 2018.

Puebla

Ventosa llegó a la ciudad de Puebla junto con su esposa en 1897, ambos con 29 años de edad. Aquí establecerán el Hotel Colón. Fue una etapa en la ciudad del auge porfiriano y el gusto de las clases adineradas por el retorno al arte virreinal; así como por la adopción de la moda parisina. Ventosa fue muy pronto aceptado en el ambiente bohemio de la Angelópolis y a decir de Margaret Connors, enseguida formó parte del grupo de intelectuales y artistas locales como Manuel Rivadeneira, Enrique y Eduardo Gómez Haro, José Miguel Sarmiento, Francisco Neve, Dimas Uriarte, Eduardo San Martín, Rafael Serrano, Ignacio Romero y Mariano Bello y Acedo.⁷¹

Un año después de haber llegado, en 1898, Enrique L. Ventosa ya había obtenido la plaza de profesor de ornato en la Academia de Bellas Artes de Puebla, siendo entonces su director el pintor Daniel Dávila (1843-1924).⁷² El programa de la asignatura establecido desde 1893 consistía en tres cursos. Montserrat Galí indica que en el primero se impartía geometría aplicada a la ornamentación, “siendo los modelos tomados de la estampa”. En el segundo se enseñaba el estudio de “sombras copiadas de la estampa”, partiendo de “bajos y altos relieves de yeso” y era obligación del catedrático “dar explicaciones orales sobre los diferentes estilos de ornamentación”. En el tercero, el maestro enseñaba los distintos estilos de ornamentación por países y épocas históricas, para que los alumnos pudieran distinguirlos con facilidad.⁷³ Desde luego es probable que Ventosa haya enriquecido sus clases con su propia formación.

Posteriormente, en 1916, siendo ahora director de la Academia J. M. Sarmiento, Ventosa fue nombrado maestro de ornamentación en cerámica.⁷⁴ Lo anterior es interesante porque previo a este curso la decoración se hacía de manera empírica en los propios talleres, sin educación pictórica. El hecho de que el barcelonés impartiera dicha cátedra nos habla de la importancia que para entonces se le daba ya a la decoración de la loza o talavera, como un atributo fundamental de dicho arte. Al respecto, comenta Sarmiento en 1935:

Cuando fui director de la Academia de Bellas Artes de esta ciudad (...) se formaron artistas como Faustino Salazar en figura, José Márquez en paisaje, Ángel Márquez en naturaleza muerta y Genaro Blacio Jr. en cerámica, me llevé a Enrique Ventosa como maestro de ornamentación en este arte, y tengo la idea de que ello no ha sido ajeno al renacimiento que hoy palmamos. En efecto, el siglo XVII puede considerarse como

71 Galí, “Enrique Ventosa (1868-1935), un ceramista catalán”.

72 Galí, “Enrique Ventosa (1868-1935), un ceramista catalán”.

73 Galí, “Enrique Ventosa (1868-1935), un ceramista catalán”.

74 Sarmiento, “Enrique Ventosa”, artículo manuscrito, s/p.

el siglo de oro de nuestra cerámica, funcionaban en nuestra ciudad no menos de 30 hornos; más por la época en que llegó Ventosa hacia 1895-1896, si la memoria no me es infiel, sólo funcionaban siete alfares y hacia 1916, época en la que entré a la Academia, ya sólo funcionaban dos, siendo don Isauro Uriarte, justo es decirlo, el mantenedor del fuego sagrado. Hoy, la cosa ha cambiado, hay demanda, hay entusiasmo, se han abierto nuevas fábricas y ojalá que nazca el quinto período de nuestra cerámica, con el cual tuve la ambición de soñar.⁷⁵

Así, la inclusión de Ventosa en la Academia no fue tampoco un hecho casual sino parte de un movimiento cultural regional empeñado en el rescate de las artes. Sobre esta misma etapa apuntará a su vez el propio Ventosa:

Puebla, la bella ciudad de Puebla, la de los azulejos, la de los esmaltes, tiene un arte muy suyo, su loza. En el extranjero la mayólica poblana tiene tanta importancia como la buena loza italiana, como las buscadas talaveras españolas, como las encantadoras piezas holandesas. En los grandes museos de las populosas ciudades, las antiguas lozas poblanas tienen tanta estimación que se les coloca aparte, en la sala especial como algo exquisito, tan interesante y poco conocido que se le conserva casi como una reliquia.

En el Museo de Filadelfia en Pensilvania se guarda una extensa colección de mayólica poblana, interesantísima, acaso la más completa que existe en el extranjero, el sabio director de dicho museo, Mr. Edwin Barber, juzgó de tanta importancia su fabricación que hizo un viaje a Puebla en 1908, únicamente para ver el estado actual de esta industria artística y su libro “The Maiolica of Mexico”, fue el resultado de



Platón con chica flapper
Enrique L. Ventosa
1920-1922
Loza estannífera
Hispanic Society of America, Nueva York

75 Sarmiento, “Enrique Ventosa”, artículo manuscrito, s/p.



Platón con figuras de la realeza en relieve
 Enrique L. Ventosa
 Ca. 1900-1922
 Loza estannífera
 Hispanic Society of America, Nueva York

Plato con el retrato de un hombre (probablemente Gaspar de Zúñiga y Acevedo)
 Enrique L. Ventosa, Talavera Uriarte
 Ca. 1920
 Loza estannífera
 Hispanic Society of America, Nueva York



Platos decorados por Enrique L. Ventosa en el alfar de Antonio de P. Espinosa 1900-1905
 Enrique A. Cervantes. *Loza blanca y azulejo de Puebla*, tomo I, p. 293
 Reprografía



ese viaje. En la Hispanic Society of America de Nueva York, se conservan interesantes piezas que se tienen en gran estima y han publicado e ilustrado admirablemente un libro intitulado *Mexican Mayolica*. En el Museo Metropolitano de Nueva York, existen bellos ejemplares de nuestra loza antigua. La gran revista de arte *The International Studio*, que se publica simultáneamente en Londres y Nueva York y que es indudablemente la primera revista de arte del mundo, se ha ocupado varias veces de la talavera poblana.⁷⁶ Así, paralelamente a su labor docente, Ventosa escribe ocasionalmente en periódicos y revistas tratando, entre otros temas, el de la loza poblana. Destacaremos aquí su labor como ceramista.

76 Sarmiento, "Enrique Ventosa", artículo manuscrito, s/p.

El taller de la calle de Zayas

Según Enrique A. Cervantes, uno de los primeros talleres donde trabajó Ventosa, al parecer entre 1900 y 1905, fue el de Antonio de P. Espinosa, ubicado en la calle de Zayas (actual 10 Poniente 710).⁷⁷ Se trata de una de las locerías más antiguas de Puebla. Según consigna Hugo Leicht, durante los siglos XVII y XVIII perteneció a la familia de ceramistas de apellido Zayas. En el siglo XIX seguía siendo uno de los talleres más importantes del país, en 1852 contaba con 20 oficiales. En 1896 el taller fue adquirido por el locero Hilario Romero,⁷⁸

77 Enrique A. Cervantes, *Loza blanca y azulejo de Puebla*, tomo I, 290.

78 Hugo Leicht, *Las calles de Puebla* (Puebla: Comisión de Promoción Cultural del Gobierno del Estado de Puebla, 1999), 469, 470.



quien en febrero de 1912 lo heredó a su hijo José Pastor Romero. La locería llamada *La Unión*, en los años veinte, se anunciaba como *Fábrica de loza y azulejo*, especializándose en “la imitación de piezas antiguas”, según indica hasta la actualidad el panel de azulejo ubicado en el lado izquierdo del pórtico de la entrada, donde a manera de anuncio un voceador pregona la noticia. El panel está firmado por Pastor Romero.⁷⁹ Al parecer, a principios del siglo XX Espinosa era el maestro especializado en pintura del taller, pero no el propietario de la locería. Espinosa murió en 1917, el taller subsistió hasta 1925.⁸⁰

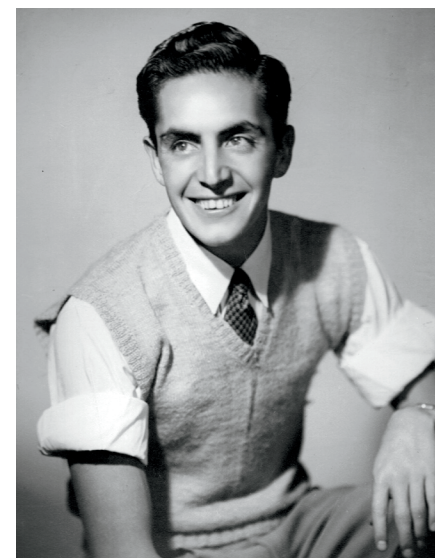
La factoría quedó abandonada a partir de los años cincuenta y se convirtió en vecindad, permaneció como tal hasta 2014.⁸¹ Por lo menos hasta 2017 el edificio era un cascarón abandonado en cuyo interior todavía podía observarse un horno de loza tipo árabe, es decir, de doble cabina del siglo XVII. De lo anterior se puede deducir hipotéticamente que Ventosa laboró en esta locería con el sistema de trabajo propio de la etapa colonial mexicana o moderna en el caso de España. La “especialización de copias de piezas antiguas”, como anuncia su cartel, puede referirse también a la propuesta de Ventosa de la copia de diseños del pasado, tan demandada por los coleccionistas. Una guía probable de qué piezas se trata podrían ser los ejemplares que aparecen fotografiados en los libros de Barber, ya que algunos de estos le fueron vendidos a dicho autor por Ventosa,

Plato decorado por Enrique L. Ventosa en el alfar de Antonio de P. Espinosa 1900-1905
Enrique A. Cervantes. *Loza blanca y azulejo de Puebla*, tomo I, p. 293
Reprografía

79 Visita personal al inmueble, agosto de 2014.

80 Galí, “Enrique Ventosa (1868-1935), un ceramista catalán”.

81 En ese año los inquilinos fueron desalojados por los respectivos dueños, luego de un pleito inquilinario.



Isauro Uriarte
Anónimo
1943
Fotografía
Archivo Talavera Uriarte

como ya señalamos. A su vez Cervantes, en el libro ya citado, muestra algunas de las piezas que presumiblemente el barcelonés manufacturó en el taller de la calle de Zayas, entre 1900 y 1905, como se muestra.⁸²

Hasta hace algunos años, la casa-taller de Zayas estaba decorada, en la parte superior del dintel de la entrada, por dos cabezas de loza o talavera, que posteriormente fueron robadas. En el frente aún se conserva un panel de azulejos con un florero. Y en el interior del espacio, al fondo del patio, hay otro panel con la imagen de la Coronación de la Virgen cargando al niño Jesús. Sobre el dintel se distinguen dos medias pilastras decoradas con azulejos multicolores.

El taller de la familia Uriarte

El principal taller donde trabajó Ventosa fue el de la familia Uriarte, uno de los seis alfares sobrevivientes a finales del siglo XIX. Dicho taller se fundó en 1824 por Dimas Uriarte, en un predio en el que en la etapa colonial también existía una locería. El alfar, a finales de dicho siglo, después de los sitios a la ciudad de Puebla, tenía una escasa producción de platos y azulejos.⁸³ Cuando Ventosa arribó a Puebla, Dimas Uriarte le abrió las puertas de su taller, con lo que se inició una nueva etapa muy productiva para el establecimiento. En 1910 Uriarte introdujo la electricidad en la factoría lo que contribuyó a una mayor productividad.⁸⁴ De igual manera es probable que sea de esa época el horno tipo “botella”, (por su forma) de gran capacidad, que aún existe en el museo-taller como reliquia industrial.

El de Uriarte fue uno de los cuatro talleres que sobrevivió a la Revolución Mexicana. En 1922, luego de la muerte de Dimas Uriarte, la factoría fue heredada por su hijo Isauro Uriarte Martínez, quien otorgó todo el apoyo a Ventosa para experimentar con formas, diseños y colores cerámicos; facilitándole además a los artesanos que requería para la manufactura de sus platos y paneles. Las obras venían selladas tanto con el logo de Ventosa como con el de Uriarte. Ventosa trabajó en Uriarte hasta 1935, año de su muerte.⁸⁵

A dicho taller corresponde buena parte de la Colección del Museo Amparo, tanto de la etapa que abarca este libro como la posterior, destacando en particular los platos de Ventosa, que estudiaremos más adelante.

82 Enrique A. Cervantes, *Loza blanca y azulejo de Puebla*, tomo I, 293.

83 Ahída Ventura, “Talavera Uriarte”, *El Universal*, 13 de mayo de 2017.

84 Ahída Ventura, “Talavera Uriarte”.

85 Enrique A. Cervantes, *Loza blanca y azulejo de Puebla*, tomo I, 290.



Casa-Taller en la calle de Zayas, 2021

La mayor parte de la obra de Ventosa que se conserva tanto en museos nacionales y extranjeros, como entre particulares, pertenece al taller de Uriarte. Haremos referencia a algunas de esas piezas más adelante, en la medida en que tengan que ver con la Colección del Museo Amparo. Aquí se mencionan sólo algunos ejemplos.

El taller de Uriarte permaneció en manos de esa familia hasta 1990, cuando fue vendido a una empresa particular. En 1996 las autoridades competentes le otorgaron la *denominación de origen*.

Palacio Maricel de Sitges (Barcelona)

Al parecer, durante el período de la Revolución Mexicana, Ventosa alternó su trabajo entre Puebla, España y Estados Unidos.

La historiadora del arte María Antonia Casanovas ha documentado que al menos una parte importante de los azulejos del Palacio Maricel de Sitges, en Barcelona, fueron manufacturados en 1915 por Enrique L. Ventosa en un pequeño taller de Palma de Mallorca, España.⁸⁶ El palacio fue encargado por el magnate y coleccionista estadounidense Charles Deering (1852-1927) al distinguido ingeniero y artista catalán Miguel Utrillo i Morlius (1862-1834), para albergar ahí su

⁸⁶ El Palau de Maricel es uno de los edificios más emblemáticos de Sitges. También se le conoce como Maricel de Terra. El conjunto está inspirado en el arte popular antiguo y moderno. Fue encargado por el magnate, coleccionista y filántropo estadounidense Charles Deering (1852-1927), al arquitecto Miguel Utrillo i Morlius, quien entre 1910 y 1918, readaptó el antiguo Hospital de San Juan y casas aledañas para realizar una de las obras más emblemáticas de la etapa moderna. El Saló d'Or, el Saló Blau, la Sala Capella, la Sala Vaixells, las terrazas y el claustro –desde donde se puede observar el Mediterráneo– son los principales espacios que estructuran el Palau. Recientemente la historiadora catalana María Antonia Casanovas ha localizado la documentación que corresponde a la participación de Enrique L. Ventosa en dicha obra.



Platones Talavera Uriarte
Enrique L. Ventosa, Talavera Uriarte
Siglo XX
Loza estannífera
Taller Uriarte Talavera





Patio de entrada del Palacio de Maricel, Sitges
 Enrique L. Ventosa
 1915
 Archivo Fotográfico del Consorcio del Patrimonio de Sitges

colección de arte hispánico y establecer su residencia. Fue construido entre 1910 y 1918.⁸⁷ El panel de azulejos en azul y blanco de Ventosa en dicho palacio, de estilo “chinesco”, está inspirado en motivos poblanos del siglo XVII, con lo que podemos decir que el artista catalán al igual que dotó a la Angelópolis de una nueva impronta ornamental de carácter europeo, alimentó también a la moderna arquitectura española con diseños mexicanos.⁸⁸

Al respecto, recordemos que Ventosa vivió en Estados Unidos, era amigo de Barber y conocía a los coleccionistas; incluso a algunos de éstos les vendió piezas antiguas de talavera. Su relación con Charles Deering tiene ese antecedente. Con la ventaja, además, para Ventosa, de que dicha obra arquitectónica se realizaría en su ciudad natal, bajo la dirección de un artista catalán, Miguel Utrillo, del que se conserva la correspondencia con Ventosa.⁸⁹

Actualmente, el Palacio de Maricel es uno de los edificios más emblemáticos de Sitges. Casanovas comenta a su vez que durante algunos años de la Revolución Mexicana, Ventosa estuvo en Cádiz, Barcelona y Mallorca.⁹⁰

El mural del taller Uriarte, 1919

Ya en 1908 Barber se refería a la calidad de los paneles de Ventosa en los siguientes términos: “Su obra se caracteriza por el apego al espíritu de los originales, y algunos de sus grandes paneles, en estilo Hispano-morisco, son especialmente loables”.⁹¹ Lamentablemente los paneles de esa época, a los que se refiere Barber, no se conservan o no los conocemos. Sin embargo, aún luce espléndido el mural de los pavorreales de aproximadamente seis metros de largo por cuatro de altura, que adorna la parte superior de la casa-taller de Uriarte en la hoy calle 4 Poniente. Se trata de un magnífico trabajo con dicha ave al centro delineada en azul, el hermoso plumaje de su cola está abierto y el ave permanece asida a una rama con flores rosadas. A su lado izquierdo y derecho hay otros dos pavorreales de perfil con su cola retraída, subidos a su vez sobre un enramado de flores rosadas que sale de un tibur azul, pieza tradicional de la talavera poblana.

87 Miguel Utrillo i Morlius (Barcelona, febrero, 1862-Sitges, Garrad, enero, 1934), ingeniero, pintor, decorador, crítico y promotor artístico español. Uno de los directores de la Exposición Universal de Barcelona de 1929.

88 Se pueden observar, por ejemplo, mosaicos del mismo tipo en el exconvento del Carmen, San Ángel, Ciudad de México, entre otros recintos.

89 Comentario de María Antonia Casanovas a Emma Yanes, por correo electrónico, agosto de 2017.

90 Comentario de María Antonia Casanovas a Emma Yanes, por correo electrónico, agosto de 2017.

91 Barber, *The Maiolica of Mexico*, 33.



Mural de los pavorreales en el
Taller Uriarte
2020

El panel está enmarcado por una serie de azulejos multicolores. En la parte inferior la obra tiene el sello tanto de la casa Uriarte, como de Ventosa.

Como se sabe, el pavorreal, al que se considera un ave exótica, fue un elemento ornamental propio del *Art Nouveau*. Y a decir de Montserrat Galí, el panel de Ventosa en el Taller Uriarte puede estar inspirado en la conocida obra *El Cuarto de los pavorrales*, de 1877, del artista estadounidense James McNeill Whistler.⁹²

Posteriormente, en 1921, Ventosa reprodujo el panel de los pavorrales de Uriarte, en el arco de ingreso al Jardín Miraflores, propiedad del doctor Urrutia en San Antonio, Texas, con algunas particularidades. De este modo, el catalán una vez más logró que la talavera poblana traspasara los límites nacionales.

Al respecto, Enrique A. Cervantes comenta que entre 1918 y 1928 hubo “mucha demanda de azulejos motivada por la fiebre de construcción que se inició y desarrolló en la Ciudad de México y en otras poblaciones, además de las exportaciones de cierta importancia que se hicieron al sur de Estados Unidos”.⁹³

La quinta del doctor Aureliano Urrutia, San Antonio, Texas

Aureliano Urrutia Sandoval (Xochimilco, México, 1872-San Antonio, Texas, 1975) fue un médico militar que salvó la vida de Victoriano Huerta en Chilpancingo, Guerrero, cuando “la primera campaña del batallón se sublevó y trató de asesinarlo”.⁹⁴ En 1912, luego del triunfo de Huerta contra los orozquistas, Urrutia se unió a él. Conspiró junto con el caudillo para buscar la caída del presidente Francisco I. Madero. En junio de 1913 fue nombrado Secretario de Gobernación, cargo que desempeñó hasta septiembre de ese año. Desde ese puesto fue responsable de diversidad de detenciones y asesinatos, entre ellos el de Serapio Rendón, diputado opositor al huertismo y muy probablemente también el del poeta nicaragüense Solón Argueño.⁹⁵

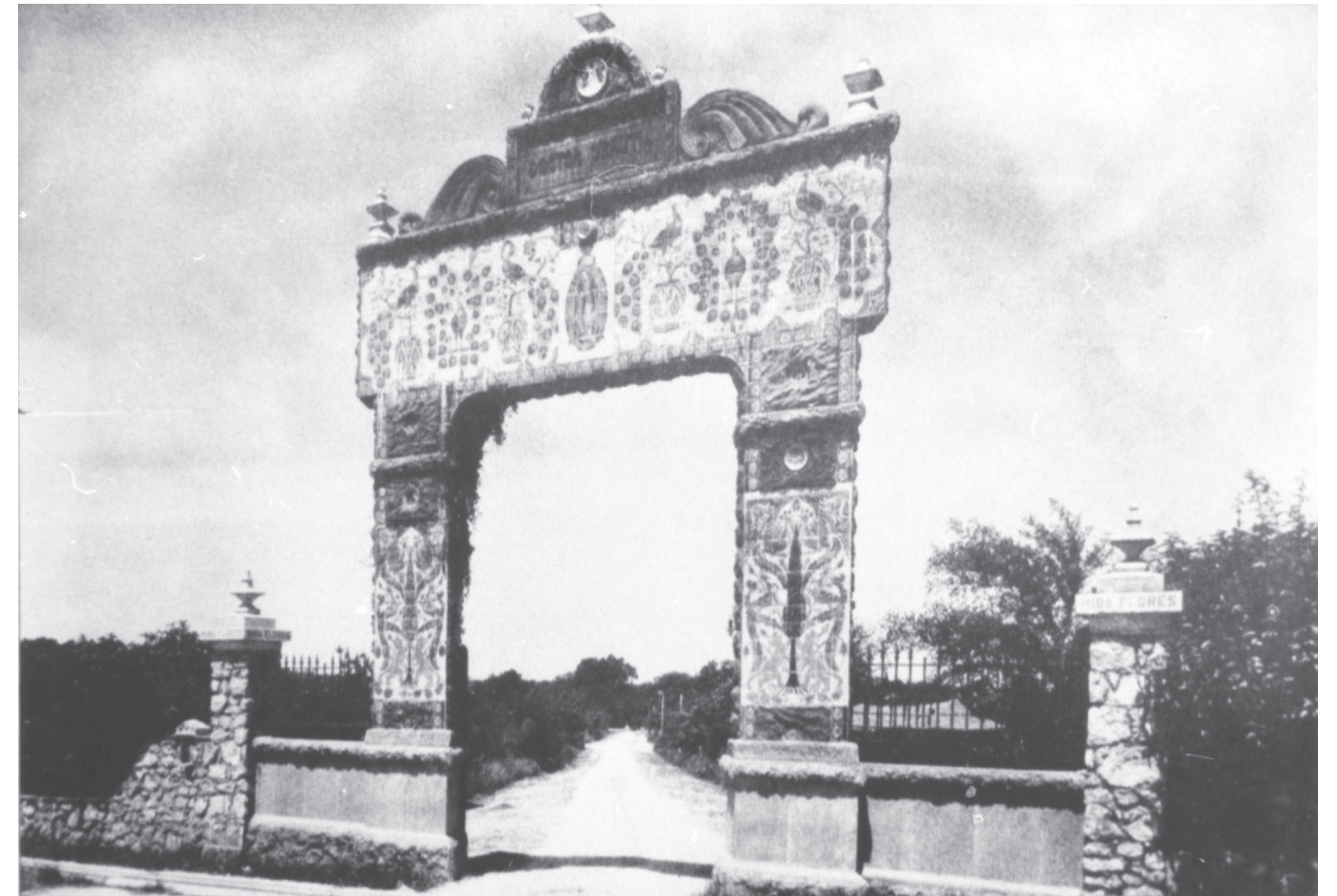
Urrutia se exilió en San Antonio, Texas, en mayo de 1914, poco antes de la caída del huertismo (julio de ese año). En 1918 contrató al

92 James McNeill Whistler (Massachusetts, 1834-Londres, 1903), pintor norteamericano simbolista e impresionista. *La armonía en azul y oro: La habitación del pavorreal*, realizada entre 1876-1877, fue una de sus principales obras. Se trata de un mural decorativo en varios paneles de estilo anglo-japonés realizada originalmente para el británico Frederick Richard Legland. Posteriormente, en 1904 pasó a ser propiedad del industrial y coleccionista Charles Lang Freer, quien instaló la habitación completa en su mansión de Detroit. A su muerte en 1919, la habitación pasó a formar parte de la Galería Freer, del Museo Smithsonian en Washington.

93 Enrique A. Cervantes, *Loza blanca y azulejo de Puebla*, tomo I, 290.

94 Mario Ramírez Rancaño, “Aureliano Urrutia ¿el asesino de una república castrense?”, *Signos Históricos*, no. 7 (enero-junio de 2002): 232.

95 Ramírez Rancaño, “Aureliano Urrutia ¿el asesino de una república castrense?”, 32-34.



Puerta de entrada a Miraflores, esquina de Broadway y E. Hildebrand Avenue, San Antonio, Texas

Anónimo
Siglo XX
Fotografía
Universidad de Texas en San Antonio (UTSA)

Entrada a la Quinta Urrutia en la calle Broadway

Anónimo
Siglo XX
Fotografía
Universidad de Texas en San Antonio (UTSA)





El arco de Urrutia
 Azulejos hechos por Talavera Uriarte
 Hormigón modelado por Dionisio
 Rodríguez
 Siglo XX
 Hormigón, acero, loza estannífera y
 bronce
 Museo de Arte de San Antonio

también exiliado e ingeniero mexicano Porfirio Treviño, para el diseño y construcción de la Quinta Urrutia.⁹⁶ Más adelante, en 1921, Urrutia compró una superficie de quince acres en Broadway y Hildebrand para establecer el jardín Miraflores, vinculado con la casa por un sendero. La entrada al jardín era por un arco tapizado con azulejos, manufacturados en el taller de Uriarte por Enrique L. Ventosa, quien dejó su sello en uno de los azulejos.⁹⁷

La ornamentación del arco es nada menos que una copia del panel de pavorrales (1919) del propio autor colocado en la parte superior del taller de Uriarte en la 4 Poniente, al que ya hemos hecho referencia. Con la salvedad de que en el arco la imagen del pavorreal central y los dos que lo circundan se repiten en ambos costados, teniendo al centro una imagen de la Virgen de Guadalupe; los tigrillos de la planta baja en el taller de Uriarte, en el arco, forman parte de las dos columnas, las cuales a su vez tienen cuatro platos incrustados a la manera de rosetones: los dos superiores con la imagen de la flor de lis en azul cobalto; el inferior izquierdo representa a un perico en un glifo prehispánico y el derecho, a una guacamaya, ave originaria de América, en colores azul, amarillo y rojo.

La propuesta ornamental se describe así en una crónica de la época:

Con el sentimiento propio del indio azteca y decorada con azulejo, representan los dos tipos que dominaban en los siglos XVII y XVIII. En los tableros de las columnas hay un maravilloso dibujo persa en donde están combinados en líneas y colores, seis hermosos pavos y dos tigres, modelo legítimo del azulejo hispanoárabe. El tablero alto tiene en el centro a la virgen de Guadalupe y seis pavos con carácter de triunfo, representación genuina de las Talaveras de la Reina. Influencia muzárabe. El remate del arco de piedra, con el escudo de la Nueva España. Este arco y toda la decoración de azulejos fue mandada a hacer especialmente por el obispo Plancarte para elegirlo en la villa de Guadalupe lugar en donde eran recibidos los virreyes de la Nueva España. Los acontecimientos de México determinaron el que esta obra de arte fuera a San Antonio, Texas, donde ha sido erigida en uno de los lugares más visibles sobre la Avenida Broadway, para conmemorar también que allí, sobre el origen del Río San Antonio, se celebró la primera misa a la llegada de los primeros franciscanos en el año de 1716.⁹⁸

En la cita, además de la interpretación iconográfica, llama la atención la referencia al obispo Francisco Plancarte y Navarrete (1856-1920), quien al parecer encargó la obra para colocarla en la villa de Guadalupe. Debido al papel contrarrevolucionario que jugó la Iglesia

96 Steve Bennett, "The mysterious history of the mexican surgeon who created Hilderbrand art park", *San Antonio Express News*, 28 de noviembre de 2017.

97 Tanto la firma de Uriarte como de Ventosa pueden distinguirse en la parte inferior del pavorreal central.

98 Ramírez Rancaño, "Aureliano Urrutia ¿el asesino de una república castrense?", 248.



Prueba de color azul Ventosa, 1918
Enrique L. Ventosa, Talavera Uriarte
Siglo XX
Loza estannífera
Taller Uriarte Talavera

católica durante la Revolución Mexicana, Plancarte también estuvo exiliado en San Antonio, Texas, y conocía a Urrutia, pero murió un año antes de la construcción del arco de Miraflores. A su vez, el mural del taller de Uriarte está firmado en 1919. Probablemente la manufactura de ambos se hizo al mismo tiempo para escenarios distintos; aunque cuesta creer que el obispo Plancarte se la haya encargado a Ventosa desde el exilio.

Por otra parte, es probable que Ventosa haya conocido a Urrutia a través del poeta José Juan Tablada, que era amigo de ambos.

A partir de 1922, como ya indicamos, Isauro Uriarte pasa a ser propietario del taller con el apellido de su familia. En esta etapa Ventosa se consolida como artista hasta su muerte en 1935.

El trabajo de Enrique L. Ventosa y su aportación a la cerámica local

Desconocemos si Ventosa previamente a su asentamiento en Puebla realizó cerámica artística, a pesar de que estudió lo que actualmente se conoce como Artes Aplicadas. Lo que sí podemos afirmar es que ya en la Angelópolis, motivado quizá por el movimiento de *Arts & Crafts* e inspirado en la labor creativa del ceramista francés Bernardo Palissy, Ventosa buscó tanto retomar las formas y diseños de la etapa colonial de la cerámica poblana, como establecer su propia producción con base en las corrientes artísticas de la época, como el historicismo y el *Art nouveau*, o con referencias en su trazo a la obra de Alfons Mucha.⁹⁹ En general, Ventosa buscaba rescatar el esplendor de las culturas del pasado, incluida la prehispánica, lo que lo distingue de la hasta entonces ornamentación de la cerámica local, entre otras características.

Grosso modo la obra de Ventosa se puede dividir en dos grandes etapas: la primera, de reproducción de piezas coloniales y la búsqueda del dominio del color azul, básicamente de finales del siglo XIX a 1915; y la segunda, la de la experimentación y adaptación de sus diseños a las posibilidades locales, hasta lograr la consolidación de formas y el dominio de la técnica, lo que le permitirá también una mayor estabilidad en su propuesta ornamental. Ambos momentos influyeron a su vez en la dinámica local.

Sobre la primera etapa, podemos recurrir a las opiniones de Barber sobre Ventosa en 1908, en las que hace referencia a la copia que el artista realizó de la loza colonial, así como de los azulejos poblanos y españoles; así también a la manufactura de “grandes

99 Alfons Mucha (Moravia, 1869-Praga, 1939). Pintor y especialista en artes aplicadas, uno de los principales exponentes del *Art Nouveau*.

paneles de inspiración hispano-morisco”.¹⁰⁰ Es probable que para entonces Ventosa contara con el apoyo de los artesanos locales para conseguir tanto las formas deseadas como la ornamentación requerida. Sin embargo, a decir del propio Barber, Ventosa dotó a sus piezas de algunas características particulares que permitían distinguirlas de las originales. Entre otras, un mayor grosor en la aplicación del esmalte.¹⁰¹

El éxito de las reproducciones de Ventosa, que se vendían a precios moderados, según comenta Barber, suscitó a su vez las réplicas de piezas antiguas en otros talleres para satisfacer el nuevo gusto por las copias de loza virreinal, como se demuestra en la copia del lebrillo de San Juan Bautista, de la Colección del Museo Amparo. Con lo anterior se inició la nueva etapa de expansión de la talavera poblana.

Probablemente el éxito inicial animó a Ventosa a realizar su propia producción. Como ya comentamos, el catalán trabajó en el taller de la calle de Zayas, por lo menos de 1900 a 1910. La obra de esos años que consigna Cervantes son básicamente platonos decorativos en azul cobalto, por lo que creemos que, a manera de experimentación, Ventosa primero buscó dominar ese color; incluso existe un plato de 1918 de pruebas de azul en diferentes tonos. En esa búsqueda del pasado, de carácter historicista, la ornamentación de los platonos da prioridad a la heráldica, en la que predomina la flor de lis.

En la segunda etapa, y al parecer de manera constante, Ventosa experimentó con diversidad de formas y colores hasta lograr en algunos casos la calidad que él mismo se exigía, como lo demuestran algunos platos de la Colección del Museo Amparo.

Esta etapa de experimentación se extendió a los talleres locales, en particular el de Uriarte. De tal manera que ahora empezaron a ser recurrentes, por ejemplo, los fondos de las piezas en amarillo (aunque hay algunos ejemplos coloniales), negro y azul, retomando en este último caso las tonalidades del azul punche, de principios de siglo.¹⁰² Hay un uso extensivo del color naranja, así como la aplicación de diversas tonalidades de verde, azul y café. A la paleta se incorpora también el rosa casi de manera constante y gamas de morado, con lo que se pretende combinar colores y superar la inercia de los cinco colores tradicionales desde la época colonial: negro, azul, amarillo, verde y naranja, lo cual ya había empezado a ocurrir, según Ana Paulina Gámez, desde mediados del siglo XVIII en la búsqueda local

100 Barber, *The Maiolica of Mexico*, 33.

101 Barber, *The Maiolica of Mexico*, 33.

102 Ana Paulina Gámez, “La influencia de la Real Fábrica de loza blanca y porcelana de Alcora en la cerámica mexicana”, en *Talavera de Puebla*, 104.

por homologar a la porcelana de Alcora.¹⁰³ Así, se consolida el uso de la policromía, figurativa y geométrica. Y lo más importante: se sistematizan por escrito las fórmulas, con pesos y medidas, del esmalte y de los colores, labor iniciada por el propio Ventosa, a la manera del sevillano Gestoso y Pérez; pero sistematizada y publicada finalmente por Enrique A. Cervantes en 1939. A pesar de las particularidades de cada taller, con la sistematización de las fórmulas se consolida el conocimiento artesanal, antes en buena medida sólo transmitido en forma visual y oral.

En este período, por tanto, hay una fusión de conocimientos técnicos, fruto del bagaje de Ventosa con la cultura empírica local. Una lectura para distinguir unos de otros que requiere de un proyecto más amplio, pero ya en la obra del Palacio de Maricel de Sitges se aprecia el dominio de Ventosa, del azul cobalto al estilo poblano; y en los pavorreales del mural de Uriarte y del arco de Miraflores se observa el control de la paleta polícroma.

Es probable que desde los años veinte hasta su muerte, en 1935, Ventosa haya gozado de la tranquilidad que obtiene un ceramista al haber conseguido la estabilidad en la forma y los colores de sus piezas, para dedicarse con menos riesgo a la ornamentación.

Formas y ornamentación

Respecto al tipo de ornamentación que buscaba Ventosa, podemos recurrir a sus propias palabras, tomadas de su libro *Cerámica*:

He ensayado modelos persas, indostánicos, marroquíes, esa cerámica burda y vistosa. Verás pruebas de Talavera toledana con sus ribetes de italianismo. También te ofrezco algo de decoración Hispano-Morisca, que fue la fortuna de Valencia y Málaga; encontrarás ensayos a lo Bernardo Palissy, aquel mártir, gloria de la hermosa Francia. No faltan algunos bibelots con sus pelucas empolvadas y sus espadines, ni los cacharros góticos con águilas bicéfalas y agudas coronas, y abundan las piezas de esta mayólica tan nuestra, de la interesantísima Talavera de Puebla, decorada con su hermoso esmalte azul oscuro, grueso y brillante.¹⁰⁴

A su vez, una de las principales obsesiones de Ventosa, según comenta Sarmiento, serán: “aquéllos escudos con los cuarteles habitados por injertos de león y de quimera”.¹⁰⁵

Grosso modo, en una revisión general de la obra de Ventosa hasta ahora conocida, además de lo señalado por él mismo, pueden

¹⁰³ Gámez, “La influencia de la Real Fábrica de loza blanca y porcelana de Alcora en la cerámica mexicana”, 103, 104.

¹⁰⁴ Enrique L. Ventosa, *Cerámica: libro para artistas* (Puebla: Linotipografía Guadalupana, J. M. Aguirre, 1922), 12.

¹⁰⁵ Sarmiento, “Enrique Ventosa”, artículo manuscrito, s/p.

distinguirse las referencias de personajes históricos como Cristóbal Colón, los Reyes Católicos, Dante Alighieri y el filósofo Aristóteles, entre otros; así como las figuras femeninas con clara influencia del *Art Nouveau* y de Alfons Mucha; sin dejar atrás la referencia al mundo prehispánico mexicano, como ya comentamos. En lo que se refiere a las formas, aunque sabemos que Ventosa realizó algunas piezas de carácter utilitario, el artista centró su producción en los paneles cerámicos y en los platones ornamentales. Para lo cual supo abrirse mercado, por un lado, relacionándose con prestigiados arquitectos de la época y, por el otro, fomentando el gusto por sus piezas en la clase media posrevolucionaria, que vio en sus diseños una manera de acercarse a la moda europea, sin dejar atrás el interés en su obra que mostraron los coleccionistas nacionales y extranjeros. De cualquier manera, la suya no fue una producción masiva.

La técnica

La manufactura de la mayólica o talavera de Puebla no cambió sustancialmente de la época colonial a principios del siglo XX y aún en la actualidad conserva sus características básicas: mezcla de dos tipos de barro, pisado del barro, elaboración manual de las piezas ya sea en torno, sistema de churros o placas en molde; esmalte con base en plomo y estaño, elaboración de colores con base en óxidos; decoración a mano; cocción con base en dos quemas en horno de doble cabina con leña como combustible y forma de estiba con “caballitos” o “cobija”. Otra particularidad es el control de la temperatura del horno y el riesgo que ello implica para el ceramista, uno de los principales problemas de esa labor.

A lo anterior se refiere el propio Ventosa en los siguientes términos:

El horno arde. En sus entrañas de transparente oro el resplandor deslumbra, el calor funde; los óxidos se liquidan, el esmalte brilla, en su exterior, y coronando su cúspide, una nube negra lo envuelve en humarazo que se eleva hacia el cielo, manchando el purísimo azul de este palio de Fuego, cumplen su fiera y ardiente misión.

Las paredes interiores brillan, la arcilla de los ladrillos suda lágrimas purpúreas, que gotean cual rubíes, espesos, candentes, diamantinos. Una ola de potente luz asciende. El horno se infla, bulle y rojo como sol activa su fuerza, implacable, avasalladora, soberana.

El calor asfixia. La cerámica vibra, tiene transparencia de cristal, de ámbar claro, centellante, bellissimo. Las piezas de tanta claridad son invisibles. Es una masa ígnea. Parece un trozo de planeta en gestación, algo grande que lucha, como si se fraguara un mundo.

Este tormento dura treinta y seis horas, sin interrupción, animadas por ráfagas, por caldas de abrasadora inquietud.

Cuando la masa ígnea está en toda su furia, en todo su apogeo, es

preciso cascar al exterior una pieza, “sacar muestra” como decimos, y por una pequeña abertura se introducen unas largas pinzas de hierro, y entre el chorro de resplandor que del laboratorio surge, aparece la pequeña pieza, irradiando centelleos como una brasa. Al contacto del aire, al apagarse, toma un tono rosado finísimo, color de niño recién nacido.

La mayólica al nacer canta; al sentir el contacto del aire, produce un tintineo rítmico, argentino, chispas sonoras. Es el cliquele del esmalte. Así saludan su efímera vida, al surgir de las ardientes entrañas de su fragua creadora.

El ceramista tiembla de emoción y le reza al Fuego. ¡Oh Fuego! Brasas vivas que tenéis por misión completar mi obra. Llamas inquietas; aumentad el ardor de esta fragua; que sus entrañas centellen al rojo blanco y deteneos en el momento preciso, en el justo instante en que el esmalte luzca su hermoso azul, el rojo su escarlata, su brillante oro el amarillo y los verdes, dulces tonos de esmeraldas.

Fuego, divino, Fuego, único maestro de los ceramistas, apiádate de quien confía en ti sus pobres obras.

Las llamas se extinguen suavemente, el horno se calma, se enfría perezoso, y a los dos días... con ansia, con inquietud, con sofocante angustia envuelta en esperanza, el artista ve surgir sus obras y con alegría, con pena, selecciona, aparta, guarda, o destruye... esperando siempre la “próxima hornada” que confía será mejor, acogiéndose a la grata esperanza que alienta su soñar.

Algunas veces sucede que dos piezas colocadas demasiado cerca dentro de la misma caja, o sea en el mismo lecho de arcilla, al dilatarse bermejas, incandescentes, con el ardor del fuego se juntan, se besan y al enfriarse quedan unidas tan estrechamente que al intentar separarlas se quiebran, quedando ambas para siempre mutiladas.

Aquí te ofrezco lector amable, las medianas piezas de mi pobre hornada. He confiado al fuego mi loza, y él, siempre ingrato, me las devuelve como las ves, imperfectas y opacas.

Algunas las he destruido por exceso de sus llamas, otras el negro humo las ha cubierto de manchas, de grietas y así van ellas.

También encontrarás entre estos cacharros, algunos muy tenues, amasados en el barro vil de los humanos. Estos llevan el incandescente horno dentro de sí mismos, son Tanagras que arden en el amor, en celos, en todas las pasiones, en todas las desdichas. Son cerámicas de la vida nuestra que como las esmaltadas, resultan siempre con mil imperfecciones, opacas si les faltó lumbre, y si se pasaron de fuego, sobradamente relucientes.¹⁰⁶

Treinta y seis horas de quema, con el riesgo de que el esmalte se escurra o las piezas se peguen, o que el esmalte y los colores no lleguen a su punto de fusión, era el reto común de los artesanos, al que se sometió también la obra de Ventosa. De ahí que el valor de las piezas de talavera resida no sólo en su ornamentación o la calidad de su manufactura, sino también en la fortuna de haber llegado a buen fin, luego de la prueba final del fuego.

106 Ventosa, *Cerámica: libro para artistas*, 9–12.

Además de esta complicada labor, la técnica en la obra de Ventosa, con base en los platonos que hemos revisado en el Museo Amparo, tiene algunas particularidades que contribuyeron a una mayor calidad de su trabajo, a saber:

- Usa barro fino, lo que indica que tiene varias coladas, no se trata del barro rojo tradicional de Puebla o por lo menos está muy depurado.
- Los platos están manufacturados en general en torno y en medida en molde.
- Uso de sellos para crear relieve, característica que no hemos visto en ningún otro plato de talavera en Puebla, ni antes ni después de Ventosa. Una aportación al parecer de la cerámica catalana.
- En los platonos de Ventosa suele aparecer en la parte inferior una especie de sostén circular para darle mayor estabilidad a la pieza y evitar que se escurra el esmalte.
- En algunos casos usa para la estiba el sistema de trípodes, pero no siempre.
- En sus platonos el esmalte es más blanco, si se compara con otras piezas de la época y anteriores, lo que indica mayor presencia de estaño.
- En sus platonos en general el esmalte no aparece craquelado, dado que en su momento eso se consideraba un defecto.
- Otra particularidad será el tipo de aplicación de los colores. Ventosa no pintó sin antes probar qué colores le servían, tanto por el tono deseado como por su capacidad para llegar al punto de fusión requerido en el horno. Lo anterior por economía y por profesionalismo. No se descarta que realizara sus pruebas en un horno más pequeño, como hasta la fecha sucede en los talleres talaveranos con denominación de origen. Ventosa maneja sutilmente los colores y busca luces y sombras, como el pintor académico que era:

Azul: En el caso del azul oscuro primero lo usa en relieve y luego acuarelado, lo cual es muy difícil porque el cobalto es un óxido muy pesado. Además, incorpora a su paleta un azul claro, distinto del azul punche del siglo XIX, en este caso es más bien característico de la cerámica catalana, como puede corroborarse en algunos azulejos del siglo XVI.

Amarillo y verde: En sus platonos usa el amarillo y el verde tanto en relieve como acuarelados, lo cual es muy difícil de lograr. El verde, al ser óxido de cobre, es difícil de controlar en su aplicación, porque el cobre tiende a quemarse y volverse gris. En lo que se refiere al amarillo, originalmente en la talavera se aplicaba

liso, en cambio él ya lo aplica en relieve. De igual manera Ventosa maneja distintas tonalidades en la aplicación del amarillo.

Rojo: A pesar de que ya existían ciertos elementos de rojo pálido en la loza desde mediados del siglo XVIII, Ventosa incorporará en sus platonos un rojo fuerte e intenso, aplicado además en relieve, mismo que hasta la fecha no ha logrado recuperarse en la talavera poblana más que con colores industriales. Es probable que para conseguirlo haya recurrido a una tercera quema (para elevar la temperatura) y realizado la cocción en un horno de menor tamaño.

- En los platonos de Ventosa aparecen tanto el sello de Uriarte como el de Ventosa, delineados en azul clarito. El símbolo de Uriarte suele ser muy distinto de un platón a otro. Por lo tanto, es posible que a la manufactura de cada platón hayan contribuido diferentes artesanos responsables después de delinear el sello respectivo.
- Hay algunos platonos que tienen todas las características de la obra de Ventosa, pero no están firmados por él, probablemente sean copias del taller de Uriarte, de muy buena calidad. Los hemos catalogado como “escuela Enrique L. Ventosa”.

nueva paleta polícroma, con diversidad de formas y diseños, acorde con las nuevas costumbres de mesa o a petición explícita del consumidor. Sólo más tarde, en las últimas décadas del XX y principios del XXI, una revaloración de la obra de Ventosa llevará al Taller Uriarte a la copia de algunos diseños y al establecimiento de un museo local. A la par del gusto por la loza fina, a partir de los años veinte del siglo XX, hay en Puebla un nuevo despegue económico que derivó entre otros aspectos en el crecimiento de la ciudad y la creación de nuevos desarrollos del estilo neocolonial. Lógicamente el beneficio fue para los talleres de talavera, tanto por la producción de azulejos que formarían parte de los acabados de las nuevas residencias, como por la moda de incluir en las residencias tibores y otros objetos de loza fina de la época colonial incluyendo copias. Así, la línea de las reproducciones iniciada por Ventosa cobrará en esos años un nuevo impulso como artículo de lujo, a pesar de la producción en serie de vajillas de pasta industrial o de los mosaicos de producción en serie.

En Europa y Estados Unidos el movimiento *Arts & Crafts* había prácticamente desaparecido en los años veinte del siglo XX, entre otras razones por la dificultad para producir de forma masiva objetos artesanales a un precio razonable, así como por el resurgimiento del neoclasicismo.

En México, en cambio, el trabajo artesanal es una labor cotidiana de pueblos y etnias desde la época prehispánica, que cobró mayor auge como elemento de identidad nacional luego de la Revolución Mexicana. De igual manera, los regímenes posrevolucionarios al distanciarse del gusto porfiriano por lo francés vieron con buenos ojos la revaloración de las artes aplicadas, desarrolladas en el país durante la colonia.

En Puebla, ya para las primeras décadas del siglo XX, el gusto por la loza fina o talavera se había consolidado en el gusto social y se volvió un elemento de identidad regional. En esa etapa, los talleres poblanos, más que retomar los diseños de Ventosa con los que al parecer no se identificaban, ni tenían la capacidad técnica de imitar, lo que buscaron fue continuar con la copia de diseños del pasado, tanto de la época colonial como del siglo XIX, enriqueciéndolos con la

La colección de loza fina o talavera del Museo Amparo



La colección de talavera del Museo Amparo se divide en dos secciones: loza y azulejos.

La primera cuenta con 58 piezas, la mayor parte de ellas del siglo XX. Para este libro hemos escogido las más representativas divididas en: La etapa romántica, 1840-1870; la etapa de renovación, aproximadamente 1890-1940, donde destacamos las piezas de influencia oriental, después las piezas policromas; deteniéndonos posteriormente en la obra de Enrique L. Ventosa (1897-1935); piezas del taller de Uriarte, a partir de la segunda mitad del siglo XX, firmadas entre otros por el artesano Alonso, ejemplo de continuidad de la tradición de la signatura de autor iniciada en el siglo XX, por Uriarte/Ventosa, antecedente de la posterior *denominación de origen*.

La segunda sección está integrada por la colección de azulejos del Museo Amparo, la mayor parte de los cuales están *in situ*, en el inmueble, por lo que serán tratados aparte.

La etapa romántica, 1840-1870

El Museo cuenta con siete jarrones o contenedores realizados en un mismo taller, que por su temática ornamental pertenecen al período romántico en el que se les da prioridad a los sentimientos personales sobre la razón; aunque no descartamos que su manufactura pueda ser de finales del siglo XIX, pero con motivos anteriores.

El romanticismo fue un movimiento cultural que se originó en Europa a finales del siglo XVIII y que tuvo su apogeo de 1840 a 1870 aproximadamente. Su principal característica es la ruptura con el clasicismo, de reglas estereotipadas basadas en la razón. En el romanticismo prevalece la conciencia del Yo como entidad autónoma

frente a la universalidad anterior; cada individuo a su vez posee sentimientos y características únicas, así como una historia particular, como puede observarse en las siguientes piezas.

Jarrones

Los jarrones presentados a continuación fueron elaborados en barro rojo, con esmalte estannífero brillante en el conjunto de la pieza y la base, que no muestran craqueladuras. El proceso de quemado se realizó en caja o cobija, sin marcas que evidencien el uso de trípodes. Las figuras de las piezas están delineadas en negro y tienen proporciones desiguales, están enmarcadas en amarillo y naranja con trazos poco uniformes. Los colores fueron aplicados a mano alzada, acuarelados, en tonos azul claro, verde, café y amarillo. Se usó una plantilla para realizar la copia de cada dibujo.

Uno de los jarrones, el primero que mostraremos, fue publicado inicialmente en el libro de *Loza blanca y azulejo de Puebla* de Enrique A. Cervantes en 1939; aparece con una tapa en la que está escrita la palabra “azúcar” delineada en negro. Cervantes lo ubica como de mediados del siglo XIX a principios del XX. El mismo jarrón, pero ya sin tapa, formó parte de la exposición de talavera del Museo Amparo en 1999, fue catalogado por Margaret Connors entre 1850-1875, con lo que coincide el especialista en mayólica Alfonso Pleguezuelo y quien esto escribe. Es probable que, como en muchos otros casos, las ilustraciones de los jarrones correspondan a obras pictóricas o a retratos de alguna familia de origen criollo.

Este conjunto de piezas es de gran singularidad e importancia, ya que ni en Puebla ni en Europa se conocen otros ejemplares con las mismas características, de acuerdo con las investigaciones del doctor Alfonso Pleguezuelo.



Jarrón con escena campirana de pesca

1840-1860

Loza estannífera (talavera)

En este contenedor se aprecia la escena campirana de un grupo de niños en la que se refleja el interés en ese período por mostrar a la infancia como una fase vital. La imagen de la niña que pesca es una novedad, porque hasta entonces esa función sólo era propia de los varones.



Jarrón con escena campirana

1840-1860

Loza estannífera (talavera)

Este contenedor muestra una escena campirana con dos jóvenes conversando, se observa una atarjea de barro como canaleta de agua para llenar un cántaro.



Jarrón con escena campirana

1840-1860

Loza estannífera (talavera)

En este jarrón se muestra una escena campirana de diálogo entre una mujer y un joven frente a un granero de tipo europeo; tiene un dibujo acuarelado de un ramo de flores en la parte trasera del motivo principal.



Jarrón con escena romántica

1840-1860

Loza estannífera (talavera)

Esta escena, propia del romanticismo, muestra a una pareja de novios que se ofrecen flores de gran tamaño. En la parte posterior se observa un ramo de flores acuarelado con hojas en doble tono.



Jarrón con escena de educación

1840-1860

Loza estannífera (talavera)

La escena muestra a una pareja de niños, probablemente dos hermanos; en el mapa que la niña le enseña a su hermano más joven parece leerse océano Pacífico, reflejo de la etapa en que la edu-

cación se extendió a la clase burguesa. La posición del joven, recargado amorosamente en la chica, es propia de una etapa romántica en la que la expresión de las emociones era común.



Jarrón con escena de mujeres bailando

1840-1860

Loza estannífera (talavera)

La escena del contenedor muestra a dos mujeres probablemente bailando, cuyos rostros y brazos se fusionan, como un ejemplo de la exaltación de los sentimientos, propia del triunfo de la libertad individual de la sociedad burguesa. Los peinados de las damas corresponden a la etapa victoriana y neoclásica, posterior a 1835.



Jarrón con escena de despedida

1840-1860

Loza estannífera (talavera)

El jarrón muestra una escena costumbrista de un joven aparentemente despidiéndose de su madre. El peinado femenino corresponde a la etapa victoriana, mientras que el peinado masculino corto corresponde a la etapa napoleónica.



La etapa de renovación.

Mirando al pasado: Loza azul sobre blanco

Desde el siglo XV, Europa se obsesionó con la porcelana china de la dinastía Ming (1368-1644), de finos trazos de color azul sobre un fondo blanco, la cual inicialmente fue comercializada por los portugueses. Varios países intentaron imitarla sin conseguir en sus pastas la tersura de la porcelana, por lo que se empeñaron desde entonces en imitar su ornamentación; en España, la imitación de la porcelana oriental ocurrió particularmente en Talavera de la Reina a lo largo de los siglos XVII y XVIII, en los que se produjeron, entre otros objetos, vajillas decoradas sólo con azul sobre blanco.

Por su parte, como es sabido, en 1564 quedó inaugurada la nueva ruta marítima entre China y la Nueva España, vía el Galeón de Manila, con barcos que llegaban de Oriente a Acapulco cada año, y cuyas mercancías eran conducidas a su vez a Veracruz para embarcarlas rumbo a España, proceso conocido como el tornaviaje. De esa manera, la Nueva España y los loceros poblanos en particular tuvieron acceso a diversos objetos orientales como la preciada porcelana azul sobre blanco.

Dado el gusto extendido por este material también en la Nueva España, los loceros pronto empezaron a imitar su ornamentación, aunque con criterios propios: es decir, incorporando elementos novohispanos y aplicando el azul en relieve, lo que se conocerá después como azul “emborregado” o “plumeado”, tan característico hoy de la talavera poblana. No en vano en las ordenanzas de loceros de Puebla de 1682, se especifica que la loza entrefina deberá hacerse “contrahecha a la de la China”. Será este estilo, tradicional de la etapa colonial, lo que llamó en particular la atención de los coleccionistas estadounidenses y estudiosos del arte como Edwin A. Barber. Las primeras copias de piezas que realizó Ventosa a finales del siglo XIX fueron con ese estilo. Es una tendencia que permanece hasta ahora, al grado de que este tipo de ornamentación es un elemento de identidad regional.

La Colección del Museo Amparo posee tres interesantes piezas del siglo XX, que retoman en su ornamentación esa mirada hacia el pasado colonial. La primera es un platón con un paisaje oriental y trazo sumamente delicado; la segunda, una escupidera que, en ocasiones, entre las clases pudientes llegaron a ser objetos preciados debido a su ornamentación; y la tercera, un lebrillo en azul claro con la imagen central del bautizo de Cristo, que en realidad es copia a su vez de un lebrillo policromo del siglo XVIII. En los tres casos las piezas llevan la marca de Uriarte.

De esta misma corriente, el Museo Amparo cuenta con otros tres ejemplares, pero son de la segunda mitad del siglo XX, se trata de dos atractivas fuentes y un tabor hexagonal, pero dado que están firmadas por el artesano Alonso, junto con otras piezas, hemos decidido tratarlas aparte, como ejemplo de continuidad de la firma de autor iniciada por Ventosa.



Platón de influencia oriental

Primera mitad del siglo XX

Loza estannífera (talavera)

Platón monocromo con una marcada influencia oriental. Elaborado en barro rojo mediante el uso del torno, con aplicación del azul cobalto en relieve y cubierto con esmalte estannífero muy brillante. Tiene residuos en el labio superior que muestran que una parte se pegó en el horno con otra pieza durante el proceso de quemado.

El dibujo central es un paisaje chinesco finalmente pintado a mano alzada, en azul cobalto en relieve, que muestra una distribución de los árboles

en perspectiva y una cenefa horizontal con motivos de eses que enmarca el cuadro central.

Es una pieza de gran calidad. La firma de Uriarte está en azul y la acompañan tres puntos, lo que recuerda la primera etapa manufacturera de ese taller, a principios del siglo XX. La forma del platón a su vez es característica de los platos de Ventosa, por lo que probablemente esta pieza corresponda al taller de Uriarte de las primeras décadas de dicho siglo.



Escupidera sin tapa

Finales del siglo XIX-Principios del siglo XX

Estilo chinesco

Loza estannífera (talavera)

Escupidera estilo chinesco decorada en azul cobalto en relieve, sin tapa, en el labio de la pieza tiene una cenefa zigzageante y en la base la firma Uriarte en negro. Fue elaborada en barro rojo mediante el uso del torno, está recubierta con esmalte muy brillante, que se observa craquelado.

En el fondo del recipiente hay evidencias de uso de agua u otro líquido. Una pieza casi idéntica está en exhibición en el Museo Uriarte, firmada por el artesano Alonso.



Lebrillo monocromo

Siglo XX

Loza estannífera (talavera)

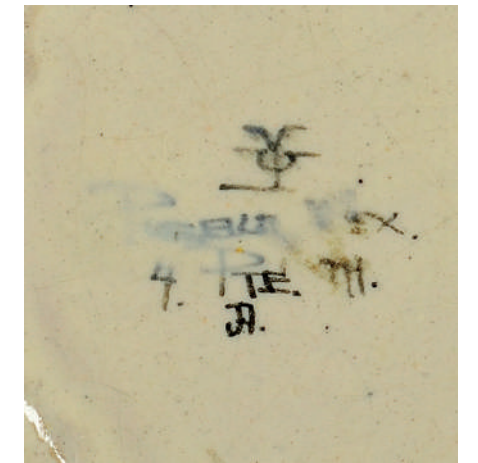
Lebrillo monocromo con decoración en azul cobalto y azul claro, aplicado en el conjunto de la pieza interior y exterior, copia de dibujo aplicado con plantilla, esmalte estannífero brillante levemente craquelado. Elaborado en barro naranja claro; torneado, grieta en sancocho cerrada y cubierta con esmalte, quemado en horno de gas moderno.

Se trata de una copia del lebrillo policromo del siglo XVII de la colección Pérez de Salazar de me-

diados del siglo XVII (Artes de México, p. 64), la representación del bautizo de Cristo está al centro del plato. Al fondo, el árbol parece contra hecho para adecuar el dibujo a la profundidad de la pieza. En el interior un conjunto de once serafines en azul en posición reflexiva, cinco en la parte inferior del cuerpo interior, enmarcado por una línea azul y seis en la parte superior, los circunda un conjunto de flores. La decoración exterior repite el grupo de

serafines, en este caso son diez, pero sin enmarcamento. La boca del lebrillo está decorada en azul cobalto con relieve.

Probablemente el autor sea Javier Martínez o Alonso, ya que la firma de Uriarte se parece a la elaborada por éste último. Exhibido en la exposición del Museo Amparo de 1999.





Policromía y libertad

Desde finales del siglo XVI, la loza polícroma se desarrolló en Puebla bajo la influencia de la paleta renacentista italiana y tuvo su apogeo de mediados del siglo XVII a mediados del XVIII. Posteriormente, en 1813, luego de la Independencia, con la abolición de los gremios y, por lo tanto, con la supresión de las ordenanzas y de las inspecciones de producción, los loceros abandonaron las reglas establecidas y la uniformidad de estilo para iniciar una etapa de experimentación cromática, así como de búsqueda de nuevas formas y diversidad decorativa, influidos entre otras corrientes por el neoclásico y el costumbrismo, además de la producción de la fábrica de Alcora (fundada en el siglo XVIII). Las nuevas costumbres de mesa y la riqueza de los platillos poblanos derivaron en la producción de platonos para postre, mancerinas, soperas, jarritas, platos hondos, medianos y grandes, así como fuentes, joyeros y tinteros. Además, en la primera mitad del siglo XIX, fue común encontrar en la loza imágenes de tipos populares y de paisajes mexicanos. Sin embargo, la producción de los loceros y este ejercicio de libertad se vieron una y otra vez mermados por las guerras civiles e invasiones extranjeras, motivos por los cuales la cerámica poblana acabó decayendo.

A finales del siglo XIX, como ya comentamos, con el arribo del catalán Enrique L. Ventosa a la ciudad de Puebla, esa etapa de libertad cromática y de experimentación sería retomada para reactivar la industria local.

Plato policromo con escenas costumbristas y peces

Finales del siglo XIX-Principios del siglo XX
Loza estannífera (talavera)

Plato semihondo con ala ancha. Fue elaborado en barro café claro y recubierto con esmalte brillante, levemente azulado, que se encuentra craquelado.

Tiene decoración policroma, el tipo de aplicación de los colores y la temática nos hace pensar que probablemente no sea poblano. Al centro del plato se representa en azul claro un posible lago con peces y tortugas delineados en negro.

En el ala del plato se repiten en relieve y de forma paralela, una serie de imágenes costumbristas dibujadas en azul cobalto, son cuatro casitas campestres en cada extremo, con dos personajes, probablemente uno masculino y uno femenino, en una de estas escenas también hay un perro; las figuras están separadas entre sí por motivos vegetales.



Plato semihondo, estilo costumbrista. Campesina con cántaro de barro y cuerda para sacar agua

Segunda mitad del siglo XIX

Loza estannífera (talavera)

Plato semihondo, elaborado en barro café claro fino, con esmalte semibrillante que se encuentra craquelado. Fue elaborado en molde y quemado con trípodes en anverso y reverso.

La decoración presenta a una campesina con un cántaro de barro y una cuerda para sacar agua,

sobre un piso de ladrillo, va vestida con falda y camisa larga al estilo europeo; está delineada en negro y acquarelada en colores azul, café y amarillo. Tiene una cenefa de cuatro líneas en el ala en color azul claro.

El plato forma parte de la corriente costumbrista, de mediados del siglo XIX.



Plato extendido con motivos vegetales

Segunda mitad del siglo XIX

Loza estannífera (talavera)

Plato extendido semihondo, probablemente sope-ro. Elaborado en barro café claro de consistencia fina con la técnica del torno y quemado con trípodes, ya que tiene evidencia de marcas en la parte exterior, dentro del disco.

Tiene esmalte brillante color crema levemente craquelado; fue pintado con los colores tradicionales poblanos: naranja, verde, amarillo y azul.

Al centro de la pieza tiene una flor de clavel pintada a mano alzada en color naranja, con vegetación polícroma en su contorno. En el disco se repite el dibujo del clavel en aplicación horizontal.

Hace juego con otras piezas de la Colección del Museo Amparo, tal vez parte de una misma vajilla. En el Museo José Luis Bello y González hay piezas de este tipo que también indican que se hacían vajillas con esa propuesta ornamental.



Contenedor para cosas calientes

Mediados del siglo XIX

Loza estannífera (talavera)

Contenedor polícromo para cosas calientes o ponche, ya que presenta en la base pequeños soportes, probablemente para evitar que la pieza caliente dañe el mantel.

Está elaborado con barro café claro, recubierto con esmalte semibrillante, el cuerpo está torneado, con dos llantas en forma horizontal una encima de la otra, y dos asas en forma de oreja. Fue quemado con trípodes al interior.

Su decoración consiste en figuras vegetales en todo el cuerpo exterior, en dirección horizontal

a lo largo de los dos juegos de llantas, pintado a mano alzada en los colores tradicionales de la talavera: verde, azul, amarillo-café y naranja.

Margaret Connors la considera una sopera; fue seleccionada para la exposición del Museo Amparo en 1999 y publicada en el catálogo respectivo. Sin embargo, dado que no contiene la abertura para el cucharón, ni rastros de que lleve tapa, así como por su tamaño, no parece probable que se trate de una sopera. Hace juego con otras piezas de cocina.



Sopera con motivos vegetales

Segunda mitad del siglo XIX

Loza estannífera (talavera)

Sopera polícroma, pintada desde la base hacia el cuerpo superior. Fue recubierta con esmalte semi-brillante color crema, que se encuentra visiblemente craquelado. Tiene dos asas laterales en forma de nudo que están rotas hacia afuera. No tiene rastro de quema con trípodes o espigas.

Está decorada al centro del cuerpo con motivos vegetales aplicados a mano alzada y de manera simétrica en forma horizontal. Se utilizó azul cobalto para las hojas en relieve.

Es una pieza considerada por los historiadores de la talavera como típicamente poblana, dado el largo período de tiempo en que ese estilo prevaleció. Una pieza parecida fue publicada por Enrique A. Cervantes en 1939, en su libro *Loza blanca y azulejo de Puebla*. Existen piezas con esa misma propuesta ornamental en el Museo José Luis Bello y González.



Jarra polícroma con motivos vegetales

Segunda mitad del siglo XIX-Principios del siglo XX

Loza estannífera (talavera)

Jarra polícroma con esmalte estannífero color crema. Fue elaborada en barro rojo, con colores verde, naranja, café y negro, aplicados a mano alzada con motivos florales siguiendo un patrón horizontal al centro.

El estilo se repite en algunas piezas del Museo José Luis Bello y González.



Jarra polícroma con motivos vegetales

Ca. 1840-1870

Loza estannífera (talavera)

Jarra polícroma elaborada en barro rojo, con esmalte estannífero en color crema.

Tiene diseños vegetales en colores verde, naranja, café y negro, aplicados a mano alzada con motivos florales distribuidos horizontalmente en tres bandas en el conjunto del cuerpo exterior y el asa de la jarra.

Una jarra con una ornamentación muy parecida fue publicada por Cervantes, pertenece al Museo Bello y la ubica entre 1840 y 1870. Efectivamente, existen ejemplares con el mismo motivo decorativo en el Museo José Luis Bello y González, y otros ejemplares con la misma propuesta ornamental aparecen en la revista *Artes de México*, en el número titulado *La talavera de Puebla*.



Jarras policromas con rosetones y flores

Ca. 1940

Loza estannífera (talavera)

Observamos un par de jarras policromas, elaboradas en barro rojo con el uso del torno. La primera tiene boca amplia, en tanto la segunda es de boca chica, ambas elaboradas con esmalte muy brillante. La jarra número uno está decorada con rosetones y flores, con delineados en azul claro y flores rosas divisorias, aplicaciones de azul cobalto chinesco en relieve como fondo, y el labio superior en amarillo con relieve. En tanto, su compañera cuenta con decoración en el conjunto del cuerpo mostrando tres rosetones centrales, enmarcados con azul co-

balto en relieve, con dos flores estilizadas al centro de color rosa.

La decoración de ambas es similar a otras de los años veinte, sin embargo, una pieza muy parecida en existencia en el Museo Uriarte está firmada por Alonso, un artesano que inició su labor en los años cuarenta, por lo que le hemos dado a estas piezas la misma temporalidad.

Firma del taller Talavera Uriarte en azul claro con punto.

Inscripción: Talavera Uriarte





Botella achatada

Ca. 1940

Loza estannífera (talavera)

Botella achatada de doble boca, elaborada en barro rojo mediante el uso de molde y cubierta de esmalte muy brillante, que se encuentra craquelado.

Tiene decoración policroma completa en el conjunto del cuerpo, con un motivo floral al centro del rosetón. El asa que une las dos bocas está pintada en amarillo y azul cobalto.

Al igual que las piezas anteriores, tiene una decoración parecida a otras de los años veinte, y tiene similitud con una pieza en existencia en el Museo Uriarte que está firmada por Alonso.

Firma del taller Talavera Uriarte en azul junto a la palabra México.

Talavera Uriarte

Inscripción: México



Tazón con motivos florales

Ca. 1850-1860

Loza estannífera (talavera)

Tazón polícromo, probablemente para uso colectivo. Está elaborado en barro rojo con esmalte estannífero brillante que se observa craquelado. El proceso de quemado fue mediante trípodes.

El conjunto decorativo del cuerpo exterior fue realizado con el uso de una plantilla. Tiene una cenefa central con fondo negro y motivos florales en color naranja con follaje verde, lo que hace resaltar las flores y el follaje. La aplicación de dicho fondo es poco común en la talavera, por lo que pertenece

a la etapa de experimentación con nuevos colores en el fondo, perteneciente a la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX.

Enrique A. Cervantes en su libro *Loza blanca y azulejo de Puebla* de 1939, ubica una maceta con fondo negro, con colores muy semejantes al presente tazón, con fecha aproximada entre 1850 y 1860.

Inscripción en el interior: AF



Tazones con cenefa vegetal

Segunda mitad del siglo XIX-Primeras décadas del siglo XX

Loza estannífera (talavera)

Par de tazones polícromos, de posible uso colectivo por sus dimensiones. Fueron elaborados en barro rojo, torneados, con aplicación de esmalte brillante y quemado con trípodes, de acuerdo con las marcas presentes al interior de las piezas. Al interior de ambas, sobre su fondo blanco estannífero se muestra la leyenda en negro “Prov. a de Cat. as», sin identificar.

Se observa el uso de una plantilla para realizar la copia de las flores en la banda horizontal exterior. Están decorados con motivos vegetales en color negro, sobre una banda central horizontal con fondo amarillo. La aplicación de dicho fondo es poco

común en la talavera, por lo que pertenecen a la etapa de experimentación con nuevos colores en el fondo, en mezcla con el esmalte estannífero.

Enrique A. Cervantes en su libro *Loza blanca y azulejo de Puebla* de 1939, ubica un platón con fondo amarillo y una mujer delineada en negro, con aplicación similar al segundo tazón, fechándolo como de la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX. Dicha pieza forma parte de la colección del Museo José Luis Bello y González, catalogada por Pérez de Salazar, con la misma temporalidad propuesta por Cervantes.

Inscripción en el interior: Prov. a de Cat. as





Tazón o fuente con cornucopias

Finales del siglo XIX-Principios del siglo XX

Loza estannífera (talavera)

Tazón o fuente con aplicación de policromía. Fue elaborado con barro naranja, torneado y con aplicación de esmalte estannífero con amarillo aplicado por inmersión en el conjunto de la pieza.

En la parte central del cuerpo exterior se aplicó óxido de cobre para obtener una tonalidad verde, pero al estar sobre el amarillo y ser una aplicación gruesa, derivó en negro. Tiene una decoración de

seis cornucopias en la parte central del cuerpo de la pieza.

Forma parte, junto con otras piezas en amarillo presentes en la misma colección, de la corriente que busca incorporar novedades a la manufactura de la talavera a finales del siglo XIX y principios del XX.



Plato semihondo con cenefa vegetal e iniciales

Finales del siglo XIX-Principios del siglo XX

Loza estannífera (talavera)

Plato semihondo policromo, con motivos vegetales en el contorno, al igual que en el ala del platón, pintados a mano alzada, acquarelados, en tonos verde agua, amarillo, rosa o guinda muy tenue. La incorporación del color rosado y verde agua es novedosa, por lo que el platón puede ubicarse en la nueva etapa de experimentación de colores para la loza.

Fue elaborado en barro rojo, tiene esmalte brillante que se encuentra craquelado. Probablemente

formó parte de una vajilla familiar, ya que cuenta con un monograma al centro delineado en color negro: C, L, N, O y V.

Hasta el momento no conocemos otros ejemplares con la misma propuesta decorativa, pero sí del uso del rosa en la ornamentación, en piezas básicamente de finales del siglo XIX y las primeras décadas del XX, que en algunos casos se extendió hasta los años cuarenta.

Firma al reverso: N

114



115



Platón monocromo

Finales del siglo XIX-Principios del siglo XX

Loza estannífera (talavera)

Platón semihondo, de ala ancha, monocromo. Elaborado con barro rojo mediante el uso de un molde y posteriormente torneado; fue quemado con trípodes pues se observan huellas en el interior de la pieza.

Fue recubierto con esmalte estannífero semibrillante, con incorporación del color amarillo dentro del mismo, aplicado por inmersión, aunque ahora se encuentra craquelado. La forma de este platón es muy parecida a la de un platón de Enrique L. Ventosa, elaborado en los talleres de Talavera Uriarte de principios de los años veinte.

La particularidad de la pieza estriba en el uso del color amarillo junto con el esmalte estannífero;

así como la aplicación del color azul en el contorno del anagrama *Horacio* y en el ala del platón, lo que lo convierte en una pieza austera, pero a la vez muy llamativa.

Una jarra con esmalte amarillo como fondo y con decoración en negro, descrita como del siglo XIX, de colección particular, fue publicada en la revista *Artes de México*, "La talavera de Puebla", número 3 (1995).

Dicha técnica ha sido retomada en el siglo XXI (entre 2015 y 2017), por los talleres con denominación de origen actuales, como Talavera Santa Catarina y Talavera de la Reyna.

116



117



Tazón policromo con motivos florales

Segunda mitad del siglo XIX-Principios del siglo XX

Loza estannífera (talavera)

Tazón policromo, elaborado con torno, cubierto con esmalte semibrillante, con decoración policroma en los colores tradicionales de la talavera: verde, amarillo, azul y naranja.

La decoración en el conjunto del cuerpo exterior tiene motivos florales verticales aplicados a

mano alzada, con divisiones circundantes en cuadrícula.

Ejemplares parecidos pueden encontrarse publicados en el libro *Loza blanca y azulejo de Puebla*, de Enrique A. Cervantes en 1939 y en existencia en la colección del Museo José Luis Bello y González.



Platón ovalado con motivos florales

Principios del siglo XX

Loza estannífera (talavera)

Platón repostero con ala ovalada, elaborado con barro rojo a partir de un molde y quemado con trípodes, ya que se observan marcas en la parte exterior así como en la interior. Está recubierto con esmalte semibrillante color crema que se encuentra levemente craquelado.

Cuenta con decoración polícroma a mano alzada, con motivos vegetales y florales en el conjunto del cuerpo y su ala en colores verde, amarillo, azul, naranja y café, con delineado en negro.

Tiene un pequeño orificio en el ala para su exhibición.



Escupidera de dos piezas

Finales del siglo XIX-Principios del siglo XX

Loza estannífera (talavera)

Escupidera policroma de forma ondulada, elaborada en barro rojo, con esmalte brillante color crema, que se observa craquelado; fue quemada con trípodes al interior. Tiene una tapa receptora en forma de flor con 16 pétalos y un orificio al centro.

Su decoración policroma tiene motivos vegetales, 12 flores en color naranja, azul y verde oscuro en relieve, pintadas a mano alzada.



Tibor decorativo

Ca. 1920

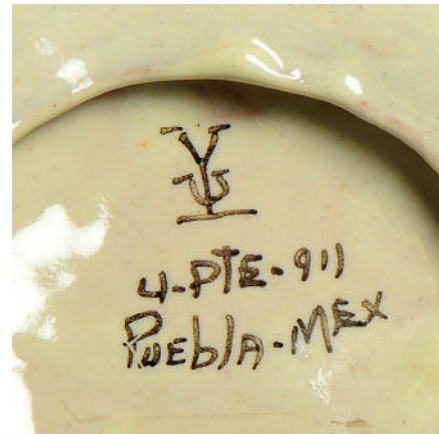
Loza estannífera (talavera)

Tibor decorativo policromo, elaborado en barro rojo, hecho con molde y recubierto de esmalte brillante, que no se observa craquelado. Tiene boca ancha, con elementos decorativos adheridos mediante pastillaje en las asas y en la sección central de la pieza.

Las asas tienen forma de un posible pavorreal o pato, pegadas al cuerpo del jarrón; los elementos añadidos en la sección central emulan un árbol con

cuatro manzanas en relieve y hojas en color verde fuerte. El fondo está pintado en azul claro y azul cobalto en relieve con motivo tradicional de S.

Es una pieza muy particular, el motivo del pavorreal fue característico del *Art Nouveau*, en este caso llevado a la cerámica. Sólo se conocen tres piezas con este diseño, dos en la Colección del Museo Amparo y una exhibida en el Museo Uriarte. Inscripción: Talavera Uriarte



La obra de Enrique L. Ventosa

Platón Art Nouveau con retrato femenino

Ca. 1920

Estilo Art Nouveau

Loza estannífera (talavera)

Platón polícromo con esmalte estannífero brillante; forma parte de una serie de piezas con mujeres de perfil de los años veinte, estilo *Art Nouveau*, con influencia del pintor español Romero de Torres y, sobre todo, del pintor checo Alfons Mucha.

Para su elaboración se utilizó barro fino color café claro con la ayuda de un molde y tuvo un retoque mediante el uso del torno; fue quemado con trípodes al interior de una caja cerámica, ya que no muestra signos de fuego directo.

Los colores utilizados para su decoración son verde, amarillo y azul, aplicados en relieve. Hay una leve presencia de color rojo en las áreas del corazón, la boca y la joyería del personaje; este color antes no era utilizado en la talavera poblana, debido a que el mineral utilizado para obtener el tono rojo se funde a menor temperatura. Esta es una particularidad de la obra de Ventosa, por lo que es probable que realizara una tercera quema para conseguir ese color.

Enrique L. Ventosa delineó en azul claro sombreado a sus personajes con particular sensualidad, dotándolos de gran vida mediante el uso de colores intensos en relieve. No tenemos registro de dicha aplicación u ornamentación en otras piezas cerámicas de la época en México o Europa. En la base tiene las firmas delineadas en azul claro: Talavera Uriarte-Ventosa.

Otro platón casi idéntico de la misma mujer, pero en este caso jugando con el collar entre las manos y con mayor detalle de las plumas de pavoreal sobre el casco, fue publicado en el libro de Enrique A. Cervantes, *Loza fina y azulejo de Puebla*. Hay también otro platón de características muy similares que forma parte de la colección de la Hispanic Society of America. Un plato muy parecido, pero con la representación de dos mujeres aparece en el catálogo de Arte Ventosa Internacional en Internet, con sede en Estados Unidos.



Platón Art Nouveau con perfil femenino

Ca. 1920

Estilo Art Nouveau

Loza estannífera (talavera)

Platón polícromo estilo *Art Nouveau*, perteneciente a la serie de mujeres de perfil de los años veinte, con influencia del pintor español Romero de Torres y, sobre todo, del pintor checo Alfons Mucha.

El rostro de la mujer de perfil ocupa toda la parte central del plato, probablemente se trata de una versión estilizada de una gitana, está pintada a mano alzada, con el rostro delineado en azul claro, con uso de tonos rojo intenso, amarillo y azul, aplicados en relieve, que se extienden sin cenefa a lo largo del plato, como una particularidad de la obra de Ventosa.

Fue elaborado con barro fino café claro mediante el uso de molde y retocado en torno. Tiene

aplicación de esmalte estannífero brillante que se encuentra craquelado. Para su quema, se utilizaron trípodes y fue guardado en una caja cerámica, ya que no muestra signos de fuego directo.

La presencia de color rojo intenso en la máscara de la dama es un elemento particular de la obra de Ventosa; sin embargo, hasta ahora no hemos encontrado otro ejemplar con el tema de la mujer gitana y un uso tan extensivo del color rojo.

Llama la atención que los sellos o firmas de Ventosa y Uriarte son distintos a los de los demás platones del Museo Amparo. Éstos están delineados en color azul oscuro, con el sello de Uriarte al centro, grabado en el barro y cubierto con esmalte.



Platón con relieve de monarcas

Ca. 1920

Arts & Crafts

Loza estannífera (talavera)

Platón (por sus dimensiones) policromo de ala ancha, con la recreación ficticia de reyes medievales (hombre y mujer) en relieve, con aplicación de hundimiento de sello en la base de la pieza.

Fue elaborado en molde y retocado en torno; cubierto con esmalte estannífero brillante, que ahora se encuentra craquelado. Su proceso de quema fue mediante trípodes sobre círculos pegados a la base del plato. Lleva la firma Ventosa/Uriarte en la base de la pieza.

Durante los años veinte, y como parte del movimiento *Arts & Crafts* (Artes y oficios), que Ventosa retoma en su obra, hay una tendencia a la recuperación del pasado y la producción manual de los objetos, por lo que se retoman las imágenes de inspiración medieval, como esta figura idílica de un rey y una reina con un escudo central indefinido y una

colocación de los cuerpos que asemeja la posición de una silla que no es vista por el espectador.

El recurso del sello impreso en la base para dar relieve a la figura es retomado por Ventosa de técnicas de la cerámica catalana, y salvo el presente plato y algún otro de lo que parece haber sido una serie, la técnica no tiene antecedentes en la talavera.

Un platón con características muy similares, entre ellas la aplicación del sello para dar relieve a los reyes medievales (en este caso ya incluyendo las dos sillas del trono y la corona), aparece como parte de la colección de la Hispanic Society of America, atribuido a Ventosa, aunque no se especifica si tiene algún sello del propio Ventosa o de Uriarte.



Platón con retrato de Cristóbal Colón

Ca. 1920

Arts & Crafts

Loza estannífera (talavera)

Platón polícromo con el retrato de Cristóbal Colón como elemento central. Fue elaborado en barro fino café claro mediante el uso del molde y retocado en torno; la quema se realizó con trípodes, probablemente guardado en caja cerámica, ya que no muestra signos de fuego directo. Fue recubierto con esmalte estannífero semibrillante, que se encuentra levemente craquelado.

La imagen de Cristóbal Colón fue probablemente copiada con carboncillo y delineada finamente con pincel a mano alzada en azul claro, con la aplicación del color apenas tocando el esmalte. Por su parte, el fondo del platón y la cenefa de color amarillo y azul cobalto fueron aplicados en relieve para darle profundidad al cuadro, usando pinceles

gruesos, prácticamente sin tocar el esmalte para evitar el desprendimiento del mismo.

Está firmado por Ventosa y Uriarte, en color azul oscuro; al centro tiene el sello de Uriarte grabado en el barro y cubierto por esmalte.

El movimiento *Arts & Crafts* buscó rescatar personajes del pasado, en este caso Ventosa se inclinó por Cristóbal Colón, por quien parece haber tenido una particular admiración, ya que el hotel de su esposa en la ciudad de Puebla llevaba ese nombre. Ventosa realizó una serie de platones sobre Colón con características similares, uno de los cuales puede apreciarse en el Museo Uriarte en la ciudad de Puebla.



Platón con ciervo y floresta

Siglo XX

Loza estannífera (talavera)

Platón policromo elaborado en barro café claro mediante el uso de molde, sin testigo de quema con trípodes, con medidas parecidas a los platonos de Ventosa. Está recubierto con esmalte semibrillante sin craquelar; es de muy buena manufactura, tanto en el dibujo como en la aplicación del color.

La figura central corresponde a un ciervo, finamente delineado en azul oscuro y sombreado en azul claro, con un ramaje florido en verde claro; el fondo es amarillo enmarcado en azul por el propio plato. La aplicación de los colores acuarelados en azul, verde y naranja es muy fina.

El tema del ciervo y la vegetación circundante fue también común en el *Art Nouveau*, por lo que

se trata de una muy buena copia de esa tendencia, aunque no puede ser atribuido a Ventosa, sino solamente al Taller Uriarte. El platón retoma la forma de las piezas de Ventosa y su paleta policroma, pero no tiene esmalte craquelado ni está quemado con trípodes.

Está firmado por el Taller Uriarte en azul oscuro, con dirección y origen, en un estilo distinto a la firma Uriarte de platonos de Ventosa; coincidiendo con la firma de otro platón atribuible al Taller Uriarte posterior a la época de Ventosa.

Inscripción: Talavera Uriarte



Platón Art Nouveau con perfil de dama cordobesa

Ca. 1920

Art Nouveau

Loza estannífera (talavera)

Platón polícromo, moldeado y torneado, esmalte semibrillante que se observa craquelado. Al centro se muestra una figura femenina de perfil con aplicación de los colores tradicionales de la paleta de Enrique L. Ventosa. El perfil ocupa toda la parte central del plato, perfectamente delineado, acuarrelado a mano alzada en colores azules, verde, naranja y negro, y enmarcado con la propia cenefa del plato en azul cobalto.

El platón puede pertenecer a la serie de mujeres de perfil de los años veinte elaborada por Enrique L. Ventosa. En este caso, es muy semejante a la

dama cordobesa del pintor inglés George Owen Wynne Apperley, contemporáneo de Ventosa.

El platón retoma la forma y medidas de las piezas de Ventosa, su paleta polícroma y la figura de la mujer de perfil. De igual manera tiene el esmalte semibrillante, la huella de la quema con trípodes y la firma en azul claro, muy semejante a la de Uriarte en los años veinte. Sin embargo, sólo está firmada por el Taller Uriarte, lo que permite inferir que Ventosa no la firmó por error o es obra de otro dibujante bajo su supervisión.



El artesano Alonso

De Alonso no tenemos más datos que su nombre al reverso de piezas de talavera de excelente manufactura, junto al sello del taller de Uriarte. Los artesanos más viejos del mismo taller comentan que trabajó ahí alrededor de los años cuarenta y cincuenta. Lo particular en este caso reside en

que al igual que Ventosa, dicho artesano firmó sus obras; no sabemos si se trata de algún discípulo, alumno suyo de la Escuela de Bellas Artes, o si simplemente el taller de Uriarte, siguiendo la tradición iniciada por Ventosa, otorgaba esa canonjía a sus artesanos de mayor categoría.

Lebrillo monocromo

Segunda mitad del siglo XX

Loza estannífera (talavera)

Lebrillo monocromo elaborado en barro rojo mediante el uso del torno y recubierto con esmalte estannífero muy brillante; posteriormente quemado en horno de gas moderno.

Tiene el diseño de una estrella al interior y exterior de la pieza, delineado en azul claro, en cuyos vértices aparecen flores, probablemente aretes o claveles; el fondo del conjunto de la pieza está pintado en relieve en color azul cobalto.

Además de la firma Uriarte, lleva el nombre de Alonso, artesano de dicho taller, que según testimonios de los propios trabajadores, laboró para Talavera Uriarte desde los años cuarenta del siglo XX. Se trata sin duda de un buen artesano, existen otras piezas con su firma dentro de esta misma colección.



Platón o fuente monocroma

Siglo XX

Loza estannífera (talavera)

Platón o fuente monocroma decorada en azul cobalto y azul claro, elaborada con barro rojo con el uso del torno recubierto con esmalte muy brillante color crema, sin craquelar; lleva la firma del Taller Uriarte en negro en la base, junto con el nombre del artesano Alonso.

La decoración es un diseño geométrico con motivos vegetales, con columnas de flores de

cuatro pétalos entrelazadas y enmarcadas por un rosetón en azul cobalto del mismo tipo que otras flores en piezas de este artista, al centro se observa un conjunto de flores en azul claro. El borde está pintado en azul cobalto en relieve.

Talavera Uriarte

Inscripción: Alonso



Tibor hexagonal

Siglo XX

Loza estannífera (talavera)

Tibor hexagonal monocromo, molde, barro café claro fino, dibujado con plantilla, esmalte brillante, firma en negro Uriarte/Alonso en la tapa.

Decorado en azul cobalto y azul claro, motivo de paisaje con cisne en cada cara del tibor, muy bien delineados, con motivo tradicional poblano plumado, circundándolo.



Tibor alado

Siglo XX

Loza estannífera (talavera)

Tibor alado policromo, elaborado con barro rojo fino y recubierto de esmalte brillante. Tiene boca ancha y asas en forma de alas.

Forma parte del conjunto de piezas elaboradas por el artesano Alonso. Su decoración es muy buena; está finamente delineada en manganeso, y pintada en naranja, azul, amarillo y verde.

Al centro se observan las figuras de dos venados, uno de ellos con insinuación adherida de

otro animal (sapo o rana); tiene también un motivo geométrico o de tejido horizontal en la parte inferior. También se observan diseños de flores en rosa y rojo. Se trata de una forma que se encuentra actualmente en el catálogo de Talavera Uriarte.

Talavera Uriarte

Inscripción: Alonso



Jarra polícroma para lebrillo

Siglo XX

Loza estannífera (talavera)

Jarra polícroma para lebrillo de excelente manufactura y ornamentación. Fue elaborada en molde con barro rojo, recubierto con esmalte estannífero brillante que no se observa craquelado. Está firmada en la base con los nombres de Talavera Uriarte y el artesano Alonso.

Tiene decoración en el cuerpo completo de la pieza; el dibujo fue creado mediante el uso de una plantilla con aplicación acuarelada de los colores

tradicionales poblanos, salvo el verde pálido y el rosa, que son poco frecuentes en la talavera.

En la parte inferior y central se observa el motivo de un cuerno de la abundancia con flores muy bien delineadas. En la parte central y en el conjunto del cuello de la jarra tiene el estilo poblano plumeado o de gota en azul cobalto en relieve. El asa tiene una forma de S estilizada y, al igual que el labio superior, están pintados en amarillo en relieve.



La Colección del Museo Amparo y los sellos

A partir de las Ordenanzas de 1653, se estipuló que las piezas de loza fina deberían estar selladas y marcadas por el maestro. Ello debido tanto a la competencia desleal de otros loceros, en la medida en que se incrementó la demanda de loza, como para garantizar que la misma en efecto cumpliera con los requisitos que las propias ordenanzas exigían. Del registro de firmas y sellos dio cuenta Enrique A. Cervantes en su libro *Nómina de loceros poblanos durante el período virreinal*.¹⁰⁷ Y desde entonces una diversidad de piezas de los siglos XVII y XVIII con sello, iniciales o firmas, forman parte de importantes colecciones como la del Museo José Luis Bello y González y la del Franz Mayer. De igual manera, el acervo de piezas con esas características se ha enriquecido por los hallazgos de los recientes descubrimientos arqueológicos en el centro histórico de la ciudad de Puebla. Los sellos o iniciales generalmente están al reverso de las piezas y no deben confundirse con los anagramas o iniciales de los propietarios; aunque algunos artesanos incluyeron como marca distintiva dentro de la decoración a ciertos insectos, como la abeja.

Sin embargo, en 1813, con la abolición de los gremios, la firma de las piezas y los estándares de la producción de calidad también se abolieron. Es a finales del siglo XIX, con el renacimiento de la loza o talavera a la que hemos hecho referencia a lo largo del libro, que el taller de Uriarte retoma el sello como garantía de la calidad de sus piezas e incorpora, en su caso, la marca de Ventosa como artista. A la muerte de Ventosa en 1935, esta característica prevaleció y fue homologada por otros talleres. Pero hasta donde sabemos sólo el taller de Uriarte otorga crédito al artesano como artista.

Habrà que hacer notar que una revisión de los sellos tanto de Ventosa como de Uriarte, aunque cumplen con sus características básicas, difieren a su trazo, lo que hace posible que la marca misma haya sido elaborada por distintos artesanos, en el caso de Uriarte de quien manufacturó la pieza y no por el propietario, ya sea Dimas o Isauro; en el caso de Ventosa quizá por algún ayudante.

Hay que comentar de igual forma que a partir, básicamente, de los años cuarenta, el sello de Uriarte viene acompañado de la dirección del taller, ciudad y país, como estrategia de difusión, muy probablemente hacia el mercado exterior.

Sellos de Ventosa y Uriarte en los platones del autor

Los sellos de Ventosa y Uriarte aparecen en la obra con distintos tonos de azul, diverso grosor del esmalte y variedad de tamaño; aunque sus elementos básicos son los mismos.



Sellos de Uriarte

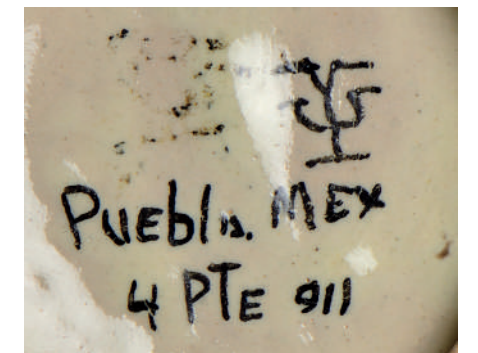
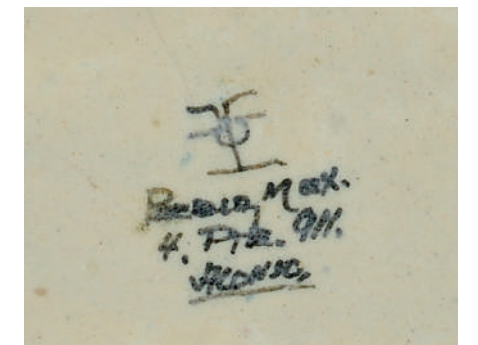
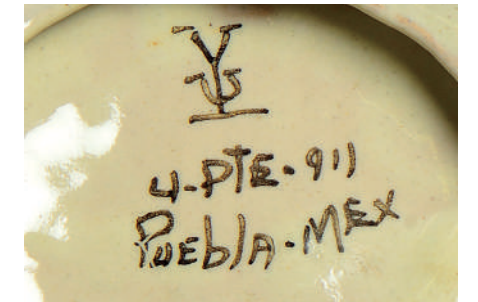
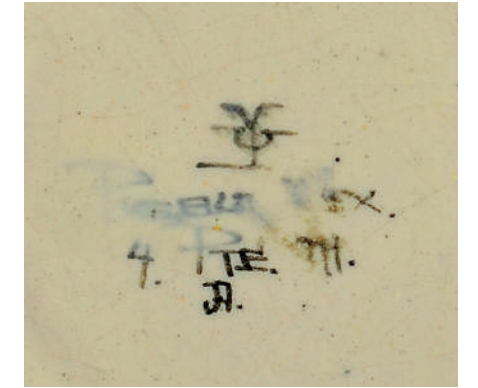
De los años veinte a los años cuarenta

Como puede observarse, en esta primera etapa, el número de puntos que acompañan el sello (tres en el primer caso), varía; así como la forma de la "U", en algunos casos más ovalada y en otros más cuadrada; así como la aparición de la palabra "México" en el reverso de la botella achatada.



De los años cuarenta a los años sesenta del siglo XX

En este período, generalmente el sello aparece en negro, junto con la dirección del taller y el lugar de origen: Puebla, México. En algunos casos la U aparece más arriba o más abajo que en otros. El nombre del artesano a veces se limita a las iniciales, como en el lebrillo, JA; o con el nombre de pila, como en el caso de Alonso ya comentado.



Colección de azulejos



Puebla fue considerada durante la etapa colonial como la ciudad de los azulejos, dada su preponderancia tanto en recintos religiosos como civiles. La producción de azulejos en Puebla está documentada desde mediados del siglo XVI y siguió existiendo de manera continua hasta la actualidad.¹⁰⁸ En los siglos XVI y XVII se orientó fundamentalmente al interior de recintos religiosos y residencias; dado su carácter impermeable y belleza ornamental, los mosaicos fueron utilizados para recubrir fuentes y cocinas; en el caso de las iglesias se propagaron inicialmente en pisos combinados con ladrillos, como zócalos en los muros, éstos además de evitar la humedad embellecían el espacio e incluso permitían la impronta del discurso religioso en su ornamentación, con ejemplos de extraordinaria belleza como el de la capilla del Rosario en la iglesia de Santo Domingo; e incluso como recubrimiento de algunos altares.

En general, el estilo de los azulejos repetía en parte los elementos de la loza fina, pero a su vez en su adaptación arquitectónica dio preponderancia a las figuras geométricas entrelazadas, de estilo sevillano, que pueden observarse en los muros exteriores del templo del Carmen y en la iglesia de San Francisco en Puebla, entre otros, algunos de cuyos ejemplares posee el Museo Amparo; o al enlace de figuras en juegos de cuatro, de mosaicos tanto monocromos como policromos o al uso del azulejo individual. Según Luz de Lourdes Velázquez Thierry, en el caso de los azulejos azul sobre blanco, por ejemplo, se han detectado a grandes rasgos cuatro variables: “cuando el color azul fuerte cubre casi la totalidad de la pieza, dejando

¹⁰⁸ Efraín Castro Morales, “Puebla y la talavera a través de los siglos”, *Artes de México. La Talavera de Puebla*, no. 3 (1962): 22, 23.

espacio en blanco para los diseños; cuando las figuras al estilo chino van pintadas sobre el fondo blanco, generalmente en tono azul; cuando se combinan motivos europeos con detalles orientales, así como cuando se alternan medallones azules con otros blancos, de forma irregular, ornamentados con motivos florales”.¹⁰⁹ Algunas de estas propuestas lucen en los muros de la cocina del Museo.

En Puebla, a pesar del gran volumen de azulejos que se produjeron, tanto en las ordenanzas de 1653 como en las posteriores, no se mencionan reglas específicas para la producción de mosaicos y sobre cuáles deberían de ser sus características, por lo que consideramos probable que las mismas se delimitaran de manera particular entre las partes interesadas.

En el siglo XVIII por su parte, el azulejo se convierte en un signo distintivo del barroco arquitectónico de la ciudad y ocupará un lugar preponderante en cúpulas, como la de la iglesia de la Soledad o la de San José; en fachadas y muros, como las de la iglesia de San Antonio y de Santa Catarina en la ciudad de Puebla y en construcciones civiles, como la Casa de los Muñecos; así como en el recubrimiento de muros en combinación con el ladrillo en diversidad de modalidades, como los de los colegios de San Pantaleón, San Juan, San Pedro y San Pablo, a un costado de la catedral o el hermoso patio de la Casa de Ejercicios de la Concordia, entre otros.¹¹⁰

Sin dejar atrás desde luego las fachadas en Cholula de las iglesias de Tonantzintla y la magistral obra de San Francisco Acatepec.¹¹¹ Durante el siglo XIX, como ya hemos comentado, la ciudad de Puebla sufrió una serie de asedios militares (1856, 1862, 1863 y 1867), que derivaron en la destrucción de gran parte de los inmuebles y por lo tanto de los propios azulejos. A finales del siglo XIX se reinicia la etapa de reconstrucción de la Angelópolis, aunque ahora bajo la influencia de la arquitectura francesa, con construcciones de piedra, con ornamentación las más de las veces en vidrio y metal, aunque en algunos casos se usó el azulejo en algunos detalles, por ejemplo en La Casa de la Maternidad o la Penitenciaría; como elemento en el interior de las viviendas, en particular en fuentes y cocinas; o en monumentos como la Fuente Motolinía o la de la China Poblana.¹¹² Durante la Revolución Mexicana (1910-1917), la ciudad de Puebla fue tomada por las distintas facciones en pugna, pero no hubo destrucción considerable de inmuebles.

109 Luz de Lourdes Velázquez Thierry, “Conservación del azulejo en México” (Tesis de licenciatura en Conservación y Restauración de Bienes Muebles. Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía “Manual del Castillo Negrete”, INAH, 1984), 15.

110 Galí, “Enrique Ventosa (1868-1935), un ceramista catalán”, 37.

111 Galí, “Enrique Ventosa (1868-1935), un ceramista catalán”, 40.

112 Galí, “Enrique Ventosa (1868-1935), un ceramista catalán”, 41.

Posteriormente, en Puebla hubo un aumento general de la población y en particular de la clase media, lo que derivó, tanto en la Ciudad de México como en la Angelópolis, en la construcción de fraccionamientos de estilo neocolonial, el cual, a decir de Francisco Salamanca y Luz del Carmen Jimarez:

Fue un estilo que en una visión contemporánea representará al nacionalismo mexicano. La nueva propuesta estética no consistía en la simple repetición del repertorio colonial, sino en la reelaboración, que partiendo de la síntesis de las culturas, se oponía a la estética del eclecticismo consagrada en parte por el régimen porfiriano (...). En el país en ese momento las tendencias que se generaban buscaban una arquitectura mexicana, y curiosamente se inspiran en el barroco colonial, aplicando para ello una gran variedad de elementos decorativos a las blancas fachadas de las casas de los nuevos desarrollos suburbanos”.¹¹³

En ese sentido podemos decir que la colección de azulejos del Museo Amparo se encuentra *in situ*, ya que se respetó el uso de los azulejos originales del siglo XIX en la cocina. Y en la propuesta de adaptación de ese mismo espacio para sala-museo se retomó el uso de mosaicos coloniales como ornamentación. Con esa misma tendencia se armó un mural con 14 cuadros figurativos de 25 azulejos cada uno, de mediados de los años veinte.

De igual manera, la colección cuenta con tres paneles de azulejos, uno de ellos, San Pascual Bailón (1992), *in situ*, en la sala del Museo que corresponde a la cocina; y los otros dos de carácter costumbrista (1992), en la bodega, que por su temática incluimos aquí.

113 Juan Francisco Salamanca Montes y Luz del Carmen Jimarez, “La arquitectura del siglo XX en el desarrollo urbano de Puebla: El caso del Fraccionamiento ex Molino de San Francisco”, *Revista Sociedad, ciudad y territorio*, no. 4 (septiembre de 2012).

Azulejos coloniales azul sobre blanco

Se trata de una serie de azulejos elaborados con barro rojo y marcados con plantilla, cubiertos de esmalte estannífero semibrillante y quemados con trípodes. Todos los ejemplares presentados a continuación pertenecen a la serie de azulejos coloniales azul sobre blanco, también conocida como "estilo poblano". Son piezas de valor histórico, aunque en algunos casos la calidad puede variar.

Azulejo histórico con decoración de flor de seis pétalos en azul cobalto

Siglos XVIII-XIX
Estilo poblano azul sobre blanco
Loza estannífera (talavera)

Su ornamentación muestra una flor de seis pétalos decorada en azul cobalto con relieve. Se encuentra ubicado en el muro que da acceso al antiguo traspatio en la cocina del Museo Amparo. Se trata de una pieza de buena calidad.

Existen ejemplares originales *in situ* en la fachada de la Casa de los Muñecos, en el arco de entrada del convento de Santo Domingo y en la iglesia del Carmen, entre otros.



Azulejo histórico con decoración de flor de cuatro pétalos

Siglos XVIII-XIX
Estilo poblano monocromo
Loza estannífera (talavera)

Su ornamentación muestra una flor de cuatro pétalos en blanco estannífero con azul cobalto en relieve como fondo. Se encuentra ubicado en el muro que da acceso al antiguo traspatio de la cocina.



Azulejo histórico con decoración vegetal

Estilo poblano azul sobre blanco

Loza estannífera (talavera)

Su ornamentación muestra una flor de seis pétalos pintada a mano alzada en azul cobalto con relieve. Está ubicado en el muro de la estufa, se encuentra un poco deteriorado.

Existen ejemplares con el mismo estilo decorativo en la fachada de la Casa de los Muñecos.

Azulejo histórico con decoración de flor blanca con pétalos azules

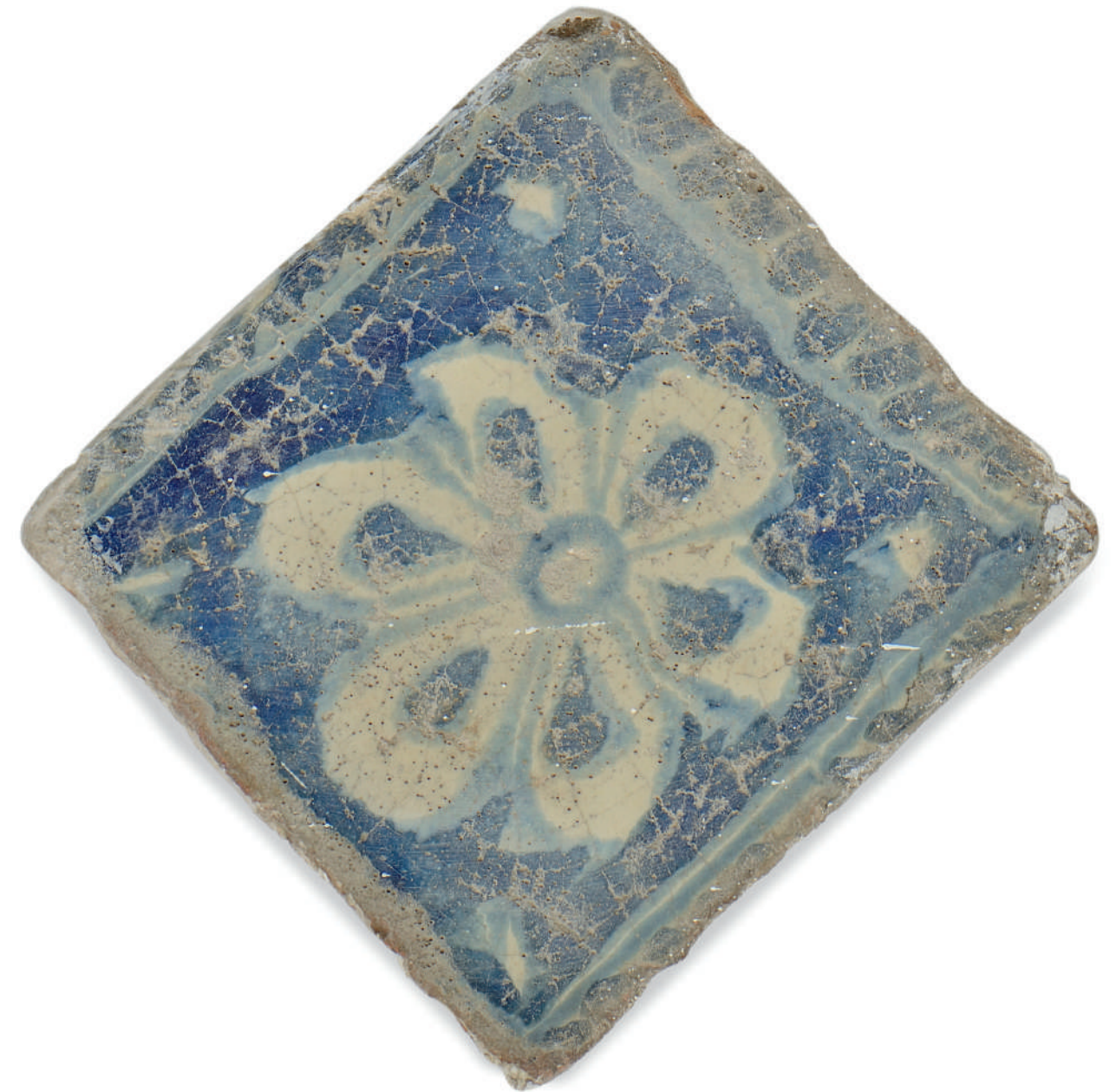
Siglo XVIII

Estilo poblano azul sobre blanco

Loza estannífera (talavera)

Su ornamentación muestra una flor de seis pétalos en blanco estannífero con pétalo interno en azul cobalto con relieve y circundada en azul cobalto como fondo. Se encuentra ubicado en el muro de la estufa.

Existen ejemplares con el mismo estilo decorativo en la fachada de la Casa de los Muñecos.



Azulejo histórico con decoración de flor central en azul cobalto

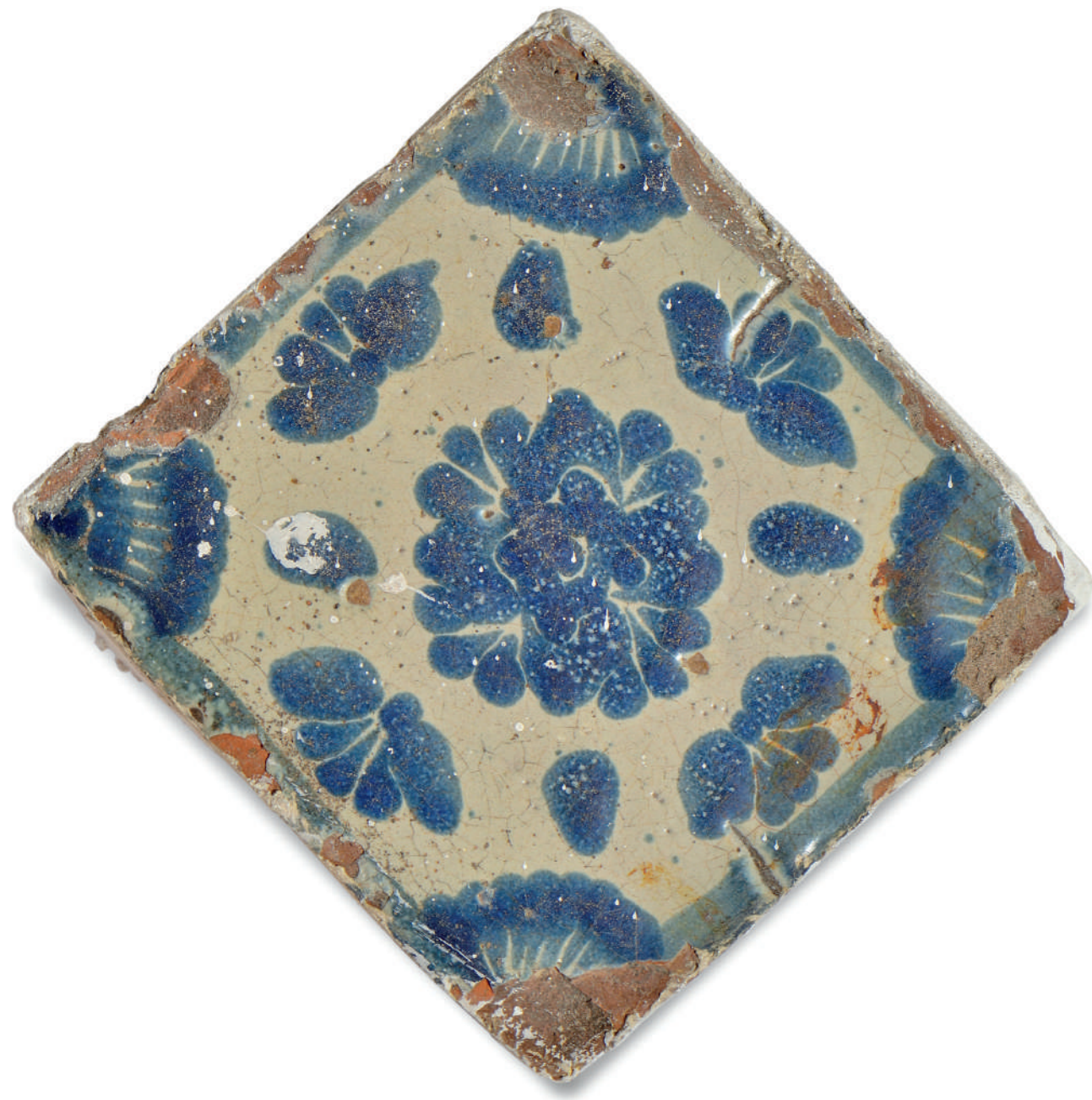
Siglo XVIII

Estilo poblano azul sobre blanco

Loza estannífera (talavera)

Su ornamentación muestra una flor central pintada en azul cobalto con relieve, motivos vegetales circundantes y pétalos en las esquinas para formar un panel. Se encuentra ubicado en el muro de la estufa.

Existen ejemplares con el mismo estilo decorativo en la casona de la 4 Oriente, entre las calles 2 y 4 Norte, así como en la casa de la 10 Poniente, entre la calle 5 de Mayo y la 3 Norte.



Azulejo histórico con flor central en azul cobalto

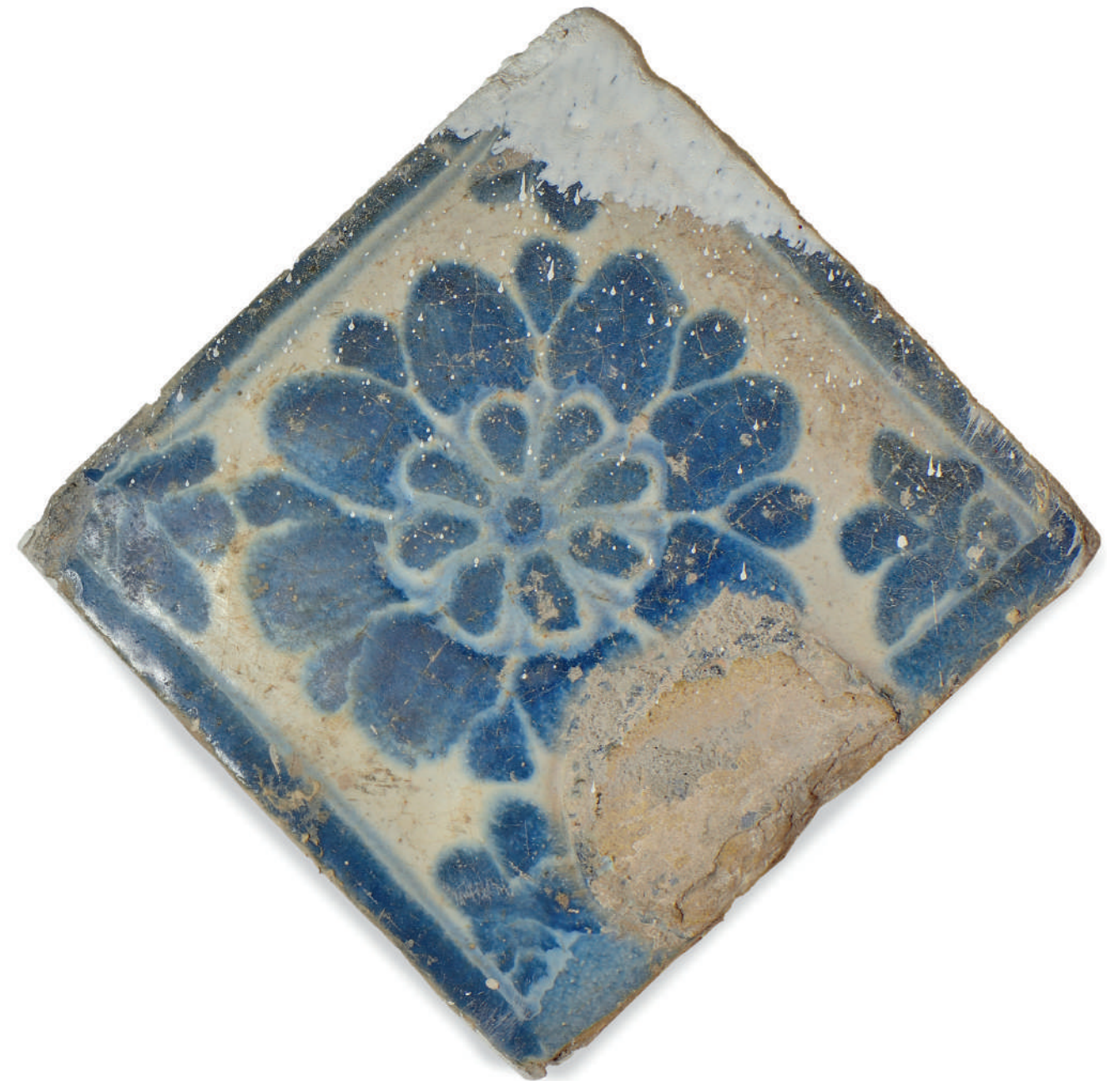
Siglos XVIII-XIX

Estilo poblano monocromo

Loza estannífera (talavera)

Su ornamentación muestra una flor central con cinco pétalos y cuatro flores esquinadas pintadas a mano alzada en azul cobalto con relieve. Se encuentra ubicado en el muro de la estufa.

Existen ejemplares con el mismo estilo decorativo en la fachada de la iglesia de San Antonio y en la cúpula de la iglesia de San Agustín.



Azulejo histórico con flores y racimos en azul cobalto

Siglos XVIII-XIX

Estilo poblano monocromo

Loza estannífera (talavera)

Su ornamentación muestra una flor central con cinco pétalos y cuatro flores completas en las esquinas, pintadas a mano alzada en azul cobalto con relieve, así como racimos en los espacios intermedios. Se encuentra ubicado en el muro de la estufa.

Existen ejemplares con el mismo estilo decorativo en la fachada de la iglesia de San Antonio y en la cúpula de la iglesia de San Agustín.



Azulejo histórico con motivo vegetal

Siglo XVII

Estilo poblano azul sobre blanco

Loza estannífera (talavera)

Su ornamentación muestra una flor central pintada en azul cobalto con relieve, al igual que los pétalos de las orillas. Se encuentra ubicado en el muro de la estufa.

Existen ejemplares con el mismo estilo decorativo en la fachada de la Casa Arronte.



Azulejos coloniales policromos

Esta serie de azulejos, mayormente de estilo italo-sevillano se caracteriza por su policromía. Están elaborados en barro rojo, cubiertos de esmalte estannífero, sin evidencia de quema con trípodes. Forman parte de una serie de azulejos coloniales policromos, siendo piezas de valor histórico y de buena calidad.

Azulejo policromo con motivo floral

Siglo XVII

Estilo italo-sevillano

Loza estannífera (talavera)

Se trata de una pieza con repetición de un motivo floral. Corresponde a un cuadro de azulejos de repetición de influencia italo-sevillana, con fondo estannífero en amarillo y decoración policroma, armados para integrar una flor central rodeada de ocho pétalos, de los que a su vez brota un nuevo motivo floral. Se encuentra ubicado en el muro que da acceso al antiguo traspatio, así como en el espacio que corresponde a la despensa.

Existen ejemplares originales *in situ* en la fachada de la Casa de los Muñecos, en el arco de entrada del convento de Santo Domingo y en la iglesia del Carmen, entre otros.



Azulejo policromo con motivo geométrico

Siglo XVII

Estilo italo-sevillano

Loza estannífera (talavera)

Corresponde a un cuadro de azulejos de repetición de influencia italo-sevillana, con fondo estannífero en amarillo y decoración policroma, armados para integrar un motivo geométrico central con representación floral. Se encuentra ubicado en el muro

que da acceso al antiguo traspatio, así como en el espacio que corresponde a la despensa.

Existen ejemplares originales *in situ* en la torre del convento de San Francisco y en la cúpula de la iglesia de Guadalupe.



Azulejo policromo con motivo floral

Siglos XVII-XVIII

Estilo sevillano

Loza estannífera (talavera)

Azulejo con repetición de un motivo floral. Corresponde a un cuadro de azulejos de repetición de influencia italo-sevillana, con fondo estannífero en amarillo y decoración policroma, armados para integrar una flor central. Se encuentra ubicado en el muro que da acceso al antiguo traspatio.



Azulejo policromo con el emblema de la orden dominica

Siglos XVII-XVIII

Loza estannífera (talavera)

Su ornamentación presenta el emblema de la orden de predicadores de santo Domingo, que corresponde a una flor de lis con los colores tradicionales de la orden, blanco y negro, rodeados de un contorno amarillo. Se encuentra ubicado en el muro de la estufa.



Copias de azulejos coloniales policromos

Es una serie de azulejos policromos, mayormente de estilo sevillano o Pisano, elaborados en barro rojo, cubiertos de esmalte estannífero y sin evidencia de quema con trípodes. Estos ejemplares del Museo Amparo pertenecen a la segunda mitad del siglo XX y al parecer son manufactura de Uriarte; sirven como punto de referencia de la trascendencia de las propuestas ornamentales sevillanas.

Azulejo policromo con motivo geométrico y floral

Siglo XX

Estilo sevillano, tipo Pisano

Loza estannífera (talavera)

Azulejo delineado mediante una plantilla con un motivo de repetición geométrico y floral.

Corresponde a un cuadro de azulejos de repetición tipo Pisano, con fondo azul cobalto y decoración policroma de flores en colores amarillo y naranja, elaborados en cuatro partes para integrarse en un centro común. Se encuentra ubicado en el espacio que corresponde a la despensa.

El diseño original pertenece al locero sevillano Hernando de Valladares (siglo XVII). Se pueden encontrar ejemplares en Sevilla en el Palacio de la Condesa de Lebrija, en el Museo de Bellas Artes; así como en la colección Carranza de Toledo; en las iglesias de San Francisco y Santo Domingo en Lima, Perú; y en el templo de San Francisco de la ciudad de Puebla.



Azulejo policromo estilo sevillano

Siglo XX

Estilo sevillano

Loza estannífera (talavera)

Corresponde a un cuadro de azulejos de repetición, con fondo blanco estannífero y decoración policroma geométrica en colores azul, amarillo y naranja, elaborado en cuatro partes para integrarse en un centro común. Se encuentra ubicado en el muro de la estufa.

El diseño original es del siglo XVII, se encuentra en el Salón de Cortes de Valencia (1574), el Alcázar de Sevilla (siglo XVII) y en el convento de San Francisco en Lima, Perú (1606). Una versión casi idéntica al actual está en las criptas del Museo del Carmen en San Ángel, en Ciudad de México.



Azulejo policromo de inspiración sevillana

Siglos XIX-XX

Estilo sevillano

Loza estannífera (talavera)

Azulejo con un motivo de repetición geométrico. Corresponde a un cuadro de azulejos con fondo azul cobalto y decoración policroma geométrica y floral en colores amarillo, naranja y verde claro, elaborado en cuatro partes para integrarse en un centro común. Se encuentra ubicado en el muro de la estufa.



Azulejo policromo con motivo de estrella

Siglo XX

Tipo Pisano

Loza estannífera (talavera)

Azulejo elaborado en barro rojo y delineado mediante el uso de plantilla. Corresponde a un cuadro de azulejos de repetición, con fondo azul cobalto y decoración policroma geométrica con forma de estrella, con remate de flores en la esquina, inspirado en azulejos sevillanos de los siglos XVII y XVIII. Se

encuentra ubicado en el espacio que corresponde a la despensa.

Existen ejemplos parecidos en la iglesia del Carmen; los ejemplares del Museo Amparo sirven como referencia de los motivos ornamentales antiguos.







Azulejos originales de la cocina y pasillo exterior, siglo XIX

Esta serie de azulejos y paneles, mayormente de estilo poblano polícromo (a excepción de los azulejos utilitarios), fueron elaborados, así como otras piezas de talavera de la Colección del Museo Amparo, en barro rojo, cubiertos de esmalte estannífero y en algunos casos, mediante el uso de plantillas.

Azulejos utilitarios monocromos

Siglo XIX

Loza estannífera (talavera)

Azulejos utilitarios monocromos cubiertos de esmalte estannífero en blanco y amarillo, sin resto de quema con trípodes. Se encuentran ubicados en el fogón o estufa.

Los azulejos amarillos y blancos son originales de la cocina, abarcan la parte superior y lateral del fogón, el lavadero y la pila para agua; algunos de ellos, alrededor de cien, fueron desprendidos para completar el mural de la pared frontal a la propia estufa.



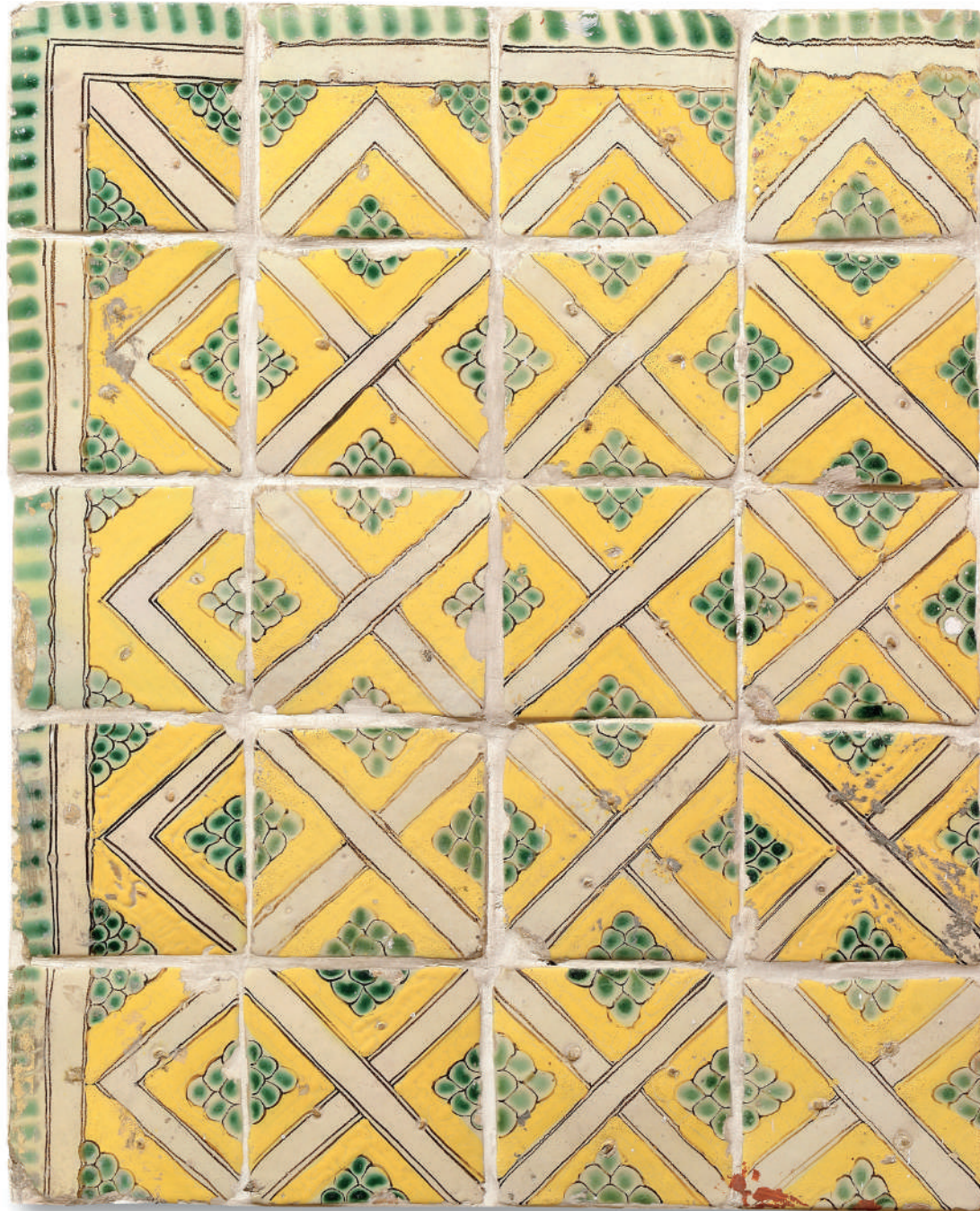
Panel policromo con diseño vegetal

Siglo XIX

Loza estannífera (talavera)

Panel de azulejos policromos en blanco, amarillo y verde, con un motivo geométrico vegetal. Se muestra el uso de plantilla para el diseño vegetal y no tiene evidencias de quema con trípodes.

Están ubicados en la pila para agua, al costado derecho del muro de la estufa.



Azulejo policromo con motivo floral

Siglo XIX

Estilo poblano policromo

Loza estannífera (talavera)

Azulejo elaborado en el siglo XIX con un motivo floral copiado con plantilla y quemado con trípodes.

Corresponde a un cuadro de azulejos de repetición, con fondo estannífero y decoración en colores amarillo, naranja y verde, con cenefa circundante y flores de repetición en esquina para armar una flor al centro.

Pertenece a la serie de azulejos originales del inmueble datados en el siglo XIX. Se encuentra ubicado en el muro del enfriador, en el pasillo que conduce de la cocina al comedor.



Panel policromo con motivo vegetal

Siglo XIX

Estilo poblano policromo

Loza estannífera (talavera)

Panel de azulejos con un motivo vegetal copiado con plantilla y quemados con trípodes. Corresponde a un cuadro de azulejos de repetición, con fondo estannífero y decoración en colores amarillo, naranja y verde, con cenefa circundante y flores de repetición en esquina para armar una flor al centro.

Al igual que la pieza anterior, pertenece a la serie de azulejos originales del inmueble datados en el siglo XIX. Se encuentra ubicado en el muro del enfriador, en el pasillo que conduce de la cocina al comedor.



Azulejos de la primera mitad del siglo XX, *in situ*, en mural de la cocina readaptada para sala-museo

En la mayoría de los azulejos que se presentan a continuación, el fondo amarillo es característico de finales del siglo XIX y principios del XX. El plumeado vegetal en azul cobalto coincide con otras piezas de la colección de loza con la misma propuesta de baño estannífero en amarillo como fondo. Se encuentran ubicados en el muro que hace las veces de mural.

Azulejo policromo plumeado

Primera mitad del siglo XX

Estilo poblano policromo

Loza estannífera (talavera)

Azulejo en amarillo con plumeado en azul cobalto en relieve y sin evidencia de quema con trípodes. Se encuentra ubicado en el muro de la estufa y en el muro que hace las veces de mural.



Panel de azulejos con motivo de ola ascendente

Primera mitad del siglo XX

Estilo poblano polícromo

Loza estannífera (talavera)

Panel de azulejos y sin evidencia de quema con trípodes. Presentan un esmalte polícromo con fondo amarillo y decoración vegetal en azul cobalto con plumado en relieve. Al centro está delineado con pincel en café manganeso un motivo de ola ascendente.



Panel de azulejos con motivo de estrella

Primera mitad del siglo XX

Estilo poblano polícromo

Loza estannífera (talavera)

Panel de azulejos sin evidencia de quema con trípodes, presentan un esmalte polícromo con fondo amarillo y decoración vegetal en azul cobalto con plumado en relieve. Al centro se observa un motivo de estrella en amarillo estannífero.



Panel de azulejos con óvalo plumado

Primera mitad del siglo XX

Estilo poblano polícromo

Loza estannífera (talavera)

Panel de azulejos elaborados con barro rojo y recubiertos de esmalte estannífero en amarillo, y sin evidencia de quema con trípodes. Presentan un esmalte polícromo con fondo amarillo y decoración vegetal en azul cobalto con plumado en relieve.

Al centro del panel se observa un cuadrado en café oscuro que circunda un óvalo con motivo en azul cobalto plumado.



Panel de azulejos con paisaje

Primera mitad del siglo XX

Estilo poblano polícromo

Loza estannífera (talavera)

Este panel presenta un esmalte polícromo con fondo amarillo y decoración vegetal en azul cobalto con plumado en relieve. Al centro se observa un paisaje de un árbol junto al agua.



Panel de azulejos con motivo de nube ascendente

Primera mitad del siglo XX
Estilo poblano polícromo
Loza estannífera (talavera)

Este panel presenta un esmalte polícromo con fondo amarillo y decoración vegetal en azul cobalto con plumado en relieve. Al centro se observa una nube ascendente delineada con pincel en negro y azul claro.



Panel de azulejos con motivos geométricos

Primera mitad del siglo XX
Estilo poblano polícromo
Loza estannífera (talavera)

Este panel presenta un esmalte polícromo con fondo amarillo y decoración vegetal en azul cobalto con plumado en relieve. Al centro se observa una decoración geometrizada de árboles y una estrella en colores verde, azul y amarillo, que parecen estar incompletos.



Panel de azulejos con motivo de ardilla en bandera

Primera mitad del siglo XX
Estilo poblano polícromo
Loza estannífera (talavera)

Panel que presenta un esmalte polícromo con fondo amarillo y decoración vegetal en azul cobalto con plumado en relieve. Al centro se observa una especie de ardilla en bandera, en colores café oscuro, café claro y amarillo, que parece estar incompleta.



Panel de azulejos con motivos geométricos

Primera mitad del siglo XX
Estilo poblano polícromo
Loza estannífera (talavera)

Panel que presenta un esmalte polícromo con fondo amarillo y decoración vegetal en azul cobalto con plumado en relieve. Al centro se observa una decoración geométrica de cuatro círculos amarillos sobre un fondo café.



Panel de azulejos con león rampante

Primera mitad del siglo XX

Estilo poblano polícromo

Loza estannífera (talavera)

Este panel presenta un esmalte polícromo con fondo amarillo y decoración vegetal en azul cobalto con plumado en relieve. Al centro se observa un motivo de león rampante o ascendente en colores amarillo y azul, que parece estar incompleto.



Panel de azulejos con diseño de árboles

Primera mitad del siglo XX

Estilo poblano polícromo

Loza estannífera (talavera)

Panel que presenta un esmalte polícromo con fondo amarillo y decoración vegetal en azul cobalto con plumado en relieve. Al centro se observan motivos de árboles y una estrella en colores verde, amarillo y azul, que parecen estar incompletos.



Panel de azulejos con motivo de ola ascendente

Primera mitad del siglo XX

Estilo poblano polícromo

Loza estannífera (talavera)

Panel que presenta un esmalte polícromo con fondo amarillo y decoración vegetal en azul cobalto con plumado en relieve. Al centro está delineado con pincel en café manganeso un motivo de ola ascendente.



Panel de azulejos con motivo de ola ascendente

Primera mitad del siglo XX

Estilo poblano polícromo

Loza estannífera (talavera)

Este panel presenta un esmalte polícromo con fondo amarillo y decoración vegetal en azul cobalto con plumado en relieve. Al centro está delineado con pincel en café manganeso un motivo de ola ascendente.



Panel de azulejos con motivo de caracol

Primera mitad del siglo XX

Estilo poblano polícromo

Loza estannífera (talavera)

Panel que presenta un esmalte polícromo con fondo amarillo y decoración vegetal en azul cobalto con plumado en relieve. Al centro se observa un caracol delineado en café oscuro y acuarelado.



Paneles de azulejos costumbristas 1992

Esta serie de paneles o mosaico de azulejos de estilo costumbrista fueron elaborados en barro rojo y recubiertos de esmalte estannífero semibrillante, todos copiados mediante una plantilla y delineados en negro.

Panel de San Pascual Bailón

Siglo XX

Estilo costumbrista

Loza estannífera (talavera)

Panel con el diseño de san Pascual Bailón. La figura central del santo está acuarelada en café claro con la custodia que representa al Santísimo en amarillo; probablemente es copia de alguna estampa. Sirve como referencia de la copia de motivos ornamentales antiguos.

Talavera Uriarte



Panel con paisaje costumbrista de Cholula

Siglo XX

Estilo costumbrista

Loza estannífera (talavera)

El panel muestra un paisaje polícromo de temática costumbrista, con aplicación acquarelada de buena manufactura; probablemente sea una copia de algún grabado o pintura del siglo XIX.

Aunque las proporciones del dibujo son un poco desiguales, el tema del paisaje de Cholula

con el templo de la Virgen de los Remedios y el volcán Popocatepetl al fondo es interesante. Existen otros murales parecidos en exhibición en el Museo Uriarte.

Talavera Uriarte



Panel con paisaje costumbrista de los volcanes

Siglo XX

Estilo costumbrista

Loza estannífera (talavera)

El panel muestra un paisaje polícromo de temática costumbrista, con aplicación acquarelada de buena manufactura; probablemente sea una copia de algún grabado o pintura del siglo XIX.

Aunque las proporciones del dibujo son un poco desiguales, la escena de yunta y pesca con

los volcanes Popocatepetl e Iztaccíhuatl al fondo, vistos desde Puebla, es interesante. Existen otros murales parecidos en exhibición en el Museo Uriarte.

Talavera Uriarte





Conclusiones

La historia de la loza fina o talavera de Puebla se remonta a mediados del siglo XVI cuando arribaron a la Angelópolis los primeros loceros oriundos de la Península Ibérica. Dicha técnica se adaptó con rapidez a las condiciones locales y se convirtió a través del tiempo en un elemento de identidad regional, que perdura hasta nuestros días. La talavera es una de las artes aplicadas de nuestro país que ha perdurado de manera consecutiva durante cinco siglos, transmitiéndose su conocimiento artesanal de generación en generación.

El auge de la talavera poblana, ya con un estilo propio, ocurrió de mediados del siglo XVII a finales del XVIII; con la abolición de los gremios luego de la guerra de Independencia, los loceros entraron en una nueva etapa de creatividad incorporando a la técnica nuevos diseños, formas y colores, pero debido a las guerras civiles e invasiones extranjeras durante ese período (1856, 1862, 1863, 1867, entre otros conflictos), los talleres poblanos vieron afectada su producción. En las últimas décadas del siglo XIX, ya en la etapa del Porfiriato, Puebla vivió un auge económico, junto con nuevos sentimientos patrióticos y culturales; lo cual propició entre otros movimientos la etapa del renacimiento de la talavera en Puebla (1890 a 1940 aproximadamente). El Museo Amparo posee una importante y representativa colección de esta etapa, todavía poco estudiada por los especialistas.

Como se ha señalado, la mirada hacia la antigua técnica de la cerámica novohispana, como un elemento de identidad nacional, fue promovida entre otros por José Juan Tablada; también llamó la atención de los coleccionistas estadounidenses, como el especialista en cerámica Edwin A. Barber; así como de los industriales nacionalistas de las familias Bello y Uriarte, que se interesaron por dar impulso a esa antigua industria. Lo anterior coincidió además con el arribo a la ciudad del artista catalán Enrique L. Ventosa, imbuido de las corrientes plásticas europeas, como el movimiento *Arts & Crafts* y el *Art Nouveau* que, frente al desarrollo de la industrialización, buscan retomar el trabajo artesanal como parte de un mundo más humanitario e idílico. Así, será Ventosa, artista, teórico y artesano, el principal

Platón con ciervo y floresta
Talavera Uriarte
Siglo XX
Loza estannífera
Museo Amparo

promotor del resurgimiento de la técnica de la loza fina o talavera en Puebla que se extenderá a su vez en la producción de los talleres locales, con una nueva etapa de auge de la talavera poblana básicamente de finales del siglo XIX a 1940, con sus recaídas durante algunos años de la Revolución Mexicana.

El Museo Amparo posee de esta etapa piezas de gran calidad del propio Enrique L. Ventosa; ejemplos de rescate de diseños del pasado, tanto de la influencia oriental como de la italiana; así como muestras representativas de la innovación de formas y colores de dicha etapa, no fáciles de localizar en otras colecciones.

De igual manera, el Museo cuenta con ejemplares únicos de contenedores de la etapa romántica, antecedente de la etapa de renovación; así como un importante número de piezas con sellos o firmas, en particular de Uriarte y de Ventosa, que retoman lo estipulado en las ordenanzas del siglo XVII.

También cuenta con la colección de azulejos *in situ*, tanto coloniales como sus copias y del siglo XIX, ejemplo del uso del azulejo como elemento decorativo y funcional al interior de los inmuebles.

Bibliografía

- Almazán, Marco A. "El Galeón de Manila". *Artes de México*, no. 143 (1971): 4-19.
- Angulo Íñiguez, Diego. *La cerámica de Puebla (Méjico)*, no. 24. Madrid: Publicaciones de la Escuela de Artes y Oficios Artísticos de Madrid, 1946.
- "Artesano estadounidense", *Hisour*. Consultado en octubre de 2018. <https://www.hisour.com/es/americancraftsman-30853/>.
- "Art & Craft". *Slide share*. Consultado en octubre de 2018. <https://es.slideshare.net/yektibz/art-and-craft>.
- "Arts & Crafts". *Toda Cultura*. Consultado en octubre de 2018. <https://bit.ly/3sR4FWU>.
- "Azulejos". *Artes de México*, no. 24 (1994).
- Barber, Edwin Atlee. *Marks of American Potrees*. Filadelfia: Philadelphia Press Patterson and White Company, 1904.
- . *Lead Glazed Pottery*. Nueva York: Doubleday, Page and Company, 1907.
- . *Salt Glazed Stoneware Germany Flanders, England and the United States*. Nueva York: Doubleday, Page and Company, 1907.
- . *Tin enamelled Pottery: Maiolica, Delft, and Other Stamiferros Faience*. Nueva York: Doubleday, Page and Company, 1907.
- . *The Maiolica of Mexico*. Filadelfia: Pennsylvania Museum, 1908.
- . *Mexican Maiolica in the Collection of the Hispanic Society of America*. Nueva York: Hispanic Society of America, 1915.
- . *The Emily Johnston de Forest Collection of Mexican Maiolica*. Nueva York: The Metropolitan Museum of Art, 1922.
- Barrio Lorentot, Francisco del. *Ordenanzas de gremios en la Nueva España*. México: Dirección de Talleres Gráficos, 1970.
- Bennett, Steve. "The mysterious history of the mexican surgeon who created Hilderbrand art park". *San Antonio Express News*, 28 de noviembre de 2017.
- Bouhellec, Laurence Le. "El azulejo en la plástica ornamental poblana". En *Talavera contemporánea*. Puebla: Secretaría de Cultura, Gobierno del Estado de Puebla, UDLA, 1999.
- Bühler, Dirk. *Puebla, Patrimonio de Arquitectura Civil del Virreinato*. Múnich: Deutsches Museum, 2001.
- Buscalía, Guiseppe. "Criterios de identificación de los azulejos sevillanos ligures y una producción inédita savonense del siglo XVI". Tr. Alfonso Pleguezuelo, *Revista Laboratorio de Arte*, no. 5 (1993): 325-339.
- Cabrera J., Francisco. *Puebla y los Poblanos*. México: Libros de México, 1987.
- . *El coleccionismo en Puebla*. México: Libros de México, 1988.

Calderón, Francisco R. *Historia económica de la Nueva España en tiempo de los Austrias*. México: Fondo de Cultura Económica, 1998.

Casanovas, María Antonia, coord. *Talaveras de Puebla. Cerámica colonial mexicana, siglos XVI a XXI*. Barcelona: Museu de Cerámica de Barcelona, Lunewerg Editores, 2007.

Castro Morales, Efraín. *Puebla a través de los siglos*. Puebla: Ediciones Culturales García Valseca, 1962.

Cervantes, Enrique A. *Loza blanca y azulejo de Puebla*. México: Edición del autor, 1933.

----. *Nómina de loceros poblanos durante el período virreinal*. México: Edición del autor, 1933.

Charleston, Robert J. *World ceramics*. Londres: Paul Hamlyn, 1968.

Charlton, Thomas. “An Archaeological Perspective on Culture Contact and Culture Change: The Basin of Mexico 1521-1821”. En *Memorias de la XV Mesa Redonda de la Sociedad Mexicana de Antropología*, Guanajuato (1979).

Cortés de Brasdefer, Fernando. “El Hospitalito: el antecedente prehispánico de la ciudad de Puebla”. Conferencia presentada en el *Primer Coloquio sobre Puebla, Comisión Puebla V Centenario*, Puebla, 1991.

Cottier-Angeli, Fiorella. *La cerámica*. Barcelona: Ed. R. Torres, 1975.

Cruz, Francisco S. *La nao de China*. México: Ed. Jus, 1962.

Chevalier, François. *Epistolario de la Nueva España 1505-1818*. Recopilado por Francisco del Paso y Troncoso, 16 vols. México: Antigua Librería Robredo de José Porrúa e hijos, 1939-1942.

Chaunu, Pierre. *Las Filipinas y el Pacífico de los Ibéricos. Siglos XVI, XVII y XVIII (estadísticas y atlas)*. México: Instituto Mexicano del Comercio Exterior, 1974.

Chueca Goitia, Fernando y Leopoldo Torres Balbás. *Planos de ciudades iberoamericanas y Filipinas, existentes en el Archivo General de Indias*. 2ª ed. Madrid: Instituto de Estudios de Administración Local, 1981.

Connors, Margaret. “El redescubrimiento de la cerámica de Puebla en el siglo XX: colecciones mexicanas y estadounidenses”. En *Talavera de Puebla, cerámica colonial mexicana, siglos XVII al XXI*. Puebla: Secretaría de Cultura, Ajuntament de Barcelona, 2007.

----. *Talavera poblana, four centuries of a Mexican ceramic tradition*. Nueva York: Americas Society Art Gallery, The Hispanic Society of America, Museo Amparo, 1999.

----. “Loza poblana: the emergence of a Mexican ceramic tradition”. Tesis de Doctorado, The City University of New York, 2005.

Contreras Cruz, Carlos, comp. *Puebla una historia compartida, 1808-1917*. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Instituto Municipal de Arte y Cultura de Puebla, 1993.

---- y Claudia Patricia Pardo Hernández. *El obispado de Puebla: españoles, indios, mestizos y castas en tiempos del virrey Bucareli, 1777*. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2007.

---- y Miguel Ángel Cuenya, eds. *Ángeles y constructores, mitos y realidades en la historia colonial de Puebla (siglos XVI-XVII)*. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2000.

Cortina, Leonor. “La Talavera de Puebla”. En *Talavera contemporánea*. Puebla: Secretaría de Cultura del Estado de Puebla, Universidad de las Américas, Uriarte Talavera, 1999.

----. “Polvos azules de oriente”. *Artes de México*, no. 3 (1989).

Curiel, Gustavo. “El ajuar doméstico del tornaviaje”. En *México en el mundo de las colecciones de arte, Nueva España*, Tomo III, col. Azabache. México: Patrocinio, colección y circulación de las artes, XX Coloquio Internacional de Historia del Arte, México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1997.

----, ed. *Orientes-Occidentales. El arte y la mirada del otro*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2007.

Cruz, Francisco Santiago. *Relaciones diplomáticas entre Nueva España y el Japón*. México: Ed. Jus, 1994.

Cruz, Salvador. *Cien personajes iniciales de Puebla de los Ángeles, siglo XVI*. Puebla: Instituto Municipal de Arte de Puebla, 2009.

Cuenya, Miguel Ángel. *Puebla de los Ángeles en tiempos de una peste colonial: una mirada en torno al matlazahuatl de 1737*. Zamora, Michoacán: El Colegio de Michoacán, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 1999.

Deagan, Kathleen. *Artifacts of the Spanish colonies of Florida and The Caribbean: 1500-1800. Volume I: Ceramics, Glassware, and Beads*. Washington D.C.: Smithsonian Institution Press, 1987.

Domínguez, José Manuel e Isaac Schifter. *Las arcillas: el barro noble*. México: Fondo de Cultura Económica, 2003. (Col. La ciencia para todos, 109).

Fournier, Patricia. *Evidencias arqueológicas de la importación de cerámica en México, con base en los materiales del exconvento de San Jerónimo*. México: INAH, 1990. (Colección Científica, 213).

---- y Thomas H. Charlton. “La tradición de mayólica en México (siglo XVI al XIX)”. En *Primer Congreso Nacional de Arqueología e Historia, Memoria*, coordinado por Enrique Fernández y S. Gómez, México, 419-426. México: INAH, 1998.

---- y James M. Blackman. “Producción, intercambio y consumo de lozas vidriadas en la Nueva España: Conformación de una base de datos de composiciones elementales mediante INAA”. FAMSÍ, 2007.

Frothingham, Alice Wilson. *Tile Panels of Spain, 1550-1650*. Nueva York: The Hispanic Society of America, 1969.

Galí Boadella, Montserrat. *Casa de las Bóvedas. Antigua Academia de Bellas Artes*. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 1997. (Col. Puebla, la ciudad y sus monumentos).

----. *Arte y cultura del barroco en Puebla*. Puebla: Instituto de Ciencias Sociales, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2000.

----. “Enrique Ventosa (1868-1935), un ceramista catalán”. Ponencia en el Seminario Catalunya-América, Gracmon (UB), Barcelona, octubre de 2017.

----, coord. *La pluma y el báculo: Juan de Palafox y el mundo hispano del seiscientos*. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2005.

Gámez, Ana Paulina. “La influencia de la Real Fábrica de loza blanca y porcelana de Alcora en la cerámica mexicana”. En *Talavera de Puebla, cerámica colonial mexicana, siglos XVII al XXI*. Puebla: Secretaría de Cultura, Ajuntament de Barcelona, 2007.

Gestoso y Pérez, José. *Ensayo de un diccionario de los artifices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive*. Tomo I: A-O. Sevilla: Andalucía Moderna, 1899.

Gifford, James C. *Prehistoric pottery analysis and the ceramic of Barton Remie in the Belize Valley*. Cambridge: University of Harvard. (Memories of the Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, 18).

Goggin, John M. *Spanish majolica in the new world. Types of the sixteenth to eighteenth centuries*. New Haven: Department of Anthropology, s. f.

Gómez, Josefina. “La familia Bello”. Tesis de Licenciatura en Historia, Colegio de Historia, UAP, 1985.

Gómez Serafin, Susana y Francisco Ceballos Espigares. *Las cerámicas coloniales del ex convento de Santo Domingo en Oaxaca*. México: INAH, 2007. (Colección Científica).

González Martí, Manuel. *Loza. Cerámica del Levante español, siglos medievales*. Barcelona: s. e., 1944.

González Moreno, Fernando, dir. *El arte redivivo. Centenario de la Fábrica de Cerámica Ruiz de Luna “Nuestra Señora del Prado”*. Talavera de la Reina: Ayuntamiento de Talavera de la Reina, Empresa Pública Don Quijote de la Mancha, 2005, 2008.

González Zamora, César. *Talaveras. Las lozas de Talavera y su entorno a través de una colección*. Madrid: Antiquaria, 2003.

Gómez, Pastor, Tony Pasinki y Patricia Fournier. “Transferencia tecnológica y filiación étnica: el caso de los loceros novohispanos del siglo XVI”. *Amerística, La ciencia del Nuevo Mundo*. México, año 4, segundo semestre (2001).

Hispanic Society of America. *Catalogue of Mexican Maiolica Belonging to Mrs. Robert W. De Forest: Exhibited by The Hispanic Society of America*. Nueva York: Hispanic Society of America, 1911.

Hoffmann, Carlos. “Verdades y errores de la Talavera poblana”. *Memoria y revista de la Sociedad Científica Antonio Alzate*, tomo IV, no. 1 (1922).

Ibarra Mazari, Ignacio, comp. *Crónicas de Puebla de los Ángeles, según testimonios de algunos viajeros que la visitaron entre los años 1540-1960*. Puebla: Gobierno del Estado de Puebla, V Centenario 1492-1992, s. f.

Imogen Hart. “On the Arts and Craft Exhibition Society”. *Branch: Britain, Representation and Nineteenth-Century History*. Consultado en octubre de 2018. <https://bit.ly/2OvEAgY>.

“John Ruskin, todas las razones para amar lo medieval”. *Más de arte*. Consultado en octubre de 2018. <https://bit.ly/38eNeaY>.

“La talavera de Puebla”. *Artes de México*, no. 3 (1989).

Leicht, Hugo. *Las calles de Puebla*. 5ª reimpresión. Puebla: Comisión de Promoción Cultural del Gobierno del Estado de Puebla, 1999.

Lister, Florence y Robert Lister. “Maiolica in colonial Spanish America”. *Historical Archaeology, Society for Historical Archaeology*, vol. 8 (1974): 17-52.

Llubía, Luis M. *Cerámica medieval española*. Barcelona: Labor, Nueva Colección Labor, 55, 1967.

Lomelí Venegas, Leonardo. *Breve historia de Puebla*. México: Fondo de Cultura Económica, Colegio de México, 2001.

López Cervantes, Gonzalo. *Cerámica colonial en la Ciudad de México*. México: INAH, 1976. (Colección Científica, 38).

López de Villaseñor, Pedro. *Cartilla vieja de la nobilísima ciudad de Puebla* (1781). Edición facsimilar, Introducción de Efraín Castro Morales. México: Imprenta Universitaria, 1961.

Lucie-Smith, Edwards. *Store of craft. Craftsman's Role in Society*. Nueva York: Van Nostrand Reinhold Company, 1984.

Luján Muñoz, Luis. *Historia de la Mayólica en Guatemala*. Guatemala: Ed. Serviprensa, 1975.

Lupión Álvarez, Juan José y María Arjonilla Álvarez. “Frontal de altar y paneles cerámicos del siglo XVI en la iglesia del Convento de Madre de Dios (Sevilla): estado de conservación y reconstrucción virtual”. *Boletín de la Sociedad Española de cerámica y vidrio*, no. 45 (2006): 305-313.

Maldonado Servín, Adriana y Cuauhtémoc Domínguez Pérez. “Evidencias de producción cerámica novohispana en la ciudad de México”. *Boletín de la Dirección de Salvamento Arqueológico*, Segunda época, no. 8, INAH (2007).

Malo Cerro, Mónica. “Azulejería en Castilla y León. De la Edad Media al modernismo”. Tesis de Doctorado. España: Universidad de Valladolid, 2001.

Manrique, Jorge Alberto. “Del barroco a la ilustración”. En *Una visión del arte y de la historia*. Tomo III. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2007.

Maquívar, María del Consuelo. *El imaginero novohispano y su obra*. 2ª ed. México: INAH, 1999. (Col. Obra diversa).

Marín Bosch, Miguel. *Puebla neocolonial 1777-1831*. Guadalajara: El Colegio de Jalisco, 1999.

Marín Tamayo, Fausto. *Puebla de los Ángeles: orígenes, gobierno y división racial*. Puebla: Ayuntamiento del Estado de Puebla, 1989.

Martínez Caviro, Balbina. *Cerámica española en el Instituto Valencia de Don Juan*. Madrid: Instituto Valencia de Don Juan, 1978.

----. *Cerámica de Talavera*. 2ª ed. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Diego Velázquez, 1984.

Martínez González, Juan J. “El alcázar de Madrid en el siglo XVI (nuevos datos)”. *Archivo Español del Arte*, Madrid, nos. 137-140 (1912).

Martínez Peñaloza, María Teresa. *Los galeones de la plata*. Puebla: Museo Amparo; México: Museo de Historia Mexicana, Museo Franz Mayer, 1998.

Martínez del Río, Marita, et al. *El galeón de Acapulco*. México: INAH, Museo Nacional de Historia, 1988.

Martínez, Rodrigo. “El desarrollo económico novohispano (siglos XVII y XVIII). Tendencias históricas contemporáneas”. *Historias*, Revista de la Dirección de Estudios Históricos del INAH, no. 2 (1982): 57-68.

Mastretta, Sergio y Leopoldo Noyola. “Oye olla”. En *Testimonios alfareros de San Miguel Tenextatiloyan*. Inédito, 2012.

Medina Padilla, Yubia Izet. “Artesanos de la Talavera de Puebla y San Pablo del Monte: producción artesanal y Denominación de Origen en el mercado global”. Tesis de Licenciatura, Universidad de las Américas Puebla, 2006.

Meyer, F. S. *Manual de ornamentación*. 5ª ed. Barcelona: Gustavo Gili, 1999.

México, esplendores de treinta siglos. Nueva York: The Metropolitan Museum of Art, 1991.

Miranda Díaz, Bartolomé. *Azulejo y loza fina de Triana. La Colección F. Luque Cabrera*. Sevilla: Fundación Cultural Antonio María Concha, Navalmoral de la Mata, Sociocultural Mujeres que Ayudan, 2009.

Müller, Florencia. “Aspectos de la conquista española sobre la cerámica prehispánica de Cholula”. *Anales*, INAH, época 7ª, vol. 3 (1970): 97-110.

Munford, Lewis. *Técnica y civilización*. Madrid: Alianza, 1997.

Ochoa Rendón, Miguel Adán. “La influencia del Arte en el diseño moderno: Arts & Crafts. *Magazine Adventure Graphics, Diseño, Publicidad y Medios*, septiembre (2018).

Pasinski, Tony. *Informe sobre la cerámica de importación: siglos XVI al XVIII, proyecto arqueológico ex convento de Santo Domingo, La Antigua Guatemala*. Formato CD, 2001.

Peña, Rosa Guadalupe de la. “Azulejos encontrados in situ: primera catedral de México”. En *Ensayos de alfarería prehispánica e historia mesoamericana. Homenaje a Eduardo Noguera Auza*, editado por Mari Carmen Serra Pucho y Carlos Navarrete. México: Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM, 1989. (Serie Antropológica, 82).

Peón Soler, Alejandra y Leonor Cortina. *Talavera de Puebla*. México: Grupo Financiero Comermex, Ediciones Comermex, 1973.

Peñañiel, Antonio. *Cerámica mexicana y loza de Talavera de Puebla. Época colonial y moderna*. México: Imprenta fototipia de la Secretaría de Fomento, 1910.

Pérez-Dolz, F. *Historia de la técnica y de la cerámica*. 2ª ed. Barcelona: Ed. Enrique Meseguer, 1954.

Pérez Guillén, Inocencio. *Pintura Cerámica Religiosa: paneles de azulejos y placas. Fondos del Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias “González Martí”*. Madrid: Ministerio de Cultura, 2006.

Pérez Monzón, Olga y Enrique Rodríguez-Picavea. *Toledo y las tres culturas*. Madrid: Akal, 2011.

Pérez de Salazar de Ovando, Carmen. *Talavera Poblana*. México: Fomento Cultural Banamex, 1979.

Pérez de Salazar y José Luis Solana. “La colección Pérez de Salazar”. *Artes de México*, no. 3 (1989): 74.

Pezuela, María Bonta de la. *Porcelana china de exportación para el mercado novohispano: la colección del Museo Nacional del Virreinato*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2008.

Piccolpasso, Cipriano. *I tre Libri dell Arte del Vasajo*, 3ª ed., seconda italiana, prima pesarese, Pesaro, 1879. Per Annesio Nobili edit.

Pizarro Gómez, Francisco Javier. “Nombres propios y datos dispersos para la historia artística y urbana de la ciudad de Puebla (México). Arquitectura siglos XVI y XVII”. *Revista Norba-Arte XVII* (1997): 53-73.

Pleguezuelo, Alfonso. *Azulejo sevillano: Catálogo del Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla*. Sevilla: Ed. Padilla, 1989.

“Puebla. Museo José Luis Bello y González”. *Artes de México*, no. 61 (2002).

Ramírez Rancaño, Mario. “Aureliano Urrutia ¿el asesino de una república castrense? *Signos Históricos*, no. 7, enero-junio (2002): 232.

Reynoso Ramos, Citlalli y Gilda Hernández Sánchez. *La tienda Sears Roebok de México en la 3 Poniente 109*, Puebla. Informe técnico de análisis de materiales. Inédito, mayo de 1999.

----. “Consumer Behaviour and Foulmays in Colonial Mexico: Archaeological Case of Studies Comparing Puebla and Cholula”. Tesis de Maestría, University of Calgary, 2004.

Riegl, Alois. *Problemas de estilo. Fundamentos para una historia de la ornamentación*. Barcelona: Gustavo Gili, 1980.

----. *El culto moderno a los monumentos: caracteres y origen*. 1ª ed. Madrid: Ed. Visor, 1987. (La balsa de Medusa, 7).

Ríos, María de la Cruz. *Museo de Arte José Luis Bello y González. Catálogo de Talavera*. Inédito. Puebla, 2001.

Romano, Ruggiero. *Coyunturas opuestas, la crisis del siglo XVII en Europa e Hispanoamérica*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

Romero de Terreros, Manuel. *Las artes industriales en la Nueva España*. México: Librería de Pedro Robredo, 1923.

Rosenberg, Nathan. *Tecnología y Economía*. Barcelona: Gustavo Gili, 1979.

Roviera, Beatriz E. “Hecho en Panamá: la manufactura colonial de mayólicas”. *Revista Nacional de Cultura*, Panamá (1997).

Ruvalcaba, José Luis, Patricia Founier y Fabiola Montoy. “Técnicas de manufactura de vidriados en mayólicas coloniales”. *Revista Arqueometría*, El Colegio de Michoacán (2000).

Sabloff, Jeremy A. “Ceramics: excavations at Seibal”. *Memoirs of the Peabody*. Cambridge: Museum of Archaeology and Ethnology, vol. 13, parte 2 (1975).

Sala, Marisol. *Catálogo de cerámica de contacto, ex-convento de San Jerónimo*. México: Archivo de la Dirección de Monumentos Históricos, INAH, 1980.

Salamanca Montes, Juan Francisco y Luz del Carmen Jimarez. “La arquitectura del siglo XX en el desarrollo urbano de Puebla: El caso del Fraccionamiento ex Molino de San Francisco”. *Revista Sociedad, ciudad y territorio*, no. 4, septiembre (2012).

Saldaña, Juan José. “Ciencia, tecnología y desarrollo”. En Martínez, Eduardo. *Historia de la ciencia y la tecnología: aspectos teóricos y metodológicos*. Caracas: s. e., 1994.

Sánchez-Pacheco, Trinidad, coord. *Cerámica española*. Summa Artis, Historia General del Arte, vol. XLII. Madrid: Espasa Calpe, 1997.

Sánchez, José María y María Dolores Quiñones. “Materiales pictóricos llevados a América en el siglo XVI”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, UNAM, no. 95 (2009).

Sánchez Sánchez, José María. “El comercio cerámico entre Sevilla y América (1492-1600)”. Tesis de Doctorado, Universidad de Sevilla, 1993.

Sarmiento, J. M. “Enrique Ventosa”. Artículo manuscrito, sin fecha, ca. 1935.

Sanz Ayán, Carmen. *Sevilla y el comercio de Indias*. Madrid: Akal, 1993.

Siracusano, Gabriela. *El poder de los colores. De lo material simbólico en las prácticas culturales andinas. Siglos XVI-XVIII*. México: Fondo de Cultura Económica, 2008.

Sodi Miranda, Federica. *La cerámica novohispana vidriada y la decoración sellada del siglo XVI*. México: INAH, 1995.

Tablada, José Juan. *Historia del arte en México*. México: Compañía Nacional, Editora Águilas, 1927.

----. “Mexico’s New-Old Ceramics”. *International Studio 77*, Nueva York, no. 316 (1923).

Talavera Contemporánea. 1ª ed. Puebla: Secretaría de Cultura del Estado de Puebla, Universidad de las Américas Puebla, Uriarte Talavera, 1999.

Talavera Poblana. Cuatro siglos de una tradición cerámica mexicana. Puebla: Museo Amparo, 1997.

Tatarkiewicz, Wladyslaw. *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Presentación de Bohdan Dziemidok, Madrid: Tecnos, 1992.

Terán Bonilla, José Antonio y Luz de Lourdes Velázquez Thierry. *José Miguel de Santa María, arquitecto del barroco poblano*. Puebla: Gobierno del Estado de Puebla, Secretaría de Cultura, 2007.

Thernien, Monika. *Catálogo de la Cerámica Colonial en la República de Nueva Granada: Producción local y materiales*. Bogotá: Fundación de Investigaciones Arqueológicas Nacionales, Banco de la República, 2002.

Thomson, Guy, P. C. *Puebla de los Ángeles. Industria y sociedad de una ciudad mexicana, 1700-1850*, Trad. Carlos Ávila Flores. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2002.

Toussaint, Manuel. *Arte Colonial en México*. México: Imprenta Universitaria, 1948.

Vaca González, Diodoro y Juan Luis Luna Rojas. *Historia de la Cerámica de Talavera de la Reina y algunos datos sobre la de Puente del Arzobispo*. Madrid: Editorial Nacional, 1943.

Valle, Rafael H. “The Ceramics of Puebla de los Angeles”. *Bulletin, Pan American Union*, vol. 61, no. 6, Washington D.C. (1928).

Velázquez Thierry, Luz de Lourdes. “Conservación del azulejo en México”. Tesis de Licenciatura en Conservación y Restauración de Bienes Muebles. Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía “Manuel del Castillo Negrete”, INAH, 1984.

Vélez Pliego, Francisco y Ambrosio Álvarez Guzmán. *Cartografía histórica de la ciudad de Puebla, carpeta*. Puebla: coedición ICSYH/ Gobierno del Estado de Puebla, 1995.

----. “Puebla de Zaragoza, antigua ciudad de los Ángeles, patrimonio cultural de la humanidad”. *Revista electrónica Sociedad, Ciudad y Territorio*, Puebla, BUAP/ICSyH, (2001). Disponible en línea: <https://issuu.com/ablmartilu/docs/pueblafvp>.

Ventosa, Luis A. *Cerámica, libro para artistas*, prólogo de don José López Portillo y Rojas. Puebla: Litotipografía Guadalupana, 1922.

Ventura, Ahída. "Talavera Uriarte". *El Universal*, 13 de mayo de 2017.

Wilson Frothingham, Alis. *Talavera Pottery with a Catalogue of the collection of the Hispanic Society of America*. Nueva York: The Collection of the Hispanic Society of America, 1944.

Walter Palm, Edwin. "La fachada de la Casa de los Muñecos en Puebla. Un trabajo de Hércules en el Nuevo Mundo". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, UNAM, no. 48 (1978).

Woodrow, Borah. *Comercio y navegación entre México y Perú en el siglo XVI*. México: Instituto Mexicano de Confianza Económica, 1975.

Woodhouse, Charles Platten. *The Worlds Master Potters, their Techniques and Art*. Londres: Pitman Publishing, 1974.

Yanes Rizo, Emma. *Pasión y coleccionismo. El Museo de Arte José Luis Bello y González*. México: INAH, 2005.

----. *Que de dónde, amigo, vengo: los orígenes de la loza estannífera o talavera poblana, 1550-1653*. México: INAH, 2018.

----, José Luis Ruvalcaba y Arnulfo Allende. "Technical study of Talavera pottery from XVI to XX century from Puebla, Mexico". En *XX International Materials Research Congress 2011*, Symposium 8: Cultural Heritage and Archaeological Issues in Material Science, Cancún, México, 14 de agosto de 2011 (Póster).

Yuste, Carmen. *El comercio de la Nueva España con Filipinas 1590-1785*. México: INAH, 1984. (Colección Científica, 109).

Zavala, Silvio. *El mundo americano en la época colonial*. Tomo I. México: Porrúa, 1967.

Zerón Zapata, Miguel. *La Puebla de los Ángeles en el siglo XVII*. Edición de Mariano Cuevas. México: Editorial Patria, 1945.

