

Alfarería femenina en La Mancha

Rafael Sumozas, Francisco B.Gil
[Coordinadores]

revistamultidisciplinar.com

Coordinadores: Rafael Sumozas, Francisco B. Gil | **Editores:** Francisco Javier Cristòfol Rodríguez, Naoufel Belhaj, Paulo Falcão Alves | **Associate Editors:** Alejandro Tapia Frade, Rute Rocha | **Elenco Mutante Publisher**, Portugal | **NIPC:** 518605337 | **E-mail:** edit@revistamultidisciplinar.com | **ISSN:** 2184-5492 | **DOI:** 10.23882/v7n4 | Vol. 7 Issue 4, 2025
CROSSREF | LATININDEX 2.0 | GOOGLE SCHOLAR | DOAJ | ERIHPLUS | REDIB | RCAAP | INDEX COPERNICUS



Foto de la portada:

Fernando Poyatos. *Teresa Rodríguez Cano “la hermana Ramoncilla”, abocando un cántaro*, 1965. Archivo del artista. CEFINHGU (Centro de Fotografía y de la Imagen Histórica de Guadalajara. N.º catalogación: N018)

Received: 20-11-2025 | Approved: 19-12-2025 | DOI: <https://doi.org/10.23882/rmd.25320>

La alfarería femenina en La Mancha: un curso de verano de la Universidad de Castilla-La Mancha, España

Women's pottery in La Mancha: a summer course at the University
of Castilla-La Mancha, Spain

Rafael Sumozas,
Universidad de Castilla-La Mancha
(rafael.sumozas@uclm.es)

Introducción

El presente monográfico de la *Revista Multidisciplinar* (RMd) es el resultado de las ocho ponencias impartidas en el curso de verano y extensión universitaria de la Universidad de Castilla-La Mancha, la *Alfarería femenina en La Mancha*, desarrollado entre el 23 y el 24 de octubre de 2025 en el Museo FORMMA de la alfarería manchega de Alcázar de San Juan (Ciudad Real, España) (Figura 1).

Para ello es necesario indicar cómo fue la gestación de esta actividad. Como director del mismo y desde mi trabajo como profesor en la Facultad de Educación de Ciudad Real, Universidad de Castilla-La Mancha, se sitúa el germen del citado curso en el deseo de poner en funcionamiento un horno de cerámica de uso escolar en la facultad, para lo cual contacté con investigadores de la cerámica como Pascual Clemente López, Abraham Rubio Celada y la ceramista Graci Arias. Tras la conversación con esta última, desarrollé un taller de Cerámica en la Facultad de Educación de Ciudad Real donde intervino Graci Leal y participaron mis alumnas del Grado en Maestro en Educación Infantil, además de la colaboración con el Colegio de Educación Infantil y Primaria Dulcinea del Toboso de Ciudad Real. Posteriormente, e igualmente con las alumnas realicé con motivo del Día Internacional de la Mujer, 8 de marzo de 2025, un acercamiento a las alfareras/ceramistas más destacadas de La Mancha. Sus trabajos se reflejaron en formato póster, lo que permitió profundizar en la investigación de estas artistas y sus obras. Nos desplazamos en una salida de estudio al Museo FORMMA de Alcázar de San Juan donde pudimos conocer *in situ* la alfarería manchega.

Debido a la buena acogida de estas actividades, decidí organizar un curso de verano que versara sobre la alfarería femenina en La Mancha, para ello, de nuevo entré en contacto con Pascual Clemente López y con Jesús M^a Lizcano Tejado, y tras diferentes conversaciones con ellos y su inclusión como secretarios, decidimos organizar este curso. El objeto general fue analizar la historia de la producción alfarera femenina en la comarca de La Mancha a lo largo de la Edad Moderna y Contemporánea, señalando los cuatro centros alfareros: La Solana (provincia de Ciudad Real), Villarrobledo (provincia de Albacete), Mota del Cuervo (provincia de Cuenca) y Villafranca de los Caballeros (provincia de Toledo). Los objetivos específicos del curso fueron los siguientes:

1. Definir el marco geográfico de cada uno de los centros alfareros femeninos en La Mancha.
2. Analizar la red de comercialización de la alfarería femenina y su clientela.
3. Mostrar la singularidad de los centros alfareros femeninos de La Mancha dentro del panorama cerámico español.

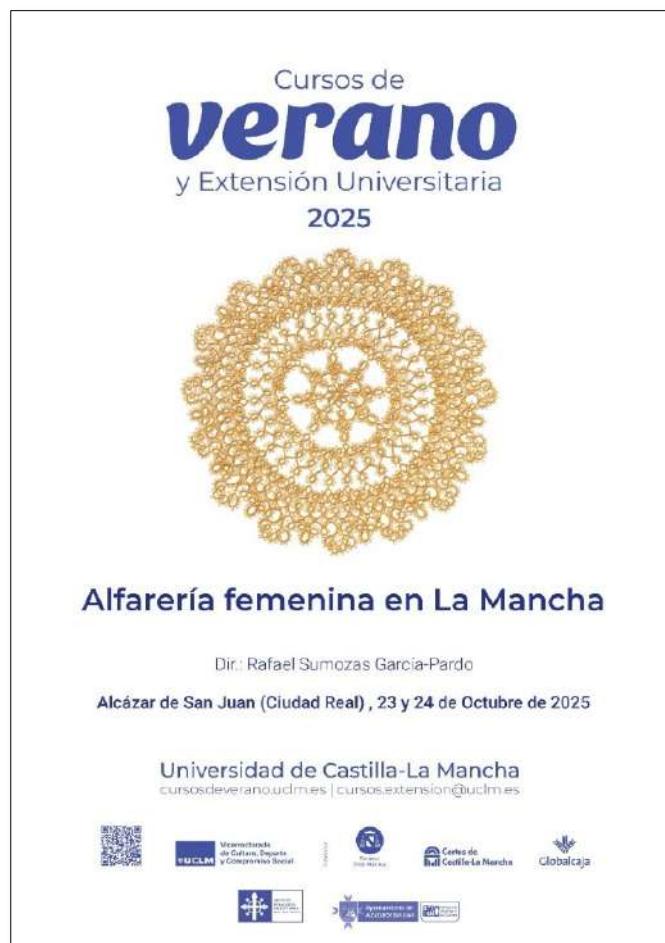


Figura 1. Cartel del curso de verano: *La alfarería femenina en La Mancha*

La organización corrió a cargo del Vicerrectorado de Cultura, Deporte y Compromiso Social de la Universidad de Castilla-La Mancha, con la colaboración del Ayuntamiento de Alcázar de San Juan (Ciudad Real) y el Instituto de Estudios Albacetenenses “Don Juan Manuel”. La sede fue en la ciudad de Alcázar de San Juan, población central de La Mancha, donde se encuentra el Museo FORMMA, con obras expuestas de los cuatro centros citados.

Para establecer una panorámica sobre el patrimonio cultural inmaterial (PCI), María Pía Timón Tiemblo, ex coordinadora del Plan Nacional de Salvaguardia del PCI. Ministerio de Cultura, España, abrió el curso donde partió de la controversia entre el concepto de patrimonio cultural inmaterial y el etnográfico, resaltando cómo se vinculan de manera muy directa con los portadores. Su estudio se centró en las acciones y programas de salvaguardia que deben desarrollarse para el PCI y trató la paulatina incorporación de las mujeres a los roles del PCI ejercidos tradicionalmente por los hombres. En el caso concreto que nos ocupa la comarca de La Mancha, la incorporación femenina se desarrolló de manera natural y progresiva en las manifestaciones culturales inmateriales sin suponer un conflicto o tensión social y sin necesidad de procesos de mediación.

Seguidamente, Ignacio Martín-Salas Valladares de la Asociación de Ceramología de España, realizó una aproximación histórica sobre la alfarería obrada por mujeres y ofreció una evolución de esta artesanía. Gracias a las crónicas de viajeros que recorrieron España entre los siglos XVIII y XIX, así como los estudios de etnógrafos y el colecciónismo, se puede comprender lo que sucedió. Es importante conocer los factores que suscitaron la transformación o la perdurabilidad de las formas para alejarnos de la idea de que el sexo del artífice matiza, de alguna manera, la producción alfarera.

A continuación, Jesús María Lizcano Tejado, director honorífico del Museo FORMMA de la alfarería manchega de Alcázar de San Juan (Ciudad Real, España) se centró en la provincia de Ciudad Real con dos objetivos fundamentales. En primer lugar, desmentir la hipótesis de algunos expertos que hablan de la pobreza alfarera provincial y, en segundo lugar, llenar el hueco de monografías provinciales ya existente en casi todas las provincias españolas. Sin duda el centro alfarero más interesante de los descubiertos en la provincia fue La Solana, donde concurrieron dos fenómenos etnográficos singulares: ser el último centro femenino recogido en la bibliografía sobre alfarería española, y por la primitiva técnica de trabajar el barro, pues la artesana urdía

las piezas sobre una base de trabajo, con rollos de barro, girando en torno al recipiente que fabricaba. El centro alfarero de La Solana se extinguió en los años setenta del siglo XX, pero piezas del mismo y de los otros focos alfareros, se exhiben en el Museo FORMMA de Alcázar de San Juan, donde el profesor Lizcano hizo una visita guiada con todos los alumnos del curso de verano.

Para el siguiente centro alfarero femenino en La Mancha, Villarrobledo (Albacete), se contó con la presencia de Pascual Clemente López, Técnico Superior de museos del Museo de Albacete. Su conferencia versó sobre las hermanas Nava, mujeres alfareras de Villarrobledo. La dividió en cuatro apartados. El primero trató un estado de la cuestión de la alfarería de Villarrobledo donde hizo un recorrido por las publicaciones que aluden, por un lado, a la tinajería y, por otro, a la alfarería femenina, concretamente, a las hermanas Nava. También señaló aquellas exposiciones de alfarería femenina realizadas en España donde las obras de las hermanas Nava han estado presentes. El segundo apartado abordó el origen de los alfares de Villarrobledo, a través de la documentación donde se retrotrajo a la ordenanza de la villa de Albacete (1547), continuó con el arancel de Villarrobledo (1627) y terminó con el catastro de la Ensenada (1753). El tercero estuvo dedicado a las hermanas Nava conocidas en Villarrobledo con el apodo de “Las cantarilleras”. Habló del origen familiar de estas mujeres, de la localización del alfar en la trama urbana de Villarrobledo, de la preparación del barro, de la técnica (el urdido) utilizada para obrar la obra menor, de la decoración de las piezas, de las producciones (tipologías) y de la comercialización. Y el cuarto capítulo lo dedicó a las obras de las hermanas Nava que se custodian en museos y en colecciones privadas de España.

Leopoldo Casero Perona, investigador experto en cerámica, fue el encargado de estudiar el centro alfarero femenino de Mota del Cuervo (Cuenca, España), considerado el más importante de La Mancha, con una forma de extracción del barro particular, además de su poca preparación para el uso, como el amasado por niños, la cocción en hornos comunitarios y la venta ambulante sin intermediarios, fueron aspectos importantes que desgranó en su intervención. Señaló que estas mujeres se dedicaron de forma exclusiva a la elaboración de piezas siempre dentro de sus actividades domésticas, factor que determinó su situación personal, laboral y social, además de la tipología de piezas que fueron capaces de desarrollar.

El tema de la mujer en las tejeras de Villafranca de los Caballeros (Toledo) fue abordado por Pilar Corrales Montealegre. Su conferencia sobre el trabajo del barro analizó tanto el periodo en el que se llevó a cabo esta actividad como las causas de su desaparición. Además, señaló la influencia de la meteorología en el trabajo tejero y describió cada una de las partes que consta la tejera, los materiales, la forma, además de los útiles y herramientas usados en cada labor. Asimismo, explicó las faenas que se realizaban (extracción de la tierra, amasado del barro, cortado, tendido, cocción de las piezas, almacenamiento y venta) e incidió en la consideración social de la tejera y su trabajo.



Figura 2. Acto de clausura del curso de verano en el Museo FORMMA de la alfarería manchega de Alcázar de San Juan, 24 de octubre de 2025. En la mesa (de izquierda a derecha) Cristina Perea Molina, concejala de Cultura del Ayuntamiento de Alcázar de San Juan; Rosa Melchor Quiralte, alcaldesa del Ayuntamiento de Alcázar de San Juan y Rafael Sumozas, profesor de la Universidad de Castilla-La Mancha.

Una vez analizados los cuatro centros alfareros, se continuó con el estudio de la última tinajera en activo en Villarrobledo (Maribel Gómez), por parte de la ceramista y fotógrafa Ana Nance. En la ponencia, Ana Nance mostró su investigación visual sobre el patrimonio cultural que supone la alfarería para su preservación desde una mirada contemporánea, en la cual desarrolla el binomio arte y educación, en una educación no sin artes y en un rizoma que conecta al pasado con nuevas formas de

pensar y sentir el presente. Dio continuidad a su devenir artístico y geográfico plasmando en formato video la imagen en movimiento de la última tinajera de Villarrobledo, Maribel Gómez, heredera de uno de los principales centros de producción de tinajas de España. Maribel mantiene vivo el oficio, una mujer que ha desafiado la historia de un trabajo durante siglos dominado por hombres. Aprendió el arte de su padre, Tomás, quien, con más de noventa años, todavía realiza sus rondas diarias, añadiendo un churro o dos y acariciando las paredes de las tinajas con cariño. Esta intervención es desarrollada en formato académico por parte del Dr. en Historia del Arte Abraham Rubio Celada.

Para cerrar estos artículos entre la modernidad y la tradición manchega, el profesor Rafael Sumozas entrevistó a las ceramistas Graci Arias y Graci Leal. Este estudio se centró en la historia de vida de dos alfareras que nos hablan de sus situaciones personales, pero con la particularidad de representar al legado vivo de la alfarería femenina manchega y, además, desarrollar su enseñanza desde su propio alfar, dando voz a las mujeres silenciadas de los cuatro centros alfareros femeninos de la comarca de La Mancha. Esta es la gran aportación de esta investigación: la voz de quienes se dedican actualmente a la alfarería y su enseñanza.

Prof. Dr. Rafael Sumozas

Received: 23-10-2025 | Approved: 17-11-2025 | DOI: <https://doi.org/10.23882/rmd.25313>

Patrimonio Cultural Inmaterial y Género Intangible Cultural Heritage and Gender

María Pía Timón Tiemblo,

Ex coordinadora del Plan Nacional de Salvaguardia del PCI. Ministerio de Cultura, España
(timonmaripia@gmail.com)

Abstract: The text begins by examining the controversy between the concepts of intangible cultural heritage and ethnographic heritage, defining them before describing each of the characteristics of intangible cultural heritage, highlighting how they are directly linked to the bearers of that heritage. It also reflects on the different areas of development related to gender, as well as the risks and threats to which this type of heritage is currently subject. The second part defines the concept of safeguarding, relating it to the safeguarding actions and programs that must be developed for intangible cultural heritage (ICH). It also highlights the importance of museums in these actions, but not as intangible cultural heritage in and of themselves. The third part of this work assesses and demonstrates how, within the communities that uphold these traditions, spaces for dialogue are opening up, allowing for the gradual incorporation of women into the intangible cultural heritage (ICH) roles traditionally held by men. In the specific case of Castilla-La Mancha, this incorporation of women is developing naturally and progressively in intangible cultural expressions without causing conflict or social tension and without requiring mediation.

Keywords: Carriers, communities, safeguarding, identity, inclusion.

Resumen: Se parte de la controversia entre el concepto de patrimonio cultural inmaterial y el etnográfico, definiéndolos para pasar a describir cada una de las características del PCI, resaltando cómo se vinculan de manera muy directa con los portadores. Por otro lado se reflejan los distintos ámbitos de desarrollo en relación con el género, así como los riesgos y amenazas a los que este tipo de patrimonio está sometido en la actualidad.

En la segunda parte se define el concepto de salvaguardia, relacionando las acciones y programas de salvaguardia que deben desarrollarse para el PCI. Además se pone de manifiesto la importancia de los museos en estas acciones, pero no como patrimonio cultural inmaterial en sí.

En la tercera parte del trabajo se valora y demuestra cómo en el seno de las comunidades portadoras se están abriendo espacios de diálogo que están permitiendo una paulatina incorporación de las mujeres a los roles del PCI ejercidos tradicionalmente por los hombres. En el caso concreto que nos ocupa de Castilla La Mancha, la incorporación femenina se está desarrollando de manera natural y progresiva en las manifestaciones culturales inmateriales sin que suponga un conflicto o tensión social y sin necesidad de procesos de mediación.

Palabras clave: Portadores, comunidades, salvaguardia, identitario, inclusión.

Introducción

Iniciamos nuestro artículo resaltando la importancia del término patrimonio. Etimológicamente, procede de la palabra "padre", herencia legada en su gran mayoría de nuestros abuelos y padres. Esta es la razón por la que este tipo de patrimonio presenta una fuerte vinculación con la herencia cultural recibida de nuestros mayores. Por ello no entendemos que, comparado con otros tipos de patrimonio, como el monumental, o el de los bienes muebles, etc., haya sido éste, el cultural inmaterial, uno de los últimos en considerarse patrimonio cultural en los documentos internacionales y nacionales, y por tanto en el ordenamiento jurídico autonómico.

Afortunadamente en la actualidad el Patrimonio Cultural Inmaterial goza de un marco jurídico y de documentos de referencias importantes, como la Ley de Patrimonio Histórico Español (1985), con la inclusión de todo un Título, el VI, del Patrimonio Etnográfico. La Convención de UNESCO para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de 2003. La Ley de Salvaguardia de Patrimonio Cultural Inmaterial 10/2015 de ámbito estatal y la Ley 4/2013, de 16 de mayo, de Patrimonio Cultural de Castilla-La Mancha. Por otro lado, citamos como documento de referencia el Plan Nacional de Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial el cual tuve el honor de coordinar desde su creación en el año 2011 hasta el 2021.

Qué es el patrimonio cultural inmaterial y qué diferencias existen con el Patrimonio Etnográfico

Consideramos al Patrimonio Cultural Inmaterial, siguiendo la definición de la *Convención para la Salvaguardia del PCI de UNESCO en 2003*, como "los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas -junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes- que las comunidades, los grupos y en algunos casos, los individuos reconocan como parte integrante de su patrimonio cultural. Este patrimonio cultural inmaterial, que se transmite de generación en generación, es recreado constantemente por las comunidades y grupos en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia, infundiéndoles un sentimiento de identidad y continuidad, contribuyendo así a promover el respeto de la diversidad cultural y la creatividad humana".

Es patente, como se puede observar, la importancia que se les otorga en esta definición a las comunidades implicadas. En ella se precisa que sólo serán

considerados bienes patrimoniales inmateriales si son reconocidos por ellas como tal. También se pone de manifiesto en la misma definición el papel de éstas en la transmisión y en la recreación de las manifestaciones culturales inmateriales, es decir en el poder que tienen estas comunidades para que dichas expresiones sigan estando vivas y por tanto puedan seguir redefiniéndose y perpetuándose.

Por esto, la principal razón para que este patrimonio siga vivo, es debido a que lo sustenta, lo experimenta, lo recrea y lo transmite la comunidad portadora y que gracias a ella se mantienen activas estas expresiones y manifestaciones del patrimonio cultural inmaterial

Con respecto a los términos, Inmaterial y Etnográfico, existe mucha controversia. El patrimonio etnográfico es el paraguas donde también tienen cabida los bienes del patrimonio cultural inmaterial, pero hay diferencias entre ambos de tipo conceptual y en los modelos de gestión.

Las diferencias, teniendo en cuenta *la Ley 16/1985 de 25 de junio, de Patrimonio Histórico Español* y *la Convención de UNESCO de 2003*, en el Patrimonio Etnográfico la responsabilidad de la patrimonialización de los bienes inmateriales recae principalmente en las administraciones y éstos bienes pueden pertenecer al pasado, e incluso ya estar desaparecidos, mientras que para el patrimonio cultural inmaterial la responsabilidad recae en las comunidades portadoras y además este patrimonio tiene que estar vivo aunque venga del pasado. La principal razón para que siga vivo es debido a que lo sustenta, como decíamos con anterioridad, una comunidad portadora. De ahí la importancia que adquieren estas comunidades en la nueva concepción del PCI.

Características del Patrimonio Cultural Inmaterial

Si analizamos las características del patrimonio cultural inmaterial podremos observar que todas ellas se definen y vinculan de manera muy directa con los portadores como es la de: Interiorizado este patrimonio en los individuos y comunidades como parte de su identidad, remitiendo por tanto a la biografía individual y colectiva y formando parte de la memoria colectiva viva.

Estas manifestaciones del patrimonio cultural inmaterial se perciben como vivencias, y se experimentan desde la perspectiva sensorial: vista, oído, olfato... y

de las emociones, siendo evocador, capaz de conectar con el recuerdo y las ausencias de personas y colectivos del pasado.

Se transmite y se recrea a través de estos colectivos, vinculando el pasado y el futuro a través del presente. Es por tanto vivo y dinámico.

Además, este patrimonio cultural inmaterial está interconectado con la dimensión material de la cultura, determinado por un tiempo y un marco, inmueble o entorno espacial, que identifica y corresponde a los portadores. Los lugares de trabajo, marcos de preparación, los escenarios de celebración o los recorridos no son elementos inocuos ni indiferentes; por el contrario, contienen innumerables y potentes mensajes culturales, que muchas veces remiten a la memoria colectiva. Cualquier cambio de marco o de espacio despoja a la manifestación de un rasgo fundamental. Por ejemplo, en algunas manifestaciones de carácter religioso dichos espacios, o los recorridos procesionales prescritos por la tradición, constituyen en sí mismos textos, al margen de los cuales no se comprendería aquello que se celebra. Es procesual e incluye acciones desarrolladas por estos colectivos previas y posteriores a su momento culmen de exhibición o producción.

El patrimonio cultural inmaterial está ritualizado y los conocedores de los códigos y elementos que definen los procesos son los portadores. Además, este tipo de patrimonio se imbrica y responde a las formas de vida de los mismos.

Otra característica importante del patrimonio cultural inmaterial es que contribuye a la sostenibilidad a través de las acciones de los portadores. Se hace evidente en el papel que juegan éstos en los rituales festivos con el desarrollo de prácticas que promueven acciones sociales inclusivas y participativas de otros colectivos, jugando un importante papel la inclusión y cohesión social, la diversidad y la igualdad de género.

Por otro lado, está demostrado que gracias al consenso de los portadores muchas manifestaciones culturales inmateriales a través del tiempo se han autorregulado y han generado mecanismos de adaptación a entornos sociales, económicos, tecnológicos y culturales, siempre cambiantes e imprevisibles, como por ejemplo frente al COVID.

Ese efecto regenerador se vincula a su vez con las formas de hacer y de valorar que resultan primordiales para los miembros de una comunidad. A pesar de su carácter,

a veces arcaico, siguen todavía hoy aunando entre sí a sus miembros y reforzando sus lazos identitarios, e incluso hoy día podemos considerarlo a este patrimonio como una potencialidad de futuro, como lo están demostrando los conocimientos sobre la gestión y los saberes del campo en su contribución, hoy día, con el equilibrio medioambiental y bioclimático.

De esta manera, se hace evidente si afirmamos que es un tipo de patrimonio que no admite copia fuera de las comunidades portadoras, pues faltarían los elementos que venimos describiendo como consustanciales al patrimonio cultural inmaterial.

Ámbitos del Patrimonio Cultural Inmaterial en relación con el género

Conocimientos tradicionales sobre actividades productivas, procesos y técnicas

Este ámbito incluye las técnicas, saberes, conocimientos, destrezas, habilidades y usos relacionados con actividades grupales de adaptación al medio (agrarias, ganaderas, forestales, de pesca, extractivas), así como con las actividades que tienen que ver con la producción, transformación y elaboración de productos y los sistemas de intercambio y donación. En este contexto, el papel de la mujer es, generalmente, secundario, realizando trabajos complementarios como la recolección en los procesos agrícolas, trabajos de limpieza o alimentación, tareas relacionadas con el tratamiento de los productos de transformación del ganado (queso, mantequilla...) y, en general, desempeñando un papel relacionado más con el cuidado que con el protagonismo.

También en este ámbito se encuentran los oficios artesanos con sus tecnologías, conocimientos, destrezas y habilidades, campo este último en el que las mujeres sí que han jugado un papel protagonista tradicionalmente. A veces, cuando estos oficios se encuentran legalizados, son los hombres los que figuran en los documentos oficiales. Son también los hombres los que suelen ocuparse del comercio e intercambio de estos productos manufacturados. Dentro de este contexto encontramos un buen número de mujeres: tejedoras, hilanderas, costureras, encajeras, bordadoras, alfareras, cesteras, esparteras, etc.

Por su parte, oficios relacionados con las técnicas constructivas artesanas, como tejeros, caleros, picapedreros, herreros, toneleros, carpinteros, orfebres, vidrieros, etc., se vinculan con el género masculino.

Creencias, rituales festivos y otras prácticas ceremoniales

Se trata de un ámbito en el que las mujeres han desempeñado roles de gran importancia. Han trabajado como anfitrionas en los preparativos, adornos, vestimentas, comidas, mientras que los hombres desempeñan el protagonismo en las distintas expresiones que conforman el ritual festivo, con una gran visibilidad. En la actualidad puede observarse un movimiento, como es el acceso e incorporación de las mujeres, reclamando su presencia activa y evidente en muchas manifestaciones. Existen, tradicionalmente, algunos rituales específicos femeninos, como la fiesta de Santa Águeda, o algunas romerías marianas, o manifestaciones rituales de paso de la adolescencia a la madurez, como las Mayas donde la mujer sí que asume el protagonismo, aunque son escasas.

En este mismo ámbito se colocan las creencias relacionadas con la naturaleza y el medio (la flora, la fauna, el medio ambiente...). Aquí suele ser la mujer tanto la portadora como la transmisora de la mayoría de los conocimientos vinculados. A su vez, en la protección del individuo y las creencias sobre factores o personas que generan males y enfermedades, han sido las mujeres, en mayor número que los hombres, las que han puesto en práctica los sistemas de prevención y profilaxis, desarrollando tratamientos de salud y sanación, etc. También han sido portadoras y transmisoras de los conocimientos y técnicas sobre los ciclos de la vida: ritos de cortejo, noviazgo, matrimonio, boda, concepción, embarazo, parto, nacimiento, defunción, enterramiento y formas de duelo.

Tradición oral y particularidades lingüísticas

Por lo que respecta a las tradiciones y expresiones orales, incluido el idioma (lenguas y sus dialectos, jergas, léxicos y toponimias) así como todas aquellas producciones sonoras sujetas a un código que sirvan, entre otras cosas, para la comunicación colectiva: los toques de campana, silbos, etc., el papel de los hombres ha sido más evidente que el de las mujeres, que apenas han tenido funciones. En la actualidad con respecto a los toques de campana está habiendo una notable incorporación femenina.

En el apartado relativo a la literatura popular (romances, cuentos, leyendas, relatos míticos, canciones, refranes, proverbios, dichos, jaculatorias, oraciones, formas

conversacionales), las mujeres juegan un importante papel tanto como portadoras como transmisoras.

Representaciones, escenificaciones, juegos y deportes tradicionales

Se trata de un ámbito esencialmente masculino puesto que comprende la máxima visualización, los espectáculos, que distinguen y separan personas actoras de espectadoras, incluidas danzas rituales, que tradicionalmente han sido propias de los hombres. Precisamente en este apartado de las danzas rituales, las mujeres están en la actualidad incorporándose en buena parte de las manifestaciones de este carácter existentes en España y tenemos varios ejemplos de Castilla-La Mancha. En las representaciones teatrales y parateatrales encontramos tanto a hombres como a mujeres. En aquellas que mantienen las tradiciones medievales, siguen siendo los hombres los protagonistas visibles, como por ejemplo en el Misterio de Elche, el Canto de la Sibila o el Corpus de Camuñas y determinadas loas y autos. Cuando se trata de manifestaciones teatrales que han vuelto a representarse en la actualidad, tras algún periodo de desaparición, las mujeres intervienen prácticamente en igualdad con los hombres.

Por lo que respecta a los juegos y a los deportes tradicionales, salvo excepciones, el papel protagonista se atribuye a los hombres, sobre todo en aquellos deportes competitivos en los que la fuerza física es fundamental. En algunos casos, como en los juegos infantiles, existe una división por sexo en su práctica, aunque en la actualidad tiende a diluirse.

Manifestaciones musicales y sonoras

El toque de instrumentos ha sido tradicionalmente muy masculino, aunque ahora se está produciendo una acelerada inclusión de las mujeres. Existen, por el contrario, determinados cantos colectivos tradicionales en los que participan las mujeres junto a los hombres.

Formas de alimentación

Ámbito este muy femenino. Tanto en los conocimientos culinarios y de dietas, como las formas de conservación, condimentación y elaboración de alimentos según el ciclo anual, han sido siempre prácticas aprendidas y transmitidas

generacionalmente, entre madres e hijas. Lo mismo ocurre con los ritos de comensalidad. Curiosamente, en la actualidad, son los hombres los que están incorporándose de manera paulatina también a este ámbito.

Formas de sociabilidad colectiva y organizaciones

La visibilidad social frente al público ha sido siempre propia de los hombres: formas colectivas de reparto de bienes comunales, tribunales de aguas, cofradías laborales, normas de riego, concejo abierto, suertes, etc. También han sido los hombres los encargados de organizar y regular las dinámicas festivas (hermandades, comisiones, agrupaciones, peñas, etc.). Es en este último contexto donde las mujeres han comenzado recientemente a incorporarse con fuerza.

Identificación de riesgos:

Relacionamos los riesgos más importantes del PCI:

- Normativas globalizadoras (higiene y seguridad en el trabajo).
- La pérdida de especificidad motivada por procesos de globalización.
- La fosilización.
- La apropiación indebida del PCI por parte de sectores que carecen de legitimidad.
- Riesgos generados por grupos o agentes locales con intereses diferentes o contrapuestos a la comunidad.
- La masificación y el espectáculo.
- La museificación y la teatralización mal llevada.
- Violación de los derechos de propiedad.
- La sobremercantilización.
- La singularidad frente a la representatividad.
- Las dificultades en la perpetuación y la transmisión.
- Usos ofensivos, despectivos, o la discriminación.

La salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial

En primer lugar, hablaremos del concepto de salvaguardia incluyendo el significado que se le da en la *Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de la UNESCO* (2003). Este término se define en dicha Convención

como “las medidas encaminadas a garantizar la viabilidad del patrimonio cultural inmaterial y comprenden la identificación, la documentación, la investigación, la preservación, la protección, la promoción, el reconocimiento, la transmisión, la difusión y la revitalización de este patrimonio en sus diferentes aspectos”.

El Patrimonio Cultural Inmaterial no se puede musealizar, pero sí realizar acciones de salvaguardia a través de los mismos

Podemos darnos cuenta a través de este análisis minucioso, cómo estos museos no pueden considerarse patrimonio cultural inmaterial como tal. Sin embargo, resaltaremos la labor que pueden ejercer los Museos Etnográficos, de Costumbres o Tradiciones Populares, Antropológicos, Centros de Interpretación, etc., como instrumentos de salvaguardia para el patrimonio cultural inmaterial.

Una vez analizadas las características del PCI nos permite comprender la distancia que separa a este tipo de patrimonio de un museo. Sus distintas dimensiones, inherentes al patrimonio cultural inmaterial, como son: individuos y colectivos, vivencias, emociones, perspectiva sensorial, espacio y tiempo, así como el factor procesual, no puedan reflejarse de manera conjunta en la manifestación estática que pudiera exponerse o exhibirse en un museo.

Al ser un patrimonio vivo, son manifestaciones sociales, dinámicas y procesuales, y como tal responden a prácticas en continuo cambio que no pueden fosilizarse en un espacio concreto, ni en un momento o tiempo concreto del proceso, como sería el de un museo.

Por otro lado, el PCI se percibe por sus comunidades como vivencia, y algunos bienes se experimentan desde la perspectiva sensorial (vista, oído, olfato, gusto y tacto) y de las emociones. Muchas determinadas por razones que abarcan desde la subjetividad de cada individuo, hasta el sentir de la colectividad. Son estas emociones las que aúnán, unifican y cohesionan a los portadores formando lazos identitarios muy fuertes que es imposible representar en un museo.

Por otro lado, el museo es una institución ajena al contexto original de creación, recreación y desarrollo de las manifestaciones culturales inmateriales por lo que sería un riesgo enorme la paralización o fosilización dirigida, así como la reinterpretación a los que pueden someterse estos bienes inmateriales en la

institución museística. Por tanto, hay que evitar que las acciones del museo repercutan en una alteración de estos bienes patrimoniales vivos e identitarios.

Sí pueden tener cabida acciones relativas a la salvaguardia de mismo, teniendo en cuenta como primera premisa ineludible a las comunidades portadoras que lo siguen sustentando y transmitiendo, adquiriendo éstas en cualquiera de las acciones un valor protagonista por ser los titulares culturales de los mismos. Es prioritaria por tanto la colaboración con ellos, a través de sus representantes, estableciendo vías de comunicación bidireccional, que fomentan el intercambio y un mayor contacto con el museo.

La mirada del profesional del museo para estos ámbitos debe dirigirse hacia la comprensión del contexto, frente a una orientación tradicionalmente dirigida al objeto, a la pieza. Se tendrán presentes, por tanto, los valores culturales implícitos de la manifestación o del objeto asociado al PCI en la aplicación de recursos museográficos. Por encima de todo hay que tener en cuenta que actúan como instrumentos de apoyo a la difusión del conocimiento del bien en los que haya una comunidad referenciada.

Por tanto, el tratamiento del bien patrimonial inmaterial en el museo se desarrollará siguiendo una metodología que permita la convivencia entre la visión externa e interna del bien, logrando que la especificidad del bien cultural se difunda desde fuera de la comunidad, en el seno del museo, a partir de una perspectiva contextualizadora, respetuosa y que permita con ello un auto reconocimiento positivo de los portadores de la tradición y una extensión de su conocimiento al público.

El museo se convierte en este escenario en un agente involucrado en la salvaguarda de las manifestaciones y elementos inmateriales, desde una posición responsable e implicada. Cumple un papel cada vez más activo como generador de intercambios culturales y como agente de sensibilización social que posibilita la transmisión de conocimientos a través de la implicación del público.

Programas y acciones de salvaguardia

Identificación, documentación e investigación

Desarrollo de líneas de documentación e investigación relativas tanto a las colecciones que custodia el museo, como a las prácticas vivas que siguen experimentando las comunidades portadoras. Todo ello, como exponíamos con anterioridad, en colaboración directa con ellas.

- Censos de identificación e inventarios unificados de actualización regular, dado el dinamismo y las continuas resignificaciones y recreaciones a que están sometidas las manifestaciones que lo integran. Para la elaboración de estos censos e inventarios relativos a las manifestaciones inmateriales vivas deben desarrollarse por medio del trabajo de campo con metodología antropológica en colaboración directa con los portadores del PCI.
- Estudios comparativos de las manifestaciones del PCI en diferentes culturas o grupos.
- Investigación de precedentes de las manifestaciones actuales del PCI.
- Estudios de riesgos y diagnóstico.
- Estudios de satisfacción de las comunidades sobre el tratamiento de las manifestaciones y la percepción que ellos tienen sobre las mismas.
- Catalogación y digitalización de fondos fotográficos y documentales asociados a manifestaciones del PCI.
- Elaboración de archivos sonoros y audiovisuales asociados al PCI.
- Desarrollo y dotación de medios de gestión documental aplicados a las manifestaciones del PCI.

En el marco de estas acciones de identificación, documentación e investigación y en función de las características o naturaleza de cada una de las manifestaciones se podrán desarrollar, estudios específicos, censos, inventarios, catálogos, guías, atlas, etc. Será necesario garantizar la conservación, custodia y consulta de los distintos soportes de estos documentos.

Es conveniente incluir la información consignada en estos inventarios en los instrumentos del planeamiento urbano, rural y de planificación de servicios generales.

Formación y transmisión

En este sentido hay que desarrollar acciones de salvaguardia, planes de formación y transmisión específicos como cursos, jornadas, seminarios, conferencias, talleres, etc., que son necesarios e imprescindibles en la salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial. Debe contarse, como venimos repitiendo, con la participación activa de los portadores y asociaciones como principales agentes en el conocimiento, mantenimiento y transmisión de este tipo de patrimonio.

Difusión, sensibilización y promoción

Acciones todas ellas destinadas a informar, difundir, promocionar y sensibilizar a la población sobre las características y los valores culturales de las manifestaciones culturales inmateriales. Esta difusión se podrá realizar de maneras muy diversas: publicaciones, webs, videos, documentales, entrevistas, reportajes, exposiciones, representaciones, actuaciones, concursos, rutas, museos, centros de interpretación, etc. Todas las acciones de difusión, y promoción deben realizarse con el consenso de sus titulares, las comunidades portadoras.

Las acciones de difusión y promoción vinculadas con ámbitos de creencias, rituales festivos y otras prácticas ceremoniales, así como aquellas representaciones, escenificaciones, formas de sociabilidad colectiva y organizaciones deben realizarse sin perjuicio de los usos consuetudinarios por los que se rige el acceso a determinados aspectos de dichas manifestaciones.

Las actividades turísticas, y demás acciones promocionales nunca deberán vulnerar las características esenciales ni el desarrollo propio de las manifestaciones, a fin de que pueda compatibilizarse la apropiación y disfrute público con el respeto a estos bienes y a sus protagonistas.

Protección, revitalización y fomento

Especialmente aquellas vinculadas con actividades productivas, procesos, oficios artesanos, tecnologías, etc., que se encuentren en previsible peligro de desaparición (normas específicas, exenciones de impuestos...).

Restauración y rehabilitación

Por último, los bienes materiales (muebles e inmuebles y espacios) que son soporte de este PCI serán objeto de acciones de restauración y rehabilitación específicas, dado que lo inmaterial está inserto en contextos temporales-espaciales culturizados y en ocasiones es el soporte el que hace que la manifestación se entienda como producto cultural.

Restitución

Referido a toda aquella información u acción que se haya realizado sobre una manifestación cultural inmaterial, tanto individual como colectiva, debe revertir y ser restituida a sus sujetos protagonistas.

Protagonismo de la mujer en el Patrimonio Cultural Inmaterial

Hemos podido comprobar en el capítulo relativo a los ámbitos del PCI todas aquellas manifestaciones en las que la mujer jugaba un papel importante. De todos modos, quiero resaltar en este epígrafe de qué manera ha contribuido y contribuye en la actualidad con este tipo de patrimonio.

En primer lugar, destaco la importancia en la transmisión de los saberes y conocimientos, no sólo los culinarios y las formas de condimentación y conservación de alimentos según los ciclos festivos y ordinarios, sino los relacionados con la tradición oral: romances, cuentos, leyendas, relatos, canciones, refranes, proverbios, dichos, juegos, jaculatorias, canciones, bailes, etc.

En cuanto a los rituales festivos hay que resaltar el importante papel que la mujer ha jugado en distintos ámbitos de estas prácticas, desde la elaboración de los dulces de estas fiestas, a su fuerte vinculación con los rituales marianos, tanto en lo relativo a la decoración y atrezo de las imágenes de vírgenes y santas, como al desarrollo de capacidades estéticas y decorativas.

En este mismo contexto de los rituales festivos la mujer ha contribuido de manera directa con el desarrollo social inclusivo y participativo de las comunidades, fomentando los sentimientos de pertenencia, identidad y sociabilidad colectiva y el respeto a la diversidad, a través de comidas y distintas prácticas comunitarias.

Los sistemas actuales de organización creados en el seno de estas manifestaciones culturales inmateriales festivas tienen la potencialidad de contribuir y canalizar

otros objetivos de interés para la comunidad, como la capacidad femenina para el asociacionismo con fines sociales.

Por otro lado, la mujer ha ejercido y ejerce un importante papel en el aprendizaje, la experimentación y la transmisión de determinadas formas de expresiones festivas de este patrimonio (bailes, danzas, coreografías, teatro, canto, músicas) estimulando el desarrollo de competencias personales, tanto físicas como psíquicas.

Valoramos también cómo los colectivos de mujeres están siendo capaces de generar espacios de diálogo para superar la discriminación y fomentar la diversidad. En estos espacios se han debatido las formas de incorporación de la mujer en determinadas prácticas de dominio masculino, como por ejemplo en las danzas rituales.

Por último, tenemos que afirmar en la actualidad la presencia pública de la mujer en determinadas prácticas del Patrimonio Cultural Inmaterial de anterior dominio masculino. En la mayoría del territorio español, y en el caso concreto que nos ocupa de Castilla-La Mancha, la incorporación femenina se está desarrollando de manera natural y progresiva por parte de los portadores que son los que por regla general toman la iniciativa sin que suponga un conflicto o tensión social y sin necesidad de procesos de mediación. Tenemos algunos ejemplos dignos de ser citados como el caso de la danza de palos de Belinchón (Cuenca) que en la actualidad ha pasado de ser totalmente masculina a sobrepasar en número las danzantes femeninas.

Referencias

- González Cambeiro, S. & Timon Tiemblo, M. P. (2014). Iniciativas para la salvaguarda del patrimonio cultural inmaterial en España: un análisis en el marco del 10.^º aniversario de la Convención. *Informes y Trabajos*, 10, 37-49.
- Timón Tiemblo, M. P. (2015). La ley 10/2015 para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial de España: principios, competencias y el Plan Nacional como instrumento de gestión y cooperación. En *Construyendo nuestro futuro común, por una gestión ética del Patrimonio Cultural Inmaterial*. INAH. México (pp. 71-82).
- (2018). El Plan Nacional de Patrimonio Cultural Inmaterial como instrumento de Salvaguardia". En International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works (Coord.), *VI Congreso GEIIC, ¿Y después? Control y mantenimiento del Patrimonio Cultural, una opción sostenible*, (pp. 56-63). Grupo Español del IIC (International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works).

-
- (2020). El Plan Nacional de Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial: origen, desarrollo y perspectivas de futuro. En S. Rodríguez Becerra & J. M. Valadés Sierra (Coord.), *La cultura vivida. Homenaje al profesor Javier Marcos Arévalo.* (pp. 549-563). Fundación CB.
 - (2021). Las manifestaciones representativas del Patrimonio Cultural Inmaterial en el marco de la Ley de Salvaguardia del PCI 10/2015: valores y motivos de su declaración. En J. Díaz *et al.* (coord.), *Pensar la tradición: homenaje al profesor José Luis Alonso Ponga.* (pp. 683-698). Diputación Provincial de Valladolid, Fundación Joaquín Díaz, Universidad de Valladolid, Ediciones Universidad de Valladolid.
 - (2023). Análisis de la contribución del patrimonio cultural inmaterial al desarrollo sostenible en la Comunidad de Madrid. En M. P. Timón Tiemblo (Coord.), *Patrimonio Inmaterial y sostenibilidad. Tradición, cultura y legado en la Comunidad de Madrid.* (pp. 12-39). Comunidad de Madrid, Dirección General de Patrimonio Cultural.
 - (2024). Las comunidades portadoras como transmisoras del patrimonio cultural inmaterial y de su salvaguardia. En C. Caro Jaureguialzo & D. Escudero (Coord.), *Patrimonio 20XX: desafíos de la conservación en la construcción de identidades.* (pp. 62-73). Ministerio de Cultura.

Timón Tiemblo, M. P. & González Cambeiro, S. (2021). La salvaguardia del Patrimonio Cultural inmaterial: comunidades portadoras como sujetos activos, *Patrimonio cultural y derecho*, 25, 249-266.

Timón Tiemblo, M. P. & Muñoz Carrión, A. (2018). La imposibilidad de separar lo inmaterial de lo material en las manifestaciones culturales. *Erebea: Revista de Humanidades y Ciencias Sociales*, 8, 45-60.

- (2021). Memoria e identidad de las comunidades portadoras en el desarrollo de buenas prácticas de salvaguardia del PCI. *PH Investigación: revista del IAPH para la investigación del patrimonio cultural*, 104, 78-102.

En busca de las alfarerías femeninas. De su historia y de sus formas

In search of women's pottery: its history and its forms

Ignacio Martín-Salas Valladares,

Asociación de Ceramología, España

(natxomsv@hotmail.com)

Abstract: The study of pottery produced by women, in contexts where a potter's wheel or turntable and a kiln were used, provides a renewed perspective on the history and evolution of this craft. The accounts of travelers who journeyed across the country in the 18th and 19th centuries, together with the research of ethnographers and the practice of collecting, allow us to reconstruct this process. The remarkable survival of women's pottery workshops was largely due to geological factors, which determined the type of pieces produced. It is essential to identify the elements that promoted either transformation or continuity of forms, in order to move beyond the assumption that the sex of the artisan in any way defined pottery production. Social conditions, along with working methods and organizational structures, eventually rendered women's pottery in Alcorcón unsustainable, as it was affected by the same challenges brought about by the Industrial Revolution.

Keywords: Historiography, technology, origin, form, recognition.

Resumen: El estudio de la alfarería realizada por mujeres, donde existe un torno o torneta y un horno, nos ofrece una visión nueva de la historia y evolución de esta artesanía. Gracias a las crónicas de viajantes que recorrieron el país en los siglos XVIII y XIX, así como los estudios de etnógrafos y el colecciónismo, podemos comprender lo que sucedió. La milagrosa supervivencia de las alfarerías femeninas está debida, sobre todo, a factores geológicos, que condicionan el tipo de obra realizada. Es importante conocer los factores que suscitan la transformación o la perdurabilidad de las formas para alejarnos de la idea de que el sexo del artífice matiza, de alguna manera, la producción alfarera. Las condiciones sociales, los procedimientos y organización del trabajo, hizo insostenible la alfarería femenina de Alcorcón, que participó de los mismos males que la revolución industrial.

Palabras clave: Historiografía, tecnología, origen, forma, reconocimiento.

Introducción

A la hora de abordar cualquier estudio o episodio relacionado con la etnografía, tenemos que partir de una realidad; el objeto etnográfico ha pasado inadvertido a lo largo de la historia, no ha sido descrito, salvo contadas ocasiones.

En las últimas décadas ha crecido el interés por recuperar esta cultura que fue siempre ignorada. Muchos municipios de España han creado museos temáticos, que intentan poner en valor actividades desaparecidas, que en el pasado fueron fundamentales para dinamizar la vida de sus ciudadanos y en muchos casos fueron el motor económico de toda una comunidad.

El mantenimiento de la actividad agraria en gran parte de nuestra geografía, la poca incidencia de la revolución industrial, la tardía llegada del agua y las malas comunicaciones, han preservado, hasta hace pocas décadas, artesanías ya olvidadas en gran parte de Europa.

Una de las temáticas que más han llamado la atención es la alfarería realizada por mujeres, actividad pasada por alto por los numerosos viajantes que recorrieron España en los siglos XVIII y XIX, y solo documentada ocasionalmente en trabajos estadísticos.

El interés por el coleccionismo de cerámica. Los viajeros

Anteriormente al siglo XVIII y hasta la llegada del Neoclasicismo, el coleccionismo de cerámica era prácticamente inexistente y se limitaba a objetos que formaban parte de gabinetes de curiosidades. Estos buscaban sorprender o impresionar a visitantes y amigos, el objeto exótico solía estar presente.

A raíz del descubrimiento de Herculano (1738) y Pompeya (1748), y la publicación de Johann Joachim Winckelmann, *Historia del arte de la Antigüedad* (1764), se inicia el gusto por la antigüedad clásica, la nueva estética se refleja en la producción artística como la pintura de David, las esculturas de Canova, en la arquitectura, o en obras como el Idomeneo de Mozart o el Orfeo y Eurídice de Gluck. También se inicia el coleccionismo de cerámica griega. A finales del siglo XVIII y a lo largo del siglo XIX se suceden movimientos que reivindican la historia de los pueblos, Europa está ya saturada de arte clásico, y el romanticismo se fija en el medievo, buscando una identidad propia alejada de los valores y esquemas clasicistas.

Posteriormente los regeneracionistas y la Institución Libre de Enseñanza, reivindican lo español y se empieza a colecciónar loza decorada, la alfarería aún no

es coleccionable, hay que esperar al periodo de entreguerras para encontrar los primeros estudios referidos a esta artesanía.

A raíz de la revolución industrial, una nueva burguesía junto con la nobleza tradicional desea conocer y ver el mundo. En Inglaterra se generaliza el realizar viajes a otros países europeos al terminar los estudios como un complemento de estos y necesario en la formación del individuo (*El Grand Tour*); estamos en pleno romanticismo y la cultura se liga a una experiencia personal.

España es visitada por numerosos viajeros en el siglo XVIII, pero sobre todo en el siglo XIX; la mayoría son de nacionalidad inglesa, pero también nos visitan viajantes de otros países. España se convierte en uno de los países más deseados por visitantes y artistas.

Algunos de estos viajeros escriben libros donde se detallan las costumbres y las artesanías de las diferentes regiones españolas y vierten opiniones sobre nuestro país y nuestra cultura, por supuesto también hablan de nuestra cerámica.

Entre 1786 y 1787, el londinense Joseph Townsend visita España, recorre casi todo su territorio, escribe *Viaje por España en la época de Carlos III (1786-1787)*, considerado el libro más importante e interesante de viajes del siglo XVIII. Su viaje por España se publica en Londres en 1791, poco después es traducido al alemán y al holandés, y en 1809 al francés.

Townsend se refiere en varias ocasiones a la cerámica, y a su llegada a Muel (Zaragoza) hace un comentario que nos va a dar una clave para comprender el origen de las alfarerías femeninas:

«Comimos en Muel, una pequeña aldea donde hay muchos alfareros. Para hacer girar sus tornos no utilizan las manos, sino que mueven con sus pies una rueda situada a ras de suelo y mayor que la que emplean para modelar la arcilla».

Antes de viajar a España y previo conocimiento de su país, Townsend ya había recorrido Irlanda, Holanda, Flandes y Francia, parece que nunca había visto un torno de árbol alto.

El viajero que más se fija en la alfarería y la cerámica en general es el francés Charles Davillier. Recorre España en 1862, junto con el famoso ilustrador Gustavo Doré. Sus viajes se publican por entregas entre 1862 y 1873 en la revista parisina *Le Tour du Monde* junto con los dibujos de Doré. En 1874 todo se reúne en

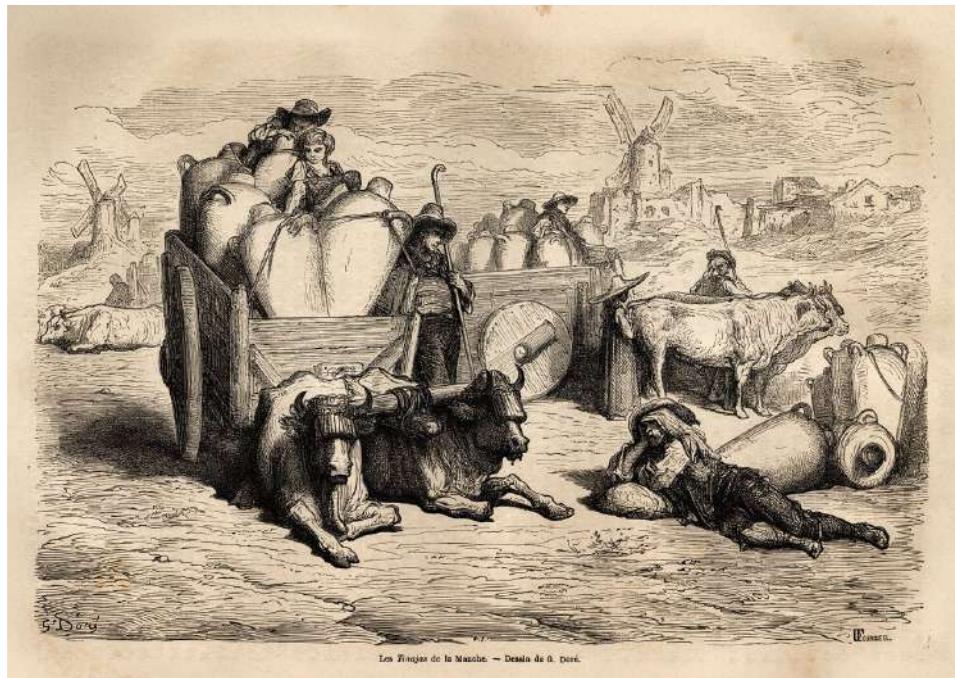


Figura 1. Gustave Doré, *Las tinajas de la Mancha*, 1862. Grabado que ilustra *L'Espagne* (1874)

L'Espagne con más de 300 grabados, en los siguientes años esta publicación es traducida al italiano, inglés y al danés (Figura 1). Habrá que esperar a 1957 para encontrar el libro en español. Davillier fue un gran coleccionista e historiador del arte, demostró mucho interés por la cerámica hispano-morisca, a la que dedicó varios trabajos; donó sus colecciones al Museo del Louvre y al Museo Nacional de Cerámica de Sèvres, y la parte documental a la Biblioteca Nacional de París.

Ambos viajeros se refirieron en sus trabajos a diversas industrias cerámicas de loza decorada como Talavera de la Reina o Alcora, pero también se interesan por la alfarería de uso común, la elaboración de alcarrazas en Málaga o los búcaros de Salvatierra de los Barros. Charles Davillier se interesa incluso por el proceso de elaboración de las piezas en Andújar, llegando a anotar detalles como el añadido de sal a la masa para que las piezas resulten más porosas. En ningún caso se hace referencia a las alfarerías femeninas.

El 6 de agosto de 1791, el escritor y político ilustrado Gaspar Melchor de Jovellanos, visitó Ceceda (Asturias) y describió el trabajo de unas alfareras, que utilizaban una rueda baja para elaborar las piezas, según dijo Jovellanos, se trataba de una gran industria y las mujeres que vio eran de diferentes edades. Describió también la rueda, a la que llamó “de bolillos” y que estaba formada por “dos círculos

de tabla colocados horizontalmente uno sobre otro”. Se trata de una rueda baja femenina, pero diferente a las ruedas femeninas que han llegado a nuestros días, pero debían ser muy parecidas a las ruedas de la población francesa de Ordizan (Ibabe Ortiz, 1995), aunque en esta localidad trabajaban los hombres. Las medidas que Jovellanos nos da de las ruedas de Ceceda, son semejantes a las de otros centros femeninos.

El 11 de noviembre de 1793, el médico Ignacio María Ruiz de Luzuriaga, visitó una alfarería de Alcorcón (Madrid), describiendo el precario trabajo de las alfareras “trabajan a mano sin tornos ni demás máquinas necesarias varias mujeres”.

Junto a estos dos ilustres e ilustrados visitantes, encontramos referencias a la alfarería realizada por mujeres en diccionarios y obras estadísticas. La alfarería femenina de Alcorcón es nombrada sucesivas veces, probablemente debido al enorme volumen de su producción. En las *Relaciones topográficas de los pueblos de España* de Felipe II, se indica en la respuesta al punto 42 del interrogatorio “Hacen esto las mujeres”.

La obra estadística más importante del siglo XVIII es el Catastro de Ensenada, realizada por Zenón de Somodevilla y Bengoechea (primer marqués de la Ensenada), a expensas del rey Fernando VI. En esta gran obra, con carácter fiscalizador, aparecen en la respuesta treinta y tres del interrogatorio, la lista de todos los alfareros y son sesenta y uno, entre estos, aparece el nombre de nueve mujeres, seguramente viudas (Martin-Salas Valladares, 2006).

Para encontrar trabajos descriptivos y comparativos de las producciones alfareras tenemos que llegar al periodo de entreguerras, a los estudios de dos alemanes, Wilhem Bierhenke y Wilhen Giese.

Hacia 1950 Wihen Giese vuelve a visitar España y urge a recopilar y colecciónar alfarería, ya se empieza a producir una extinción masiva de alfares. Pero para que se empiece a colecciónar todo este material cerámico tienen que pasar quince años más, cuando ya muchas alfarerías se han extinguido. El etnógrafo alemán Rudiger Vossen, que viene de una Alemania totalmente industrializada descubre en España un auténtico paraíso con numerosos alfares en funcionamiento, Vossen, publica *Guía de los alfares de España* (1975), junto con Natacha Seseña y Wulf Köpke.

El estudio de los centros femeninos

Los primeros trabajos descriptivos y detallados sobre las alfarerías femeninas se deben a Luis Cortes Vázquez, filólogo y etnógrafo, que estudia y describe el núcleo zamorano, que es el conjunto activo más importante de la península ibérica, formado por Muelas del Pan, Pereruela (1954), Moveros de Aliste (1958) y Carbellino (1974).

Herminio Ramos Pérez publica *Cerámica Popular de Zamora. Cerámicas Vivas* (1976), donde se detallan los alfares zamoranos aún activos, posteriormente *Cerámica Popular de Zamora Desaparecida* (1980).

Luciano García Alén publica *La alfarería de Galicia* (1983), donde se detallan los centros femeninos del núcleo gallego (Gundibós, Portomourisco, O Seixo, Santomé y Ramirás).

En 1993 Ilse Schulz realiza la primera exposición dedicada a las producciones de alfares femeninos, *La mujer en la alfarería española*, editándose un catálogo con cuarenta piezas de la colección Alvado-Ruiz y del Museo de Agost (Alicante). Aparecen representados todos los centros femeninos, pero con dos excepciones, Alcorcón y La Solana.

El último centro alfarero femenino que se describe es La Solana (Ciudad Real), el historiador y etnógrafo Jesús María Lizcano Tejado, descubre este centro ya extinguido, apareciendo perfectamente estudiado en su libro *Los barreros: Alfarería en la provincia de Ciudad Real* (2001).

Tipos de alfarería femenina

Atendiendo a su origen histórico hay que distinguir tres tipos de centros alfareros donde la mujer es el artífice.

1. Tecnología neolítica. Esta alfarería no emplea artefactos complejos para elaborar las piezas, ni hornos propiamente dichos para la cocción. Se realiza en superficie o en hendiduras para favorecer la reconcentración del calor. Las cocciones son de baja temperatura y en un principio buscaría el autoabastecimiento. Un ejemplo serían las loceras canarias.

2. Derivación. Esta viene dada por el aprovechamiento de una materia prima y unas estructuras ya existentes. Esta alfarería puede estar realizada por hombres o mujeres.
3. Incorporación. Estas alfarerías tienen en común el uso de una tecnología similar. Son el principal objetivo de este estudio.

Características de la alfarería femenina. Por incorporación

- No dispone de unas instalaciones concretas, obrador, propiamente dicho, o edificio independiente, se trabaja junto al hogar, conciliándose esta actividad con el resto de las tareas domésticas. Este, probablemente, sea uno de los motivos por el cual estas alfarerías pasaron desapercibidas a los viajeros que nos visitaron.
- No existe organización jerárquica dentro del oficio, ni un aprendizaje reglado, éste pasa de madres a hijas y no hay control de calidad sobre la producción, por parte de ningún organismo, no hay asociación gremial alguna. Motivo por el cual no existen documentos normativos o acreditativos para acceder al oficio, por lo cual hay menos rastro documental.
- Estas alfarerías no vidrián las piezas, es una técnica desconocida. En el caso de Pereruela (Zamora) se empezó a vidriar hacia 1950, por motivos higiénicos y de mercado. En el caso de Alcorcón, se generaliza el vidriado en el siglo XVIII para poder vender en Madrid y por los mismos motivos que el centro anterior. Las piezas que aparecen con cubierta estannífera de Muelas del Pan (Zamora), fueron vidriadas en segunda cocción en el País Vasco.
- Todas estas alfarerías aparecen unidas a dos elementos tecnológicos: la rueda baja o de cruces y el horno abierto, dicho horno, al no disponer estas alfarerías de instalaciones propias suele ser comunal.
- Estas alfarerías no procesan gran cantidad de materia prima para almacenarla, no disponen de pilas de decantación ni zona de almacenaje para la arcilla fresca, solo procesan la arcilla necesaria para cada jornada de trabajo.

- Las labores a realizar fuera de la casa, como el acopio de barro y combustible, la carga del horno, la cocción y posterior deshornado, son realizadas normalmente por los hombres.

Las ruedas

Todas estas ruedas son semejantes, pero empezamos a encontrar pequeñas diferencias que delatan su evolución o involución; las del grupo zamorano son muy parecidas, salvo pequeñas variaciones en el diámetro; en Carbellino de Sayago y en Pereruela las alfareras trabajan mediante la técnica del urdido (no llegan a 50 cm), en Moveros y en Muelas del Pan se tornean las piezas aprovechando la fuerza centrífuga de la rueda, por lo cual estas últimas tienen un diámetro ligeramente superior. Las ruedas que encontramos en el núcleo gallego enclavado en las riberas del Miño y del Sil, ofrecen diferencias significativas, aunque aquí la técnica utilizada es en todos los casos el torneado. El diámetro de las ruedas de Portomourisco y O Seixo es semejante a las usadas en Moveros (unos 52 cm).

En Gundibós la rueda es ligeramente más ancha (60 cm) ganando en peso y en fuerza centrífuga, facilitando así el torneado, pero en este centro trabajaban el barro tanto hombres como mujeres, siendo la posición del hombre frente al torno diferente al de la mujer. El hombre se sitúa en un pequeño banco con las piernas abiertas, mientras que la mujer estaba de rodillas o sentada en una posición más forzada e inestable.

El torno o rueda baja usada en Lobios, Santomé y Ramirás era semejante a la de Portomourisco (50-52 cm). Según la información recogida por Luciano García Alén, en estos centros trabajaron hombres y mujeres, pero prevalecieron estas últimas, siendo muy pocos los primeros. La técnica es la del torneado.

Si nos fijamos en la rueda de Mota del Cuervo, en plena Mancha conquense, encontramos una rueda prácticamente idéntica a la de Carbellino, aquí se trabaja mediante el urdido.

Otras ruedas nos llaman la atención por su semejanza a las ruedas femeninas, pero son utilizadas por hombres, nunca por mujeres, se trata de ruedas vasco-francesas, donde la fuerza centrífuga se consigue por el desarrollo de la parte inferior, pero no

son impulsadas con el pie, no hay moción pedal alguna, se accionan con las manos y en algún caso valiéndose de un palo como impulsor.

Ahora empezamos a comprender a Townsend, a su llegada a Muel, cuando dijo que sus alfareros “para hacer girar sus tornos no utilizan las manos, sino que mueven con los pies una rueda situada a ras de suelo”, porque Townsend solo conocía los tornos de moción manual, nunca había visto el torno introducido por los árabes en la península ibérica, y que tras la reconquista es nuevamente desplazado, de ahí que encontremos ruedas bajas en el centro peninsular.

En España, además de las ruedas bajas femeninas (algunas mixtas como la de Gundibós), tenemos dos ejemplos de rueda baja masculina, Faro, en Asturias y Zarzuela de Jadraque, en Guadalajara. Estas ruedas tienen significativas diferencias con las de cruces, pero el concepto es el mismo, la diferencia más importante es su tamaño, llegando a superar los 70 cm de diámetro, y el grosor del disco superior puede llegar a 10 cm, proporcionando, debido a su peso y diámetro, una gran inercia. Estas ruedas bajas masculinas se impulsan mediante un agujero realizado en la parte superior del disco y donde se introducen los dedos para impulsarlo.

Conclusiones sobre el origen de las alfarerías femeninas

El arqueólogo británico Leonard Woolley descubrió en Ur (Mesopotamia) una rueda de alfarero, datada a mediados del cuarto milenio a.C. Este tipo de ruedas, semejantes a las de Faro y Zarzuela de Jadraque, evolucionaron en el mundo antiguo presentando leves cambios.

Los inventos e innovaciones surgidos en el marco de las primeras civilizaciones, perduran en el tiempo. Cuando estos imperios colapsan, desaparecen y se abandonan sus ciudades (los centros administrativos), se produce una ruralización, una vuelta a la economía de autoabastecimiento; pero la tecnología no desaparece, la rueda alfarera sigue funcionando, al igual que los hornos cerámicos. El alfarero pasa a trabajar en el hogar, desaparece el alfar propiamente dicho, ya no es precisa una producción masiva, se fabrica para una pequeña comunidad y se comparte este trabajo con las demás actividades agrarias, ya no hay una jerarquía en el oficio y nadie controla la calidad de la producción pues no existe reglamentación alguna.

Dentro del hogar, es donde la mujer irá sustituyendo al alfarero y asumiendo para sí esta artesanía conciliándola con las demás labores domésticas, pero al irse convirtiendo la mujer en alfarera, tendrá que adaptar la rueda y hacerla femenina, pues ella no se sentará con las piernas abiertas frente al torno, sino de rodillas y necesitará rebajar el peso y el volumen de esta para poder impulsarla con más facilidad. Se convertirá en la rueda de cruces.

Luis Cortes Vázquez, al describir por primera vez la alfarería de Carbellino, advirtió que antes de colocar la pella para modelarla en la rueda, la alfarera espolvoreaba ceniza, para una vez terminada poderla retirar con facilidad, exactamente igual que en Mota del Cuervo, igual que en el núcleo gallego, mismo procedimiento que el usado en las alfarerías masculinas de Faro y Zarzuela de Jadraque. Todos estos centros ubican la rueda en la cocina, junto al hogar, y usan un mismo tipo de horno, el cual es utilizado por toda la comunidad.

Las formas de las alfarerías femeninas

En las últimas décadas se han hecho numerosas referencias acerca de las formas realizadas por los alfares cuyo artífice es una mujer, sugiriéndose en muchas ocasiones, que el hecho de ser mujer condicionaba la obra cerámica y en concreto su forma (Figuras 2 y 3). El hecho de que la mujer elabore las piezas no condiciona en nada el resultado final, son otros los factores que determinan el mantenimiento o cambios tipológicos, para entender porque un alfar es más proclive a variar sus tipologías o acabados. Es interesante conocer algunos de los motivos que alteran la producción, sobre todo para evitar la tentación de achacar variables al hecho de que el artífice sea una mujer.

El consumidor habitual de la obra cerámica usada para actividades domésticas y en un entorno rural, no le dice al artesano como deben ser sus piezas, se limitará a adquirir los objetos que conoció siempre. Cuando se produce un nuevo asentamiento, repoblando un entorno con unas características particulares y si la geología permite la continuación de esta actividad, las formas y los procedimientos no varían con respecto al lugar de origen, observando en la morfología de las piezas elementos que quizás resulten ahora innecesarios, pero que se mantendrán como pervivencia del pasado. Esto nos puede indicar el origen de sus pobladores.



Figura 2. *Cantarilla*, Villarrobledo (Albacete)
Colección Ignacio Martín-Salas Valladares

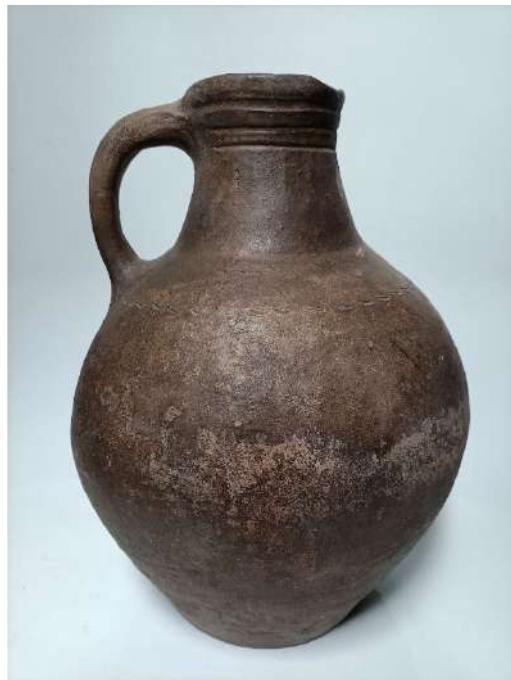


Figura 3. *Cántaro*, Carbellino (Zamora)
Colección Ignacio Martín-Salas Valladares

La aparición de una nueva mercancía, elaborada en alfares foráneos para su venta, puede cuestionar la producción de los talleres locales. Este fenómeno en zonas bien comunicadas puede llevar a una unificación de las formas.

La imitación de grandes recipientes, es una constante en la historia de la alfarería, creándose tipologías nuevas que nada tenían que ver con las antiguas, por ejemplo, la cantarería del entorno madrileño, que abandona sus históricas formas imitando la tinajería de Colmenar de Oreja. En Mayorga (Valladolid) se copian grandes recipientes franceses, introducidos a raíz de la invasión napoleónica (Figuras 4 y 5). La irrupción en los mercados y en general en la comunidad, de objetos extraños o nunca vistos, puede llevar al artesano a incorporar algún elemento en su obra, a modo de imitación, para el alfarero son iconos estéticos, un ejemplo que se repite en multitud de alfares es la incorporación del cuello de las botellas británicas tipo Codd, muy populares desde finales de siglo XIX y hasta 1920 (Figuras 6 y 7).

La alfarería popular también ha copiado la estética de otras producciones cerámicas más elaboradas, como la loza decorada (Figura 8). La imitación de la loza levantina, especialmente la manisera, fue constante, igual que la incorporación de tipologías desconocidas como el botijo.

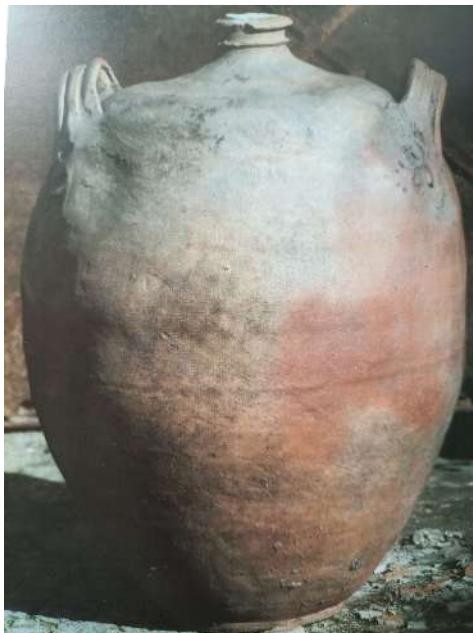


Figura 4. *Garrafa*. Bretaña, Francia



Figura 5. *Vasija*. Mayorga, Valladolid



Figura 6. *Cantarilla*. Pedrosa del Rey (Valladolid)

Colección Ignacio Martín-Salas Valladares



Figura 7. Botella inglesa tipo Codd

Colección Ignacio Martín-Salas Valladares

La falta de tensión productiva puede alterar y degradar las formas, al no haber competitividad. Esto suele suceder en zonas desabastecidas. Un ejemplo es la cantarería de Lupiana (Guadalajara), de origen toledano, evolucionaron hacia formas bajas y pesadas (Figura 9).



Figura 8. *Jarra*. Priego (Cuenca)
Colección Ignacio Martín-Salas Valladares



Figura 9. *Cántaro*. Lupiana (Guadalajara)
Colección Ignacio Martín-Salas Valladares



Figura 10. *Ollas*. Alcorcón. Colección Ignacio Martín-Salas Valladares



Tanto la alfarería femenina como la realizada por hombres, es susceptible de cambio por los motivos anteriormente expuestos, el acabado más tosco y aparentemente más primitivo que observamos en la obra de algunas alfarerías femeninas, se debe a la tecnología que arrastran estos talleres, pero no al hecho de ser mujeres o hombres. Cabe preguntarnos y valorar, si el entorno y el espacio

mueble en que se desarrolla el trabajo de las alfareras, así como la conciliación con el resto de actividades domésticas, puede condicionar la morfología de las piezas. Las alfareras de Alcorcón, realizaban una ollería en diferentes tamaños, pero a partir de determinada escala las ollas aumentaban de tamaño verticalmente, no aumentaba su anchura (Figura 10).

Estas piezas se colocaban en las alacenas o estantes boca abajo, para evitar que nada se introdujera en su interior, preservando la higiene de las vasijas. El asa, que parte del borde y lo sobrepasa en altura, se situaba hacia fuera. La alfarera no podía dotar a la olla de una segunda asa opuesta, por grande que fuera esta, pues supondría un punto de inestabilidad.

Por influencia de los barros toledanos, se generalizan en Alcorcón, ollas y pucheros cuyas asas no sobrepasan en altura el borde, pero las piezas continúan teniendo una sola asa por grandes que sean y sigue aumentando su cabida mediante un desarrollo vertical, en altura. Hay que esperar hasta finales del siglo XIX para que aparezca una olla con dos asas opuestas y con un desarrollo más globular, una vasija más eficiente, pues va a reconcentrar más el calor y de forma homogénea, para entonces la alfarería de Alcorcón ya era masculina.

Eugenio Larruga recoge en sus *Memorias políticas y económicas sobre los frutos, comercio, fábricas y minas de España* (1787. Vol. V), el testimonio del empresario Ramón Carlos Rodríguez, afincado en Madrid, al referirse a la alfarería de Alcorcón:

«Pues habiendo ofrecido yo mismo enseñarles, con sola la condición de que si la obra salía bien, habrían de proseguir siempre haciéndola según les enseñase; pero si no salía perfecta les daría 50 doblones para resarcirse de cualquier prejuicio que pudiera sobrevenirles de la experiencia, no pude reducirlos con toda la eficacia que en ello puse a que se me admitiesen un partido tan ventajoso. Esta es una prueba de la falta de disposición que todavía hay en nuestros fabricantes para abandonar sus antiguos usos, y valerse de las luces que se van descubriendo para la perfección de las artes prácticas (...».

Los cambios que demandaba este empresario en las producciones de Alcorcón, no eran tipológicos, se refería a los procedimientos y tecnología; mejoras en el vidriado de las piezas, modernización de los hornos, etc. Las alfareras y alfareros, pueden

satisfacer encargos, tipologías diferentes, pero lo más complicado es que abandonen su forma de trabajo, aunque sea para aumentar la productividad y la calidad final del producto.

Sociología del oficio y sostenibilidad

El oficio de alfarero nunca ha gozado de especial estima social, pues asociada con la alfarería, está la humedad, suciedad y en muchos casos la penuria económica. La desaparición de los gremios acentúa la baja consideración social de esta artesanía. Cuando se trata de alfarería femenina, realizada dentro del hogar y a la que se van sumando todas las mujeres de la casa desde corta edad, se valora aún menos este trabajo, pues, aunque la calidad final de la obra sea excelente, la labor del artífice es una tarea doméstica más.

Todos los artesanos buscan en su obra terminada un reconocimiento, la mujer alfarera, en la mayoría de los casos, no pudo nunca optar por ese reconocimiento.

La supervivencia de la alfarería femenina que ha llegado a nuestros días se debe, en gran medida, a la materia prima, a un factor geológico, ya que el tipo de trabajo que aparece asociado a estos centros (tecnología, organización del trabajo, medios...), penaliza mucho la productividad y por tanto la competitividad, motivo por el cual estas alfarerías están casi siempre especializadas en unas determinadas áreas, siendo su repertorio tipológico escaso. En el caso de Alcorcón, la ollería acapara su producción gracias a la calidad de la tierra refractaria.

Cuando la actividad alfarera surte a una comunidad o comarca inmediata, en un entorno agrario, esta goza de buena salud, sin causar daños o perjuicios del tipo que sean y la alfarera obtiene su reconocimiento. Por el contrario, cuando un centro cerámico produce masivamente para abastecer grandes núcleos urbanos y esta actividad es el principal ingreso económico del núcleo familiar se anticipan todos los problemas sociales y de sostenibilidad actuales, derivados de la revolución industrial.

Vamos a tomar como ejemplo la mayor producción de alfarería femenina de la que tenemos constancia en la península ibérica: la alfarería femenina producida en Alcorcón.

Problema ambiental

El panorama que dibujan las *Relaciones topográficas de los pueblos de España* de Felipe II sobre Alcorcón y su actividad alfarera es ya el de una manufactura insostenible, sus habitantes tienen que recorrer enormes distancias para poder obtener el combustible necesario para los hornos, el monte bajo está ya esquilmando, el deterioro ecológico se hace ya evidente. Entre los siglos XVII y XVIII el problema aumenta, pues para seguir vendiendo en Madrid hay que vidriar las piezas, procedimiento impropio de la alfarería femenina; ahora hay que cocer las piezas dos veces, hay que gastar el doble de leña para obtener la misma producción. El deterioro ambiental se acentúa debido al gran número de hornos en constante funcionamiento, creando una atmósfera irrespirable.

Estima personal

Los artesanos siempre buscaron un reconocimiento en su trabajo, en el producto terminado; la cadena productiva priva al trabajador de ese reconocimiento, pues este queda desvinculado del producto final. De igual manera, la alfarera cuyo trabajo supone el principal ingreso de la economía familiar, queda oculta sin obtener ningún reconocimiento social.

Economía sumergida

Las mujeres de Alcorcón eran las artesanas de la afamada ollería y trabajaban en el interior de sus casas, mientras que eran los hombres los que comerciaban con el producto y lo vendían como propio. Esto propicia la incorporación de niñas al oficio desde corta edad y mujeres en general, se puede considerar una economía sumergida y una sobrecarga de trabajo hacia la mujer.

Crisis sanitaria

El trabajo precario y la sobrecarga productiva desencadenan una crisis sanitaria sin precedentes; los maridos de las alfareras sufren intoxicaciones al inhalar las emanaciones que desprenden los hornos en el proceso de vidriado y los usuarios de esta ollería terminan padeciendo cólicos saturninos, por la ingestión de metales pesados contenidos en el vidriado y tras su ingestión, al ser atacado este por agentes

ácidos, el terrible Cólico de Madrid. Una de las mayores pandemias que ha sufrido la capital, debida, en gran medida, por la incorporación del vidriado en la alfarería femenina de Alcorcón.

Referencias

- Alvar Ezquerra, A. (1993). *Relaciones Topográficas de Felipe II*. Madrid. CSIC. Comunidad de Madrid.
- Casado Lobato, C. (1996). *Así nos vieron: la vida tradicional según los viajeros*. Centro Cultural Tradicional y Concha Casado Lobato.
- Casanovas, M^a. A. (2018). El Bodegón más insólito de Giuseppe Recco. *Butlletí informatiu de ceràmica*, 117-118, 92-99.
- Coll Conesa, J. (Coord.) (2011). *Manual de cerámica medieval y moderna*. Alcalá de Henares: Museo Arqueológico Regional.
- Fernández Montes, M. (1997). Aportación al estudio de la alfarería femenina en la Península Ibérica: La cerámica histórica de Alcorcón (Madrid), *Revista de dialectología y tradiciones populares*, tomo 52 (cuaderno 2), 221-248.
- García Alén, L. (1983). *La alfarería de Galicia*. Fundación Pedro Barrié de la Maza.
- Ibabe Ortiz, E. (1995). *Cerámica popular vasca*. Fundacion BBK.
- Larruga y Boneta, E. (1787). *Memorias políticas y económicas sobre los frutos, comercio, fábricas y minas de España: con inclusión de los reales decretos, órdenes, cédulas, aranceles y ordenanzas expedidas para su gobierno y fomento*. Imprenta de Benito Cano.
- Lizcano Tejado. J. M. (2000). *Los barreros. Alfarería en la provincia de Ciudad Real*. Diputación Provincial de Ciudad Real.
- Martín-Salas Valladares, I. (2006). *El futuro del pasado. Historia de la alfarería de Alcorcón*. Universidad Popular de Alcorcón. Ayuntamiento de Alcorcón.
- Montero Vallejo, M. (2004). Alcorcón y sus aledaños en los siglos XV y XVI. En *Segundo Congreso del Instituto de Estudios Históricos del Sur de Madrid "Jiménez de Gregorio": 22, 23 y 24 de octubre, 2004*. (p. 3). Alcorcón: I.E.H.S.M. "Jiménez de Gregorio".
- Ramos Pérez, H. (1980). *Cerámica popular de Zamora desaparecida*. El autor.
- Ringrose, D. R. (1985). *Madrid y la economía española, 1560-1850: ciudad, corte y país en el antiguo régimen*. Alianza Editorial.
- Romero, A. & Cabasa, S. (2009). *Tinajería tradicional española*. Editorial Blume.
- Ruiz de Luzuriaga, I. M. (1797). *Tratado sobre el cólico de Madrid: inserto en las memorias de la Real Academia Médica de Madrid y publicado separadamente de orden de la misma en beneficio común*. Imprenta Real.

- Schütz, I. et al. (1993). *La mujer en la alfarería española*. Centro Agost. Museo de Alfarería.
- Seseña, N. (1997). *Cacharrería popular. La alfarería de basto en España*. Alianza Editorial.
- Townsend, J. (1988). *Viaje por España en la época de Carlos III (1786-1787)*. Turner.
- Vossen R., Seseña, N. & Köpke, W. (1975). *Guía de los alfares de España*. Editora Nacional.

Received: 23-10-2025 | Approved: 17-11-2025 | DOI: <https://doi.org/10.23882/rmd.25315>

La alfarería de mujeres en La Solana (La Mancha): El último centro alfarero femenino recogido en la bibliografía sobre alfarería española

Women's pottery in La Solana (La Mancha):
The last female pottery center included in the bibliography on
Spanish pottery

Jesús María Lizcano Tejado

Director honorífico del Museo de Alfarería Formma de Alcázar de San Juan (Ciudad Real), España
(profesorlizcano@hotmail.com)

Abstract: The author applied in 1997 to the research grant competition organized by the Provincial Council of Ciudad Real for the project "Ethnographic Study of Pottery in the Province of Ciudad Real." Based on the results of this study, the Library of Manchegan Authors published the book "Los Barreros. Pottery in the Province of Ciudad Real" (2001). This research had two fundamental objectives: first, to refute the hypothesis of some experts who speak of a provincial pottery shortage, and second, to fill the gap in provincial monographs that already existed in almost all Spanish provinces. Without a doubt, the most interesting of the "discovered" pottery centers in the province was La Solana, where two unique ethnographic phenomena converge: it was the last female center recorded in the literature on Spanish pottery, and its primitive clay-working technique, as the artisan wove the pieces on a work surface, using coils of clay, rotating them around the vessel she was making. Female pottery centers using this technique are virtually nonexistent in European pottery, although they are found on other continents, especially Africa. The pieces made by these women display a complete archaism, with incised and impressed decoration applied to the soft clay with their hands: with fingernails, pads, and the phalanges of their fingers. Among the products produced were jars, which the men distributed throughout the province. This center became extinct in the 1970s.

Keywords: Pottery, La Mancha, jars.

Resumen: Quien subscribe el texto, concurrió en 1997 a la convocatoria de becas de investigación convocadas por la Diputación de Ciudad Real con el proyecto "Estudio Etnográfico de la Alfarería en la provincia de Ciudad Real". Siendo elegido. Con los resultados de dicho estudio, la Biblioteca de Autores Manchegos, publicó el libro *Los Barreros. Alfarería en la provincia de Ciudad Real* (2001). Dicha investigación tenía dos objetivos fundamentales, primero, desmentir la hipótesis de algunos expertos que hablan de la pobreza alfarera provincial y, en segundo lugar, llenar el hueco de monografías provinciales ya existente en casi todas las provincias españolas. Sin duda el centro alfarero más interesante de "los descubiertos" en la provincia fue La Solana, donde concurren dos fenómenos etnográficos singulares: ser el último centro femenino recogido en la

bibliografía sobre alfarería española, y por la primitiva técnica de trabajar el barro, pues la artesana urdía las piezas sobre una base de trabajo, con rollos de barro, girando en torno al recipiente que fabricaba, no encontrando prácticamente bibliografía sobre centros alfareros femeninos que laboren por dicha técnica en todo el territorio europeo y si en otros continentes, en especial África. Las piezas fabricadas por estas mujeres muestran un total arcaísmo, con sus características formas carenadas, con decoración incisa e impresa, aplicada sobre el barro tierno con las manos: con las uñas, yemas y las falanges de los dedos flexionadas. Destacaban entre los productos fabricados, tinajas, que los hombres distribuían por toda la provincia. Dicho centro se extinguío en los años 70 del siglo XX.

Palabras clave: Alfarería, La Mancha, tinajas.

La alfarería de La Solana en su contexto provincial: los olvidados barros de la provincia de Ciudad Real

Como ya escribí (Lizcano, 2002), hasta hace bien poco tiempo, se sostenía la tesis que negaba la existencia de alfares tradicionales en la provincia de Ciudad Real. En los años 60 del pasado siglo XX, un equipo de investigación hispano-alemán formado por los ceramólogos Natacha Seseña, Rudiger Vossen y Wulf Köpke (1975) recorrieron la geografía nacional en busca de la producción de barros populares. No obstante, estos trabajos fueron un balón de oxígeno para algunos centros moribundos, ya que sus publicaciones, alguna de ellas en forma de guía, supusieron una forma de divulgación para esta artesanía para un público urbano que buscaría en las producciones de estos alfares la esencia de lo rural.

Paradójicamente, para los centros de la provincia de Ciudad Real dicho trabajo de campo más que un acicate constituyó todo lo contrario, concluyéndose que la provincia de Ciudad Real era un territorio de *una pobreza alfarera notable* (Seseña, 1975, p. 233). Este error era injustificable, pues por aquellos entonces aún pervivían, e incluso con cierta actividad algunos centros como Villanueva de los Infantes, Torrenueva, Castellar de Santiago, Membrilla, Granátula de Calatrava, Malagón, Daimiel y también La Solana.

No obstante, en 1997 concurrió al concurso de proyectos becados sobre estudios de la provincia de Ciudad Real, convocado anualmente por la Diputación Provincial, siendo elegido el mío con el título *Estudio Etnográfico sobre la alfarería en la provincia de Ciudad Real*. De ese modo tuve el privilegio de poder realizar una investigación sobre los centros alfareros de la provincia, de la cual se desprenden la mayor parte de los datos aportados en este artículo. En base a dicha investigación,

la Biblioteca de Autores Manchegos, dependiente de dicha diputación dio forma a un interesante volumen sobre la alfarería de la provincia (Lizcano, 2001) y que rompía definitivamente la tesis sobre la aparente pobreza alfarera provincial y rellenaba el hueco sobre monografías provinciales de estos temas, ya cubiertos en casi todas las provincias, incluso de Castilla-La Mancha.

Desde antes de iniciar mi investigación, existían dos datos que ya apuntaban al interés sobre la alfarería en La Solana. En primer lugar, un dicho popular, incluso en forma de jota manchega, recogido en numerosos lugares de la provincia y que decía:

«En Manzanares, manzanas, en La Membrilla, membrillos y en llegando a La Solana, colaores y lebrillos».

Junto a ello, la existencia por toda la provincia, de numerosas tinajas pequeñas o medianas, cuya altura no superaba el metro, llamadas popularmente *colaores*, es decir, recipientes para *hacer el recuelo* o *blanqueo de la ropa* (así como lebrillos, tarros de ordeñar, etc.) que recordaban a los dos centros tinajeros manchegos bien identificados, por un lado, tipológicamente a los típicos *colaores* de la alfarería femenina de torno bajo de Mota del Cuervo (Cuenca), (donde también se hacían lebrillos y recipientes de ordeñar), y técnicamente parecían estar hechas con la técnica manual de urdido típica de la tinajería de Villarrobledo (Albacete), (donde también se hacían *colaores*, lebrillos y recipientes para ordeñar). Todo lo cual me hizo deducir que dichas arcaicas piezas de desconocido origen podrían ser fabricadas en La Solana (Figura 1). La intuición no falló.

Pues una vez entrevistado a un antiguo tejero de La Solana, Francisco García-Uceda García de Dionisio (1934) en 1998 dijo que ya hacía más de sesenta años que en la parte alta del pueblo, en más de veinte casas se elaboraba alfarería, en especial tinajas, manteniendo ocupados a todos los miembros de las familias.



Figura 1. *Tinajón, tinajas y colaores* de La Solana

El contexto de la alfarería de La Solana

Sería difícil establecer desde hace cuántos siglos el pueblo de La Solana ha fabricado objetos de barro cocido. Plantear hipótesis sobre las causas que determinaron que parte de su población se orientase a esta labor es más sencillo. De una parte, debió ser favorable la existencia de excelentes bancos de arcilla al sur del núcleo de población, en las vegas del río Azuer, material óptimo para alfarería y tejas.

De otra parte, las razones histórico-económicas fueron de gran peso. La excesiva presión demográfica sobre un término no muy extenso en relación a su población determinó la insuficiencia de tierras cultivables, y junto a ello, una distribución poco equitativa de estas debido a razones históricas, todo ello favoreció el desarrollo de un sector de jornaleros cuantitativamente importante, que vivían en la parte alta del pueblo, por *el Santo* (en torno a la Ermita de San Sebastián), que además de trabajar a jornal en los pueblos de La Mancha (siega, vendimia, aceituna) y explotaba los recursos naturales del *monte*, de los grandes latifundios del término de Alhambra (*los cortijos*), como la leña, la caza, el esparto, el carboneo o el pastoreo, supieron obtener algún provecho de un medio hostil, realizando algún tipo de actividad artesanal: barro y esparto. Por eso desde hace siglos y hasta los años cuarenta del pasado siglo XX, existía una calle en La Solana, la calle del Barro, inmersa en el

enorme arrabal *del Santo*, donde vivían los desposeídos, donde estaban los hornos y las casas de las familias alfareras. Allí, en una casa sí y en otra también, la alfarería era un complemento a la subsistencia. En los patios y corrales de esta calle, manos femeninas crearon multitud de formas que llegaron a los más remotos puntos de La Mancha.

Sus artesanas, conocidas popularmente como *barreras*, desde abril a los Santos (1 de noviembre) se dedicaban al barro. Pero la alfarería no era dedicación exclusiva, sino que debía adaptarse a otros quehaceres artesanos, domésticos y de recolección. Las artesanas más avezadas, *las maestras* eran las encargadas de urdir toda suerte de receptáculos propios de este centro. El resto de familiares y vecinos hacían las tareas auxiliares: traer las tierras y prepararlas, trasiego de piezas crudas y cocidas. Si bien todas estas tareas auxiliares eran hechas por hombres y mujeres, *labrar barro* era labor femenina y la cocción y venta de piezas era labor exclusiva de los hombres.

En el tiempo frío la artesana cambiaba la materia prima y los productos fabricados: barro por esparto y alfarería por cestería, *aunque si había trabajo en los olivares, esto daba mejor de comer*.

Algunos datos históricos

Es seguro que esta producción alfarera es antiquísima, como lo corroboran hallazgos fortuitos, al construir nuevos cimientos en la calle del Barro y en general el arrabal de *El Santo*, donde han aparecido restos de horno y fragmentos de piezas que demuestran una gran actividad alfarera en el pasado, y es que los campos de La Solana son un auténtico testar donde pueden encontrarse por doquier fragmentos de piezas locales.

A finales del siglo XVI se constata ya en La Solana la existencia de nueve familias de *barreros* (Archivo General de Simancas, DGS, INV. 24. Legajo 665-8. La Solana.1591). Pero no es hasta el año 1737 cuando aparece un documento en que se especifica que la Encomienda de La Solana percibía *el diezmo de los barreros*, que incluía los objetos de alfarería sin torno de la localidad:

«Tarros de hordeños, tenaxas, coladores para paños, lebrillos medianos y ordinarios, tinteros grandes y pequeños, brocales para pozos ademas de otras piezas de alphareria (Archivo Histórico Nacional, Órdenes Militares, legajo 4486)».

A mediados del siglo XVIII, en las Respuestas Generales del Interrogatorio del *Catastro del Marqués de Ensenada*, respecto a la respuesta de la pregunta número 33, se menciona sobre la villa de La Solana:

«Barreros hai seis que fabrican tenajas y otros utensilios de barro basto y ganan trabajando al dia quatro reales» (Archivo Histórico Provincial de Ciudad Real. Catastro del Marqués de Ensenada, legajo 741. La Solana. Respuestas Generales. 1751).

A través de los Memoriales incluidos en este mismo documento conocemos los nombres de los cabezas de familia de los *barreros*, sus esposas e hijas, verdaderas artesanas, propiedades. Así se nombra a *Josep Naranjo, Juan del Campo, Pedro Garcia Chaparro, Caietano Parra y Joseph Naranjo*, todos ellos vecinos de la calle del Barro. También se nombra a *Polonia Garcia, barrera viuda*. Es interesante destacar que tan solo se menciona la existencia *de un horno de cocer barro*, propiedad de *Josep Naranjo*, por lo que es muy posible que el resto de *los barreros* tuviesen que pagar al propietario una cantidad en metálico o producción por usar este horno (Archivo Histórico Provincial de Ciudad Real. Catastro del Marqués de Ensenada, legajo 579. La Solana. Memoriales Seculares. 1751).

En Las relaciones Geográficas de Tomás López de 1766, referidas a la provincia de Ciudad Real (Campos y Fernández de Sevilla, 2021, p. 279) se dice:

«Otros particulares están dedicados a fabricar diferentes vasijas de tierra barro sin baño alguno, las que sirven para el fuego de las casas como para fregar, colar la ropa y tener el agua; cuecen también algunas tinajas para vino de cuarenta a setenta arrobas que son muy especiales y estimadas porque no las daña el salitre y cuanto más se mojan, más firmes se ponen, y por lo mismo las buscan de los lugares circunvecinos, así éstas como las demás piezas pequeñas; también hay fábrica de teja y ladrillo cuanto se necesita en el pueblo».

En las Descripciones del Cardenal Lorenzana de 1788 referidas a la provincia de Ciudad Real (Grupo Al-Balatitha, 1985, p. 261) se dice:

«Ai fabricantes de barro basto, hacen muy buenas tenajas para vino y azeite, tenajones grandes, coladeras para hacer salitre de las mejores que usan en las fabricas por ser el barro muy firme y que no se las come el salitre y distintas vasijas

medianas y pequeñas para el surtimiento de las casas que como tan prezisas las buscan de los lugares circumvezinos».

Hacia 1796 se conoce la existencia de ocho obradores de *loza ordinaria* donde trabajaban veintiséis personas (López de La Osa, 1987, p. 9). Madoz (1987, vol. II, p. 296), a mediados del siglo XIX, se dice respecto de la alfarería de La Solana:

«Alfarerías de tinajas y otras vasijas menores; hornos de teja y ladrillo».

Las últimas barreras de La Solana

Entre los años 1997 a 1998 pude entrevistar a algunas de las últimas alfareras de La Solana, las cuales, aunque inactivas ya desde hace años eran las depositarias de esa antiquísima tradición. Gumersinda Díaz-Cano González (1928) recordaba que en su juventud conoció a multitud de mujeres ancianas ya retiradas del oficio, señalando que cuando ellas trabajaban, casi todas las vecinas de la calle del Barro, se dedicaban a la alfarería, lo que presupone que la etapa de auge de la producción sería en el tránsito entre el siglo XIX a comienzos del XX. Gumersinda comenta que las mujeres de su familia se dedicaron al barro. Su abuela por parte de padre, Gumersinda Jaime Palomo. Su abuela por parte de madre, Ana Josefa Horcajada Lozano. También su madre, pero sobre todo su padre, Gabriel Díaz-Cano Jaime, que fue de los pocos hombres que en La Solana hiciera tinajas.

En el recuerdo de Gumersinda, están algunos nombres de artesanas, que dejaron de trabajar a comienzos del siglo XX: Marina Naranjo, Teresa Naranjo y sus hijas Gabriela y Francisca Díaz-Cano Naranjo.

Desde los años cuarenta del siglo XX, junto a Gumersinda, trabajaron las hijas de Celestino Naranjo Martín-Albo y su esposa, cuyas madres y tíos fueron también *barreras*. Romana (1920), Isabel (1930), Celestina (1932), Antonia (1936) y Juana Naranjo Tercero (1937). Las cuales pude entrevistar.

Las familias de Gumersinda y de Juan Alfonso dejaron lo del barro hacia 1965. Las últimas en abandonar el oficio, extinguéndose el centro, fueron las hermanas Naranjo Tercero, hacia 1969-1970, al concluir el último encargo, *un horno entero de tenajas* para un establecimiento turístico de Benidorm (Alicante) que se llevaron en camión.

Las tierras y su preparación

La tierra se conseguía en *El Pozo el Barro*, junto al núcleo urbano, al sur, por los azafranales, en las vegas del Azuer, hoy terrenos urbanizados. Allí extraían indistintamente hombres y mujeres, cargando la tierra en cachirulos de pleita (usados habitualmente para la recolección de aceituna), *a las costillas*, que sacaban desde el fondo de las zanjas a volcar en el carro. El barro arrancado con azadón salía *hecho cajones* y con *el mocho* del mismo se deshacía en terrones o *gasones* que se echaban a mano en cachirulos que se vertían en el carro. El análisis de fragmentos de cerámica de La Solana manifiesta ser un conglomerado de elementos minerales y rocosos pulverizados, que el río Azuer arrastraba desde su nacimiento en el cortijo de Fuente Blanca (Villahermosa), en pleno Campo de Montiel, e iba depositando en la llanura manchega, desde el Puerto de Vallehermoso (Alhambra), cuando el río comenzaba a *alagunarse*, durante largos periodos geológicos. *El Pozo el Barro* era parte de una finca de don José Melgarejo, que vendía la tierra por metros cuadrados o se cambiaba por obra. Primero se rebajaba la tierra roja que tenía medio metro de grosor aproximadamente y una vez desmontada la capa, se llegaba a la capa fértil, una tierra grisácea compacta y útil para la alfarería que tenía un grosor aproximado de un metro, ya que más hondo, aparecía greda muy blanca y con mucha cal, que no servía.

La tierra era llevada con el carro y depositada en el corral extendida, para que se fuese secando al sol. A partir de aquí, comenzaba el trabajo propiamente femenino. Preparar la tierra. Mujeres alfareras y otras allegadas, se ponían de rodillas sobre *esterajos* o arpillerías y con mazas de machacar esparto comenzaban a pulverizar los terrones o *gasones*, lo que demoraba varios días. Después se cribaba, para lo que se usaban cribas de esparto, como la de los tapiales, pero de trama más fina. El polvo fino que pasaba por la criba, se guardaba en *una sera*, y los fragmentos que no pasaban, *la granza*, se iba empilando en un tenajón, es decir se sumergía en una tinaja de boca ancha con agua para que se hidratase, se hiciese barro.

Al día siguiente, las mujeres sacaban el barro del *tenajón* cortándolo con las manos y a almorzas, es decir con el cuenco de las manos, lo echaban en una espuerta y lo pasaban al porche donde estaba *la sobaera* que era un trozo de *tenajón puesto sobre una tenaza*, así como una laja o *lancha de moliz*, es decir, una losa de arenisca roja

sobre un pollo de obra, para fabricar rollos de barro. Sobre el cuenco de la sobaera se iba sobando el barro, adobándolo con polvo que previamente se había reservado en la sera, echándolo poco a poco con un casco de tinaja para que la mezcla fuese adquiriendo liga. Después sobre la laja de piedra se hacían rollos de diferentes tamaños para urdir las piezas.

Barro y manos de mujeres: el modo productivo

Para empezar a trabajar las maestras usaban un soporte troncocónico hueco de barro cocido que denominaban albatín. Había albatines de varios tamaños, en función de la pieza a fabricar. De cualquier modo, interponían siempre un disco de arcilla cocida u horma de variados tamaños para poder retirar las piezas tiernas del albatín sin deformarlas.

Sobre la horma se ponía un poco de polvo y una bola de barro, la pella, para hacer la base de la pieza, aplastándola y dándole el tamaño adecuado en función de la pieza a fabricar. Después la artesana cogía un rollo de barro del porche y se lo ponían entre el hombro y el brazo y hasta la mano y lo iba pegando alrededor del culo, con una mano por dentro, con los deos abiertos, describiendo una “v” con los dedos índice y pulgar, y con la palma de la otra mano por fuera, para ir estirando el barro. Moviéndose la artesana entorno a la base de trabajo. Después alisaba el rollo con el dorso de una mano por dentro y la palma de la otra por fuera. A continuación, con un trapo húmedo hecho dobleces lavaba, el interior y el exterior, dando lustre finalmente al exterior con una suela de zapato. Si la tinaja era pequeña, con ello había realizado el empiezo de la tinaja, siempre en forma de tronco de cono invertido, con la base menor hacia abajo. Si la tinaja era grande, se esperaba que se secase la parte realizada para poder poner otro rollo, pues de lo contrario, todo se desplomaba. Antes de pegar el segundo rollo sobre el primero, se tomaba la precaución de cortar con un trozo de hoz, unos dos dedos de barro, lo reseco, arañar con las uñas el rollo anterior, dar con el deo un poco de barro sin adobar (sin polvo), todo lo cual favorecía la cohesión del siguiente. Después como el anterior, lo estiraba y alisaba con las manos, lo lavaba con el trapo y después le daba lustre con la suela. Hecho esto, quitaba el empiezo con la horma, y lo dejaba a secar en el suelo. Repitiendo la operación para hacer otro nuevo.

Para seguir realizando el resto de la tinaja, *vientre* (cuerpo) y *rostro* (boca) había que ir oreando las distintas *labores*, *añadíos* o *haciendas*. Por eso las artesanas trabajaban en serie, *primero echando empiezos, luego vientres y finalmente rostros*. Para realizar *el vientre* de tendencia recta o troncocónica, se repetía la labor de *pegar rollos, estirar y alisar*, constituyendo *las labores*, aunque en esta ocasión, antes de *lavar la pared y dar lustre, había que herirla*, es decir, golpearla por fuera con *la palmeta*, una tabla de un fuelle viejo, mientras por dentro se golpeaba a la par con el puño o bien una tablita de madera de unos tres dedos de ancha y diez centímetros de larga y uno y medio de gruesa, *el traballón de enderezar*.

Cuando la pieza tenía la altura suficiente, depositaba *la horma* sobre el suelo para trabajar con más comodidad.

Después sobre último tramo de *vientre*, se hacía *el rostro*, *se pegaba* un rollo un poco más grueso por fuera y otro más pequeño por dentro, dándole forma redondeada o de tendencia cuadrangular y con un pequeño rebaje para poner *el tapaor*, lo que se conseguía con *la suela humedecida* y con las manos haciendo forma y girando en torno a la pieza. Una vez acabada cada pieza, una sola mujer o hasta tres, cogiendo *la horma*, metían *la tenaja* en una habitación, *el cuarto de seco*, para que terminase de orearse. Cuando las piezas estaban bien secas, *se les repasaba el culo*, es decir, con un trozo de hoz de filo o una cuchilla de curtir se recortaba el barro sobrante de *los empiezos*, en especial de las piezas de culo ancho como tarros y *medianos de lavar*, aligerando de esta manera el peso de las piezas y eliminando las adherencias de barro externas propias de la técnica y dando un perfil más definido y esbelto a la base de cada pieza.

Además, a *los tarros de ordeño, cantarillas, botijas, jarretes, tapaores, tapaorcillos, queseras y pucheros* (el barro de La Solana tenía ciertas cualidades refractarias), había que ponerles asas o aplicaciones para asirlos (*pezoncillos, orejas y orejetas*).

La decoración que estas humildes mujeres hacían a las piezas se realizaba con medios tan primarios que no cabía ni tan siquiera la utilización de un trozo de peine, bastaba con pequeñas acanaladuras paralelas, hasta cuatro, describiendo ondas o zigzags, que realizaban aplicando las uñas o la yema de los dedos sobre el barro fresco de las piezas (*culebrillas*).



Figura 2. *Decorando con culebrillas*



Figura 3. *Decorando con picotillos*

En rebordes de algunas piezas o sobre cordones de barro se decoraba impresionando las falanges de los dedos en posición flexionada, dando lugar a ondulaciones o *picotillos* (Figuras 2 y 3).

Algunas tinajas más antiguas presentan *un cordón* de barro diametral en el último cuarto de la pieza, cerca del *rostro*, con los típicos *picotillos*. A veces, sobre dicho cordón o un poco más bajo pueden aparecer piezas con cuatro aplicaciones de barro a modo de *orejas* u *orejetas* para poder trasegarlas.

Las formas

Las barreras de La Solana fabricaban sobre todo tinajas de tendencia bitroncocónica, dos troncos de cono desiguales unidos por sus bases mayores (*empiezo* y *vientre*). Se hacían tinajas de varias capacidades, teniendo como unidad de medida el cántaro que eran diez litros de capacidad y la carga, que equivalía a cuatro cántaros. Así se hacían *tenajas abucetas* (tres cargas), *abucetillas* (dos cargas), *de a carga*, *de a dos cántaros* y *orcillas de a cántaro*, *orcilla de juguete* o *de los caramelos* (Figura 4). Su función era muy variada, contener aceite, agua, grano, encurtidos, vinagre o adobos. También *tapaores* de distinto tamaño para tapar las tinajas, solían llevar un reborde superior, decorado con picotillos y con *culebrillas*. *El asa podía ser en forma de pivote o pezón, o bien con asa plana para poder asirlo.*



Figura 4. *Tinaja* con cordón decorado con *picotillos* y cuatro *orejetas* de La Solana

Figura 5. *Baño* de La Solana

Lebrillos, el mayor o *lebrillo* propiamente dicho, para las matanzas, algo menor la *lebrilla* usada en las manipulaciones culinarias o para fregar el *vedria*. La *lebrilleja*, aún menor, para la higiene de cara y manos o bien como juguete femenino. Unos *lebrillos* enormes eran los *tiestos* o *medianos de lavar*, algunos con más de un metro de diámetro en la base y hasta cincuenta cántaros, usados para lavar la ropa.

Los colaores en forma de tinaja de menor altura y boca ancha. Servía para fabricar lejía y hacer la colada.

Los baños eran enormes vasijas en forma de media tinaja con la base y boca ovada y cuatro *orejetas*. En verano se colocaban en las solanas de los corrales llenas de agua, para que los más jóvenes pudieran bañarse (Figura 5).

Los tinteros o *tinajones* se usaron tradicionalmente para curtir pieles y teñir telas. Era habitual tenerlos en los sótanos o cuevas de las casas para almacenar, sobre todo agua, también vino o aceite. Eran piezas habituales en almazaras para guardar este último producto (Figura 6).

Brocales para pozos en forma troncocónica, con un orificio para pasar la maroma (Figura 7).

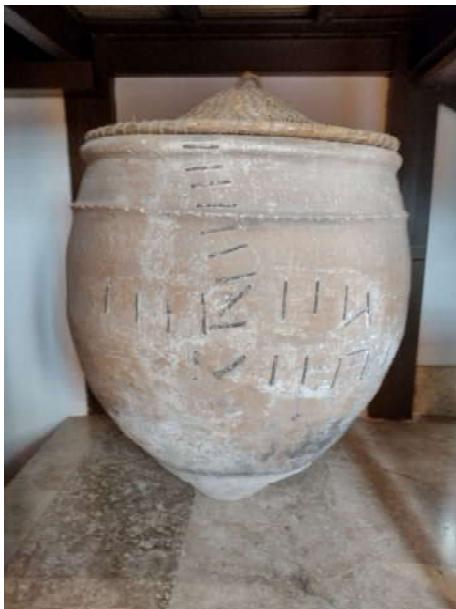


Figura 6. Tenajón o tintero de La Solana



Figura 7. Brocal de pozo de La Solana

Los tarros de ordeño, para ordeñar cabras y ovejas, muy demandados debido a la solidez del barro se evitaba que las bestias los rompiesen de una coz (Figura 8).

Otras piezas curiosas, *las mesillas de comer* de la cual hay referencias en la cerámica arqueológica en la península ibérica, como el ejemplar expuesto en el Museo Arqueológico y Paleontológico de la Comunidad de Madrid de cronología del siglo IX al VIII a.C., o el localizado en Lora del Río y conservado en el Museo Arqueológico de Sevilla, con cronología en torno a los siglos VII al VI a.C. Este tipo de recipientes llamados a veces en la bibliografía arqueológica como *carretes de cerámica* a la que se le atribuye una función de sostener otras cerámicas, perviven en la alfarería solanera con el nombre de *la mesilla de comer* formada por dos cuerpos troncocónicos huecos, unidos por sus bases menores y que servía de sostenedor de recipientes para comer colectivamente, sartenes, cazuelas y fuentes, y en torno a ella, comían las gentes humildes, sentándose en sillas bajas o serijos. Se hacían en cuatro tamaños: grandes, medianas, pequeñas y de juguete (Figura 9). *Bebeores* para palomos y gallinas, morteros de cocina, saleros, macetas, cantarillas, pucheros pequeños, jarros, juguetes que eran miniaturas de piezas de tamaño habitual. A diferencia de los otros dos grandes centros tinajeros manchegos: Mota del Cuervo y Villarrobledo, La Solana prácticamente no producía cantarería.



Figura 8. *Tarro de ordeño* de La Solana



Figura 9. *Mesillas de comer* de La Solana © A.M. MECO

La cocción y venta

Sobre hornos, cocción y venta de cacharros, Juan Manuel Díaz-Cano González (1934), hermano de Gumersinda, nos informa. Los hornos eran cilíndricos y sin cubierta. Estaban hechos de piedra y forrados interiormente con adobes. *La caldera* de echar combustible tenía un diámetro de cinco metros y una altura de metro y medio. Estaba por debajo del nivel del suelo, separado del cuerpo del horno propiamente dicho, donde se metían las piezas, *la camareta*, de cinco metros de diámetro por cinco metros y medio de altura, por un enrejado de adobe sostenido por tres arcos de ladrillo. Aunque *la camareta* tenía *un portero* de dos metros de altura por un metro y medio de ancho, para introducir las piezas, se terminaba de cargar por la parte superior, a través de un terraplén de tierra apisonada.

No todos los *barreros* tenían horno, por lo que los alquilaban a los que sí tenían. Nuestros informantes solo recuerdan cuatro. El de Celestino Naranjo, padre de las hermanas Naranjo Tercero, otro de Gabriel Díaz-Cano, tío-abuelo de Gumersinda y Juan Manuel, y el de Juan Alfonso Naranjo. Otro más era el de la calle Santa Ana, del abuelo de Gumersinda, hoy ya no queda ninguno.

La tarea de *enhornar* y cocer era básicamente masculina, por la extraña superstición que suponía que la intervención de las mujeres, máxime en periodo menstrual podría malograr *la cochura*.

Todos los hornos tenían la misma capacidad: boca abajo todas las piezas, *una tanda* de veinticuatro tinajas de *a carga*. Otra de *abucetillas*, poniendo *los rostros* en el hueco dejado por cada *cuatro empiezos de la tanda anterior*. En *esta tanda* entraban dieciocho tinajas. Sobre esto, otra de *abucetas*, también dieciocho. Encima cuatro

montones de *tiestos de lavar, brocales, bañeras, tarros, lebrillos* y finalmente *cascos* de piezas rotas. Cuando llegaba la noche, el más viejo de los *barreros* se encomendaba a Dios para que no sucediese cualquier desastre que ocasionara pérdidas en la producción. Luego, todos hacían la señal de la cruz de manera solemne y se tapaba *el portero* con *cascos* de tinajas *repagaos* con barro de tejas. Se comenzaba a cocer lentamente, *rama a rama para caldear el horno*. Luego *de medio muñeco, en medio muñeco*, o lo que es lo mismo de medio haz, en medio haz, durante tres horas, y luego *muñecos enteros*, con una hurga o gran tenedor de hierro, durante siete horas, hasta que *los cascós* de la cubierta empezaban *a blanquear*. Si había duda, algún *barrero* subía a la cubierta y con unas tenazas retiraba *cascos*, cogía una *lebrilleja* y la introducía en *una tenaja* con agua, observando al poco rato si se había cocido o no. Si al toque con cualquier instrumento metálico *sonaba como una campanilla*, era señal de que todo estaba cocido. Si no era así, *se apretaba* combustible hasta que todo se cociese, y entonces se tapaba la boca de la caldera con cascós de *tenaja* y barro de las tejeras.

Solía utilizarse como combustible, *muñecos* de romero (*rosmarinus officinalis*) que traían los propios *barreros* o leñadores, de las grandes fincas o *cortijos* del término de Argamasilla de Alba y Alhambra. Para *una horná* se necesitaban cuatrocientos *muñecos*, y el número de hornadas por temporada solía ser entre tres y ocho.

A los dos días de cocer, *se deshornaba*. Al tercer día *se desaguaban* las piezas para que *fogara el caliche* y no saltaran: las piezas pequeñas se sumergían con agua en *el tintero de empilar*, y las grandes se llenaban de agua, de unas a otras. Con mucha frecuencia, *la tanda* inferior salía de color pardo-negruzca, *quemá* y con las bocas *ladeas*, torcidas. Las piezas bien cocidas eran de un tono pálido amarillento, las piezas menos cocidas, aunque también válidas tenían un color rojo apagado.

Los barros de La Solana se vendían por toda la provincia de Ciudad Real, llegando a venderse piezas en las provincias de Albacete, Cuenca y Toledo. Las zonas de más intensa venta eran las del Campo de Calatrava y Montiel. Daimiel, Torrenueva, Valdepeñas, Torralba, Miguelturra, Moral de Calatrava, Almagro, Ciudad Real, Bolaños, Villanueva de Los Infantes, Manzanares; por el oeste *los barreros* llegaban hasta Puertollano y Almadén. Por el norte hasta pueblos de Toledo: Villafranca de los Caballeros, Villacañas, Madridejos, Consuegra y Mora. El precio

de las piezas dependía de la comarca donde se distribuyeran, siendo mejor pagadas por los clientes de los ricos pueblos manchegos.

No se concebía cargar un carro de tinajas sin ser embaladas entre productos de esparto que también *los barreros* vendían. Así, las piezas pequeñas se metían en *seras* y capachos mientras que las tinajas iban volcadas en horizontal y separadas unas de otras por valeos y esteras de esparto, amarradas con sogas de esparto a los varales del carro. Abajo *abucetas*, encima *abucetillas* y luego *el colmo* que era el resto de piezas. *Los baños y tinajones* se colocaban en la parte trasera del carro, cerrando, boca abajo atando *los empiezos* al varal del carro. A veces, para embalar las piezas se usaban cenizos (*Leucophyllum frutescens*) mojados para amortiguar el traqueteo del carro sobre las piezas. Al llegar a un pueblo, *el barrero* iba pregonando la producción al grito de *¡tenaaajas y colaoores de La Solana, acudan a la plaaaza!*.

La singularidad de la alfarería de La Solana

La transcendencia dentro de la alfarería peninsular de las labores realizadas en La Solana es doble. De una parte, atendiendo a la técnica empleada para la fabricación de cacharros, y de otra, atendiendo al sexo de los artesanos.

Respecto de la técnica, Sempere (1982, p. 47 y ss.) la denomina modelado a pie y según él:

el modelado se ejecuta alrededor de un pilón (...) sobre el que se aplasta la bola de arcilla, formándose una torta redonda que servirá de base al utensilio y sobre el que se empieza a urdir la materia a medida que el artesano va girando alrededor de su obra. Esta tira alargada y redonda (...) se coloca sobre el antebrazo derecho, que la sostiene a medida que va urdiendo. Las piezas modeladas a pie se tienen que realizar en varias etapas.

En La Mancha se conoció dicha técnica en Villarrobledo (Albacete) (Lizarazu de Mesa, 1983) donde además de realizar esas gigantescas tinajas, de más de 600 arrobas para el vino, se confeccionaban vasijas de tamaño pequeño y mediano, con nombres y usos similares a La Solana, aunque las formas y decoraciones son diferentes y genuinas en cada centro: brocales, tarros de ordeño, *colaores* donde sabemos trabajaron tanto hombres como mujeres.

Sorprende que en Aragón, los parecidos técnicos y a veces formales son mayores y los localizamos en Aragón (Romero y Cabasa, 2009), en Calanda (Teruel) y sobre todo Zaragoza, en la cuenca del río Aranda, en centros como Illueca, Sestrica y Jarque, donde asombrosamente observamos tinajas bitroncocónicas casi idénticas a las de La Solana, y similares decoraciones en ondas realizadas con los dedos.

En Castilla y León, se trabaja aún con la misma técnica en Pereruela (Zamora), aunque solo para la elaboración de piezas de grandes dimensiones que no podían realizarse en ningún torno o *rueda*, los hornos del pan, mientras que el resto de la producción se realiza en tornos primitivos (Ramos Pérez, 1976).

Respecto al carácter femenino de la alfarería de La Solana, son innumerables los paralelismos en todo el mundo. Centrándonos en nuestra geografía, en las islas Canarias se ha producido una alfarería manual, sin torno, hecha por mujeres en todas las islas, destacando La Degollada y Atalaya (Gran Canaria), Victoria de Acentejo (Tenerife) y Chipude (La Gomera) (Sempere, 1982), aunque aquí las artesanas permanecían estáticas y no iban girando alrededor del cacharro que urden, sino que hacían girar el cacharro sobre la base de trabajo.

Otros centros alfareros femeninos de la península ibérica, se caracterizan por el uso de un torno primitivo, que consta de una rueda superior donde se urde el cacharro, unida a cuatro travesaños verticales que descansan sobre una cruz horadada en el centro, y que encaja en un eje, produciendo el giro de la rueda. Siempre son mujeres quienes trabajaron en estos instrumentos de modelar. En el área noroccidental de la península ibérica se trabajó por esta técnica en Portomourisco, O Seixo y Gundibós (Galicia) (extinguidos) (García Alén, 1983); Moveros, Pereruela, Muelas del Pan y Carbellino (Zamora) (estos dos últimos extinguidos) (Ramos Pérez, 1976, 1980) y en Portugal Pinhela y Malhada Sorda (extinguido) (Sempere, 1982). Relativamente cercano a La Solana, se trabajó y aún se hace con esta técnica en Mota del Cuervo (Cuenca).

De ese modo, salvo las excepciones ya mencionadas de Pereruela (Zamora) y Villarrobledo (Albacete), no encontramos en la península ibérica centros femeninos donde la mujer habitualmente trabajase con la técnica de modelado a pie, con rollos de barro y urdiendo sobre un soporte fijo de trabajo, tal y como sucedía en La Solana. A pesar de las descripciones que las propias alfareras han hecho de su

trabajo, ha sido imposible localizar documento gráfico sobre dicha actividad. No obstante, hemos encontrado datos que nos hablan de mujeres trabajando según dicha técnica en el África Negra.

La Solana, el gran centro alfarero olvidado

En La Solana ya no se labra barro, ya hace décadas que ese aroma a romero quemado que envolvía todo el barrio de San Sebastián los días de cocción, ha dejado de percibirse, no hace tantas décadas que en la calle del Barro, mujeres, hombres y niños, en total sinergia, laboraban para conseguir esas bellas y útiles formas que el progreso arrambló para siempre. Qué triste es que los pueblos olviden su historia y qué triste es que esta importante labor que surtía de una iconografía alfarera a toda una provincia para los usos domésticos y agrarios vaya desapareciendo de la memoria colectiva. Nadie en La Solana ha reivindicado su actividad, nadie ha hecho un homenaje, ni un monumento a sus artesanas. Sus formas y decoraciones, que bien podrían ser un sello local, son desconocidas para las nuevas generaciones de la localidad. La Solana, pueblo artesano no solo deberían ser de renombre internacional por sus hoces, tijeras, botas de vino, zurrones, tejidos de telar, cestería agrícola de esparto, sino además por sus tinajas femeninas. Inexplicablemente una ola de olvido y desidia ha querido borrar la labor callada de cientos de mujeres de La Solana que en los últimos siglos desarrollaron unas formas y sobre todo unas técnicas únicas de trabajar el barro a nivel nacional. Este olvido contrasta con la reivindicación de los otros grandes centros alfareros manchegos como Mota del Cuervo y Villarrobledo donde la presencia de sus artesanos y artesanas del barro es aún imborrable en monumentos, museos y actividades. Valga ahora reproducir el discurso dado por Gumersinda Díaz-Cano González, una de las últimas *barreras* de La Solana donde agradece que la labor de sus antepasados, al quedar por escrito, nunca será olvidada, manifestando la crueldad del paso del tiempo y el olvido de lo que fuimos no hace tanto tiempo. Dichas palabras fueron pronunciadas en el acto que la Diputación Provincial realizó en Ciudad Real, invitando a todos los alfareros que aún quedaban vivos por entonces, con motivo de la presentación del libro de *Los Barrerros. Alfarería en la provincia de Ciudad Real*, el 2 de febrero de 2001 (El texto mantiene las graffías tal y como fue escrito).

«Quisiera darle las gracia a este señor por aber escrito este libro como esta hobra lla no se ace a pasado a la istoria y al escribir este libro es como recuperar esas memorias de nuebo para los que vengan despues vean como vivíamos antes y por lo menos lo recuerden. era un oficio muy sacrificado el maestro era mi padre y llo le alludaba por que eran piezas tan grandes que una persona sola no podía. La ebolucion de la vida nos echo el oficio abajo por que nosotros aciamos tinajones para los molinos de aceite brocales para los pozos coladores para los pleitistas donde echaban el esparto en remojo bañeras tarros para los pastores para ordeñar tinajas para agüa de todos los tamaños tiestos para labar de todos los tamaños lebrillos para labar los platos mesillas para comer los niños i a veces los mallores y otras muchas cosas que nos encargaban Pero ahora todo eso no lo necesitamos por que tenemos una vida con mas comodida empezando por el agüa potable que le das al grifo y es suficiente las lavadoras los fregaderos los cuartos de baño y todo eso es muy comodo ay que reconocerlo pero en los tiempos pasados todo eso no estaba. La mallor parte eran mujeres las que trabajaban el barro mis abuelas lo trabajaban que esto viene de erencia y tenemos en el pueblo de La Solana una calle que se llama calle del barro por que en todas las casas lo trabajaban y tenían su orno para cozer por eso doy las gracias de todo corazón a Jesús María Lizcano Tejado autor dela obra por aver escrito este liblo para que quede en recuerdo aquellos trabajos que pasaron a la historia».

Gumersinda Diaz Cano Gonzalez

Referencias

- Campos y Fernández de Sevilla, F. J. (2021). *Los pueblos de la provincia de Ciudad Real en las relaciones de Tomás López*. Ediciones Escurialenses.
- García Alén, L. (2008). *La alfarería de Galicia*. Fundación Pedro Barrié de la Maza.
- Grupo Al-Balatitha (1985). *Las relaciones del Cardenal Lorenzana referidas a la provincia de Ciudad Real*. Caja de Ahorros de Toledo.
- Lizarazu de Mesa, M. A. (1983). Alfarería popular en la provincia de Albacete: estudio etnográfico. *Etnografía Española*, 3, 267-384.
- Lizcano Tejado, J. M. (1998). Proyecto *Estudio Etnográfico de la alfarería en la provincia de Ciudad Real*.
- (2001). *Los barreros. Alfarería en la provincia de Ciudad Real*. Diputación Provincial de Ciudad Real.
 - (2002). Alfarería en el Campo de Calatrava. *Revista de Estudios de Puertollano y comarca*, 5 (1), 7-44.
- López de La Osa, J. A. (1900). *Cultivo del azafrán. Hornos de poya. Gañanes. La Solana (Ciudad Real)*. Imprenta del Asilo de Huérfanos del Sagrado Corazón de Jesús.
- Madoz, P. (1987). *Diccionario histórico-estadístico. Castilla-La Mancha*. Ámbito Ediciones.
- Ramos, H. (1976). *Cerámica popular de Zamora. Cerámicas Vivas*. S.N.
- (1980). *Cerámica popular de Zamora desaparecida*. Edición del autor.
- Romero, A. y Cabasa, S. (2009). *Tinajería tradicional española*. Editorial Blume.
- Sempere, E. (1982). *Rutas a los alfares España - Portugal*. El Pot Cooperativa. Sabadell. España.
- Seseña, N., Vossen R. & Köpke, W. (1975). *Guía de los alfares de España*. Editora Nacional.
- Seseña, N. (1975) *La cerámica popular en Castilla la Nueva*. Editora Nacional.

Received: 23-10-2025 | Approved: 23-12-2025 | DOI: <https://doi.org/10.23882/rmd.25321>

Benita Nava Martínez, una mujer alfarera de Villarrobledo

Benita Nava Martínez, a potter from Villarrobledo

Pascual Clemente López,
Museo de Albacete, España
(pclemente@jccm.es)

Resumen: Villarrobledo es uno de los centros cerámicos donde el trabajo del barro está documentado, al menos, desde el siglo XVI. A partir del XIX, y más concretamente en la primera mitad del XX, se identificó con la producción de grandes tinajas para la elaboración y conservación del vino de La Mancha. El oficio de tinajero fue una actividad mayoritariamente masculina, pero se conoce la existencia de mujeres que trabajaron en estos alfares y que en este trabajo desentrañamos a través de la figura de Benita Nava Martínez. Las mujeres alfareras tuvieron un papel fundamental en los trabajos auxiliares del alfar y en la realización de la llamada «obra pequeña», como sucedió con las hermanas Nava Martínez (Benita, Dolores, Rosario y María Antonia), hijas del tinajero Manuel Nava Pérez. Destaca especialmente Benita, considerada la alfarera más importante del siglo XX en Villarrobledo, cuyas obras hoy pueden verse en museos y colecciones particulares de España.

Palabras clave: alfarería, La Mancha, Albacete, cerámica, tinajas

Abstract: Villarrobledo is one of the ceramic centers where clay work has been documented since at least the 16th century. Starting in the 19th century, and more specifically in the first half of the 20th century, it was identified with the production of large jars for the production and conservation of La Mancha wine. The job of tinajero was a predominantly male activity, but the existence of women who worked in these potteries is known and in this work we unravel through the figure of Benita Nava Martínez. Women potters had a fundamental role in the auxiliary work of the pottery and in the realization of the so-called "small work", as happened with the Nava Martínez sisters (Benita, Dolores, Rosario and María Antonia), daughters of the tinajero Manuel Nava Pérez. Benita stands out especially, considered the most important potter of the 20th century in Villarrobledo, whose works can today be seen in museums and private collections in Spain.

Keywords: pottery, La Mancha, Albacete, ceramic, jars

*Mi agradecimiento a los hermanos Pedro José y Adoración Pérez Nava, sobrinos de Benita Nava.

1. Introducción

Este estudio pretende dar a conocer el trabajo de Benita Nava Martínez, que durante la segunda mitad del siglo XX se dedicó a la alfarería tradicional en Villarrobledo. Un oficio, el de alfarero, que en Villarrobledo estuvo mayoritariamente en manos de hombres, pero donde las mujeres también tuvieron un papel fundamental en los trabajos auxiliares del alfar y en la realización de la llamada «obra pequeña» (cántaros, cantarillas, lebrillos, hornillos, bebedores, tinajas pequeñas, tinajillas, jarros de ordeñar, entre otras).

Se estructura en cuatro apartados. El primero trata sobre el estado de la cuestión de la alfarería de Villarrobledo donde se hace un recorrido por las publicaciones que aluden, por un lado, a la tinajería y, por otro, a la alfarería femenina, concretamente, a Benita Nava Martínez. Además, se analizan aquellas exposiciones realizadas en España donde las obras de las hermanas Nava han estado presentes. En el segundo se aborda el origen de los alfares de Villarrobledo a través de la documentación de la Edad Moderna (la ordenanza de la villa de Albacete de 1547, el arancel de Villarrobledo de 1627 y el catastro de la Ensenada de 1753). El tercero estudia a las hermanas Nava, conocidas en Villarrobledo con el apodo de “Las cantarilleras”, se analiza el origen familiar de estas mujeres, dónde se localizaba su alfar en la trama urbana de Villarrobledo, cómo preparaban el barro, cuál era la técnica utilizada para realizar la «obra pequeña», cómo decoraban las piezas, qué tipo de horno tenían en el alfar, qué producciones manufacturaban y dónde las comercializaban. Y en el cuarto se abordan y analizan las obras de las hermanas Nava conservadas en museos y en colecciones particulares de España, lo que permite dar una mayor visibilidad a estas mujeres que formaban parte de un linaje familiar, con el tinajero Manuel Nava Pérez como iniciador de una estirpe de alfareros que imprimió a Villarrobledo una identidad propia en la producción de tinajas desde el siglo XIX y especialmente la primera mitad del siglo XX.

2. La alfarería de Villarrobledo. Un estado de la cuestión

La primera obra que se publicó dedicada a la alfarería popular española, *Cerámica popular española actual* (1970), supuso una revolución en este campo tanto para investigadores como coleccionistas, pero por lo que respecta a la provincia de Albacete aporta muy poca información. Escrita por el ceramista catalán Lloréns Artigas y el historiador, poeta y crítico de arte José Corredor-Matheos natural de Alcázar de San Juan (Ciudad Real) e ilustrada por el fotógrafo catalán Francesc Català-Roca, en ella se mencionan de manera sucinta los centros alfareros de Chinchilla de Montearagón, La Roda, Tobarra, Hellín, y Villarrobledo. Solamente

conocemos la fotografía de una cuervera de Chinchilla de Montearagón. De Villarrobledo destaca que «es un centro que ha tenido y tiene aún notable interés. Se debe éste, a sus tinajas» (Llorens y Corredor-Matheos, 1970, p. 179).

En la España de los años setenta como fuera de ella hay un interés por recuperar este tipo de obras realizadas con técnicas artesanales y vinculadas a una identidad tradicional y que gracias a esas investigaciones se ha podido conocer un patrimonio que de otra manera se habría perdido. Cabe señalar el carácter pionero de este tipo de estudios que refleja el papel de la cultura tradicional en nuestra sociedad y la interrelación entre cultura y desarrollo rural, aspectos que en la actualidad se encuentran en permanente reformulación conceptual y estratégica.

Es de señalar que, entre 1971 y 1973, la Fundación Alemana de Investigación Científica llevó a cabo una expedición por España cuyo propósito fue estudiar la situación en que se encontraba la alfarería popular. El equipo estuvo formado por historiadores del arte, etnólogos, arqueólogos y ceramistas de diferentes nacionalidades: española, alemana y norteamericana. Se recogió un gran volumen de información tanto de fotografías como de filmaciones, así como entrevistas directas a los alfareros que aún estaban en activo y piezas cerámicas que actualmente se conservan en los almacenes del Museo de Etnología, de Hamburgo (Alemania). Toda la documentación citada fue la base para elaborar la publicación *Guía de los alfares de España* (1975), de Vossen, Seseña y Köpke, que debido a su éxito se realizó una segunda edición en 1981. El primero, Rudiger Vossen, fue director del grupo, además de ser el etnólogo director de la sección Euroasiática del Museo de Etnología, de Hamburgo (Alemania) en aquel momento. Esta publicación sirvió de guía no solamente para los investigadores, sino también para los coleccionistas, lo que les permitió visitar los alfares y comprar directamente allí las piezas para formar e incrementar sus colecciones. De la provincia de Albacete se citan los centros de Albacete ciudad (Juan Carcelén Morote y la Cerámica artística Grajeff), Chinchilla de Montearagón (los hermanos Tortosa: Antonio y Luis, y Manuel Pintili), La Roda (Aurelio Cebrián de la Torre y Rafael Cebrián Molina), Tobarra (Antonio Ortiz López) y Villarrobledo (José Gimena, Agustín Padilla Girón, Adrián Navarro Calero y Benita Nava Martínez) (Vossen, Seseña y Köpke, 1975, pp. 27-30).

A pesar de que es un estudio más sucinto que el anterior y que permite conocer la existencia de un mayor número de centros cerámicos todavía seguía siendo necesario conocer las características que singularizaban a cada centro. Es, además, la primera vez que se menciona a Benita Nava, objeto de este estudio.

En el panorama de las publicaciones sobre la tinajería en Villarrobledo, una de las primeras que se centra de forma monográfica en el tema, fue la de María Dolores García Gómez, *Cuatro siglos de alfarería tinajera en Villarrobledo* (1993). Se trata de un estudio histórico y etnográfico concienzudo y constituye la mejor publicación hasta la fecha sobre la tinajería de Villarrobledo, donde se pone de manifiesto la transcendencia de este centro manchego. Esta investigación forma parte de la tesis doctoral de García Gómez, presentada en 1985 en la Universidad de Alicante.

Unos años después, Alfonso Romero y Santi Cabasa publican *La tinajería tradicional en la cerámica española* (1999), un exhaustivo estudio que sistematiza los aspectos básicos relacionados con la tinaja. Con respecto a la provincia de Albacete recogen tres centros: Alatoz, Peñatuerta y Villarrobledo, mencionando en este último no solamente a los tinajeros, sino también a la alfarera Benita Nava, de la que recogen una fotografía posando con sus cacharros. Los autores de la publicación tuvieron la oportunidad de entrevistarla en su alfar antes de su fallecimiento.

Emili Sempere, con su obra *Ruta a los alfares. España-Portugal* (1982), aborda la decadencia alfarera de España, además de despertar el interés de muchos aficionados y coleccionistas para visitar los obradores y formar sus propios conjuntos de alfarería tradicional antes de su desaparición definitiva. Sempere conoció el centro de Villarrobledo, señalando que había tres obradores: el de Benita Nava Martínez, el de José Jimena y el de Agustín Padilla Girón e hijo. Preludió que el centro de Villarrobledo estaba ignorado por las autoridades provinciales y la mayoría de sus conciudadanos «y que ya en las puertas del siglo XXI va a extinguirse sin que nadie haga nada por conservarla, aunque esta técnica sea una muestra de nuestra identidad que con dignidad y fuerza mantiene La Mancha» (Sempere, 1982, p. 217). Sempere tuvo la oportunidad de conocer a Benita Nava con 67 años, entrevistándola en su alfar donde recoge una información de gran interés para conocer su trabajo. Además, publicó una interesante fotografía donde

se ve a Benita en pleno trabajo, “aboquicerrando” un cántaro en el patio de su alfar. Es el primer trabajo que permite conocer la existencia de las hermanas Nava Martínez, pertenecientes a un linaje de tinajeros, con el padre Manuel Nava Pérez, quien les transmitió sus conocimientos y pasión por el trabajo del barro.

Hay que señalar la investigación de Lizarazu de Mesa, “Alfarería popular en la provincia de Albacete” (1983), en *Etnografía Española*, donde se recogen tres centros alfareros de la provincia albacetense: Chinchilla de Montearagón, Tobarra y Villarrobledo. En este último, cita a Benita Nava, aportando una interesante información sobre el trabajo que realizaba dicha alfarera, entre agosto y octubre de 1980.

En años sucesivos surgirá el trabajo de Guerrero Martín sobre *Alfares y alfareros de España* (1988) donde cita tres alfares que pervivían en ese momento en Villarrobledo: el de Benita Nava Martínez, el de Agustín Padilla e hijo, y el de José Jimena. Indica que el trabajo del barro en Villarrobledo ha tenido dos especialidades: tinajero y cantarero, siendo esta última la especialidad de Benita Nava. En el citado estudio recoge una interesante entrevista que le realiza a Juan Pérez de las Heras, tinajero y cuñado de Benita, donde señala que «El hacer cántaros ha sido siempre más de mujeres que de hombres, por lo menos en este taller. Los hombres cuidaban de los niños y las mujeres hacían los cacharros. Cuando yo me casé, mi mujer, su hermana Benita y otra hermana eran las que hacían cantarillas. Benita siguió sola, al casarse sus hermanas y dejar el oficio. Cuando ella lo dejó, nadie la sucederá aquí» (Guerrero, 1988, p. 126). Sin lugar a duda, ya anunciaba en 1988 la desaparición del obrador de las hermanas Nava, hecho que ocurrió en 1990 con el fallecimiento de Benita. Es, además, un documento excepcional sobre la organización del trabajo entre hombres y mujeres, perfectamente estructurado de acuerdo con sus necesidades, costumbres y modos de vida, regidos por el sentido común.

Habrá que esperar a finales de siglo XX cuando Natacha Seseña publique *Cacharrería popular. La alfarería de basto en España* (1997), donde se amplía y profundiza el trabajo del barro en Villarrobledo. En el capítulo de La Mancha y la Submeseta sur, recoge la industria tinajera en La Mancha con Villarrobledo como centro principal. Señala el trabajo de Benita (Figura 1) y Rosario Nava Martínez,



Figura 1. Benita Nava Martínez “aboquicerrando” una tinajilla, hacia 1980, Villarrobledo.

Fotografía © Museo Os Oleiros- José Mª Kaydeda

que son hijas de tinajero y que urden obra pequeña (cantarillas, cántaros, macetas...), sin necesidad del torno y las ornamentan con incisiones y los típicos chorreones de greda, obteniendo un resultado muy decorativo que son objeto de colecciónismo (Seseña, 1997, p. 215). Seseña fue una historiadora del arte, investigadora de la alfarería tradicional y de la cerámica histórica. Publicó su tesis con el título *La cerámica popular en Castilla la Nueva* (1975). Fue la precursora de la investigación de la alfarería española, siendo conocida como la madre de la cerámica y fue una gran divulgadora de la alfarería tradicional.

Sin duda alguna, gracias a las publicaciones de Natacha Seseña y Emili Sempere, el alfar de Benita Nava se pone de moda en la década de 1980 y es visitado por investigadores, coleccionistas, periodistas y curiosos. Tal es así, que las publicaciones de Turismo como la *Guía de Albacete* (1993), editada por la Diputación Provincial de Albacete, recoge una fotografía de Benita Nava, tres años después de su muerte, con un pie de foto que dice «uno de los nombres míticos de la alfarería en España».

De forma paralela a las investigaciones sobre las hermanas Nava, se realizaron exposiciones que incrementaron el conocimiento sobre la existencia de estas mujeres alfareras y da visibilidad a una obra considerada menor.

En 1975 se celebró una muestra pionera, la *Alfarería de la mujer*, del 17 de junio al 31 de julio, en Populart, Huertas 22, de Madrid donde estuvieron presentes piezas de varios centros femeninos de España: Pereruela y Moveros de la provincia de Zamora, Mota del Cuervo (Cuenca), Villarrobledo (Albacete) y las islas Canarias.

La mujer en la alfarería española (1993), comisariada por la investigadora Ilse Schütz y la colecciónista Enriqueta Ruiz Pastor conocida con el sobrenombre de “Kety”, fue la primera exposición centrada en la alfarería femenina. Se realizó con motivo del IV Simposio Internacional de Investigación Cerámica y Alfarera y se llevó a cabo en la sala de exposiciones del Colegio Oficial de Arquitectos de Alicante, del 28 de septiembre al 12 de octubre de 1993. Se exhibieron piezas de Benita Nava como una cantarilla de pitorro, una cantarilla con rejilla, un cántaro y un jarro de ordeñar, procedentes de la colección Alvado-Ruiz de Alicante, entre otras. Ilse Schütz natural de Alemania, licenciada en Ciencias Matemáticas, investigadora de alfarería tradicional, miembro fundador de la Asociación de Ceramología y fundadora del Museo de Alfarería de Agost (1981) en Alicante, y Enriqueta Ruiz Pastor, investigadora y colecciónista, cónyuge de Vicente Juan Alvado, un matrimonio dedicado en cuerpo y alma a la colección de alfarería tradicional en España, como se verá más adelante. Con motivo de la exposición se editó un catálogo donde Santi Cabasa recoge un artículo sobre “El modelado a pie. Benita Nava. Villarrobledo”.

En el año 2006 el Museo Etnográfico de Castilla y León de Zamora organizó la muestra, *Las alfarerías femeninas*, comisariada por su entonces director Carlos Piñel Sánchez. Fue acompañada de un catálogo y hoy en día sigue siendo una referencia clave en el ámbito de las publicaciones sobre la alfarería femenina en España. Se exhibieron piezas de propiedades particulares, entre ellas de la colección Alvado-Ruiz de Alicante, donde estuvieron presentes algunos centros femeninos de la comarca de La Mancha: La Solana (Ciudad Real), Mota del Cuervo (Cuenca) y Villarrobledo (Albacete) con obra de las hermanas Nava.

Una de las últimas exposiciones temporales sobre alfarería femenina, *As mulleres na colección de olería do Museo Os Oleiros* fue en el Centro Cultural A Fábrica en 2019. Esta muestra, por un lado, reivindicó el papel de la mujer en el oficio de la alfarería y, por otro lado, presentó la historia de doce mujeres relacionadas con la colección del museo (alfareras, coleccionistas e investigadoras) como Benita Nava.

3. El origen de los alfares en Villarrobledo a través de la documentación de la Edad Moderna. Un breve recorrido

Una de las primeras noticias documentales del siglo XVI que alude a la producción de cerámica vidriada (con barniz plumbífero) en Villarrobledo, se recoge en la Ordenanza de la villa de Albacete, fechada el 11 de diciembre de 1547, donde se establece el servicio ordinario de 1548 para que se remate en almoneda. En cuanto al «vedriado» se suscribía: «De cada carga de vedriado [...] de Villarrobledo, o de otra qualquier parte, pague diez maravedis, y de la carretada a el rrespecto» (Carrilero, 1997, pp. 225-234).

En el siglo XVII se tiene constancia del trabajo del barro por el Arancel de Villarrobledo de 1627. El Arancel ofrecía a los concejos, controlar la circulación de mercancías y consiguiente pago de impuestos. Responde a una Real Pragmática dictada por Felipe IV con fecha 13 de septiembre de 1627 y afectó a todas las localidades del partido de San Clemente en el que estaba ubicada la población de Villarrobledo (Sepúlveda, 2000). En el Arancel se recogen una gran variedad de productos que disponía Villarrobledo, como tejidos (lanas, paños, sedas, lienzos), fibras vegetales (espartería), metales (hierro y cobre), cerámica («Bedriados de Benençia, de Barcelona, de Cuenca, Hordinarios de Talavera, Contrahecho de la China, Blancos de Pissa, de la Puente»), entre otros (Sepúlveda, 2000, pp. 22-25). También se citan las tres especializadas de barro que se obraba en la localidad: el «vedriado de Villarrobledo», los «tenaxeros» y los «materiales para obras». Se puede señalar que se recogen, por un lado, las piezas vidriadas y, por otro, sin vidriar, lo que se conoce como alfarería de fuego y de basto respectivamente. Este documento es de sumo interés porque nombra las diferentes tipologías de «vedriado» que se obraban en la villa. Por ejemplo, botijones, jarros, jarrillos, cazuelas, ollas, orzas (de diferentes tamaños), platos, escudillas, tazones, candiles,

bacinicas (bacinilla, con la función de bacín, pero solo para orines, más plana y posiblemente con tubo para que no se saliese la orina), «colavino bedriado» (embudo), coberteras, medidas para vino (medio azumbre, cuartillo y medio cuartillo), «levadurero» (plato grande para guardar la levadura del pan y como había que taparla con un paño, seguramente tendría en la boca un pequeño reborde moldurado para facilitar el atadillo), «cacharrillos» (pequeños cuencos para beber), las jarras de reina (jarrillos con forma de reina, es decir, imitando, la figura de una reina), «librilla» (lebrilla, femenino de lebrillo, barreño de paredes más bajas), botija grande salada para agua (lleva sal en el barro y se vuelve blanca al cocerla. Da un gusto especial y enfriá más el agua porque abre más el poro), un «alcorca» para vinagre (una alcuza, las había para aceite y para vinagre), entre otras (Sepúlveda, 2000, pp. 183-185). Además, señala las tipologías de piezas que urdían los «tenaxeros» (tinajas, coladores grandes para trasegar vino, lebrillo, mortero, jarro de ordeñar, cántaros, cantarillas). A tenor de lo mencionado anteriormente, este documento es de gran interés porque informa de la capacidad de las piezas (arrobas, azumbres, cuartillo) y las dimensiones (grande, mediano), además del uso y el líquido que contenían. Por ejemplo, una «alcorca» para vinagre, una botija para agua salada, un jarro para ordeñar, etc.

En el siglo XVIII las Respuestas Generales del Catastro del Marqués de la Ensenada (1753) permiten conocer la producción alfarera de Villarrobledo. De las cuarenta preguntas de que se compone el *Interrogatorio General*, hay dos que recogen el trabajo del barro en la localidad. A la pregunta decimoséptima ¿Qué manufacturas hay en la villa? Responden que existen «siete hornos con sus eras para la fábrica, de hacer y cocer tejas y ladrillos (...), once hornos para cocer tinajas (...) y diez hornos para cocer vidriado basto (...». Esta información indica las tres producciones que obraban, siendo las mismas que cita el Arancel de Villarrobledo de 1627, es decir, se mantienen en el tiempo.

A la pregunta treinta y tres ¿Qué oficios hay en la villa de Villarrobledo? Responden que se contabilizan ocho maestros de hacer teja y ladrillo, y un oficial; quince maestros de hacer tinajas, tres oficiales y un aprendiz, y nueve maestros alfareros de vidriado, dos oficiales y un aprendiz.

4. Las hermanas Nava Martínez. “Las cantarilleras”

Las hermanas Nava Martínez nacieron en el siglo XX en una familia de tinajeros de Villarrobledo. Sus padres tuvieron once hijas de las cuales solo sobrevivieron cuatro: Benita (1914-1990), Dolores (1920-1993), Rosario (1925-2012) y María Antonia (1930-2005) (Figura 2). Su padre, Manuel Nava Pérez, su tío Opilano Nava Pérez y su abuelo eran tinajeros con el alfar en la calle Santa Ana. Cuando estos últimos dejaron el oficio, las cuatro hijas de Manuel siguieron con el trabajo del barro, pero esta vez no fabricando tinajas, sino obra pequeña (cantarillas, cántaros, bebedores de paloma, tinajas, etc). Las hermanas Nava aprendieron el urdido en el taller familiar, la misma técnica que se utilizaba para hacer las grandes tinajas, y fueron abandonando el oficio conforme se casaron, quedando únicamente en el obrador Benita, la mayor de las hermanas, y Rosario. Rosario era soltera y Benita era viuda, ya que mataron a su marido en la guerra civil española. Esta mujer siguió con el oficio de su padre y su abuelo hasta su muerte en 1990. Recuerda que su abuela se dedicó de vez en cuando al barro.

Las hermanas Nava tenían el alfar en la calle Dos de mayo, 83, de Villarrobledo, en la propia vivienda que residían. El obrador se situaba en la parte de atrás y se distribuía en torno a dos patios. El primero, lo utilizaban de almacén, y se encontraba la era de moler (un espacio circular, empedrado, de guijarros y barro que se destinaba a triturar la arcilla) y el pilón (media tinaja grande, dispuesta al revés, normalmente de las que salían defectuosas) para preparar el barro. En el segundo patio, situado más al fondo, se localizaba el horno y la leña, además de ser el espacio donde trabajaban todas las hermanas cuando se reunían (Lizarazu de Mesa, 1983, pp. 318-319).

Ellas no extraían el barro, sino que lo compraban directamente a los barreros de la población. Se lo llevaban al alfar y allí lo machacaban de forma manual, sentadas en el suelo del patio con ayuda de un martillo. En una entrevista que le hicieron a Benita señala que «Lo único que se cansa es el culo y el brazo» (Sánchez, 1980, p. 35). Seguidamente le pasaban la palanca, que era una especie de mazo de madera con un mango, para machacarlo y dejarlo pulverizado. Después se cribaba con un cedazo para dejar la arcilla fina y se echaba al pilón con agua durante una tarde. La proporción era de cuatro partes de barro por una de agua (García, 1993, p. 82).



Figura 2. *María Antonia Nava Martínez en el patio del alfar*, hacia 1985, Villarrobledo.

Fotografía © Archivo de la familia Pérez Nava

El batido de la arcilla y del agua se conoce con el nombre de empilado, un trabajo que requería un gran esfuerzo físico desde comienzos de la mañana hasta la última hora de la tarde para conseguir un producto de calidad. Tras el empilado, próximo al pilón, se echaba una capa de ceniza y encima extendían el barro, ayudándose de un “tendeor” (instrumento de madera de forma rectangular con los ángulos redondeados y un mango largo, tipo astil), para que se oreara y desecara. En una entrevista mantenida en octubre de 2025 con Pedro José Pérez Nava, sobrino de Benita Nava, contaba que cuando empezaba a cuartearse el barro, iban haciendo pellas, que colocaban sobre un saco extendido en el suelo de una habitación anexa a la casa donde lo pisaban descalzas con el calor y en alpargatas con el frío durante una hora. Este trabajo de pisar el barro no solamente lo hacían las hermanas Nava, sino también los mismos niños de la familia. Seguidamente, lo guardaban en una habitación oscura que tenían al lado del patio. Cuando ya estaba listo, colocaban la pella sobre el bolo (pieza troncocónica invertida de unos 50 cm de altura) y comenzaban a urdir la pieza (Figura 3).



Figura 3. *Bolos*. Izquierda, inscripción: *Rosario N. M.* (Rosario Nava Martínez) y derecha, inscripción: *M. N. P.* (Manuel Nava Pérez) padre de las hermanas Nava Martínez

Fotografía: © Pascual Clemente López

Las hermanas Nava no usaron el torno para obrar las piezas, sino la técnica del urdido. En una entrevista del diario *ABC*, la periodista pregunta a Benita si utiliza el torno y ella responde que «No lo he usado en mi vida y no voy a empezar ahora, que soy ya vieja y estoy a punto de retirarme» (Sánchez, 1980, p. 35).

El urdido es una técnica que consiste en presionar con los dedos de la mano derecha el rollo de barro conforme se va urdiendo y utilizar la palma de la mano izquierda como soporte para que no se caiga la pared (Figura 4). El instrumental empleado era la paleta y el mazo para golpear al unísono el interior y el exterior del recipiente, cuya función era tapar los poros del barro y darle mayor consistencia a la pieza; una suela de cuero para el alisado de las paredes y la “arañaera” o “raellera” que servía para arañar el barro antes de pegar el siguiente rollo, y después de pegado, para que adhiriera mejor al anterior. Finalmente, se lavaba todo el cuerpo con un trapo humedecido en agua para unificar la pieza.

En la estación de invierno con los intensos fríos y heladas no se trabajaba, dado que el barro se helaba, y lo mismo sucedía en otoño, ya que las mujeres ayudaban a los hombres en las tareas agrícolas como la vendimia (Cabasa, 1993, p. 27). Por consiguiente, solamente se urdía en primavera y en verano.



Figura 4. *Benita Nava Martínez urdiendo en el bolo*, hacia 1975, Villarrobledo.

En la mesa del fondo se ven los rollos. Fotografía © Archivo de la familia Pérez Nava

Las decoraciones que aplicaban a las obras eran de dos tipos: la incisa y los chorreones. En cuanto a la primera, se hace cuando la pieza está en crudo y con el barro en estado de cuero. El instrumento utilizado era bien un peine, un alambre o un palo con la punta fina. Los motivos realizados eran muy simples, bandas ondulantes o rectas, intercaladas de cuartos de círculos concéntricos (Figura 5). En cuanto a los chorreones era la decoración que identifica y singulariza al centro de Villarrobledo. Consistía en un recubrimiento parcial de los dos tercios superiores de la pieza con greda (barro blanco líquido). El procedimiento consistía en mojar la «alpayata» (trozo de tela) en el engobe y se aplicaba en la parte superior donde caía a modo de chorreones (Figura 6).

Antes de enhornar era necesario que las piezas perdieran toda el agua posible, para ello se dejaban secar en el lugar donde se habían urdido, dentro del obrador. Las condiciones climáticas podían influir en la duración del secado que oscilaba entre 10 y 15 días. El horno, con una antigüedad de cien años, se situaba en el segundo patio (Cabasa, 1993, p. 27). Era de planta cuadrada (150 cm x 150 cm de lado) y el interior circular (Figura 7).



Figura 5. Benita Nava. *Cantarilla*, hacia 1980, Villarrobledo, Museo de Albacete (CE19387).
Fotografía: © Museo de Albacete



Figura 6. Benita Nava. *Tinaja*, hacia 1970, Villarrobledo, Museo de Albacete (CE19390).
Fotografía: © Museo de Albacete

Era un horno abierto y se cerraba la bravera (parte superior del horno sin cubierta) con cascotes una vez cargado. Estaba construido el interior con adobes y revestido de barro, y en el exterior con piedra tosca. Constaba de dos cámaras superpuestas: la bóveda o caldera subterránea situada por debajo del nivel del suelo (un metro de altura) y el horno, la superior (dos metros de altura). La caldera se separaba del horno mediante la alpañata o también conocida con el nombre de parrilla, lugar donde se colocaban las piezas. Presentaba agujeros o lumbрeras por donde pasaba el calor durante la cocción. En un lado, al ras del suelo, estaba la boca por donde se introducía la leña para la combustión y, en el otro, un vano de mayores dimensiones para acceder a enhornar y desenhornar el horno. El combustible utilizado era haces de pino y en ocasiones sarmientos de las vides del término municipal (Figura 8). La persona encargada de echar la leña a la caldera fue Juan Pérez de las Heras, cuñado de Benita Nava, y cónyuge de María Antonia Nava. La temperatura alcanzada por el horno oscilaba entre los 900 y 1.000 grados centígrados. El tiempo de cocción era aproximadamente de ocho horas. Todo el proceso de carga, control de la cocción y descarga lo realizaban las hermanas Nava. Normalmente, realizaban entre dos o



Figuras 7 y 8. *Horno del alfar de las hermanas Nava*, hacia 1980, Villarrobledo

Fotografía: © Museo Os Oleiros- José M^a Kaydeda

tres hornadas a lo largo de las estaciones de primavera y verano (Cabasa, 1993, p. 27). Hoy día el horno se encuentra hundido, pero se puede recuperar rehabilitándolo. Si esto se llevase a cabo tendríamos un testimonio excepcional de un horno de alfarería femenina, ya que en la actualidad en la provincia de Albacete no se conserva prácticamente ninguno.

Las producciones que urdían Benita y sus hermanas eran muy variadas. Había piezas destinadas para líquidos (tinajas, lebrillos, jarrón de ordeñar, cántaros, cantarilla de pitorro o botija y cantarillas, estas últimas de cuerpo ovoide, base plana y cuello alto ligeramente exvasado y con rejilla o criba de filtrado en el interior, para impedir la entrada de insectos o de polvo); para conservación de alimentos (orzas, «colaores», etc.); para animales (bebederos de paloma, comederos de gallinas o pájaros); para fuego (hornilla); juguetería infantil (cantarilla de niña, lebrillos, etc.) o elementos de construcción (codos, tuberías, canalones).

La venta de piezas se hacía directamente en el alfar al por menor tanto a constructores como particulares, además del mercadillo de Villarrobledo. Benita montaba su puesto y era donde vendía parte de sus producciones. También se podían adquirir en los puestos de alfarería tradicional de la Feria de Albacete

durante la década de los ochenta del siglo XX. Hay que señalar que los coleccionistas de alfarería tradicional como José María Kaydeda, Vicente Juan Alvado, Enriqueta Ruiz Pastor, Carmina Useros y Manuel Belmonte, entre otros, visitaron el alfar de Benita Nava y adquirieron directamente allí las obras cerámicas. Gracias a sus visitas conocemos cómo era el alfar, ya que hacia 1980 José María Kaydeda realizó un amplio reportaje fotográfico que se conserva en el Museo Os Oleiros- José M^a Kaydeda.

En ocasiones los diarios de tirada nacional como el *ABC* o revistas de viajes del momento recogieron noticias en sus secciones de Turismo y Cultura, dedicadas a la alfarera Benita Nava, las cuales sirvieron para dar a conocer este centro. En 1980 la periodista M.^a Ángeles Sánchez visitó el alfar de Benita y publicó un amplio reportaje donde la alfarera señaló que «de Madrid vienen coches que se van cargados con mis cacharros» (Sánchez, 1980, p. 35).

5. Obras de las hermanas Nava en museos y colecciones

Las obras de las hermanas Nava y, más concretamente, de Benita, fueron objeto de coleccionismo durante el último cuarto del siglo XX y lo sigue siendo hoy día. Resulta evidente que las publicaciones de Natacha Seseña y Emili Sempere contribuyeron a ponerlas de moda en la década de 1980, además de un atractivo para que los coleccionistas, así como los aficionados de la alfarería tradicional del momento, visitaran el alfar y las adquirieran allí directamente. Con el paso del tiempo algunas de esas colecciones han ingresado en instituciones públicas a través de donaciones, como sucedió con la colección que ofreció en 1992 el matrimonio holandés formado por Tijmen Knecht y Helen Drenth, al entonces Museo del Pueblo Español, hoy Museo del Traje. CIPE (Madrid). Este matrimonio reunió una amplísima colección de piezas de cerámica de 250 alfares de territorio peninsular, entre ellas, piezas de Benita Nava. Por ejemplo, una botija o cantarilla de pitorro (inv. CE045497), un lebrillo (inv. CE045498), un comedero (inv. CE045500), un jarro de ordeño (inv. CE045502), un bebedero (inv. CE045509) y dos cantarillas (inv. CE045508, inv. CE045515).

En cambio, otras colecciones pasarían a formar parte de los propios museos que crearon los coleccionistas, como el de Cerámica Nacional de Chinchilla de

Montearagón (Albacete), fundado en 1980 por el matrimonio Carmina Useros y Manuel Belmonte. Su trabajo comenzó en 1973 cuando realizaron los primeros viajes a los alfares que aún estaban en activo. Según cuentan Useros y Belmonte, no pretendieron «coleccionar piezas representativas de épocas anteriores, a pesar de que no faltan algunas antiguas de gran valor». Hacia 1980 adquirieron piezas del alfar de Benita Nava y hoy están expuestas en la primera sala dedicada a la alfarería de la provincia de Albacete.

Lo mismo sucedió por esas mismas fechas con José María Calzada Damases conocido con el apodo de “Kaydeda” y su cónyuge Teresa Jorge, que tuvo un papel fundamental para reunir una magnífica colección de alrededor de 4.000 piezas de más de 150 centros alfareros. Posteriormente, la donaron al municipio gallego de Os Oleiros (La Coruña), fundándose el Museo Os Oleiros-José María Kaydeda en 1994, siendo el centro que conserva y exhibe más piezas de Benita Nava.

Instituciones como el Museo de Albacete han comenzado a adquirir recientemente obra de las hermanas Nava para completar la colección de etnografía que es, junto a la de Bellas Artes y Arqueología, las tres principales que caracterizan al Museo de Albacete. Desde 2010 Pascual Clemente López es el responsable de las dos primeras y en 2019, siendo directora Rubí Sanz Gamo, fue la primera vez que ingresaron piezas procedentes de este alfar gracias a la generosidad de Adoración Pérez Nava, sobrina de Benita, ofreció en donación cinco obras: dos tinajas (inv. CE19390, inv. CE19391), un jarro de ordeñar (inv. CE19389) y dos elementos de construcción: un codo (inv. CE19392) y una tubería (inv. CE19393). Seguidamente, en 2020 ingresaron dos nuevas piezas donadas por la Asociación de Amigos del Museo de Albacete y por Llanos Giménez Ortuño. Se tratan de dos cantarillas (inv. CE19387, inv. CE19396) con decoración incisa y con chorreones de greda.

Otros museos monográficos como el de Cerámica Popular de l’Ametlla de Mar (Tarragona) tiene una amplísima colección de alfarería tradicional de España donde están presentes piezas del alfar de las hermanas Nava, que fueron adquiridas entre 1975 y 1982 por Joan Martí y Emili Sempere. Hoy pueden verse en su exposición permanente una gran variedad de formas como cantarillas (R. 3263, R. 3264 y R. 3265), un posabotijo (R. 3268), un bebedero de puertas (R. 3261), una tinajilla (R.

3255), una orza (R. 3250), un puchero (R. 3252), una hornilla (R. 3254) y un cangilón (R. 3256).

En el panorama de las colecciones privadas, la de Alvado-Ruiz de Alicante es un ejemplo de coleccionismo que abarca desde 1960 hasta 2023, año en que fallece Alvado, reuniendo una colección de alrededor de 6.000 piezas de todo el territorio peninsular y las islas Canarias y Baleares. Vicente Juan Alvado y Enriqueta Ruiz Pastor comenzaron a coleccionar alfarería en torno a 1958 por la curiosidad de ambos, lo que los llevó a visitar anticuarios de las ciudades de Madrid, Barcelona o Sevilla, y allí conocieron a otros coleccionistas que, finalmente, compartieron sus desvelos por este mismo patrimonio (Rodríguez-Manzaneque, 2024). Sus visitas a los anticuarios, a los coleccionistas, a los museos o a los propios centros productores, les sirvieron en este último caso para hacer un extraordinario trabajo de campo y documentar los alfares que estaban desapareciendo en la década de 1980. Tuvieron la oportunidad de viajar a Villarrobledo, donde conocieron a Benita Nava. Se conserva una fotografía muy interesante del momento donde están retratadas Enriqueta Ruiz Pastor, Adoración Pérez Nava, sobrina de Benita y la propia alfarera (Figura 9). Cada una agarra con su mano una pieza (un cántaro, una cantarilla de pitorro o botija y una cantarilla con criba de filtrado), que fueron adquiridas por los coleccionistas. Debido al gran nivel de esta colección de alfarería tradicional, en 2021 la Consejería de Educación, Cultura y Deportes de la Generalidad Valenciana, la incluyó en su Inventario General del Patrimonio Cultural valenciano, declarándola, como colección de bienes muebles de relevancia patrimonial (Rodríguez-Manzaneque, 2024, p. 166).

También cabe destacar la Colección de Luis Porcuna en Osuna (Sevilla), una de las más importantes de alfarería tradicional que se conserva en Andalucía, iniciada por Luis Porcuna Jurado y continuada por Luis Porcuna Echavarría, padre e hijo, custodia, entre sus 2.500 piezas, obras de Benita Nava, como son las singulares cantarillas con rejillas de filtrado, los cántaros o los jarros de ordeñar.

Junto con las citadas colecciones privadas existen otras donde la obra de las hermanas Nava está presente y que han contribuido a conservar un patrimonio en el que la identidad y la costumbre se entrecruzan, configurando un espacio físico, un sistema de pensamiento y un modo de vida propio, con sus creencias y valores.



Figura 9. *Enriqueta Ruiz Pastor, Adoración Pérez Nava y Benita Nava Martínez en el alfar de esta última*, hacia 1980, Villarrobledo. Fotografía: © Archivo de la familia Pérez Nava

6. Conclusión

Benita Nava falleció en 1990, desapareciendo uno de los nombres míticos de la alfarería femenina española del siglo XX. Junto con Benita y sus hermanas, otras mujeres de Villarrobledo se dedicaron al oficio del barro, que silenciosamente trabajaron en sus obradores para sacar a sus familias adelante.

Este trabajo comenzó a conocerse y valorarse a partir de 1980 debido a las primeras investigaciones de Natacha Seseña, Emili Sempere, Ilse Schütz y Lizarazu de Mesa, además de las colecciones particulares que iban formando Enriqueta Ruiz Pastor, Carmina Useros y Teresa Jorge. Gracias a los desvelos que tuvieron estas personas, se dieron a conocer estos trabajos a través de exposiciones y publicaciones. Más tarde otros estudiosos han continuado en esta misma línea de trabajo y hoy día estas piezas cerámicas siguen siendo objeto de estudio y de colecciónismo.

Referencias

- Cabasa, S. (1993). El modelado a pie: Benita Nava Martínez, En Schütz, I. (Coord.). *La mujer en la alfarería española* (pp. 26-27). Centro Agost.
- Carrilero Martínez, R. (1997). *Ordenanzas de Albacete del siglo XVI. Edición crítica y estudio documental*, Instituto de Estudios Albacetenses “Don Juan Manuel”.
- García Gómez, M.^a D. (1993). *Cuatro siglos de alfarería tinajera en Villarrobledo*. Instituto de Estudios Albacetenses “Don Juan Manuel”.
- Guerrero Martín, J. (1988). *Alfares y alfareros de España*. Ediciones del Serbal.
- Hernando Garrico, J. L. (Coord.) (2006). *Las alfarerías femeninas*. Museo Etnográfico de Castilla y León.
- Lizarazu de Mesa, M. A. (1983). Alfarería popular en la provincia de Albacete: estudio etnográfico. *Etnografía Española*, 3, 267-384.
- Llorens Artigas, J. y Corredor-Matheos, J. (1970). *Cerámica popular española actual*. Editorial Blume.
- Rodríguez-Manzaneque Escribano, M.^a J. (2024). La colección de alfarería Alvado-Ruiz, un ejemplo de coleccionismo desde los años 60 del siglo pasado a la actualidad, En Álvarez González, T. et al. (Coord.), *Daniel Zuloaga. Los ceramistas y el coleccionismo en los siglos XIX y XX*. Actas del XXIII Congreso de la Asociación de Ceramología celebrado en el Museo Zuloaga de Segovia, del 22 al 24 octubre del 2021. (pp. 161-167). Asociación de Ceramología.
- Romero, A. y Cabasa, S. (1999). *La tinajería tradicional en la cerámica española*. Editorial CEAC.
- Sánchez, M.^a A. (27/7/1980). En Villarrobledo (Albacete). Benita Nava, alfarera. ABC.
- Sánchez Ruiz, J. F. (Coord.) (2011). *Alfarería en la provincia de Albacete (Colección Alvado)*. Patronato Municipal de Cultura de Alcázar de San Juan.
- Schütz, I. (Coord.) (1993). *La mujer en la alfarería española*. Centro Agost. Museo de Alfarería.
- Sempere, E. (1982). *Rutas a los alfares España - Portugal*. El Pot Cooperativa. Sabadell. España.
- Sepúlveda Losa, R. M.^a (2000). *Arancel de Villarrobledo de 1627. Estudio paleográfico y diplomático*. Instituto de Estudios Albacetenses “Don Juan Manuel”.
- Seseña, N. (1997). *Cacharrería popular. La alfarería de basto en España*. Alianza Editorial.
- Talavera Sotoca, J. (1993). *Guía de Albacete*. Madrid: El País/Aguilar: Diputación de Albacete.
- Vossen, R., Seseña, N. y Köpke, W. (1975). *Guía de los alfares de España*. Editora Nacional.

Alfarerías femeninas en La Mancha: Las cantareras de La Mota

Feminine potteries in La Mancha: Cantareras from La Mota

Leopoldo Casero Perona,

Investigador experto en cerámica, España

(leocp77@hotmail.com)

Abstract:

Women potters have been invisible throughout history and their work has always been subject to the orders of their husbands, who have generally controlled the economic activity derived from clay. The jug makers (“cantareras”) from Mota del Cuervo (Cuenca, Spain) are an example of this in the territory of La Mancha. Their work with clay was considered more as another of the household chores associated with women and less as a professional activity. And yet, they ingeniously developed a wide variety of pottery used to resolve some of those domestic chores connected to their gender, thus becoming representative of their society.

Keywords: Feminine potteries, jug makers, gender, La Mancha.

Resumen:

Dentro de los centros alfareros femeninos en La Mancha, las Cantareras de Mota del Cuervo (Cuenca, España) fue uno de los más importantes de la región, llenando de cacharrería utilitaria y sin vidriar (sobre todo cántaros y tinajas), a toda la zona centro-sur peninsular. La forma de extracción del barro, su poca preparación para el uso, el amasado por niños, la cocción en hornos comunitarios y la venta ambulante sin intermediarios, son aspectos importantes para tener en cuenta en este centro productor, cuya actividad alfarera fue durante siglos el principal motor económico del barrio. Pero si hay un aspecto singular es que son las mujeres cantareras las que se dedicaban de forma exclusiva a la elaboración de piezas siempre dentro de sus actividades domésticas, factor que va a determinar la situación personal, laboral y social de estas mujeres, además de la tipología de piezas que fueron capaces de desarrollar para satisfacer todas las actividades asociadas a su género.

Palabras clave: cantareras, barro, cántaro, tinaja, Mota del Cuervo.

Introducción

El barrio de las Cantarerías de Mota del Cuervo (Cuenca, España) se encuentra situado en la zona noreste de esta localidad conquense. Su denominación está asociada a la pieza producida en más abundancia, el cántaro, que debió elaborarse en tal cantidad y variedad, que dio nombre propio al barrio y a sus artesanos, cantareros y cantareras.

Desconocemos el origen de este centro alfarero. Las primeras noticias escritas que conocemos datan de 1478 y en ellas se hace referencia al pago de diezmo de cántaros y tinajas a la Orden de Santiago, lo que indica que la actividad en este barrio ya estaba establecida y reglada a finales del siglo XV, aunque es probable que su origen y actividad sean muy anteriores.

Como suele repetirse en la mayoría de los centros cerámicos, la organización social y económica de las cantarerías estaba diferenciada del resto del pueblo. Eran un grupo social cerrado, independiente, incluso algo endogámico, con un importante sentimiento de identidad y pertenencia a la comunidad alfarera, y unas costumbres y cultos propios arraigados y diferenciados. Las actividades relacionadas con la producción alfarera moteña están divididas claramente por sexo y edad, si bien los diferentes oficios alfareros se entremezclan entre sí y no se realizan de forma exclusiva. Los hombres se encargan de la extracción del barro en los barreros de forma manual, de su transporte a la casa de la cantarera, de la preparación de la barda o material de combustión, del proceso de cocción, y de la venta de los cacharros. Los chicotes y chicotas (forma local de llamar a niños y niñas) pisan el barro ya hidratado para homogeneizarlo, y las mujeres cantareras elaboran los cacharros usando utensilios rudimentarios y técnicas primitivas, características que evocan un origen ancestral. No olvidemos que el origen de la alfarería es femenino, y que surge con el simple objetivo de satisfacer necesidades básicas de la vida diaria. A pesar de la entrada posterior del hombre en el control del proceso cerámico, en centros rurales poco desarrollados o aislados, la mujer siguió elaborando estos cacharros supeditada al control masculino e incluso atribuyéndose estos la autoría de las piezas. No debemos olvidar que hablamos de un centro alfarero que surte de cacharros económicos asequibles a todas las clases

sociales, que son utilizados para actividades domésticas y laborales universales, que son modelados con mano de obra femenina a coste cero y que se abastece de la materia prima y para la cocción de los recursos naturales próximos.

Proceso alfarero: materiales, oficios y técnicas

El barro que se utiliza es el de la zona, un barro con cierta calidad y pocas impurezas, de color ocre amarillo, con presencia de óxidos metálicos que reducen la temperatura necesaria para la cocción. El oficio de barrerero es masculino, de tipo minero y se suele realizar por al menos dos personas. El barro se extrae manualmente de los barreros, que suelen ser de propiedad privada. Tras descubrir una veta de barro de calidad, se realiza un pozo vertical con cierta profundidad por el que se sube y se baja, y galerías horizontales perpendiculares a la anterior de las que se va extrayendo mediante picos, azadas y espueras, terrones de la materia prima. Otro barrerero, a través de un trípode con polea ubicado en la entrada exterior y cuerdas, va sacando el barro que vuelca en el carro con el que se transportará a casa de la cantarera. La escasez de madera en la zona hace que estas galerías no se apuntalen, con el riesgo de derrumbe que eso conlleva. Existen también barreros a cielo abierto que evitan estos peligros. El barrerero cobra el porte a la cantarera, que recibe entre 30 y 35 espueras de barro verde o húmedo, que deja secar totalmente y después almacena hasta su uso.

La preparación del barro es muy elemental. Sobre el suelo o sobre una piedra plana, los terrones se pican con un martillo o maza en fragmentos pequeños que se introducen en una pila, se cubren con agua y se dejan hidratar entre doce y veinticuatro horas, tiempo después del cual, la cantarera extrae la pasta y la extiende sobre ceniza en el suelo (preferiblemente de yeso) en una capa no demasiado gruesa. No se bate ni se cuela, solo se pisa para amasarla y homogeneizar la textura, aprovechando el momento para eliminar las impurezas más grandes que se palpan. Este proceso es llevado a cabo por los chicotes y chicotas a cambio de una propina que no siempre es económica. Desde el barro apilado en el centro, el niño pisador va girando alrededor mientras meticulosamente con el talón aplasta la columna de barro de fuera a adentro, extendiendo de nuevo la pisa, proceso que se repite tres o cuatro veces, hasta conseguir el nivel de hidratación y textura adecuados (Figura 1).



Figura 1. *Angelina García Calonge pisando barro.* Hacia 1960.
Propiedad de la Familia Gómez García. © Guillermo Montes

La cantarera puede trabajar sola o en grupo, y aunque no existe una especialización o división reglada del trabajo, las cantareras con más edad esgorullan o retiran con sus manos de una forma más concienzuda las impurezas del barro para evitar la aparición de caliches tras la cocción (Figura 2) y elaboran los rollos que se utilizarán como unidad de medida, mientras las más jóvenes elevan los cascós de los cántaros y las más experimentadas abocan y enasan, labor más complicada y precisa, que a su vez, por el tamaño del rodillo, necesita de una posición más incómoda. Si la cantarera trabaja sola, ella misma realiza todo el proceso independientemente de su edad.



Figura 2. Autor desconocido. *Postal de las Pullas en plena labor.*
Editada por el Mesón de Don Quijote en 1963. Propiedad privada

La cantarera moteña no tiene un lugar exclusivo para trabajar, si no que cualquier lugar de la casa puede servir para desarrollar su actividad o ubicar las piezas elaboradas. Algunos autores hablan incluso del dormitorio como lugar de almacenaje. Su trabajo se considera una prolongación o complemento de las actividades asociadas a su género como el mantenimiento de la casa, la crianza de sus hijos o el cuidado de sus familias, por encima de su labor profesional. El principal instrumento de trabajo son sus manos que modelan habilidosamente usando técnicas primitivas como fundar, urdir, aluciar, palmear, raer, lustrar, etc., con la ayuda de útiles rudimentarios y básicos para la elaboración o decoración final como raederas, paletas, trapos para lustrar, fragmentos de peine, alfileres de cabeza gorda, cordeles, entre otros (Fig. 3). El rodillo de la cantarera es un tipo de mesa móvil de doble cruceta hecha con madera de pino. Se instala sobre el husillo, un vástago de madera de encina sobre el que gira, que puede ser fijo o instalado en una estructura móvil, del que puede retirar el torno cuando no se usa, protegiéndolo con el tarro de tapar el husillo para evitar accidentes. El giro del rodillo permite la elaboración de los cascos o cuerpos de las piezas de forma simétrica, que habitualmente se repite en muchas de las piezas producidas. Cuando gira a más de cien vueltas por minuto tras ir golpeando con el pie la cruceta inferior, sí que se utiliza como torno en sí, permitiendo el modelado directo con las manos.



Figura 3. *Instrumentos de trabajo* (de izquierda a derecha): tres raederas, paleta, fragmentos de peine, alfiler de cabeza gorda y trapo de lustrar. Propiedad privada

Una vez que las piezas están secas, se almacenan o trasladan al horno, donde el hornero prepara obra suficiente para llenarlo. Estos lugares para la cocción son de propiedad privada y uso comunitario, y se sitúan en un espacio abierto denominado tesillo o ejido. Consta de tres partes principales: la hoyo, el hogar o cámara de combustión, (ambas ubicadas y unidas bajo el nivel del suelo), y la plaza o cámara de cocción, ubicada por encima del hogar y unida con este mediante lumbreras, con un acceso lateral a nivel del suelo, y con una boquilla o chimenea en la zona superior (Fig. 4). Muchos estudiosos asignan un origen árabe a la tipología de horno moteño, a excepción de Emili Sempere que se lo otorga íbero. Generalmente no se cuece de forma individual, sino que es compartido por varias cantarerías. Cada una de ellas pagará la poya, que es una parte proporcional a la cantidad de piezas cocidas o una cantidad económica pactada. El hornero enhorna con maestría, distribuyendo las piezas según tamaño y peso, creando chorros o columnas en la cámara de cocción sin tapar las lumbreras. Una cocción adecuada es indispensable para obtener piezas de calidad. El analfabetismo entre los cantareros hizo que se desarrollase un lenguaje propio para determinar la cantidad de cántaros, si bien una horná eran 400 cántaros o su equivalente en volumen de otras piezas, media parte 200, un pico 100, los 75, medio pico que serían 50, los 25 y los 12 respectivamente.



Figura 4. Dibujo del horno de Román gorra y la Conce (Köpke, 1985)

El material utilizado para la cocción es la barda, una mezcla de junco, masiega, carrizo y otras plantas procedentes de los humedales de la zona. Existe el oficio de bardero, que se ocupa de forma exclusiva o ayudado por el cantarero, de segar y formar gavillas de este material en el bardal y de su traslado al tesillo. La cocción varía en tiempo dependiendo de la capacidad del horno, de la temperatura ambiental y de si la estructura está caliente por haber cocido días antes. El hornero controla tiempo y temperatura por observación, ayudado por su experiencia y práctica de años. Suele durar entre ocho y doce horas y se alcanzan temperaturas en torno a los 900°. Para introducir la barda y avivar el fuego, el hornero utiliza la hurga o el hurguete, una especie de lanza de madera con dos puntas metálicas en uno de sus extremos que puede llegar a los tres metros de longitud. Cuando la llama sale por la chimenea, se dice que el horno ríe, y cuando ha reído tres veces y los cacharros están al rojo vivo, se considera que la cocción ha terminado. En los años cuarenta del siglo XX, en el barrio de las Cantarerías había siete hornos: el de Jorquilla, el del Zato, el de Braulio y la Alfonsa, el de Primitivo el muerro y la Amparo que después fue de María Juana y finalmente de Conejo, el de Salomón estiraza, el de Vete reconstruido por Augusto Cano, y el de Román gorra y la Conce, que fue utilizado por su hijo Urbano hasta la adquisición por parte del Ayuntamiento en 1972 y único que a día de hoy sigue en pie. Estos hornos tenían

distintas capacidades (entre 200 y 400 cántaros) que cocían de marzo-abril a octubre-noviembre una vez a la semana, o incluso dos si era necesario. Este nivel de cocción puede llegar a producir en torno a 2.000-2.500 cántaros semanales, lo que ilustra la actividad y la trascendencia de este centro alfarero en la producción y venta de cacharros relacionados sobre todo con el almacenaje y transporte de líquidos en La Mancha. Como complemento económico, el hornero aprovechaba el proceso instalando lasas de piedra a modo de castillo de naipes en el hogar, que tras la cocción se convertían en cal viva, con la que también comercializaba, y que almacena en el cuartillo de la cal, una pequeña habitación donde también se guardan otros utensilios necesarios para la cocción.

Una vez desenhornadas las piezas, en muchas ocasiones son cargadas directamente de forma magistral en los carros, para que los cantareros inicien la venta como objetivo final de todo el proceso (Fig. 5). El número de cacharros que se transportan puede variar entre 100 y 250 cántaros o su equivalente en volumen en otras piezas, dependiendo del tamaño del carro y del número de animales que tiran de él. Suelen salir en grupos de varios cantareros, normalmente tres, y tienen sus rutas establecidas que se respetan entre ellos. Sus esposas e hijos suelen salir a despedirlos hasta las afueras del pueblo, conscientes de los peligros a los que se enfrenta. La venta es ambulante, directa y sin intermediarios, participando en mercados y ferias. La gran cantidad de carros que salen a vender inundan de piezas moteñas toda la geografía manchega, llegando incluso a toda la Comunidad de Madrid (con un especial comercio tinajero en esta zona), Guadalajara y el sur de Ávila. La orografía de esta gran llanura facilita el desarrollo de estos viajes, que suelen durar entre diez y quince días. El cantarero aprovecha el viaje de vuelta para llevar al pueblo materiales o productos escasos en la zona, con los que también hará negocio. En ese tiempo, la cantarera ha de preparar los cacharros suficientes para llenar un nuevo carro, repitiendo una y otra vez todo el proceso descrito.



Figura 5. Isidro de las Heras. *Gregorio el rano en las proximidades de Campo de Criptana* (Ciudad Real). Hacia 1960. Propiedad de la Familia de las Heras

Análisis del proceso alfarero desde una perspectiva de género

En las distintas fases de esta producción alfarera, queda en evidencia que es el hombre cantarero el que tiene el poder y control económico del proceso. Todas las actividades que realiza tienen una remuneración económica o en especias a modo de trueque. Cobra el precio del transporte del barro, la poya por cocer, recibe el dinero de la venta y de los productos con los que vuelve, mientras que en el caso de la mujer cantarera habitualmente su trabajo es de forma directa a coste cero, a excepción de aquellas mujeres que trabajan ayudando a otras cantareras, o aquellas otras que, por no tener manos masculinas dedicadas al barro en su familia, venden su obra sin cocer a bajo coste no siempre exentas de exigencias por parte del comprador.

El trabajo de la cantarera, a diferencia del cantarero, es más oculto, siempre como complemento de las actividades asociadas a su género, sin considerarse una actividad profesional en sí misma. A pesar de mostrarse como baluarte social, su labor es anónima, haciendo poca o nula valoración de su trabajo, siempre como una extensión de las labores domésticas y de cuidados que desarrolla. En la mayoría de los casos, ni ellas mismas son conscientes del poder creador que nace de sus manos,

ni de la importancia de su trabajo en el proceso alfarero, asumiendo esta circunstancia como única alternativa en sus vidas. La muestra de su labor es tan solo la marca de autoría que realiza de forma incisa con la propia raedera, peine o alfiler para diferenciar sus piezas en el horno, generalmente en el lado inferior derecho del asa. Esta marca tiene un objetivo meramente práctico. Otras cantareras no las hacen pues son capaces de diferenciar sus piezas en medio de la parva, como son capaces de diferenciar a sus hijos en medio de la chiquillería.

La cantarera suele ser conocida por su nombre, que en muchas ocasiones va asociado al apellido o al apodo de su padre o marido. La Engracia del carpio, la Catalina de jorquilla, las de Toribio el de la Anacleta, la Eulalia de estiraza, la Petra del rano o la Eusebia de Juan Benito son algunos ejemplos de ello. A pesar de su indiscutible labor conservada en sus piezas, fotografías o en la memoria de sus familias, los documentos de la época como censos, libros de familia o Documento Nacional de Identidad (Figuras 6 y 7) se refieren al oficio de la mujer cantarera como *s.l.* (sus labores) o queda en blanco en otras, mientras que en el del marido puede aparecer como alfarero, o tan sólo como labrador, dejando también ocultas sus labores en el oficio del barro. La poca valoración social de este oficio favorece esta invisibilización, mucho más evidente en el caso de las mujeres cantareras.



Figura 6. *DNI de Aniana Lara Granero (reverso)*



Figura 7. Autor desconocido. *Aniana Lara Granero rodeada de cántaros. 1919 © Cándida López López*

Es importante poner en valor que algunas mujeres si fueron capaces de resaltar junto a la labor de sus maridos horneros, y a pesar de que los hornos en los que trabajaban eran propiedad de sus esposos, son más conocidos por el nombre de ellas. Ejemplos son la Alfonsa la pulla, esposa de Braulio, que trabajaron en el horno situado en la esquina de la calle Azucena con la Sendilla alta, y la Conce, que junto Román gorra fueron horneros en el de la Plaza de la Cruz Verde. Otros casos comparables son el de María Juana, o el que aparece en el Tomo III del Anuario General de España de 1934, donde de las cinco alfarerías anunciadas en Mota del Cuervo, solo hay una mujer, Sinforsa Izquierdo, junto a cuatro hombres: Julián Cruz, Isidro Fernández, Salomón Fernández y Eusebio Jiménez.

Aunque no son producciones cantareras que podemos considerar claramente como objetos que marcan ritos de paso (mucho más definidos en otros centros alfareros femeninos), son muchas las cantareras que tras el nacimiento de sus nietas, hijas u otras niñas cercanas, elaboraban una cantarilla de tamaño pequeño que les regalaban, casi como predestinando su destino futuro recibiendo desde la cuna el legado del trabajo alfarero que marcará su existencia (Figura 8). Es habitual encontrar fotos de chicotas cantareras posando con su cantarilla en las manos (Figura 9). Como algo que se repite en la mayoría de centros cerámicos, en Mota del Cuervo existe también una producción de juguetería infantil, donde las piezas habituales se realizan en tamaños pequeños para que las niñas jueguen con ellas, simulando actividades de mayores y aprendan roles que desempeñarán de mayores con sus ajuares domésticos adultos. Canicas o bolas de barro y alcancías son otras producciones para los más pequeños elaboradas en este centro. Otras cantareras bordan, ayudados con alfileres de cabeza gorda, los cántaros o botijas aún tiernos de una forma casi naif, con motivos vegetales como ramajes o flores, o con animales como peces e incluso figuras humanas, escribiendo dedicatorias a sus obsequiadas generalmente en el asa, donde si suelen aparecer escritas las iniciales o nombres de sus autoras. Algunos de ellos recuerdan motivos decorativos similares a las ollas majas de Cuerva en Toledo como si de árboles de la vida se tratase, con la diferencia que la cerámica de este centro es vidriada.



Figura 8. *Ajuar de niña de juego formado por lebrillete, orcilla, cantarilla y colaorcete.* Autoría y datación desconocidas. Propiedad particular



Figura 9. Autor anónimo. *Los hermanos Guillermo y Primitiva Izquierdo Cano posando.* Hacia 1940. © Visitación Izquierdo de la Fuente

Cacharrería moteña

La creación, evolución y desaparición de la cacharrería de barro depende principalmente de la utilidad del producto y de la satisfacción de necesidades en la comunidad. La alfarería moteña tuvo la capacidad de adaptarse a las exigencias del mercado en cada zona e incluso a los cambios sociales, culturales y económicos de cada momento, desarrollando incluso tipologías muy parecidas a las de otros centros y que describiré a continuación. Es posible que todas las piezas que hemos conocido antes de su elaboración orientada al turismo, no sean de producción temprana, y otras elaboradas más en la actualidad, estén inspiradas o sean copias directas de las de otros centros cerámicos que las pusieron de moda, con las variaciones debidas a las características del propio material y a la forma de elaborarlas por las cantarereras. En la época de la revolución industrial, artesanías del barro vidriado y decorado a mano tendieron a desaparecer por la aparición en el mercado de cacharros decorados con plantilla que los hacían más económicos como los producidos en la Cartuja de Sevilla-Pickman, en Sargadelos, en La Amistad de Cartagena, etc. Esto no ocurrió con la cerámica moteña, pues por su gran producción y bajo coste, siguió en el mercado al ser asequible para todas las clases sociales, especialmente las más bajas. No olvidemos que todas las casas manchegas,

incluso las más humildes, tenían en su ajuar al menos dos o tres cántaros y un par de tinajas.

La pieza principal elaborada en las Cantarerías de La Mota es el cántaro, producido en distintos tamaños y versiones, usado principalmente para el transporte y almacenaje de agua en el ámbito doméstico y laboral, un bien escaso y poco abundante en la zona. Una pieza rotunda, de base estrecha que se abre hacia arriba haciéndose casi esférico, de boca grande, cilíndrica, con un reborde superior, y un asa con poca curvatura, morfologías que guardan denominaciones como si de una extensión de la anatomía humana se tratase: culo, cuerpo, panza, cuello, y boca. Variaciones en estos atributos, modifican su utilidad y su lugar de distribución y venta. Las piezas moteñas nunca van vidriadas por lo que no es necesaria una segunda cocción, y su color y marcas de lustrado más llamativas tras la cochura, los hacen fácilmente reconocibles. Su gama cromática es variada y depende sobre todo de su posición en el horno que determinará la recepción de la llama: tierras ocres y rojizas, grises e incluso azules en las líneas de lustrado si la pieza está muy cocida. El defecto más común relacionado con la elaboración son los caliches, procedentes de las impurezas inorgánicas no eliminadas en la preparación del barro que, tras la cocción, se transforman en cal viva que revienta la superficie sobre la que se esconden, creando esta marca característica. Líneas de fisura pueden aparecer como defecto de secado cuando la pieza hiende, como contracción por variaciones rápidas de temperatura en el calentamiento o enfriamiento del horno en la cocción o como un pequeño golpe en el transporte. El cantarero suele llegar un pequeño fragmento de jabón con el que disimula este defecto para poder vender la pieza a mejor precio. Como deterioro más habitual por el uso, es frecuente encontrar cántaros con la boca rota o *desbocicaos*, o lañados con fragmentos de metal en la línea de rotura y sellados con una mezcla de cal y sangre por el lañaor. El bajo precio y la abundancia en el mercado del cántaro moteño casi hacía más económico adquirir uno nuevo que lañar el roto, por lo que es más frecuente encontrar cántaros lañaos en lugares de venta más lejanos a las Cantarerías.

El cántaro se elabora en dos tiempos. Una primera parte en que la cantarera modela el casco o cuerpo del cacharro con tres rollos que determinaran su tamaño y capacidad (sobre una arroba o 16 litros de agua o vino), y que dejará secar un

tiempo prudencial. Después una segunda parte en la que, tras raer, modela el cuello, la boca y el asa, lustrando el resto de superficie hasta dejarlo a su gusto.

El cántaro mayor o común tiene un cuello corto y algo más estrecho que la boca que se eleva cilíndrica hacia arriba, formado un reborde en el perímetro superior (Figura 10). En un lado inferior de la boca nace el asa, con poca curvatura, que cae casi recta hasta insertarse en la zona superior del cuerpo. Existen diferentes tamaños y capacidades de esta tipología de cántaros. El mayor (16 litros), la cantarilla grande o de a jarra (8-12 litros), cantarilla de a tres (6-8 litros) y cantarilla de a cuatro (4 litros aproximadamente). En la zona de Puertollano se demandaban cántaros comunes de mayor tamaño con capacidades superiores.

En el caso del cántaro de pico, la única diferencia con el anterior es la existencia de una deformación a modo de pico de jarra en el lado opuesto del asa, que la cantarera realiza cuando el barro está aún tierno para favorecer la dirección del chorro del líquido que contiene cuando se vierte a otro recipiente (Figura 11). Esta variedad se elaboró con más abundancia hasta la primera mitad del siglo XX.

El cántaro de boca estrecha es de cuerpo similar al cántaro mayor (Figura 12). Boca y cuello son similares, pero en menor altura y diámetro, mientras que el asa suele ser similar y se adapta al tamaño concreto de esta parte. Dicha peculiaridad se debe a que estos cántaros se utilizaban para recoger agua directamente de las fuentes con varios caños o chorros. Solía venderse en la zona de la Alcarria conquense y en Guadalajara.

El cántaro de boca gorda es otra tipología que suele tener un tamaño mayor al cántaro común (Figura 13). Boca y cuello están unidos, abriéndose desde la unión con el cuerpo hasta la zona media (de donde nace el asa), que vuelve a cerrarse hasta el borde superior. Se elaboraban para vender en la zona de Ciudad Real, especialmente en la localidad de Madridejos.

En el caso de cántaro de leche, su boca es de forma cónica invertida, con un reborde superior marcado, sin cuello y doble asa curva, una a cada lado de la boca sin unirse a esta, para mejorar el agarre durante el transporte de la leche contenida tras el ordeño. Su morfología es parecida a los cántaros de la provincia de Albacete, y hacen suponer su uso también para el transporte de agua tras la venta en esta zona (Figura 14).

El cántaro de suero se utiliza durante la elaboración del queso, para recoger este líquido que mana en los entremisos en la curación de este producto tan manchego. Su boca es ancha para facilitar esta función, y su cuerpo se expande. Existen modelos similares en tamaño más pequeño conocidos como jarros de suero, similares a las cantarillas de boca ancha, que se utilizan para transportar cantidades menores de esta sustancia (Figura 15).

La botija de vino es de tamaño menor que un cántaro común, apenas tiene cuello y su boca se cierra en el borde superior para poder poner un corcho a modo de tapón. Su asa es de poca curvatura. Se utiliza principalmente para el almacenaje y transporte de vino durante las labores del campo (Figura 16).



Figura 10. *Cántaro mayor o común.* Autora y datación desconocidas. Propiedad de Elena Castellano

Figura 11. *Cántaro de pico.* Autora y datación desconocidas. Colección de Jesús M^a Lizcano

Figura 12. *Cántaro de boca estrecha.* Autora y datación desconocidas. Museo de la Alfarería Manchega FORMMA de Alcázar de San Juan (Ciudad Real)

Figura 13. *Cántaro de boca gorda.* Claudia Moreno. 2003. Propiedad particular



Figura 14. *Cántaro de leche.*
Dolores Sandoval. 2022.
Propiedad particular



Figura 15. *Cántaro de suero.*
Autora y datación
desconocidas. Propiedad de
Isabel Castellano



Figura 16. *Botija de vino.*
Autora y datación
desconocidas. Propiedad de
Rubén Cano

Otra pieza importante en la producción moteña es la tinaja, conocida también como orza u orcilla en tamaños más pequeños, aunque ambas denominaciones se usan indistintamente. Es una pieza de cuerpo ovalado que se estrecha hacia la base y el cuello. Desde este, la boca se abre hacia arriba y afuera casi de forma recta acabando en un borde en resalte (Figura 17). Para las de mayor tamaño, las cantareras trabajaban el cuerpo en distintas fases para evitar que la pieza se ringue. Estas diferentes jornadas no quedan marcadas en las piezas más actuales, pero si en modelos más antiguos encontrados en las que son más evidentes, al igual que en estos casos la zona superior del cuerpo suele aparecer decorada con punteados o adornos rectos y ondulados realizados con el fragmento de peine o liendreras, algo poco habitual en tinajas elaboradas a partir de al menos principios del siglo pasado. Existen diferentes denominaciones dependiendo de su capacidad: borondas (250-290 litros), de cuba y media (entre 160-200 litros), de carga (unos 60 litros), de a dos (sobre 32 litros), de a jarra (8 litros) y de alcabuz (sobre 5-6 litros). Su principal función es para el almacenaje de líquidos. Para aumentar su estabilidad se instalaban sobre bases cuadradas con patas y para evitar la entrada de suciedad o insectos se solían tapar con paños de tela o tapas de madera.

Existen otras piezas para cocinas como areneros (para reservar la arena fina y el jabón para fregar los platos), anafres (para cocinar en verano y evitar encender la chimenea), búcaros (para almacenar especias, legumbres, etc.), colaores (para guardar el pan o elaborar lejía para la colada), queseras (para almacenar el queso en aceite), lebrillos (con usos similares al de una palancana o barreño), tinillos (para



Figura 17. *Tinaja de carga*. Autora y datación desconocidas. Propiedad particular

lavar la ropa), botijos de verano (para reservar el agua fresca), para adornar patios con plantas como tiestos, copas con pie y llorones u ombligos (macetas para colgar en la pared), o para los corrales como comederos y bebederos (para dar de comer y beber a los animales), conejeras (para criar conejos), o incluso para cumplir sus rituales religiosos como las benditeras (para contener el agua bendita en las entradas de las casas o en los dormitorios). Todas ellas no dejan de ser cacharrería utilitaria femenina que facilita el desarrollo de las actividades domésticas y laborales asociadas tradicionalmente al género femenino sobre todo en el ámbito doméstico. Fueron elaboradas con destreza y maestría por mujeres conocedoras perfectas de estas necesidades, siempre desde el prisma de alfarería hecha por mujeres y para mujeres, modelando un material omnipresente en la naturaleza como el barro de forma ingeniosa y práctica para satisfacer sus necesidades en todos los ámbitos de sus vidas. Posiblemente de uso más local, las piezas de mayor valor etnográfico que ilustran este planteamiento sean el orinal de parir (Figura 18) y las teteras o pezoneras (Figura 19). No son objetos exclusivos de este centro alfarero, pero sí son la máxima expresión de este planteamiento. A pesar de la distancia geográfica con otros centros de producción femeninos, las mujeres alfareras han sido capaces de desarrollar objetos muy similares en forma para satisfacer con cierta comodidad



Figura 18. Aniana Lara Granero. *Orinal de parir*. 1929. Museo de la Alfarería Moteña, Mota del Cuervo (Cuenca)

Figura 19. Ascensión Contreras García. *Teteras o pezoneras*. Hacia 1980. Propiedad de Rubén Cano Cano

necesidades femeninas tan universales como son el parto o la lactancia, que con alta probabilidad no hubieran sido concebidas en centros cerámicos exclusivamente masculinos. Existen ejemplos muy similares de parideras en Úbeda (Jaén), en Salvatierra de los Barros (Badajoz) o Blanes (Gerona).

El uso del cántaro moteño en La Mancha y en la zona centro-sur peninsular como pieza más pública, queda ilustrado en la amplia variedad de fotografías realizadas por artistas de primera línea como Nicolás Muller, Otto Wunderlich, Juan Miguel Pando, Ramón Masats, Francesc Catalá, Oriol Maspons, Fernando Poyatos o Gabriel Casas, o fotógrafos locales como Isidro de las Heras en Campo de Criptana (Ciudad Real), los Hermanos Reales en Socuéllamos (Ciudad Real), Manolo Jiménez Soler en Las Pedroñeras (Cuenca), Nicolás Medina en Belmonte (Cuenca), Guillermo Montes en Mota del Cuervo (Cuenca), o Joaquín Arnau en Quintanar de la Orden (Toledo), que se convirtieron en verdaderos cronistas de las vidas de las gentes de nuestra tierra, sobre todo desde la segunda mitad del siglo pasado. En sus instantáneas aparecen totalmente reconocibles los cántaros de La Mota, generalmente en un trasiego de mujeres y niñas que acuden o esperan su turno en fuentes, pozos o manantiales para ser llenados y transportados hasta las casas al ijár o sobre carretillas, burros o mulas, como un bien indispensable en la vida diaria (Figura 20). No olvidemos que en esos años las casas carecían de agua corriente y el abastecimiento dependía de fuentes públicas, a las que había que acudir para obtenerla asegurando así el suministro en los hogares. En algunas ocasiones



Figura 20. *Jóvenes de Barrax (Albacete) con cántaros de agua al ijár*. Hacia 1950. Donación de F.º González Bermúdez. Instituto de Estudios Albacetenses “Don Juan Manuel” (registro 08671)

aparecen gran cantidad de cántaros ubicados en fila, esperando el turno, ya que en muchas ocasiones estas fuentes públicas no funcionaban durante todo el día. Estos puntos de abastecimiento de agua se convirtieron al mismo tiempo en lugares de encuentro femenino donde se conversaba e incluso se cortejaba. Es curioso que la aparición del hombre con estas piezas sea siempre como aguador, de nuevo un oficio remunerado en el que se transporta el agua a los domicilios a cambio de una cantidad de dinero. Otras piezas descritas antes, a excepción de tinajas, tiestos que adornan patios o arcaduces en las norias, no suelen aparecer en estas instantáneas pues pertenecen a un ámbito más privado que generalmente no se deja fotografiar, tal vez para mantener la dignidad dentro de la pobreza que muestran estas fotos.

Conclusión

Este breve repaso sobre las Cantarerías de Mota del Cuervo ilustra la gran trascendencia que tuvo como centro de producción alfarera femenina en La Mancha y el uso, sobre todo por mujeres, del cántaro como pieza principal de su cacharrería utilizada para el transporte y almacenaje de líquidos. Su gran valor social y humano marcó un estilo de vida como barrio que mantuvo una idiosincrasia propia incluso dentro de la localidad hacia 1970, y el mantenimiento de unas técnicas de elaboración ancestrales, de cocción y de venta de un gran valor etnográfico, siempre

desde el prisma de la alfarería hecha por mujeres y para mujeres. Esta economía casi de subsistencia estuvo marcada por la capacidad creadora y de resolución de las necesidades asociadas a su género de las cantareras, que, con el barro como material plástico y abundante en la zona, supieron desarrollar una diversidad de cacharrería que hizo más fácil las vidas de las gentes de toda La Mancha, sobre todo de sus mujeres. Como algo habitual en los centros alfareros femeninos, las cantareras moteñas estuvieron predeterminadas por este oficio desde la cuna, y a pesar de ser verdaderos baluartes de la sociedad en la que les tocó vivir y transmisoras de este saber, han sido invisibilizadas por los documentos de la época, quedando como muestra de su labor sus propias piezas y las fotos que casi de forma casual han dejado seña de su buen hacer.

Referencias

- Albertos Solera, M^a. D. et al. (1978). *Estudio etnográfico de la alfarería conquense*. Diputación Provincial de Cuenca.
- Cano Adillo, P., et al. (1990) *Alfarería popular en Mota del Cuervo*. Diputación Provincial de Cuenca.
- Casero Perona, L., et al. (2024). *Alma de cántaro. Cacharrería y oficios alfareros desde tiempos de Cervantes*. Comunidad de Madrid.
- Köpke, W. (1985) *Töpferöfen. Die Brennannieagen der traditinalen Töpfereien Spaniens*. Dr. Rudolf Habelt GMBH-Bonn.
- Martín de Nicolás, J. (1985). *El Común de La Mancha. Encrucijada de Toledo, Cuenca y Ciudad Real (documentos para su historia)*. Caja de Ahorros de Toledo.
- Mazuecos, R. (1972). *Hombres, lugares y cosas de La Mancha*. N° 35. Fundación Mazuecos.
- Panyella i Gómez, A. (1960) *Actas y cuadernos de su campaña por Cuenca*. Archivo del Museu Etnològic i de Cultures del Món de Barcelona.
- Sanz Montero, D., et al. (2022). *Mujer de barro, alfarería femenina*. Fundación Municipal de Cultura de Avilés.
- Sempere, E. (1982). *Rutas a los alfares España - Portugal*. El Pot Cooperativa. Sabadell. España.
- Seseña, N. (1967). La alfarería de Mota del Cuervo. *Revista de dialectología y tradiciones populares. Tomo XXIII* (cuadernos 3º y 4º), 339-346.
- Valero Zarco, A. (2005). *Entrevistas desde mi molino*. Arturo Valero Castellano.

Received: 23-10-2025 | Approved: 17-11-2025 | DOI: <https://doi.org/10.23882/rmd.25317>

La mujer en las tejeras de Villafranca de los Caballeros

The woman in the tile factories of Villafranca de los Caballeros

Pilar Corrales Montealegre,

España

(picomont@hotmail.com)

Abstract:

This study on the tile factories and pottery work in Villafranca de los Caballeros (Toledo) analyzes both the timing and the causes of their disappearance. It highlights the influence of weather on tilemaking, especially rainfall, and the location of each factory in relation to the town. Each part of the tile factory is described (the kiln itself, the threshing floor, the kiln, and the pit), as well as the materials (clay and firewood), the shape, and the tools used in each task (grinding stone, hoe, frames, hoes, pickaxes, rakes, etc.). The tasks performed are also described (extraction of the earth and mixing of the clay, cutting, laying, firing of the finished product, storage, and sale of the resulting products), and the social standing of the tile maker and their work is emphasized. Finally, the relationship of the guild with Saint Mark, their venerated patron saint, and the celebration of his feast day are discussed.

Keywords: Tile factory, mud, Villafranca de los Caballeros

Resumen:

Este estudio sobre las tejeras y el trabajo del barro en Villafranca de los Caballeros (Toledo) analiza tanto el tiempo como las causas de su desaparición. Se señala la influencia de la meteorología en el trabajo tejero, sobre todo de la lluvia y la situación de todas ellas con respecto al pueblo. Se describe cada una de las partes que consta la tejera (casilla, era o tendido, horno y pozo), los materiales (barro y leña), la forma, además de los útiles y herramientas usados en cada labor (gredilla, galápago, marcos, azadones, hurga, baleos, etc.). Asimismo, se describen las faenas que se realizan (extracción de la tierra y amasado del barro, cortado, tendido, cocción del material fabricado, almacenamiento y venta de los productos resultantes) y se incide en la consideración social del tejero/a y su trabajo. Finalmente, se señala la relación del gremio con san Marcos, su venerado patrón, y la celebración de su fiesta.

Palabras clave: Tejera, barro, Villafranca de los Caballeros

Introducción

La historia de la humanidad siempre hace referencia, para su mejor comprensión y entendimiento, a los diferentes oficios y materiales relacionados con la vivienda y la construcción de edificios, la habilidad en el manejo de las herramientas más idóneas para llevarlos a cabo y el conocimiento de los materiales más adecuados, dependiendo de su disponibilidad en las distintas zonas, puesto que todos ellos son factores importantes en el proceso de la construcción de una edificación habitable.

A lo largo de la historia y hasta hace relativamente pocos años, en que se han agilizado los transportes y las comunicaciones, el propio artesano limitaba sus posibilidades a los materiales que encontraba a su alrededor, restringiendo sus medios de fabricación.

Procuraremos aquí centrarnos en las labores de las tejeras de Villafranca de los Caballeros (Toledo). La alfarería y la cerámica en España gozan de mayor bibliografía que las tejerías por haber pervivido en el tiempo, aún perduran como artesanía, mientras que el de tejas y ladrillos manuales no ha conseguido sobrevivir por la gran industrialización que ha sufrido su proceso de fabricación, con los consiguientes abaratamientos de los productos resultantes. Las tejeras referidas son de larga tradición y a mediados de los años cincuenta del siglo XX supusieron una importante parte del trabajo ejercido en Villafranca de los Caballeros y del cual vivieron alrededor de cuarenta y cinco familias.

En el Catastro del marqués de la Ensenada, de mediados del siglo XVIII, hay registradas diez tejeras obrando en Villafranca de los Caballeros, a finales del siglo XIX se contabilizaban diecinueve, y a mediados del siglo XX, entre treinta y cinco y cuarenta, lo cual supone el mayor auge de la profesión en nuestro pueblo. En cualquier caso, son muchas más las registradas operando en Villafranca de los Caballeros que en los pueblos de alrededor. Estas tejeras se mantuvieron operativas hasta mediados de los años setenta del siglo XX, perdurando alguna hasta 1980 y cerrando la única que sobrevivió hacia 1990, la de Lorenzo Gómez Morales, *Corona*.

Todas menos dos (documentadas), la de Brígida Villalba y la de Benita Corrales, eran regentadas por hombres, pese a que en todas ellas trabajaban también mujeres capaces de desarrollar cualquiera de las faenas tejeras.

Generalidades

La teja

Según el Diccionario de la lengua española, la palabra “teja” proviene de la latina *tegula* y la define en su primera acepción como “pieza de barro cocido u otros

materiales, con forma acanalada o plana, que se utiliza para cubrir los techos y dejar escurrir el agua de la lluvia”.

Griegos y romanos las colocaban en sus construcciones con una parte plana o *tegula*, combinada con otra semicilíndrica (*imbrix*) cubriendo las juntas.

Este trabajo principalmente se centra en la teja árabe que sustituyó a las anteriores, siendo de forma única semitroncocónica y diferenciándose por su colocación: de *canal* (con la concavidad hacia arriba para recoger las aguas) y de *cubierta* o *cobija*, colocada del revés sobre la junta de las anteriores.

La teja se usa para cubrir todo tipo de edificios de techumbre inclinada como protección frente a la lluvia y el calor. Se considera el primer material usado cocido en la historia, por ser el tejado la parte más expuesta a los elementos. Era suficiente construir el resto de la vivienda con tapial (de tierra apisonada) o con adobes (ladrillo de barro y paja sin cocer), por estar más protegido de la intemperie.

Es resistente, de larga e indefinida duración pese a su fragilidad, de fácil manejo y bajo coste. Debido a las altas temperaturas a que se somete durante la cocción suele sobrevivir al resto del edificio, pese a su aparente escasa consistencia. Mide unos cuarenta centímetros de largo por veintisiete centímetros en la parte ancha o *bocal* y dieciséis centímetros en la estrecha o *colilla*, y pesa aproximadamente dos kilos, aunque también se fabricaban más grandes (tejas *maestras* para los canalones).

El ladrillo

Es una pieza cerámica, con forma ortoédrica de distintas medidas, de apariencia tosca y caras rugosas, obtenida por moldeo, secado y cocción de una masa arcillosa compuesta en su mayoría por sílice y alúmina y que se emplea en albañilería para la construcción de paredes, cerramientos y fachadas.

Hace más de seis mil años, los sumerios ya los usaban como revestimiento exterior en sus edificaciones, aunque también empleaban adobes sin cocer. La arcilla destinada a la fabricación de ladrillos se mezclaba con paja, de la cual se añadían mayores cantidades si la masa era usada para adobes.

La baldosa

Difiere del ladrillo en su forma cuadrada y en que tiene una cara más pulida, que será la vista en el solado.

En los sitios se hace teja: las tejeras en España

La conformación básica de las tejeras en toda España es muy parecida: una casa (*casilla* en Villafranca de los Caballeros) donde guardar los utensilios y el material seco o para resguardarse, la era o terreno totalmente diáfano para evitar las sombras y favorecer las corrientes de aire, y donde se realiza el moldeado y el secado de la producción, el horno y un pozo con abundante agua. La forma de elaboración es básicamente la misma: extracción de la tierra y amasado del barro, cortado y moldeado, secado y cochura o cocción en el horno.

Incluso su denominación es parecida: tejar, tejería o tejera. El marco para ladrillos se llama brencal, mercal u horma en otros lugares. El llenado y el vaciado del horno encañe y desencañe en Castilla y León, mientras que en Villafranca de los Caballeros se denomina enhornar y desenhornar.

También coinciden en el tiempo, hacia los años 50 y 60 del siglo XX, el abandono y desaparición de este trabajo en toda España, quizá porque se requería más mano de obra en lugares más industrializados y los trabajos urbanos estaban mejor remunerados, era más cómodo trabajar y más barato producir en las cerámicas industriales, con mejores condiciones laborales, más mecanización y horarios establecidos. En Villafranca de los Caballeros perduró algo más la fabricación artesanal.

En el territorio español difiere el régimen de explotación de las tejeras: en el norte, los tejeros eran temporeros e itinerantes y ofrecían sus servicios. En Extremadura, cada pueblo tenía uno o varios tejares y los explotaban por turnos varias familias o *ranchos* de tejeros. En Navarra, los ayuntamientos eran los dueños y su explotación se ofrecía cada año al mejor postor, que pagaba en dinero o en productos elaborados en la tejera. Ésta incluso se alquilaba a tejeros provenientes de Francia. En Villafranca de los Caballeros, normalmente cada tejero era dueño de su propia tejera, aunque algunos la alquilaban a otras personas hasta que podían comprar la suya, o una misma tejera era explotada por varias familias. Podía ocurrir que la

tejera constara de dos casas pertenecientes a distintos dueños, habitualmente familiares, y tuviera un horno situado entre ellas, que compartían.

Recoger, que está tronando: el tiempo y las tejerías

El trabajo de las tejeras estaba muy influenciado por la meteorología, por lo que quedaba muy limitado temporalmente, ya que solo se podía trabajar en el periodo comprendido entre los meses de marzo a octubre. En el invierno aumentaba la posibilidad de que se estropeara el material si se helaba antes de cocerlo, por lo que solo era posible la producción con el buen tiempo casi garantizado. Aun así, no se podía evitar el riesgo de las tormentas estivales. Se debía recoger rápidamente la producción tendida a secar en la era, pues si se mojaba antes de cocerla, se estropeaba enteramente, perdiéndose todo lo realizado hasta ese momento.

Tampoco son infrecuentes las heladas en Villafranca de los Caballeros durante los meses de abril y mayo, pese a lo cual se arriesgaban a que por el hielo se resquebrajaran los productos sin cocer. Por eso se intentaba aprovechar siempre el buen tiempo, aunque todavía hiciera el suficiente frío como para que se agrietasen las manos y los pies durante la manipulación del barro.

El resto del año, el tejero se dedicaba a recoger leña para la temporada siguiente o a otros trabajos ajenos al del barro, y a reparar lo estropeado en la tejera. Aunque el mal tiempo no siempre se presentó tan nocivo, como en las dos extraordinarias tormentas que tuvieron lugar en 1949 y 1952 en que cayó mucho pedrisco, el cual rompió gran cantidad de tejas en la región.

Los más viejos de Villafranca de los Caballeros recuerdan perfectamente la llamada *pedrea gorda*, ocurrida el 6 de septiembre de 1949 a las cinco menos cuarto de la tarde. Aquella *nube* descargó piedras de más de medio kilo. Gracias a esto, los tejeros de nuestro pueblo pudieron vender muchísima teja, dada la gran demanda posterior. El precio subió casi hasta lo que cada uno quiso pedir por ella, aunque acordaron honestamente entre todos venderla a no más de cuarenta céntimos la unidad.

Entre camino navarro y camino enmedio: ubicación

La mayoría de las tejeras de Villafranca de los Caballeros se situaba al este del pueblo, entre las actuales carreteras de Quero (Toledo) y Alcázar de San Juan (Ciudad Real), ya que allí la tierra usada para el barro se consideraba mejor y era abundante y cercana al lugar de trabajo, abaratando así los costes de transporte.

Al oeste solo estaba la tejera de Victoriano Peño Beldad (*Vitoriano el Gordito*) y entre el camino de Madridejos y el de los Silos, otras tres: la de los *Perrenas*, la de los *Patarras*, ambas explotadas por dos familias y la de Matías Bolaños.

Los *terreros* o lugares de donde se extraía la tierra pertenecían a otros propietarios que los explotaban vendiéndola por metros. Se extendían por las cercanías de las tejeras y la tierra se extraía marcando *entraeras* donde se consideraba que el filón era mejor, para lo cual se dejaban unos *testigos* o montones de tierra sin aprovechar, a fin de dejar a la vista los distintos estratos. A veces aparecían *tejos* (vetas de tierra arcillosa muy dura y difícil de trabajar) que se desechaban. Éstos quedaban marcados en las distintas alturas que se apreciaban en los testigos.

A pleno sol: la tejera y sus aledaños

La casilla

En Villafranca de los Caballeros las tejeras constaban generalmente de una sola casa llamada *casilla*, normalmente propiedad de cada tejero. Había familias que vivían en su tejera durante todo el año.

Era una construcción simple, de planta rectangular diáfana y tejado a dos aguas con forjado de madera, cañizo, barro y teja. Carecía de ventanas, aunque siempre se dejaba un agujero redondo como ventilación en el testero contrario al horno. Los tejeros creían que las golondrinas daban buena suerte, por lo que admitían de buen talante su presencia en el interior, al que entraban por ese ventanuco. El suelo era de tierra apisonada y el vano de la puerta abría hacia el espacio de la era. Las paredes eran de tapial y se encalaban una vez al año para la celebración de San Marcos, patrón de los tejeros, el 25 de abril, coincidiendo con el comienzo de la temporada de producción. Podía disponer de una cuadra para el borrico, aunque normalmente la *casilla* solo se utilizaba para guardar el material seco o para protegerse los trabajadores. Solía tener una chimenea donde a veces las mujeres cocinaban para el

resto del grupo. Si había mucho trabajo, eran las mayores que habían quedado en el pueblo quienes la hacían y la llevaban a la tejera hacia mediodía. En la parte de atrás de la casa se construía un chamizo donde cobijar al burro y la leña almacenada durante el invierno, cubierta con *teletones* y esteras para preservarla de la intemperie.

La era y los tendidos

La *era* constituía el terreno abierto y alisado de tierra delante de la casa, de entre 1.000 y 1.500 metros cuadrados. Debía ser un espacio libre de obstáculos que hicieran sombra y pudiesen entorpecer el correcto secado del material al sol, y era donde se desarrollaba la mayor parte del trabajo.

El horno

Era de tipo árabe a cielo abierto, de planta cuadrada y adosado a uno de los laterales de la *casilla* o situado entre dos para ser explotado por ambas familias. Era una construcción tronco piramidal, de piedra, revocada y sellada en su interior con barro, con una abertura llamada *portero*, de abajo arriba y de anchura suficiente para que pasara una persona (Figura 1). Este *portero* estaba situado en la cara anterior, cerca de la casilla, y era por donde se cargaba el horno o se sacaba el material cocido. En la cara posterior del horno había una zona excavada llamada *bocina*, desde donde se accedía a la *boca*. A ambos lados de ésta se hacían dos agujeros llamados *tiros* o *tiradores*, cuyo fin era controlar bien la combustión a la hora de quemar la leña. Al lado de la *bocina* se construía una escalera para bajar desde la parte superior cuando se había cargado el horno de material sin cocer o para subir a controlar el calor antes de sellarlo.

El interior del horno constaba de dos cámaras. La más baja, a ras del suelo, era el horno propiamente dicho, la cámara de combustión, caldera o lugar donde se quemaba la leña. Se separaba de la cámara superior o de cocción por una parrilla compuesta por arcos de ladrillo refractario (Figura 2). Estos se revocaban con barro y eran cruzados por las llamadas *valeras*, ladrillos grandes y rectangulares formando una rejilla con aquellos. Sobre esta estructura se apoyaba el material durante la cochura, aguantando su peso.



Figura 1. *Cámara de combustión en la tejera de Lorenzo Gómez*, 2010 © Pilar Corrales y Domingo Camuñas

Figura 2. *Cámara de cocción en la tejera de Lorenzo Gómez*, 2010 © Pilar Corrales y Domingo Camuñas

El pozo

Era necesario en cada tejera que hubiera un pozo que surtiera de agua suficiente para las grandes necesidades del trabajo tejero. Estos pozos estaban *al rape*, es decir, sin brocal para facilitar la extracción del agua, aunque si estaban recubiertos en su interior con ladrillos *poceros*.

Útiles milenarios: las herramientas

El molde para cortar teja se llama *gredilla* (*gradilla*) en Villafranca de los Caballeros. Es un molde trapezoidal fabricado en hierro con agarraderos y la base más ancha o *bocal* ligeramente curvada. En la fabricación de la teja se usaba además el *galápago*, molde curvo y alargado, normalmente de madera, dotado de un mango en su parte ancha o *bocal* para manejarlo. Servía para curvarla y depositarla en el suelo desde la *estancia* en que se había *cortado*.

Los ladrillos se hacían en un molde doble de madera llamado *marco*, de unos tres centímetros de altura y veinticinco centímetros por doce centímetros y medio de anchura, con una separación central. Había un marco especial para los ladrillos *poceros* y *chimeneones*, otro mayor para adobes y uno más en forma de trapecio regular, mayor aún, para las losas. El usado para las baldosas era cuadrado, de entre veinte y treinta centímetros de lado y dos o tres centímetros de altura. Para enrasar

el barro en los moldes y dar brillo a la cara vista de las baldosas se utilizaba un *rasero* de madera.

Antes del secado total de los ladrillos se usaba un raspador (*raskaor*) o *guchilla* (cuchilla, trozo de una hoz rota) para desbastarlos y limarles las posibles asperezas y rebabas.

La mesa utilizada se llamaba *estancia*, era de madera y sobre ella se disponía el *tablero*, gran taco de unos diez o doce centímetros de grosor donde se *cortaba* la teja; una *serilla* de pleita o una esportilla para contener la ceniza; la *tornaja* (dornajo, artesa pequeña), para el agua con que el *cortaor* se mojaba las manos y lavaba el rasero y la *gredilla*; y una lata también con agua a disposición del *tendeor*. A un lado de la *estancia*, en el suelo, se ponía la *remoja*, pequeño baleo donde se dejaban las porciones del barro sobrante del *cortado* (Figura 3).

La leña se introducía en el horno con una horca, y se empujaba hacia el interior con una *hurga* o hurgón, instrumento de mango largo de madera, con el extremo metálico en forma de horquilla.

También eran necesarios azadones y palas para extraer la tierra y amasar el barro, rodillos para esparcir la arena en los tendidos de ladrillo y baldosa, cribas para cerner la paja, *raideras* (raedera, especie de pala recta metálica para alisar la tierra en la era), cubos para transportar el agua, regar el suelo y enfriar el material recién cocido, baleos de pleita sobre los cuales formar el *pellón* y *teletones*, ropones y mantas viejas para cubrirlo y para *abrigar la barrera*.



Figura 3. *Cortando teja en la estancia*, hacia 1960. © Paquita Gómez Mariblanca

A por masiega a los vegones: la leña

La leña (masiega) era imprescindible en las tejeras, ya que se necesitaban grandes cantidades para alimentar el horno y cocer el material.

El transporte de la masiega lo solía hacer algún carretero que se contratara para transportarla de Las Torres (entre Herencia y Villarta de San Juan), Los Vegones o Río Magaña, lugares pantanosos donde frecuentemente se acudía a recoger masiega (*Cladium mariscus*) y cándalos (*mentha suaveolens* o hierbabuena silvestre). También se recogían salicores, sarmientos, *remoliza* de la poda de las olivas, carrizo de las lagunas, paja o tobas. Todo esto bien seco, arde con facilidad y produce gran llama, por lo que se empleaba como buen combustible en el horno, a falta de madera, escasa en La Mancha y poco conveniente porque sus brasas guardan el calor durante demasiado tiempo.

Normalmente se juntaban varios tejeros para ir a recoger la leña y cargar grandes carros para compartirlos (Figura 4). Otras veces se contrataba a un peón para cortarla, pagándole entre todos las *obrás* o peonadas que hubiera empleado en ello. El almacenamiento de la leña se hacía en un lateral de la tejera bajo un chozo de carrizo. Si no se disponía de él, se amontonaba cerca del horno y se cubría con esteras en montones llamados *cabañas*.



Figura 4. Volviendo de recoger leña, hacia 1955. © eltiocazuela.com

Remeter las orillas: el barro

Villafranca de los Caballeros es rica en tierras arcillosas, capaces de absorber hasta un 70% de su peso de agua, por lo que la arcilla hidratada adquiere una gran plasticidad para ser posteriormente moldeada.

La tierra se extraía haciendo *entraeras* por metros en los terreros. El tejero la obtenía cavando con azadón, cargándola con pala y transportándola hasta su era, si disponía de carro, o alquilando uno. A esta labor dedicaba un día entero, haciendo varios viajes y acumulando tierra para trabajar durante una o dos semanas.

La tierra se iba amontonando en la *pila*, haciendo primero montones que después se alisaban y cuyos bordes se recogían con la pala (*remeter las orillas*). A estos montones se les hacían unos cráteres, *pozos* o *pocetas* para *augar* (aguilar) la tierra a *cubás*, es decir, echándole un cubo de agua. A estas operaciones se las llamaba *empilar*. Solían realizarse al anochecer para que la tierra tuviera tiempo de remojarse bien, se pudiera mezclar uniformemente y formar el barro con ayuda de palas y azadones.

Por la mañana, se procedía a deshacer los terrones y mezclarla, pisándola bien a *pata* (pataleándola una o varias personas con los pies descalzos) o poniendo al borrico a dar vueltas sobre ella, a lo cual también contribuía el tejero descalzo. Era necesario retirar rápidamente las posibles heces de las caballerías, pues podían contener granos (*chochos*) de cereales que estallaran en el horno, arruinando el producto.

En la *pila* se intentaba retirar también las pequeñas piedras o *caliche* que la tierra pudiera contener, ya que su sílice reventaba con la cocción y estropeaba la teja.

Aquí también era donde se mezclaba con *tamo* (paja muy fina) si iba destinado a tejas, o con paja propiamente dicha, para ladrillos y adobes. Esta mezcla hacía que el material resultara más resistente, impidiendo que se resquebrajara en el secado y la cocción. Este *tamo* era *rebuscado* en las eras después del trillado y aventado de las mieses, se recogía con una escoba y un rastrillo y se transportaba en sacos. La paja se compraba directamente a los labradores. La proporción óptima de la mezcla la iba calculando el tejero hasta alcanzar el punto idóneo de la masa.

Una vez cumplidos estos cuidados, en el barro resultante se marcaban *lomos* con los pies, de los cuales se tomaban *bolas* de unos diez o doce kilos para pasarlas a la

barrera, hoyo circular al lado de la *pila*. Ahí se acumulaba hasta la hora de moldearlo, *arropándolo* con *teletones* húmedos y *esterajos* de esparto para que no se seca su superficie. Después se procedía a amasar más barro en la *pila*.

Las *bolas* se transportaban hasta la *barrera* normalmente de tres en tres, según el peso que aguantara el *molillero* sobre la espalda (*a las costillas*) cubierta con ropones y telas viejas. Con las primeras *bolas* de la *pila* se formaba el primer *pellón* del día para que los *cortaores* empezaran a trabajar, sirviéndose directamente de ese barro para el moldeado. El barro transportado en *bolas* se iba amontonando sobre un baleo y se *abrigaba* con *teletones* húmedos para que no hiciera *corteza*. Cuando este *pellón* se gastaba en el moldeado, se formaba otro, trayéndolo desde la *barrera*, igual que se había transportado el primero desde la *pila*.

Echa otra bola, a ver si ganamos pa la cena: el cortado

Quienes llevaban a cabo esta misión se llamaban *cortaores*. El trabajo consistía en moldear y dar forma a las piezas de barro, y se desarrollaba en la era. Si se iba a fabricar teja, se colocaba la *gredilla* sobre el *tablero* ligeramente inclinado y espolvoreado (*echar un polvorillo*) con la ceniza proveniente del horno y contenida en la *serilla* de pleita.

Era importante que sobrara barro en la *gredilla* para que la teja saliera perfecta. Había que dejar un *lomo* algo más elevado en el centro longitudinal, para hacerla más fuerte y que tuviera *cuerpo*. El barro sobrante del *rasero* se echaba en la *remoja* para aprovecharlo después.

Cuando la *gredilla* estaba bien rellena de barro y éste alisado, la teja se pasaba cuidadosamente al *galápago*, se limpiaba la *gredilla* tirando el sobrante a la *remoja*, se lavaba en el agua de la *tornaja* y se echaba otro *polvorillo* de ceniza, quedando dispuesta para el cortado siguiente. Todas estas actividades se llevaban a cabo con las manos mojadas.

En este momento entra en juego la persona encargada de *tender* la teja o *tendeor* sobre la superficie llana de la tejera llamada *tendío*.

El ladrillo, los adobes, las baldosas y las losas se cortaban directamente sobre el suelo del *tendío*, donde se había esparcido previamente una fina capa de arenilla menuda, ordenándolos en *carreras* (Figura 5).



Figura 5. Tendiendo ladrillo las familias Loarces y Mariblanca, 1970 © eltiocazuela.com

A ver si tendemos hoy mil: el tendido

En esta fase el barro se endurece por secado, impidiendo la pérdida de la forma y haciendo la pieza más manejable antes de cocerla.

Cuando el barro cortado en forma de teja estaba sobre el *galápago* para darle su característica curvatura semitroncocónica, el *tendeor* pasaba la mano mojada sobre la superficie para suavizarla, mientras se dirigía a la era o *tendío* y la depositaba en el suelo previamente *regaillo* (regado ligeramente) para su secado al sol y al aire.

Así se mantenían las tejas durante un día, después se *vantaban* (levantaban) por parejas, descansando una sobre otra de *bocales* y se dejaban secar dos días más, manteniendo pasillos entre ellas.

Los ladrillos, por contener más barro y tardar más en secar, quedaban tendidos en el suelo, levantándolos de *quincho* o de canto a los tres o cuatro días, mientras se limaban las asperezas con el *raspaor*. Se dejaban así otro tanto y se recogían de cuatro en cuatro para colocarlos en *rejal* de *quincho* y cruzando una *daga* o “capa” sobre otra para que el aire circulara entre ellos, lo más cerca posible del *portero* del horno.

Cuando el material estaba seco, se almacenaba en la casilla cargando las tejas de seis en seis y apilándolas de *bocal*. Los ladrillos se colocaban de *quincho* en *rejal*

para que secaran bien, de manera que la segunda *daga* o “capa” de ladrillos se cruzaba sobre la primera, y así sucesivamente formando un enrejado.

Esta tarde hay que enhornar: la cocción

Con la cocción, el material fabricado adquiere características de gran solidez, debido a la pérdida de agua, entre un 5 % y un 15%, en contra de la fragilidad que presenta solo con el secado y la plasticidad antes de éste, adquiriendo su color, forma y dureza definitivos.

Una vez cortado y secado el suficiente material, se procedía a *enhornarlo*, para lo cual se contrataba un par de personas (*enhornaoras*), a medio jornal (tarde) y con derecho a cena.

Se formaba una cadena humana entre la casilla y el *portero*, pasando primero los ladrillos y después las tejas. El maestro tejero debía disponer correctamente el material para que la llama y el calor le dieran uniformemente. Si no, se formaba el llamado *gorrino* (piezas fundidas entre sí, de color verdoso e inservibles) o las tejas se deformaban (*tejas recochas*).

Se vigilaba que los ladrillos formaran un escrupuloso *rejal* sobre las *valeras*, en dos *dagas*, al *cruzao* la segunda sobre la primera. Apoyada sobre aquella, se colocaba la teja, una contra otra bien verticales en *hilos* (filas, hileras) hasta un total de seis *dagas* de teja, completando la capacidad del horno. La primera *daga* de teja se colocaba de *colilla*, y la siguiente de *bocales* alternándolas *a hilos*. Así cabían unos mil ladrillos y seis mil tejas. El tejero y su ayudante salían por la parte superior y sellaban el *portero* con ladrillo crudo y barro. Si había que cocer baldosa o piedras de cal, se disponía una *daga* entre el ladrillo y la teja.

Nunca se cocía solo teja, ya que el exceso de fuego y calor en la base del horno estropearía las primeras *dagas*. Era imprescindible colocar dos de ladrillo porque necesitaban más calor, pero sí podían cocerse solo éstos (unos cinco mil), dependiendo de los encargos.

Una vez realizadas estas labores, alrededor del anochecer, se marcaba sobre la *boca* del horno una cruz con barro para pedir que la hornada saliera bien (Figura 6).



Figura 6. *Noche quemando. Hermanos Corona (Gómez Morales) y Quico, hacia 1965*

© eltiocazuela.com

Dos personas lo alimentaban con leña desde la *bocina* durante trece o catorce horas, intentando que la llama llegara a las *dagas* superiores e impidiendo que la *boca sacara la lengua* (de fuego), repartiendo bien la leña con la *hurga* hasta el fondo para evitar *gorrinos* y *recochas*. Luego se sellaban los *tiros* y la *boca*.

Cuando comprobaba que la teja estaba *roja*, el tejero *hacía la cobija* o cubierta con ladrillo desecharo de otras cocciones y se sellaban los espacios entre ellos con barro y ceniza para mantener el calor durante tres o cuatro días, perdiendo fuerza el fuego progresivamente para no mermar la dureza del barro o incluso hacer estallar las piezas.

Retirando algunos ladrillos de la *cobija*, el tejero comprobaba por el color *arrosao* si se había cocido bien el material, se retiraba la cubierta, se destapaba el *portero* y se *desenhornaba*, pasando unas ocho tejas de unos a otros para apoyarlas sobre una pared de la casilla en *hilos* y de *bocales*. Se regaban un poco para que *tomaran fuerza y soltaran el caliche*. Para todo esto se contrataba durante una mañana con derecho a medio jornal y la comida, a las mismas personas que habían *enhornado*.

Con los ladrillos se hacía un *rejal* y las baldosas se almacenaban de pie y en *hilos* unas sobre otras. También se mojaba este material una vez dispuesto.

A seis pesetas el ciento: la venta

La teja de Villafranca de los Caballeros era considerada en toda la región de muy buena calidad, por su poco peso (era *ligerica*) y su buen barro. Los tejeros debían recorrer grandes distancias para llegar a otros pueblos y ofrecer sus mercancías voceando con una teja bajo el brazo. A veces, en el buen tiempo dormían junto a las tapias de los cementerios, si no podían permitirse nada mejor. Cuando estaba apalabrado el género, el tejero lo llevaba en carro hasta el lugar de venta en varios viajes de unas ochocientas o mil tejas. Otras veces, el material ya estaba encargado antes de alguna obra para ayuntamientos o particulares.

De sol a sol, y también de noche: los tejeros/as, su trabajo y la sociedad

El trabajo en una tejera era puramente artesanal y muy esforzado; algunas labores eran agotadoras, y no se disponía para ellas de más tecnología o maquinaria, en el mejor de los casos, que la de un burro y un carro. La actividad era constante, sin horarios determinados, y las jornadas se alargaban de sol a sol o incluso durante toda la noche, como cuando se quemaba en el horno. Era un negocio de explotación familiar, duro, penoso y poco lucrativo, motivos por los cuales han tendido a desaparecer también otros muchos oficios artesanales.

El trabajo solía repartirse entre los miembros de la familia, igual hombres que mujeres. Aunque unos se “especializaran” en desarrollar determinadas tareas, todos eran capaces de hacer cualquiera de ellas. Quienes cortaban y tendían no hacían otra cosa, siendo ayudados por los demás trabajadores o *molilleros* que eran los que se dedicaban a actividades complementarias, algunas de las cuales “podían” hacer los niños (sacar agua del pozo y acarrearla, llenar la lata y la *tornaja*, regar la era o el material cocido...). No era habitual que acudieran al colegio más que en invierno. Todas las manos servían al precario trabajo tejero y se consideraba que un niño de ocho años tenía edad suficiente para empezar a trabajar en la tejera. En las noches en que había que cocer la producción, los padres extendían un poco de paja o

masiega sobre el suelo de la *casilla* y la cubrían con un *teletón* o una manta, haciendo una “cama” sobre la que poder dormir los niños.

Había funciones que solo desarrollaban los hombres, como extraer la tierra del terrero o buscar la leña en invierno. El cortado, la colocación del material listo para cocer y el reparto de la leña en el horno lo hacían las personas más expertas.

Socialmente los tejeros no estaban muy bien considerados, debido a que su labor era sucia y despreciada. Los hijos heredaban el trabajo de los padres y solían casarse con hijas de otros tejeros, conocedoras de las duras labores. Por eso, entre el gremio tejero existían fuertes lazos de unión, amistad y parentesco. Entre ellos abundan los apellidos Gómez, Mariblanca, Loarces, Gutiérrez o Bolaños, lo cual indica la procedencia de las mismas familias. Los tejeros se constituyeron en asociación a mediados de los años cincuenta del siglo XX, y eligieron un patrón para ella, san Marcos, al cual se le sigue profesando gran devoción.

Tenían fama de malhablados y poco instruidos, por lo que el cura don Nicolás Fernández-Marcote Ángel les pedía que acudieran a misa y a confesarse por los muchos votos que echaban. Incluso los convocó a algunas charlas para instruirlos y mejorar sus costumbres.

En las tejas de Villafranca de los Caballeros se producía sobre todo teja y ladrillo, pero también baldosas y losas para lavar, tejas *maestras* para los canalones, ladrillos *poceros* para revocar el interior de los pozos y *chimeneones* para las altas chimeneas de las fábricas y hornos de cerámicas industriales, *adobes* para murallas exteriores y baldosas más grandes, donde antes de secarse escribían los datos del difunto para sepulturas. La fabricación de todo ello era básicamente igual, diferenciándose en la cantidad de barro empleada, los tiempos de secado y los moldes utilizados.

Había tejas que cocían también piedra de cal, transportada en *lonchas* desde los terrenos más *calerizos* (calcáreos) de la zona, las cuales se fragmentaban en trozos más pequeños, se disponían en el horno entre el ladrillo y la teja y se vendían después por las calles.

Una tejera en la que trabajara con asiduidad una familia compuesta por cinco personas como la de Francisco Gómez, *el Jaro Bodega*, su mujer Francisca Mariblanca, *la Paca del Oso* y sus tres hijas (Paquita, Manoli y Bienve) era capaz de fabricar unas mil o mil doscientas tejas diarias y cocer una vez a la semana,

dependiendo de lo que dispusieran en el horno (unos mil ladrillos y seis mil tejas o cinco mil ladrillos). A veces se incluían unas trescientas baldosas en la hornada. Obviamente, si la tejera era regentada por una sola persona ayudada por un peón, no era capaz de tener la misma frecuencia.

Sanmarqueando: los tejeros y su santo

En la Iglesia católica y ortodoxa es típico elegir santos patronos protectores de una determinada profesión, ciudad o país, para encomendarse a ellos y pedir su intercesión en favores divinos. Así creen estar más representados y protegidos.

San Marcos, patrón de los tejeros en Villafranca de los Caballeros, fue elegido por el cura económico de la parroquia en los años cincuenta del siglo XX, don Nicolás, de acuerdo con el arzobispado y los tejeros. Éstos se constituyeron en asociación en 1953, y al ser bendecida la imagen el 25 de abril de 1954, le ofrecieron una *gredilla* y un galápago como símbolos de su trabajo y su devoción (Figura 7). La ermita se inauguró en 1956 y su portal en 1959, en actos presididos por los sacerdotes don Justo, don Teófilo y don Cecilio, el secretario del ayuntamiento y el alcalde don Vicente Marchante.

El mismo día de la inauguración de la ermita (25 de abril de 1956) quedó colgado un cuadro con la lista de las personas que contribuyeron a construirla y comprar el santo.



Figura 7. *Familia Gómez Mariblanca con san Marcos*, hacia 1954 © Paquita Gómez Mariblanca

El cargo de primer presidente o jefe del gremio lo ostentó Francisco Gómez Díaz (*el Jaro Bodega*); el de santero, Santiago Gómez Bolaños (*el Tío Clo*) y el de secretario, Braulio Serrano Pizarro que fue el albañil y construyó la ermita. Se nombraron dos mayordomos: Victoriano Peño Beldad (*Vitoriano el Gordito*) y Bernardino Bolaños Cebrián (*el Tío Nino*).

La festividad ha sido muy celebrada desde entonces, dando lugar a una palabra genuinamente villafranquera: *sanmarquear* o ir en romería a la ermita de san Marcos, el día 25 de abril a comerse el típico *hornazo*.

Conclusión

Las tejeras en Villafranca de los Caballeros representaron una parte importante del empleo en este pueblo, teniendo su mayor auge en los años cincuenta del siglo XX, cuando se contaban más de cuarenta tejares faenando.

Esta esforzada labor desapareció en España durante los años sesenta, aunque en Villafranca de los Caballeros perduró unos veinte años más. La pérdida se debió a las duras condiciones laborales, el escaso beneficio, la falta de horarios establecidos, la industrialización y consiguiente abaratamiento del producto.

De todo ello se desprende la importancia de este tipo de estudios de campo para su memoria y conservación.

Referencias

Corrales Montealegre, P. (2010). *La tejera: hombre, barro y fuego. Las tejeras de Villafranca de los Caballeros*. <https://www.eltiocazuela.com>

Received: 17-10-2025 | Approved: 07-12-2025 | DOI: <https://doi.org/10.23882/rmd.25322>

La voz es ella, la última tinajera de Villarrobledo*

The voice is her, the last tinajera of Villarrobledo*

Ana Nance,

Ceramista y fotógrafo, España

(ana@ananance.com)

Abraham Rubio Celada,

Fundación marqués de Castrillón, España

(abrahamrubio@gmail.com)

Abstract: This text is Ana Nance's account of how she delved into the world of pottery in Villarrobledo and how she found a way to engage with it from a conceptual and artistic perspective. The encounter between the multifaceted artist Ana Nance and the potter Maribel Gomez, from a long line of potters, would give rise to a very fruitful relationship between them. In this relationship between two women who approach the world of clay from two different perspectives, a connection would develop that, for months, would transcend formal, material, and intellectual boundaries, reaching the present from the past. The result: two magnificent works: one created by Maribel with Ana's subsequent decorative intervention, and another created in parallel by Ana with Maribel's guidance.

Keywords: pottery, Villarrobledo, potter, artist.

Resumen: Este texto es la narración de Ana Nance sobre cómo se adentró en el mundo de la tinajería de Villarrobledo y cómo encontró una manera de dialogar con él desde una perspectiva conceptual y artística.

El encuentro de la polifacética artista Ana Nance con la alfarera Maribel Gómez, de larga tradición de tinajeros, va a dar lugar a una relación muy fructífera entre ambas.

En esta relación entre dos mujeres que abordan el mundo del barro desde dos perspectivas diferentes, se va a producir una conexión que durante meses traspasará los límites formales tanto matéricos como intelectuales para llegar hasta el presente desde el pasado.

El resultado son dos obras magníficas: una realizada por Maribel con la intervención decorativa de Ana posteriormente y otra realizada en paralelo por Ana con el asesoramiento de Maribel.

Palabras clave: Tinajería, Villarrobledo, alfarera, artista.

* Ana Nance en colaboración con la alfarera Maribel Gómez y el historiador de la cerámica Abraham Rubio / Ana Nance in collaboration with the potter Maribel Gómez and the ceramic historian Abraham Rubio.

Introducción

A lo largo de las páginas siguientes conoceremos algunos datos de la biografía de Ana Nance, su evolución como artista internacional, su relación con la cerámica y el encuentro con Maribel Gómez, la tinajera de Villarrobledo.

Ella misma nos cuenta cómo empezó este proyecto: «Al adentrarme en la llanura manchega una tarde de verano, las siluetas de las grandes tinajas de barro proyectaban largas sombras sobre los campos abiertos. Al llegar a Villarrobledo, un pequeño pueblo agrícola en el borde de la provincia de Albacete, el paisaje urbano me sorprendió: calles casi vacías, polvo en el aire y fábricas metálicas ocupando lo que antaño fue un importante centro de producción alfarera».

Entonces Ana empezó a preocuparse por esa antigua artesanía y buscar información sobre ella: «Al interesarme por su historia comencé a leer lo que encontré sobre el tema tanto libros (García, 1993) como online (<https://www.tinajasorozco.com/>). Este oficio era, en sí mismo, un ejemplo perfecto de trabajo comunitario, reconocido por la solidaridad que existía entre sus miembros».

La capacidad de las tinajas podía alcanzar hasta 600 arrobas —una arroba equivale aproximadamente a 16 litros—. Sus formas se adaptaban a las necesidades de las bodegas, pasando de cónicas a cilíndricas con el paso del tiempo.

Esta industria tinajera alcanzó el mercado nacional con la llegada del ferrocarril; los mayores recuerdan el revuelo que se organizaba en el pueblo cuando bajaban las tinajas desde el barrio hasta la estación. La introducción del cemento provocó, con el tiempo, el declive de esta industria, alterando profundamente la economía local, no solo de los tinajeros, sino también de otros oficios vinculados, como los agricultores, entre otros.

«Hoy en día, hasta donde sé, no queda ningún horno de leña en funcionamiento. Centrándome en el presente, es triste conocer que, de toda aquella larga tradición, solo permanecen la familia de Tinajas Orozco y, quizás, Tinajas Gimena. Actualmente, una familia continúa elaborando tinajas a mano por una mujer, y es la de Tinajas Orozco. Maribel Gómez es quien mantiene viva esta artesanía en el caso femenino: una mujer que ha desafiado la historia de un oficio durante siglos dominado por hombres. Aprendió el arte de su padre, Tomás, quien, con más de noventa años, todavía realiza sus rondas diarias, añadiendo un churro o dos y acariciando las paredes de las tinajas con cariño».

Metodología

Por un lado, el método usado para la elaboración de este proyecto ha sido fundamentalmente el trabajo de campo, preguntando directamente a aquellos informantes que mejor podían saber el oficio de tinajero, que se había ido transmitiendo de padres a hijos durante generaciones, en este caso la familia «Orozco». Por otro lado, la inmersión en el propio oficio, aprendiendo en el taller las técnicas tradicionales usando el mismo barro, las mismas herramientas y métodos de cocción.

Por último, no menos importante fue consultar la bibliografía que sobre la tinajería de Villarrobledo se había publicado, ver cómo había evolucionado el oficio, cómo habían ido cambiando las formas y capacidades de las tinajas, y contemplar las fotografías históricas en blanco y negro que complementaban lo escrito por los historiadores de la alfarería.

Maribel Gómez y «Tinajas Orozco»

Ya hemos visto antes como Ana Nance ha escrito que Maribel Gómez Orozco es la tinajera que continua la tradición de su familia, antes en manos de hombres. Este tradicional taller se encuentra ubicado en el antiguo barrio de los alfareros, en la calle Taray, 29 de Villarrobledo, en la provincia de Albacete. En este barrio hoy también se ha instalado un Centro de interpretación de Alfarería Tinajera (CIAT), bien montado, con buenas infraestructuras didácticas, donde se conserva un enorme horno en cuyo interior se puede entrar, con las paredes cubiertas por capas de esmalte de ceniza fundida.

En la página web de la empresa Tinajas Orozco (<https://www.tinajasorozco.com/>) se cuenta que Maribel aprendió el oficio de su padre Tomás Gómez Herreros (Figura 1), que a su vez se formó con su padre José Gómez Orozco, pudiéndonos remontar a seis generaciones en el oficio (García, 1993, pp. 7 y 114). García Gómez, autora de *Cuatro siglos de alfarería tinajera en Villarrobledo* (1993) cuenta como para su tesis doctoral sobre la tinajería de Villarrobledo, leída el 11 de julio de 1985 en la Universidad de Alicante, uno de sus informantes fue José Gómez Orozco (el abuelo de Maribel). También en esta publicación, posterior a su tesis nos dice que el tinajero José Gómez Orozco, ya con 84 años había dejado de hacer tinajas.



Figura 1. *Tomás Gómez Herreros*

Encontramos referencias de esta familia de tinajeros en distintas publicaciones conocidas de la segunda mitad del siglo XX. En una de ellas *Cacharrería popular. La alfarería de basto en España* (Seseña, 1997, p. 214) menciona que los únicos tinajeros que quedan en Villarrobledo son Tomás «Orozco» (el nombre es Tomás Gómez Herreros, padre de Maribel) y la familia Padilla (padre e hijo).

En otra publicación más reciente *La tinajería tradicional en la cerámica española* (Romero y Cabasa, 1999, pp. 340-361) se cita en el apartado correspondiente a Villarrobledo, a algunos tinajeros de apellidos Gómez y Orozco (Francisco Gómez Ríos, el bisabuelo de Maribel), (José Gómez Orozco, el abuelo de Maribel) y (Tomás Gómez Herreros, el padre de Maribel). Además, en esta misma publicación en la relación de sellos impresos utilizados por los tinajeros, se representan dibujados dos de ellos, uno correspondiente a Francisco Gómez Ríos y el otro a José Gómez. Este último se refiere a José Gómez Orozco, el abuelo de Maribel.

Hay otro anterior, José Gómez Segovia, que es el tatarabuelo de Maribel, según nos ha contado ella misma.



Figura 2. *Maribel Gómez urdiendo una tinaja*

De los autores anteriores es una actual publicación *Catálogo de sellos y marcas de la alfarería española* (Cabasa y Romero, 2023, pp. 214 y 215), donde además de volver a presentar los mismos sellos anteriores, añaden otros distintos de Francisco Gómez Ríos y unos nuevos sellos impresos de Tomás Gómez Herreros (Tinajas Orozco), curiosamente ya con teléfono fijo incluido. Este último es el tinajero de nuestra historia, el padre de Maribel.

Continuamos con esta última tinajera Maribel, que además de seguir la tradición familiar, también se ha interesado por nuevas técnicas cerámicas, como ella misma nos dice en la página web: «Me gusta realizar las piezas tradicionales, pero también, de vez en cuando, crear alguna pieza nueva. He investigado con engobes, esmaltes, óxidos, el torno, la plancha, ... y multitud de técnicas de cerámica, sin embargo, como más disfruto es trabajando a mano, como me enseñó mi padre» (Figura 2). Tal vez este interés también por lo nuevo fuera lo que al final, después de muchas reticencias, la animara a colaborar en el proyecto de Ana Nance.

Hace poco, en el curso de verano y extensión universitaria de la Universidad de Castilla-La Mancha, *Alfarería femenina en La Mancha*, celebrado en Alcázar de San Juan (Ciudad Real), entre los días 23 y 24 de octubre de 2025, tuvimos la ocasión de escuchar brevemente a Maribel cuando Ana la invitó a subir al estrado, compartiendo alguna de sus experiencias. Al hablar sobre sus clientes actuales, contestando alguna pregunta del personal asistente al curso, me sorprendió el que estas tinajas estuvieran ahora en el punto de vista de los nuevos bodegueros, dentro del movimiento de hacer un vino en la tradición del pasado, fermentando el mosto en barro, y que estuviera haciendo tinajas por encargo para los franceses.

La artista visual y fotógrafa multidisciplinar Ana Nance

Ana Nance se autodefine como artista visual y fotógrafa multidisciplinar. Nacida en Myrtle Beach (Carolina del Sur, Estados Unidos) es hija de madre española originaria de la Sierra del Segura, en la provincia de Albacete, y de padre norteamericano.

Su trabajo se centra en investigar y preservar el patrimonio cultural desde una mirada contemporánea. Para ella, «el arte y la educación siempre han estado entrelazados: son puentes que conectan el pasado con nuevas formas de pensar y sentir el presente».

Sus estudios artísticos los inicia en Bellas Artes e Historia del Arte por el Savannah College of Art and Design (SCAD).

Después de más de doce años de vivir y trabajar en la ciudad de Nueva York, se trasladó a Madrid, desde donde ha colaborado con medios de gran prestigio como *The New York Times* y *El País Semanal*, además de crear campañas visuales para marcas como Mercedes y Telefónica, entre otras. Aunque sigue colaborando actualmente en campañas comerciales, hoy día está completamente centrada en su obra conceptual personal, que desarrolla desde hace dos años en su gran estudio de *La Tercera Nave* en la zona de Carabanchel de Madrid (<https://www.naveporto.com/ana-nance>). Su trabajo aquí lo compagina con otro estudio más personal y rodeado de naturaleza, situado en Peñarrubia, enclavado en la Sierra del Segura en Albacete.

Otra faceta importante en relación con Ana Nance es el de la docencia. Ha impartido talleres en distintas instituciones como Leica Worldwide, PhotoEspaña Madrid y ha dirigido el Máster en Fotografía en el IED Madrid, por citar algunos ejemplos. Sus proyectos personales han sido numerosos tanto en fotografía -Paris Photo-, como en cerámica -Cerartmic-, este último en Madrid, donde precisamente pudimos ver el resultado de su colaboración con la alfarera Maribel, con la presentación de su espectacular tinaja, que la organización del evento expuso en parte exterior de la entrada, como dando la bienvenida a los visitantes.

Ha expuesto en numerosas galerías privadas tanto nacionales como internacionales, siendo una de las últimas individuales «Around the world» en la Leica Gallery de Madrid, donde pudimos ver el impresionante trabajo fotográfico de 100 días de viaje en 1992, en compañía de Leroy Woodson Jr., con la única condición de no poder usar aviones, teléfonos móviles e internet. Así mismo ha expuesto en instituciones oficiales importantes como Casa Árabe y Jardín Botánico en Madrid, Musée National de l'Histoire de l'Immigration en París y Museo Zuloaga en Segovia. En esta última exposición colectiva de 2022, resultado de la experiencia de una cocción en el horno de leña de Juan Carlos Martín, el último alfarero de Fresno de Cantespino (Segovia), participaron numerosos alfareros, ceramistas y artistas que hacen cerámica. Ana Nance expuso dos piezas realizadas con barro de ese centro segoviano junto con alguna obra gráfica en papel, y además escribió uno de los capítulos del catálogo, con ilustraciones originales elaboradas por ella misma (Nance, 2022, pp. 202-209).

Ha recibido destacados premios como el de Cerámica de Talavera, *Female in Focus* del *British Journal of Photography*, Tokyo Photo, LensCulture y *American Photography*.

Su obra forma parte de importantes colecciones tanto de España como del extranjero.

Ana Nance y su relación con la cerámica

En este capítulo, Ana nos cuenta en primera persona algunas notas de su biografía y su relación con la cerámica. «Durante una investigación personal sobre las raíces artísticas y artesanales de la tierra de mi madre, comencé a recolectar arcilla y a

elaborar mis propias piezas, inspiradas en las formas tradicionales de las tinajas, que para mí son portadoras de memoria cultural. Inicié el proceso de cocción en hoyo (*pit firing*), luego construí un pequeño horno de leña y evolucioné hacia la creación de impresiones fotográficas sobre planchas de barro, trabajando entre mis estudios de Peñarrubia y mi proyecto en *La Tercera Nave*, en Carabanchel, Madrid».

Podemos saber algo más de los primeros contactos de Ana con la cerámica si leemos el artículo que escribió en el diario *El País* el 18 de octubre de 2020. Aquí nos cuenta que recién casada y llegada a Madrid, ese interés le hizo apuntarse a un curso de cerámica en un centro cultural del barrio. Fue con la llegada de la pandemia y la decisión de pasarla en la casa de Peñarrubia, pedanía de Elche de la Sierra, (Albacete), donde sucesivas civilizaciones habían hecho cerámicas desde la prehistoria, cuando Ana con mucho tiempo disponible en esta nueva situación, se adentró de lleno en el barro. Lo recogió directamente del campo, lo preparó con medios rudimentarios inspirada en los pueblos primitivos, lo amasó y a mano hizo formas básicas que decoró con incisiones para después del secado cocerlo en un hoyo que excavó en el jardín de la casa. Los resultados, fracasos y éxitos, hasta lograr poco a poco dominar todo el proceso. Así fueron los comienzos de Ana Nace en el mundo de la cerámica, y a lo largo de los cinco años siguientes, la fotógrafa se ha convertido también en una ceramista. Su evolución ha sido espectacular. Su instinto para desarrollar nuevos lenguajes que fusionen la fotografía y la cerámica, la han llevado a desarrollar técnicas que ya se hacían en el siglo XIX, pero que ella ha llevado al XXI desde una nueva perspectiva.

La misma Ana, en relación con su interés por la cerámica, nos ha contado que su primer trabajo cuando estaba estudiando Bellas Artes fue sobre Peñarrubia (Elche de la Sierra, Albacete), haciendo numerosas fotografías que relacionaba con la España rural. Al profundizar más sobre las civilizaciones que habían pasado por la zona, le impactó el mundo de los iberos y sus cerámicas (hay un yacimiento arqueológico ibero importante en Peñarrubia y es frecuente ver en superficie fragmentos de cerámica de esta cultura). También los restos de un antiguo tejar donde se hacían las tejas para cubrir los tejados llamaron su atención. Recuerda cuando bajaban por la senda a bañarse al río, los diferentes colores de la arcilla.



Figura 3. Maribel Gómez tocando una tinaja de Villarrobledo

Profundizando más en la historia de la cerámica en Albacete descubrió los importantes alfares de Hellín que hicieron loza esmaltada de los siglos XVI al XIX, que utilizaban los habitantes del Reino de Murcia. Le daba mucha pena ver cómo se había perdido tanta historia en relación con el barro. Todo esto le influyó para que comenzara a trabajar la arcilla desde las técnicas más primitivas hasta las más actuales, intentando compaginar su saber fotográfico y su conocimiento de la cerámica, con resultados sorprendentes, todavía en plena investigación.

Mi proyecto con Maribel

«Fue la curiosidad —y la admiración— lo que me llevó a Maribel. Descubrí no solo a la última tinajera de Villarrobledo, sino también a una mujer cuya labor cotidiana se ha convertido en un acto silencioso de resistencia, fortaleza y creación. En mis trayectos por la autopista AP-36, camino de Peñarrubia, solía ver estas enormes vasijas decorando el paisaje. En la antigua casa de mis abuelos aún se conservan varias enterradas en la bodega, y mi prima tiene dos en la entrada de su hogar, como es común en muchas casas y fincas de La Mancha y otras regiones de España (Figura 3).



Figura 4. Ana Nance y Maribel Gómez “aboquicerrando” la tinaja



Figura 5. La familia Orozco y Ana Nance en Villarrobledo

Esa curiosidad me llevó finalmente a colaborar con ella. Tras algunas llamadas, la visité, la invité a comer y la convencí de emprender juntas esta increíble colaboración creativa. Como artista que ha trabajado tanto en el fotoperiodismo como en el arte contemporáneo, siempre me ha interesado visibilizar el trabajo de mujeres fuertes en contextos donde rara vez se las reconoce. A través de esta colaboración, quise aportar mi lenguaje visual y conceptual, interviniendo las superficies de sus tinajas con pensamientos, símbolos y palabras surgidos de nuestro diálogo y del propio proceso creativo. Decidimos que Maribel haría una tinaja tradicional mientras me guiaba para crear la mía. Le advertí que la mía no se parecería a la suya, y ella sonrió: «¡Hazla tuya!» (Figura 4).

Durante un año visité su taller con regularidad: documentando, aprendiendo y modelando mis propias piezas junto a ella. A veces dormía en hoteles, compartía comidas con su generosa familia y comenzaba a trabajar al amanecer para evitar el calor (Figura 5). Mi respeto por ella creció enormemente a medida que sentía la exigencia física del oficio: las manos doloridas, la espalda tensa, la piel reseca por el polvo y el barro. Su energía, su precisión técnica y su fortaleza interior dejaron en mí una huella profunda. Las piezas que surgieron de esta experiencia no son solo



Figura 6. *Nani e Irene Gómez con una tinaja*

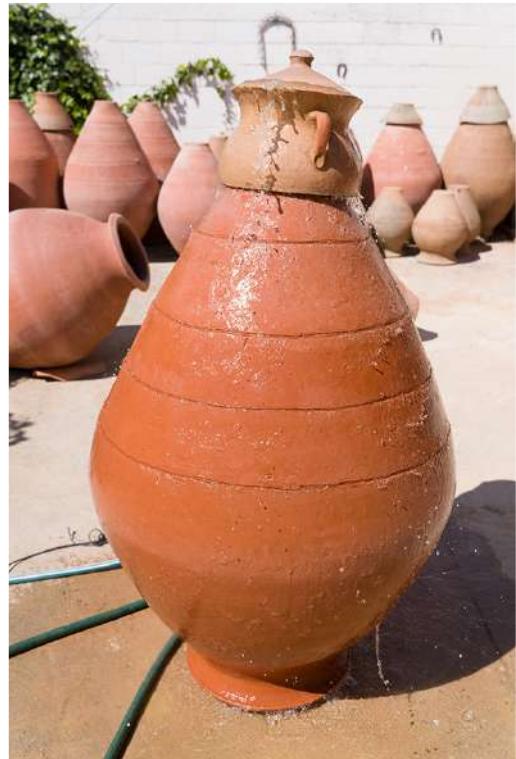


Figura 7. *Momento de regar la tinaja*

objetos; son testigos vivos, materializaciones físicas y conceptuales de una tradición que se transforma sin perder sus raíces. A menudo me recibía toda la familia con un café y conversaciones matutinas con su madre y los vecinos antes de comenzar a trabajar. Me recordaba a tantos viajes por África o Asia, donde las culturas tradicionales o indígenas comparten ceremonias similares antes de crear.

Lo que más me impresionó fue la manera en que toda su familia participa: su hermana Irene, que trabaja en la biblioteca municipal; su marido, Nani; y su hijo, Hugo. Juntos mueven las tinajas —que pueden pesar alrededor de 150 kilos— mediante un sistema de cuerdas cruzadas en la base, levantándolas con movimientos sincronizados sobre plataformas con ruedas y cargándolas después en los grandes hornos de gas (Figura 6).

Una vez cocidas, Maribel las «riegue» con un ingenioso artefacto: una especie de vasija cerámica conectada a una manguera que deja caer agua constantemente sobre ellas. Este gesto sencillo pero brillante permite detectar impurezas o filtraciones, revelando posibles fallos provocados por la cal. Es una técnica humilde y, al mismo tiempo, de una lógica sofisticada (Figura 7).



Figura 8. *Maribel Gómez cortando trozos de arcilla con una teja*



Figura 9. *Ana Nance decorando la tinaja*

El proceso de preparación del barro sigue la misma filosofía. Aunque Maribel suele moler y tamizar la arcilla ella misma con una máquina y un cedazo, su padre todavía participa, pisando la mezcla húmeda con los pies y las alpargatas en el patio. Cuando la arcilla alcanza la humedad deseada, se cubre con un paño húmedo hasta que Maribel corta trozos con una teja para formar los churros (Figura 8).

Las tinajas se construyen mediante la técnica tradicional del urdido. Mientras Tomás solía lanzar los churros sobre el hombro, Maribel prefiere una versión más corta y controlada, empujándolos con ambas manos. Añade unas pocas capas al día y luego las alisa, en un movimiento rítmico que intenté imitar hasta marearme.

A medida que las vasijas crecen, se construye un pequeño andamio y el ritmo se vuelve más pausado. Yo, mientras tanto, encontraba formas insólitas de trabajar: tumbada en el suelo, sobre sillas con ruedas, grabando y moldeando a mi manera (Figura 9).

Una noche recibí una llamada de Maribel, preocupada porque mi pieza parecía a punto de colapsar. Le respondí que eso era precisamente lo que buscaba. Cuando regresé, me encontré con una ingeniosa estructura que la sostenía: había entendido perfectamente mi intención.

La radio siempre sonaba de fondo, y nuestras conversaciones eran íntimas y cálidas. Maribel irradiaba curiosidad y ternura, una presencia acogedora y maternal.

Durante una de nuestras sesiones, mientras una de sus tinajas alcanzaba la dureza perfecta para grabar, el calendario marcaba 4 de julio. No era casualidad: aquella fecha, cargada de simbolismo para mí como parte norteamericana, inspiró una de las piezas más significativas del proyecto. Grabé fuegos artificiales en su superficie, no solo como referencia a ese día, sino como metáfora del fuego interior contenido en cada pieza de barro cocido.

Las palabras que acompañan mis intervenciones —confianza, fluidez, colaboración exponencial, vulnerabilidad, espíritu, afinidad, radical— reflejan pensamientos y emociones que conectan mi mundo interior con lo que Maribel representa: una conexión radical con la tierra, el fuego y el oficio. También incorporo ideas como la pareidolia o el efecto Mandela, fenómenos que inspiran mi práctica conceptual, donde lo visible y lo invisible se entrelazan.

Estas tinajas pueden mantenerse erguidas o recostadas, como cuerpos vivos. Porque, al fin y al cabo, están hechas de materia orgánica: respiran, se transforman, existen (Figura 10).

Mi decisión de alterar la forma tradicional de la tinaja es una metáfora de ese proceso: honrar el pasado dándole nuevos significados, nuevas maneras de ser y de existir. La tradición no muere cuando se transforma; se expande, se reinventa.

Esta colaboración entre dos mujeres de generaciones y contextos distintos es un homenaje a la memoria, al barro y al poder del arte para dar nueva vida a lo que parecía destinado a desaparecer».

Conclusión

Que el proyecto de colaboración entre la alfarera Maribel Gómez y la artista Ana Nance ha sido un éxito se podría deducir, no sólo del resultado materializado en la fabricación de dos magníficas tinajas, mano a mano en paralelo a lo largo de varios meses, sino porque ha sido tan gratificante que quieren seguir colaborando en nuevos proyectos. Por otro lado, el resultado de la experiencia también se ha plasmado en la presentación de una conferencia de Ana en el curso de verano y

extensión universitaria de la Universidad de Castilla-La Mancha, *Alfarería femenina en La Mancha*, celebrado en Alcázar de San Juan (Ciudad Real) los días 23 y 24 de octubre de 2025. Aquí pudimos ver a través de un buen número de fotografías tomadas por Ana como fue evolucionando el proyecto y, además, Maribel tuvo la amabilidad de compartir con el público de viva voz cómo vivió ella esta experiencia.



Figura 10. Tinaja creada por Ana Nance

Referencias

- Cabasa, S. & Romero, A. (2023). *Catálogo de sellos y marcas de la alfarería española*. Barcelona.
- García Gómez, M.^a D. (1993). *Cuatro siglos de alfarería tinajera en Villarrobledo*. Instituto de Estudios Albacetenses “Don Juan Manuel”.
- Nance, A. (2022). Homenaje a la tierra, En Martínez Glera, E. y Fernández, R. (Coord), *Alfarería tradicional de Segovia. Herencia para el presente* (pp. 202-209), Segovia.
- Romero, A. & Cabasa, S. (1999). *La tinajería tradicional en la cerámica española*. Editorial CEAC.
- Seseña, N. (1997). *Cacharrería popular. La alfarería de basto en España*. Alianza Editorial.

Webgrafía

- Artículo de Ana Nace en el País. Sobre como comenzó a hacer cerámica: https://elpais.com/elpais/2020/10/12/eps/1602499467_729376.html
- Estudio de Ana Nance en Madrid: <https://www.laterceranave.com/>
- Exposición de Ana Nance en la Galería Leica de Madrid: <https://leica-camera.com/es-ES/eventos/around-world-ana-nance>
1?srsltid=AfmBOop65ja3pT6IIkEGOMMExFOHsbUPFPcb-kodqB-74o2FeOAFXTAh
- Página web de Ana Nance: <https://www.ananance.es/biografia/>
- Página web del Ayuntamiento de Villarrobledo/Universidad Popular: <https://universidadpopular.villarrobledo.com/biblioteca-up/> -Fascículos de Historia Local, Número 1, La Tinaja
- Página web del Centro de interpretacion de la Alfareria Villarrobledo: <https://ciat.villarrobledo.com/>
- Página web de Tinajas Orozco: <https://www.tinajasorozco.com/>

Received: 17-10-2025 | Approved: 15-11-2025 | DOI: <https://doi.org/10.23882/rmd.25318>

Modernidad y tradición manchega en el Alfar Arias. Entrevista a Graci Arias y Graci Leal

Modernity and Manchegan tradition at Alfar Arias. Interview with Graci Arias and Graci Leal

Rafael Sumozas,
Universidad de Castilla-La Mancha, España
(Rafael.Sumozas@uclm.es)

Abstract: This study follows the life stories of two potters who share their personal experiences, but with the unique distinction of representing the living legacy of women pottery in La Mancha and, moreover, teaching it from their own workshops, giving voice to the silenced women of the four women's pottery centers in the La Mancha region. This is the great contribution of this research: the voices of those currently dedicated to pottery and its teaching.

Keywords: teaching, ceramics, Puertollano

Resumen: Este estudio sigue la historia de vida de dos alfareras que nos hablan de sus situaciones personales, pero con la particularidad de representar al legado vivo de la alfarería femenina manchega y, además, desarrollar su enseñanza desde su propio alfar, dando voz a las mujeres silenciadas de los cuatro centros alfareros femeninos de la comarca de La Mancha. Esta es la gran aportación de esta investigación: la voz de quienes se dedican actualmente a la alfarería y su enseñanza.

Palavras-chave: enseñanza, cerámica, Puertollano

Introducción

La alfarería tradicional en el Sur de La Mancha y el Norte de Andalucía era habitualmente un territorio masculino y como en otras esferas artísticas o laborales las mujeres se desarrollaban desde la invisibilidad, pero con el presente estudio quiero poner en valor el trabajo de Graci Arias y posteriormente continuado por Graci Leal, primero prospectivo sobre técnicas de alfarería tradicional y posteriormente innovativo sobre estas misma técnicas, aportando su especial mirada de mujer sobre la tradición. Resulta especialmente sintomático cuando hablamos del panorama de la cerámica actual, las personas que participan con sus testimonios en este texto, que nos hablen de sus vivencias, tanto a lo

referido al ejercicio profesional, como en lo que respecta a cuestiones personales. Este relato intenso es fruto de sus diferentes momentos personales.

A través del análisis de estos dos casos, se contrasta la información a raíz de las diferentes variables de estudio propuestas. La historia de vida es una técnica de investigación donde existen autobiografías definidas como vidas narradas por quienes las han vivido. Existen estudios (Morriña, 2016), que afirman que preguntar con esta metodología implica una forma de investigar más cercana con respecto a los encuestados, y cómoda. Esta nueva metodología fomenta el trabajo conjunto de forma cooperativa, donde tanto la persona que investiga como el investigado (coinvestigadores) tienen papeles no tan diferenciados, es más democrático en cuanto a los procesos de investigación, trata de un modo más exhaustivo a los participantes en la investigación o las protagonistas del tema. Las herramientas que utiliza esta metodología son formatos narrativos y detallados como pueden ser cuestionarios, relatos contados y autobiografías.

La metodología desarrollada es ideal con respecto al tema tratado a lo largo del documento, el legado de la alfarería femenina manchega, ya que es un tema que anteriormente ha estado en el olvido. Con esta metodología, se le puede dar empoderamiento al asunto tratado, dando lugar a trasformaciones como la que se persigue con el trabajo: conseguir su virilización.

Existen diferentes tipos de técnicas de historia de vida: relatos únicos, paralelos o cruzados. Para la investigación que se realiza se utiliza un cuestionario en el que las entrevistadas responderán a las cuestiones con relatos paralelos, sobre alfarería y cerámica a lo largo de sus vidas.

Los ámbitos temáticos por los cuales se guía el cuestionario, propiciado por esta metodología son dimensiones socio-biológicas (edad y tiempo) y dimensiones socio-espaciales (hábitat, desplazamiento). Dimensiones socio-vitales (familia, trabajo y logro) y movilidad, subcultura de referencia y ocio. Hitos o momento de inflexión a lo largo del trayecto vital. Proceso de adaptación a cambios.

A través de la reconstrucción de las historias de vida de cada una de las participantes en el cuestionario se pueden apreciar los puntos de quiebre a partir de los cuales su historia ha adquirido forma, en la trama de los acontecimientos relatados. Las cuestiones que tienen que responder son dinámicas, abiertas y sencillas para que las participantes puedan aportar al máximo sus perspectivas, inquietudes, hechos, con sus propias palabras.

Para llevar a cabo el estudio se realizó la metodología a las alfareras participantes. El cuestionario se transmitió de forma online y constaba de veinte preguntas, todas eran abiertas y no obligatorias, de modo que las entrevistadas no se sintiesen presionadas o

cohibidas respondiéndolas. Todas las respuestas del cuestionario eran preferentemente a desarrollar, ya que el formato metodológico se realiza a modo de biografía en la cual los cuestionados responderían a las preguntas con todos los detalles que se puedan aportar mayoritariamente. En referencia a este instrumento evaluador hay fuentes (Bertaux, 1989) que resaltan que el proceso metodológico compromete a la persona que investiga en una determinada relación de campo, a ciertas prácticas existenciales que contiene en filigrana ciertas formas de pensamiento y excluye otras, y que concluyen con que la pasión es el motor de descubrimiento.

Los temas que se tratan a lo largo del cuestionario son los siguientes: preferencia por el lugar de residencia, preguntas personales sobre su infancia, dedicación laboral y el grado de aceptación de las mismas, preguntas de opinión personal sobre la sociedad y la alfarería actual, aspectos de mejora de la técnica artística, estudio sobre la forma de trabajar, entre otras.

La forma de intervenir en el proceso metodológico resultante de la investigación es de forma no presencial mediante un cuestionario en Microsoft Word que ha sido enviado a las participantes por medio de correo electrónico. El uso de esta metodología puede dar lugar a una intervención distante y fría, pero no pudo realizarse de otra forma (Ferrarroti, 2007) incide en la cercanía que se debe mostrar en la intervención metodológica, ya que la forma de responder a las preguntas que se requieren tiene en cierta medida, formato de relato.

El espacio de las alfareras ha sido tradicionalmente la invisibilidad, en un mundo controlado por hombres, y sus aportaciones artísticas no han sido suficientemente consideradas, con este estudio se pretende poner en valor su visión como mujeres sobre la alfarería tradicional y su enseñanza. Las mujeres que participan en este estudio con sus testimonios nos hablan de sus vivencias, tanto a lo referido a lo profesional, como a lo que respecta a lo personal, sus relatos son intensos y son ejemplo de sus distintas edades coyunturas diversas. Inicialmente he partido de una entrevista semiestructurada que se ha adecuado al perfil de cada una de las entrevistadas, ya que me interesaba evidenciar sus registros, si bien se ha buscado su coherencia gracias a las decisiones tomadas previamente con las entrevistadas que han podido concretar su respuesta con libertad al conocer previamente la preguntas pactadas y en las que han reflejado sus sentimientos, ya que este tipo de investigación que va de lo personal a lo social, alienta sensibilidades de estas artistas, así como deseos y pasiones que son difíciles de controlar y plasmar en un texto, pero que mediante la entrevista semiestructurada se consigue dejar por escrito la visión sobre si mismas de estas artistas plásticas, que se respetan así mismas desde el momento en el que son cuestionadas sobre su propia realidad.



Figura 1. *Graci Arias en el torno*

La entrevista fue diseñada por Rafael Sumozas y fue respondida por Graci Arias y Graci Leal. Graci Arias, nace en 1950, en Puertollano (Ciudad Real). Es una ceramista, activa en España desde finales de los 60 del siglo XX, abriendo el Alfar Arias hacia 1980 en Puertollano.

RS: Rafael Sumozas

GA: Graci Arias

GL: Graci Leal

RS: *Graci Arias, es su nombre digamos artístico ¿Cuál es su nombre completo? ¿Cómo quiere que se la conozca? ¿Cómo ceramista? ¿Cómo artista plástica? ¿Cómo educadora? ¿Por qué? ¿Con qué faceta se encuentra más cómoda?*

GA: Mi nombre completo es María de Gracia Arias Mora, y el nombre del taller es Alfar Arias. Me defino más como alfarera o ceramista y me encuentro más cómoda elaborando mis propias piezas.

RS: *¿Me podría indicar de dónde viene su interés por la cerámica? ¿Cuáles han sido sus fuentes de inspiración? ¿Qué temas le han interesado? En su casa, ¿Aceptaron que hiciera cerámica?*

GA: Desde muy pequeña he sentido curiosidad por los utensilios de cerámica que se utilizaban en las casas, principalmente el barro sin ningún tipo de color, como cántaros, tinajas, etc. En un principio me interesaba todo lo relacionado con la arcilla, y así fui experimentando. Llegó un momento que como tenía conocimiento sobre la alfarería de Puertollano por mi padre, intenté investigarla para poder ver algo que había desaparecido en nuestra ciudad.

Sí, mi familia aceptó que hiciera alfarería, en mi casa jamás se plantearon aceptar o no a lo que quisiéramos dedicar cada miembro de la familia, fuéramos hombres o mujeres.

RS: *Graci tras su formación en la Escuela de Arte de Ciudad Real, es un hecho que no se deja de aprender a lo largo de la vida, en Puertollano, en La Mancha, en Andalucía, veo que su formación es muy variada, y en relación con la pregunta anterior, ¿Cómo se definiría atendiendo a su formación? ¿Qué profesores le marcaron?*

GA: Mis estudios no solo fueron en la Escuela de Arte, aunque fue el primer contacto con el barro, también estuve formándome con muchos maestros torneros, con lo que me definiría como alfarera. Los profesores que más me marcaron fueron, don Antonio, de la Escuela de Arte de Ciudad Real y luego los alfareros de Almuñécar y Bailén en Andalucía, principalmente.

RS: *¿Cree que sus estudios la han ayudado a conocerse a sí misma? ¿Cómo fueron los mismos? ¿Por qué los escogió? ¿Volvería a estudiar lo mismo? ¿En la escuela, le enseñaron diferentes técnicas y materiales?*

GA: Mis estudios me han contribuido un poquito a conocerme, y sí que haría lo mismo, porque la arcilla me ha ayudado a tener paz, paciencia, y tranquilidad. En la Escuela de Arte si nos enseñaron diferentes técnicas y materiales, pero el torno lo aprendí con los maestros alfareros.

RS: *Graci ¿Cómo empieza tu carrera profesional? ¿Cómo fueron esos inicios? Partiendo del Alfar Arias y su interés por la vuelta a las tradiciones y rescatar la alfarería que se realizaban en la comarca de Puertollano, además de difundirla desde su taller ¿Dónde le gusta trabajar la cerámica? ¿En un ambiente rural/urbano? ¿Por qué? ¿Al trabajar en uno o en otro condiciona su quehacer artístico?*

GA: Empecé con un tono de rueda que puse en casa, y aprendiendo de los maestros alfareros que me enseñaron a modelar diferentes piezas. Lo de trabajar en un ambiente rural o urbano, para mí es lo mismo solamente que el taller reúna unas condiciones mínimas, me da igual que lo que haya fuera sean rascacielos o casitas y campo.

RS: *¿Cómo puede la alfarería favorecer a un cambio global en la educación? ¿Tiene en consideración la enseñanza en sus trabajos? ¿Por qué o por qué no? ¿Qué destacaría de sus últimos trabajos? ¿Qué le gustaría incluir en sus trabajos?*

GA: La alfarería sí que puede colaborar en la educación de las personas, porque ayuda a trabajar en equipo, a tener más paciencia, entre otras muchas cosas positivas y útiles que sirven para toda la vida. Cuando empezamos con *Alfar Arias* no teníamos el pensamiento de la enseñanza, como dar clases, pero sí el de poder transmitir los conocimientos para que este oficio no se perdiera, y de



www.alfararias.es

Figura 2. *Alfar Arias* (logo)

ahí, también, lo de recuperar la alfarería desaparecida de Puertollano para que, a través de exposiciones, ponencias, ferias, congresos, etc., todo el mundo la conociera. De mis últimos trabajos destacaría las piezas modeladas a mano y con acabado en reflejo metálico, y lo que me gustaría incluir es hacer otros trabajos con mis alumnos para que se fuesen exponiendo en sitios públicos.

RS: *El Alfar Arias se remonta a la década de 1980 ¿Su familia pudo influenciar en su forma de expresarse plásticamente? Partiendo del hecho de situarnos en La Mancha, o el Campo de Calatrava ¿Cree que el origen geográfico de una persona determina su forma de expresarse?*

GA: Desde que empezó Alfar Arias mi familia no ha influido, pero si es verdad que, según el momento familiar, podía hacer más o menos obras. Respecto al origen geográfico, antes más que ahora, lo que influía eran las arcillas del lugar.

RS: *¿Llegó a sentir admiración por algún docente o compañero por su forma de expresarse plásticamente? Y si es así ¿Cómo influyeron en usted cómo alfarera? Hábeme de su proceso creativo ¿Cómo desarrolla las piezas, desde que las concibe hasta que las acaba?*

GA: En la Escuela de Arte fueron don Antonio, profesor de modelado y por supuesto, los maestros alfareros que me dejaron y me enseñaron el arte del torno.

En principio yo quería modelar, hacer escultura, lo de la alfarería me lo tomé en serio para poder hacer y rescatar esta actividad extinguida en Puertollano, y dar a conocer algo que había desaparecido. Cuando creo una pieza, generalmente, el dibujo primero, aunque luego no siga estrictamente lo diseñado a la hora de pasarlo a la arcilla. Según la pieza se utilizan distintas técnicas y una vez acabado el proceso del barro (secado) se pasa por el horno, para después decorar y esmaltarse y luego volvería de nuevo al horno.

RS: *¿En su formación en la infancia estaba presente la alfarería? ¿Contó con alguna persona que la animara a formarse en esta disciplina? ¿La incentivarón para que siguiera trabajando en ella? ¿Qué papel tienen el azar y la sorpresa en tu trabajo?*

GA: En la formación, colegios e institutos, no, solo estaba en mi cabeza. Lo que yo recuerdo es que cuando hablaba de ello, nadie me desanimaba. El azar siempre me ha acompañado, igual que la sorpresa para bien o para mal.

RS: *Partiendo de la ubicación de Puertollano en la parte central de la provincia de Ciudad Real, integrado en la comarca de Campo de Calatrava y perteneciente a la región histórica de La Mancha ¿Cuáles podría ser las influencias de los cuatro grandes centros alfareros manchegos en su obra?*

GA: Más que la influencia de los grandes centros alfareros de La Mancha, cómo los de Toledo, lo que más me ha influenciado es la alfarería de la comarca de Puertollano, con sus cantarillas del agua agria, las ollas del Santo Voto, o los cubre jamones, de ahí que hiciéramos un estudio junto a otros historiadores para elaborar el libro de *La ollería en Puertollano* (2012).

RS: *¿Qué tipo alfarería veía en tu juventud? ¿Creaba una imagen mental de esas obras? ¿Se pueden encontrar referentes en sus obras? ¿Qué papel tienen el error en su obra?*

GA: Las piezas de cocina, tinajas pequeñas, ollas, pucheros, etc. Piezas que vendían en el mercado alfarero de Salvatierra. Y si, creaba una imagen mental de esas obras. Si se pueden encontrar referentes en mis obras, en todas las que tienen que ver con la comarca de Puertollano. El error de la pieza, si aciertas, al verlo puede ser positivo y engrandecer la pieza.



Figura 3. María de Gracia Arias (Alfar Arias). *Cantarilla*, arcilla roja de baja temperatura, a torno y a mano, decorada con vidrio melado y arcilla blanca bajo barniz. En el cuello se representa una espiga o “árbol de la vida”, 2000

Figura 4. María de Gracia Arias (Alfar Arias). *Tinaja, jarrón y lebrillo*, arcilla roja, a torno y urdido a mano, 2004

RS: Desde su punto de vista ¿Cómo cree que es la relación de la sociedad con la alfarería? ¿Cree que se entiende su trabajo? ¿Qué aspectos destacaría del mismo? ¿Qué técnicas y materiales ha preferido utilizar?

GA: La alfarería con la sociedad siempre es buena, el fallo está cuando esta se malinterpreta, degradándose o se esconde. Mi trabajo no siempre se ha entendido, ya no por las personas que han estado en contacto con el mismo, sino por algunas administraciones que han querido obviarlo. De mi trabajo destacaría el cariño que siempre le he puesto, disfrutándolo, para hacerlo he preferido siempre utilizar el torno de pie y como material arcilla de baja temperatura.

RS: Partiendo de la idea de entender la alfarería y la cerámica como un lenguaje artístico ¿Puede este idioma estar condicionado por el entorno? ¿Piensa en La Mancha a la hora de hacer sus producciones?

GA: En la alfarería se elaboraban piezas de uso doméstico, entonces se utilizaba arcilla del lugar, si es verdad que, según el tipo de arcilla, se podía elaborar ollas más pesadas, cántaros más ligeros, o piezas refractarias para el fuego. Una parte de mis obras sí que están pensadas en La Mancha, cómo las ollas, o las cantarillas del agua agria.



Figura 5. Graci Leal torneando una pieza

RS: Su obra se realiza desde Puertollano o Argamasilla de Calatrava, pero quería saber si el medio geográfico es importante en su obra, por ejemplo, la ollería de Puertollano. Al mismo tiempo ¿Cree que esto puede ser una marca personal de su obra?

GA: Cuando rescaté la alfarería de Puertollano no fue para utilizarla como marca de Alfar Arias, sino para dar a conocer que Puertollano fue un gran centro alfarero que con motivo de la industrialización desapareció antes que en otros pueblos, y que mi fin es que se volviera a reconocer a nuestra ciudad como centro alfarero, que lo fue, eso no quiere decir que al final una de las cosas por la que se me conozca o se conozca a Alfar Arias, es por haber recuperado la alfarería perdida de la comarca de Puertollano.

Partiendo de la tradición que supone Graci Arias, nos interesamos como esta es abordada por Graci Leal

RS: ¿En su infancia pudo tener acceso a las obras de alfarería? ¿De qué manera? ¿Significaba algo para usted en su infancia ser alfarera? y ¿Qué significa para usted ser alfarera actualmente?

GL: En mi infancia me crie en una alfarería, así que sí que pude tener acceso a las obras de arte. Siendo una infancia muy divertida, ya que no necesitaba ni tele, ni

tecnología para entretenerte porque teníamos un taller en casa y mi propio torno de pie hecho a medida para que llegara. Todo esto me enseñó bastantes cosas como, por ejemplo, la paciencia, y saber que la química era divertida y muy útil para crear esmaltes. Actualmente para mi alfarería es crear nuevas piezas junto a diseñadores y otros artesanos y, sobre todo es poder transmitir todos los conocimientos a los alumnos.

RS: *¿Cómo es la vida laboral actualmente de una alfarera en La Mancha? ¿Considera que las generaciones más jóvenes conocen la alfarería, o, por el contrario, no?*

GL: La vida actual de una alfarera básicamente es como la vida de cualquier autónomo, echarle muchas horas y mucho trabajo. No creo que haya mucha gente joven que conozca la alfarería y para eso hay que enseñarla, darla a conocer y moverse por muchos lugares, institutos, colegios, facultades... Aunque es un arte que mucha gente joven desconoce, sí que hay jóvenes alfareros.

RS: *¿Qué alfareros destacaría en La Mancha actualmente? ¿Podría indicarnos algunos alfareros actuales en La Mancha?*

GL: En Cuenca, Rubén Adrián Navarro; en Toledo a los Peños; en Talavera de la Reina, Francisco Moreno Benito; en Albacete a Tomás Orozco “El tinajero” y en Guadalajara a Felisa Rojo. Hay muchísimos más alfareros a destacar a parte de esos que he nombrado.

RS: *¿Qué opina sobre las nuevas tecnologías? ¿Piensa que sería una buena opción usarlas en la creación de piezas de alfarería? o ¿Cree que hay una cierta obsesión con todo lo digital? ¿A qué se debe esa obstinación por lo tecnológico incluso en la alfarería?*

GL: Creo que las nuevas tecnologías pueden ayudar bastante, sobre todo en el tema del tiempo, por ejemplo, cuando empezamos en el taller no teníamos amasadoras con lo que amasábamos todo el barro a mano, eso te llevaba mucho tiempo y te cansaba físicamente. El poder tener una amasadora, al final, hace que pierdas menos tiempo, por lo tanto creo que sí, que las nuevas tecnologías pueden ayudar, pero siempre se va a necesitar la parte humana, porque por mucho que ahora las impresoras 3D puedan hacer una obra, si tú no tienes la imaginación, creatividad y ciertos conocimientos de alfarería, va a ser muy complicado.



Figura 6. Rafael Sumozas entrevistando a María Gracia Arias y María Gracia Leal, 24 de octubre de 2025, Museo FORMMA de la Alfarería Manchega, Alcázar de San Juan (Ciudad Real, España)

RS: Desde su experiencia docente ¿Cree que en las aulas se habla poco de alfarería o cerámica? ¿Quizá porque el profesorado no se siente preparado para abordar este lenguaje plástico?

GL: No creo que se hable de alfarería en el aula porque efectivamente el profesorado no está preparado y aparte, hay una gran diferencia entre manualidades y artesanía. No es lo mismo meter bolitas en un hilo y hacer nudos con una cuerda, que hacer joyería, que requiere no solo de los conocimientos del profesorado para enseñar a distinguir metales, a soldarlos y a darles forma. Si usas el barro solo para hacer formitas, sin cocerlo, porque no se dispone de horno, pues no deja de ser una manualidad y para eso ya está la plastilina que mancha menos yes más práctica, con lo que al final, aparte de unos conocimientos, se requiere de unas instalaciones para poder dar alfarería, que harían falta que estuvieran en los colegios, institutos y universidades.

RS: *En el caso de pertenecer a alguna asociación de alfareros o ceramistas ¿Es importante el asociacionismo de los alfareros? ¿Existe alguna asociación de ese tipo que pudiera destacar?*

GL: Si, es importante el asociacionismo porque intercambias conocimientos. Actualmente pertenecemos a la Asociación de Ceramología y a la Asociación Alfacer.

Continua la entrevista a Graci Arias

RS: *Háblenos de sus preferencias en cuanto a otras artes ¿Podemos encontrar referencias en sus obras?*

GA: Me gusta mucho la forja y el mimbre, en mis obras tengo piezas mezclando cerámica con forja, y luego muchísimas piezas con el acabado imitando al mimbre.

RS: *¿De todas las obras que ha creado, ¿Cuál es la más significativa para usted? ¿A lo largo de su trayectoria, ha habido algo de su entorno laboral, familiar o social; que le haya hecho replantearse si de verdad trabaja en lo que le gusta?*

GA: Para mí la más significativa son los murales y piezas únicas con acabado en reflejos metálicos. Y una obra que está expuesta en el Ministerio de Trabajo en Madrid, en la que me dieron el Premio Extraordinario Nacional por el Ministerio de Trabajo. Sin olvidar nuestro Belén de cerámica con más de 5.000 piezas que empezamos a crear junto a nuestras hijas cuando eran muy pequeñas. Un Belén peculiar donde entra todo, como bomberos, cocodrilos, los mineros y las ollas del Voto de Puertollano, un Belén que ha viajado por toda España incorporando nuevas figuras como los chulapos de Madrid o los tamborileros de Hellín. A lo largo de mi trayectoria ha habido muchas piedras en el camino, pero nunca me he planteado dejar la cerámica, yo sigo aquí a pesar de los altibajos que la vida te pone.

RS: *¿Además de formación, reflexión e información, debemos incorporar ilusión, optimismo y energía en la valorización del colectivo que se dedica a la alfarería? ¿Cómo podemos hacerlo? ¿Cuáles son los mayores retos a los que se ha enfrentado en su vida profesional?*

GA: Para mí, la ilusión y la constancia es lo más importante, se puede conseguir

apartando todo lo negativo y dando paso a lo positivo. El reto principal es guste o no, seguir haciendo lo que un día inicie, y otro de los retos es permanecer, y así Alfar Arias continúa con su fin, que es elaborar piezas de barro y transmitir conocimientos a generaciones venideras.

RS: *Quienes trabajamos en la alfarería desde la educación tenemos en el aula un espacio habitual de transmisión e intercambio de conocimiento, pero los medios de comunicación y el negocio del entretenimiento en general tienen otras motivaciones. ¿Qué podemos hacer desde la alfarería para contribuir a la educación?*

GA: Creo que para empezar deberíamos unirnos a esos nuevos medios de comunicación, es decir, tener redes sociales y subir vídeos a plataformas como YouTube o Tik Tok para poder acercarnos a las nuevas generaciones. A partir de ahí esos niños se podrán acercar a nuestros talleres y a la alfarería, ya que la alfarería puede contribuir bastante en la educación, teniendo en cuenta que se utiliza en todos los sentidos, con lo que estimula el desarrollo sensorial, psicomotriz y sirve para la resolución de problemas, porque en el barro todo tiene solución, mensaje que es muy útil para el resto de sus vidas, también la alfarería ayuda a gestionar los niveles de frustración, reduce el estrés, ayuda con la concentración, la paciencia, la creatividad ya que para crear una pieza hay que pensar en todo el proceso antes de empezar a hacerla.

RS: *¿Qué alfareros destacaría entre quienes se interesan por la educación? ¿Me podría facilitar algunas referencias bibliográficas sobre alfarería y cerámica? ¿Qué consejo le daría a una joven ceramista?*

GA: En primer lugar, como referencia destacaría nuestro libro de *La ollería en Puertollano* (2012), donde a parte de mi marido Ángel Leal y yo, han participado otros historiadores como: Jesús María Lizcano Tejado, José González Ortiz, Miguel Fernando Gómez Vozmediano y Emili Sempere Ferrández. De este último, Emili Sempere, destacaría *Rutas a los alfares España – Portugal* (1982), *Historiografía de la cerámica española* (2017) y *La cerámica de Cuenca* (2022); de José González Ortiz, *La cerámica popular extinguida de Puertollano* (1985) y *La alfarería en Puertollano* (2018); de Abraham Rubio Celada, *Los Zuloaga. Artistas de la cerámica* (2007) y *La loza esmaltada hellinera: una gran*

desconocida en la cerámica española (2009); de Natacha Seseña, *La cerámica popular en Castilla la nueva* (1975) y *Cacharrería popular. La alfarería de basto en España* (1997); de Alonso Romero y Santi Cabaza, *Tinajería tradicional española* (2009); de Sergio Sabini Celio, *La alfarería relacionada con los animales* (2014); de Luis M. Llubiá, *Cerámica medieval española* (1967); de J. Llorens Artigas, *Formulario y prácticas de cerámica* (1972); de J. Llorens Artigas y Corredor Matheos, *Cerámica popular española* (1978); de Eulalia Castellote, *La alfarería popular en la provincia de Guadalajara* (1980) y de Domingo Sanz Montero y Severiano Delgado Gamo, *Viaje a los alfares perdidos de Albacete*.



Figura 7. María de Gracia Arias (Alfar Arias). *Jarra y lavabo esquematizado*, arcilla roja de baja temperatura, esmaltes metálicos, 2006

Figura 8. María de Gracia Leal (Alfar Arias). *Oscuridad y Luz*, arcilla roja, a mano, engobes de fabricación propia, 2016

Referencias

- Arias, G. & Leal, A (Coord.). (2012). *La ollería en Puertollano*. Alfar Arias.
- Bertaux, D. (1989). Los Relatos de vida en el análisis social. *Historia y Fuente Oral*, 1, 87-96.
- Ferraroti, F. (2007). Las historias de vida como método. *Convergencia. Revista de Ciencias Sociales*, 44, 15-40.
- González Ortiz, J. (1985). *La cerámica popular extinguida de Puertollano*. Diputación Provincial de Ciudad Real.
- (2018). *La alfarería en Puertollano*. Ediciones C&G.
- Lizcano Tejado. J. M. (2000) *Los barreros. Alfarería en la provincia de Ciudad Real*. Diputación Provincial de Ciudad Real.
- Morriña Díez, A. (2016). *Investigar con historias de vida. Metodología biográfico-narrativa*. Narcea.
- Seseña, N. (1975). *La cerámica popular en Castilla la Nueva*. Editora Nacional.
- (1997). *Cacharrería popular. La alfarería de basto en España*. Alianza Editorial.