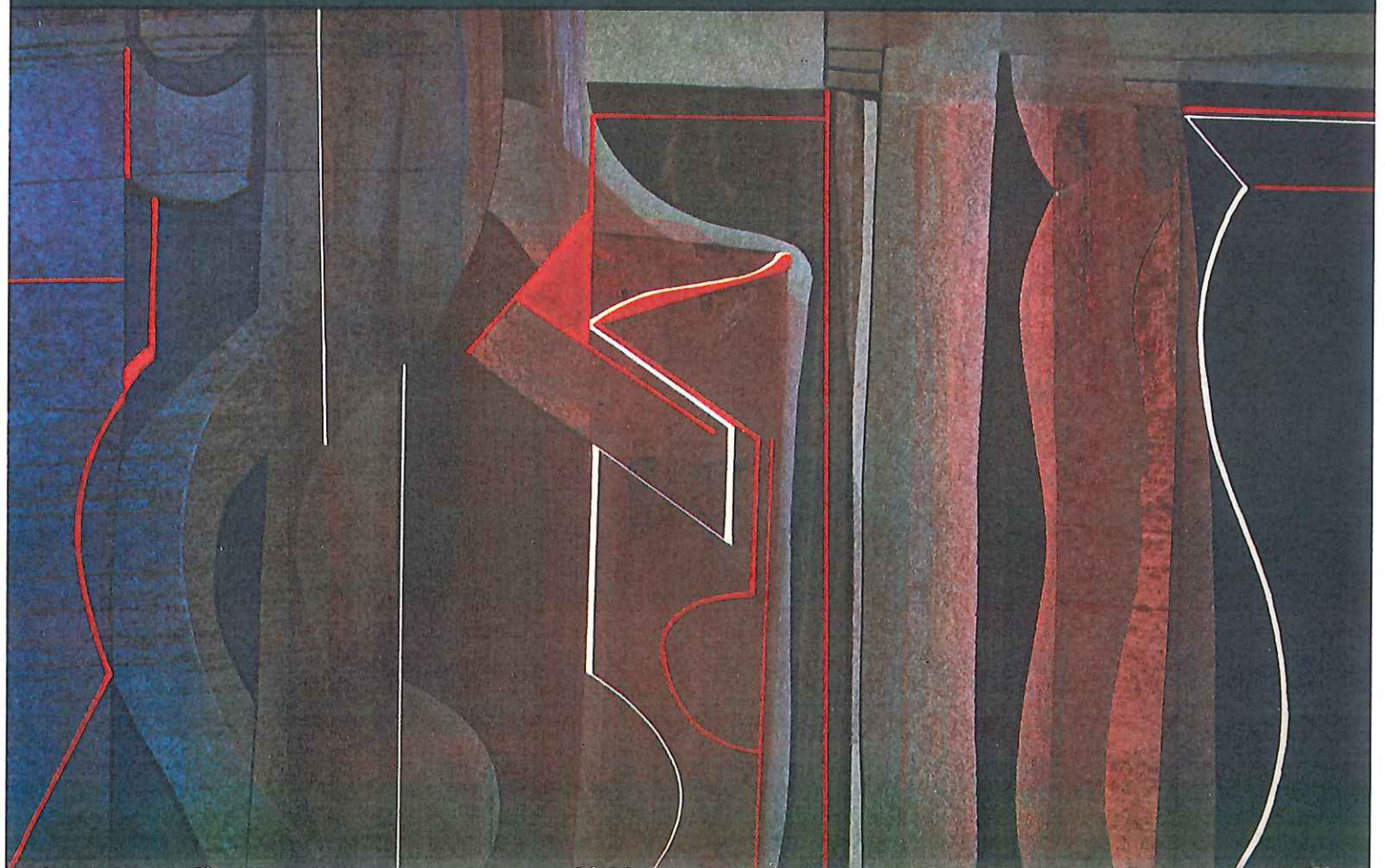


12

CERAMISTAS ESPAÑOLES

Angelina Alós
Arcadio Blasco
Lluís Castaldo
Elena Colmeiro
Antoni Cumella
José Llorens Artigas
Madola
Magda Martí-Coll
Enrique Mestre
Joan Miró
Pablo Picasso
Vigreyos



MINISTERIO DE CULTURA
DIRECCION GENERAL
DEL PATRIMONIO
ARTISTICO, ARCHIVOS
Y MUSEOS

12

CERAMISTAS ESPAÑOLES

Angelina Alós
Arcadio Blasco
Lluís Castaldo
Elena Colmeiro
Antoni Cumella
José Lorens Artigas
Madola
Magda Martí-Coll
Enrique Mestre
Joan Miró
Pablo Picasso
Vigreyos

VALENCIA / BARCELONA / MADRID, 1979

La Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos agradece la colaboración prestada para esta exposición por las siguientes personas y entidades:

Diputación Provincial de Barcelona; Museo de Cerámica del Ayuntamiento de Barcelona; Dña. Mariette Llorens Artigas; D. Francisco Farreras, Director de la Galería Maeght de Barcelona; Dña. María Paz Soler Ferrer, Conservadora del Museo Nacional de Cerámica de Valencia; y los propios artistas participantes en la exposición, sin cuya ayuda no se hubiera llevado a efecto la misma.

¿Por qué no la cerámica?

Compañera fiel e inseparable del hombre, hecha por su propia mano, con el cariño de lo frágil y rompible.

Vieja compañera del «homo faber», que ya desde el neolítico utiliza el barro cocido para poseer objetos propios, distintos a los que pueda ofrecerle la naturaleza.

Compañera que llega a estar con él en los ajuares funerarios, en los cacharros para alimentarse, en los zócalos y pavimentos de sus viviendas, en las refinadas vajillas del barroco y del rococó, o en los populares del siglo diecinueve.

Permanente compañera que se adapta a su autor, modificándose como la vida misma, perdiendo unas funciones, ganando otras, valorando unas veces lo práctico, otras más lo estético, con predominio de su valor de uso, o de lo puramente ornamental.

No menos compañera que otros géneros artísticos, aún manteniendo siempre como cualidad innata de su propio existir la importancia de lo técnico, sin cuyo soporte, nada sería: la arcilla y sus exigencias, el modelado y su habilidad, el horno, el fuego, lo físico y lo químico...

Compañera siempre de gentes, de público abundante, que la usa y que la toca, dándole valor propio a ese sentido humano a veces olvidado; supliendo con valor y calidad artística lo que, en algunos casos, haya podido perder de elemento cotidiano.

Y si hay tantas razones, ¿por qué no la cerámica?

* * *

Parece lógico ofrecer, con motivo del 25 aniversario de la inauguración de un Museo dedicado por entero a la cerámica y su mundo, su estudio y su entorno, una exposición de la importancia de la presente, como pequeño homenaje a dicho arte.

Se han escogido doce ceramistas españoles, como pudieron ser más, y que sirven, y de qué forma, para el inicio de esta experiencia, ampliable en años venideros. Porque lo válido es que el esfuerzo anda ahí, dando fe de que son todos los que están, aportando cada uno de ellos un quehacer indiscutible, una técnica depurada y científica, y una plasticidad fuera de duda.

Por todo ello, debo hacer pública mi profunda satisfacción por poder presentar esta exposición en el marco del Museo Nacional de Cerámica «González Martí» de Valencia, centro que fue en su origen fruto de una generosidad nunca suficientemente valorada, así como posteriormente en otros puntos de España, siquiera sea con el propósito, posiblemente innecesario, de acercar aún más al hombre y a esa su fiel e inseparable compañera.

FELIPE VICENTE GARIN LLOMBART

EL ARTE DEL BARRO EN ESPAÑA

Uno de los testimonios más fidedignos de la evolución cultural y artística de la humanidad, desde el Neolítico hasta nuestros días, es el arte del barro en sus diferentes modalidades. Todas ellas quedan englobadas dentro del término genérico de cerámica, con la única condición de que hayan sufrido, al menos, una cocción.

Dentro de la palabra cerámica tienen cabida, por tanto, una serie de productos dispares que, sin embargo, poseen cierto número de elementos comunes, entre los que destacamos, la materia prima, integrada básicamente por rocas silíceas, y el proceso de fabricación el cual exige, la hidratación de la arcilla para obtener una sustancia plástica, el secado y la cochura. Mediante ésta la pasta cerámica sufre una transformación química irreversible, convirtiéndose en terracota o barro cocido.

Estos productos cerámicos pueden tener el cuerpo poroso y permeable o vitrificado e impermeable. La porosidad y permeabilidad de una cerámica viene determinada por las impurezas de la arcilla, entre las que destaca el peróxido de hierro, al cual se debe el característico tono rojizo de muchos barros. Cuando se maneja un barro con pocas impurezas el proceso de vitrificación de la cochura es mucho más perfecto, obteniéndose un producto de cuerpo impermeable. En este segundo grupo tienen cabida el gres y la porcelana.

Las cerámicas de cuerpo poroso y permeable, de coloración generalmente rojiza tras la cocción, suelen recubrirse de vidriados. Con ello se obtiene un doble resultado: uno de carácter práctico, suprimir la permeabilidad de la pieza; otro de valor estético, ocultando la tonalidad rojiza de la arcilla proporcionando a la superficie un brillo y suavidad característicos. Este tipo de cerámica de cuerpo poroso, transformado en impermeable por la adición de una capa vítrea, es la loza. La expresión loza equivale, desde el punto de vista técnico, a la palabra italiana «mayólica» y a la francesa «faïence».

* * *

El paso del Paleolítico al Neolítico comportó una serie de cambios cruciales en el desenvolvimiento de la vida humana. El descubrimiento de la agricultura significó el fin del nomadismo. Al quedar el hombre atado a la tierra sembrada y convertirse en sedentario, se abrieron ante él una serie de posibilidades artísticas. Entre ellas el arte del barro cocido que, desde entonces, va a estar estrechamente vinculado, de mil maneras distintas, tanto a su vida como a su muerte, ya que en muchas culturas prehistóricas los cadáveres se inhumaban dentro de recipientes de barro cocido.

El deseo innato en el hombre de buscar la belleza, determinó que estas cerámicas tempranas, esencialmente utilitarias, empezaran en seguida a decorarse. Así, en ciertas piezas del período neo-eneolítico, vemos ya cordones hechos de barro, pequeños umbos y motivos ungulares sobre la superficie de las vasijas. Por entonces surge también la cerámica «cardial», decorada con las huellas dejadas sobre el barro blando con un tipo especial de concha, el «cardium edulis».

Entre las grandes creaciones tempranas de la cerámica hay que destacar los llamados «vasos campaniformes» que dieron nombre a toda una cultura extendida por gran parte de Europa.

Con la presencia de los púnicos en Ibiza, hacia el 654 a. J.C., se inicia un nuevo y espléndido período para nuestra cerámica. Entre los objetos hallados en las necrópolis de la antigua Ebyssos hay que destacar las numerosas esculturas de barro cocido o terracotas, destacando entre ellas las figuras femeninas en actitud votiva u oferente, cuyas indumentarias y tocados ponen de relieve, a veces, el lujo de la época, en estrecha vinculación con las culturas mediterráneas y sobre todo con el mundo griego.

Puede fecharse entre el siglo VII a. J.C. y la Era Cristiana, la fabricación de la llamada cerámica ibérica. Las vasijas de este período prueban ya el empleo del torno de alfarero y la influencia de diferentes corrientes del mundo Mediterráneo de la protohistoria, tanto púnicas como del área del Egeo. Se trata de terracotas pintadas, de pasta cuidada y fina, de tono rojizo claro, frecuentemente decoradas en negro. Piezas de este período y estilo se han hallado en las zonas catalana, valenciana, alicantina, murciana, andaluza y turolense.

* * *

El grupo más artístico de cerámica hispano-romana está integrado por la llamada «terra sigillata» —estampada—, antes conocida con el nombre de «barros saguntinos» o cerámica aretina. Este último nombre proviene de su posible origen en Arezzo, partiendo de modelos etruscos. Nuestros alfares tradicionales, como antes los de las Galias —Graufesenque—, asimilaron esta nueva modalidad del arte del barro, surgiendo así la llamada «terra sigillata hispana», de inferior calidad que la aretina y la gala.

De pasta cuidada, lo más característico de la producción presenta una decoración realizada con ayuda del estampillado, el moldeado y el torno. Los motivos decorativos se realizaban primero en unos punzones de terracota, los cuales se aplicaban a continuación sobre la pared interna de un molde, sobre el que repetidamente quedaba impreso en hueco el tema deseado. Dicho molde, bien relleno previamente en sus incisiones con barro, se aplicaba sobre la pella dispuesta en el torno. Después de desmoldear y secar las piezas, se recubría la superficie de éstas con un barniz en cuya composición figuraba óxido de hierro, sulfuro de plomo y silicato alcalino. Finalmente se procedía a la cocción, a unos 1.000°. Restos de alfares de «terra sigillata» han aparecido en las provincias de Toledo —Pantoja—, Logroño —Tricio—, Lérida —Abella y Solsona— y Pamplona —Corella—. Algunas de estas piezas llevan también estampillada la marca del alfarero. En cuanto a la temática decorativa hay gran variedad: fauna, flora, arquitectura, mitologías, etc.

La invasión musulmana determinó un profundo cambio en los alfares de la Península. Una auténtica revolución afectó a las técnicas, a los formatos y a la decoración. Con todo ello, los alfares hispanomusulmanes se ponen a la cabeza de la cerámica europea. Este primer puesto lo seguirá ostentando la cerámica española hasta ser desbancada por la mayólica italiana en los albores del Renacimiento.

Desde el punto de vista técnico las novedades aportadas por los musulmanes pueden concretarse en los siguientes procedimientos de fabricación:

a) El barro vidriado. Esta técnica requiere dos cochuras. La primera es la llamada jugueteado o bizcochado. A continuación las piezas se recubrían con una capa integrada básicamente por sulfuro de plomo —galena—, que en una segunda cocción quedaba vitrificada. Este vidriado es transparente e incoloro, pero puede colorearse mediante la adición de óxido de cobre o de hierro, resultando entonces una capa vítrea y transparente de tonalidad verdosa o melada. La técnica del vidriado era conocida de antiguo en el Oriente Próximo y en el Mediterráneo oriental.

b) Decoración sobre engalba y bajo cubierta de plumbífero. Para ocultar el tono rojizo de nuestros barros ferruginosos, se recurrió al procedimiento de recubrir las piezas con una capa de engalba blanca —palabra española que debe emplearse preferentemente, en sustitución de la expresión francesa «engobe»—. Esta constituye un magnífico fondo para la decoración policroma, obtenida en nuestros alfares hispanomusulmanes del siglo X mediante óxidos de cobre y de manganeso, con los que se consiguen los colores verde y negruzco amoratado. Una vez secos la engalba y estos óxidos, las piezas se recubrían de plumbífero, obteniéndose así, en la segunda cocción, una capa protectora, brillante y transparente. Esta técnica es la llamada «mezza maiolica» por los italianos.

c) Otra novedad técnica aportada por los musulmanes es el vidriado estannífero. Mediante una mezcla de sulfuro de estaño y de plumbífero, aplicada sobre el barro ya jugueteado, se consigue una capa vítrea blanca y brillante, en la que la blancura deriva del estaño y el brillo del plomo. Esta superficie es más homogénea y compacta que la de la simple engalba y sobre ella se distinguen con más nitidez los óxidos metálicos de la ulterior decoración. Aunque parece que ya desde la época califal se empleó rudimentariamente el estannífero, su perfección se consigue especialmente a partir de los siglos XII y XIII. En esta última centuria y por nuevas sugerencias orientales, el óxido de cobalto comienza a incorporarse a nuestras lozas, que alcanzan gran belleza con el característico color azul.

d) Buscando una policromía cada vez más rica, y una delimitación más perfecta de los colores, se difunde por Al-Andalus la técnica que hoy conocemos con el nombre de «cuerda seca». De origen al parecer iranio, en tiempos aquenidas, su difusión por Al-Andalus se iniciaría en el siglo X. El carácter rudimentario de las piezas más tempranas fue dejando paso a una técnica cada vez más perfeccionada que alcanza su mejor época en la Granada nazarí de tiempos de Muhammad V y en el reinado de los Reyes Católicos.

Las lozas de «cuerda seca» requieren dos cochuras. Después del jugueteado, la pieza se prepara para recibir los óxidos metálicos, mediante un previo diseño del contorno del dibujo deseado, que se repasa después con una mezcla compuesta en general de óxido de manganeso y una grasa consistente. De esta manera se crean una serie de compartimentos, comparables en cierto modo con los del esmalte compartimentado o «champlévé» en los que se depositan los diferentes óxidos metálicos. En la segunda cochura éstos quedan vitificados y perfectamente delimitados por los trazos o «cuerdas secas», que impiden cualquier posible mezcla entre ellos. En las labores más perfeccionadas la gama cromática incluye el blanco de estaño, el verde de cobre, el azul de cobalto, el melado de hierro, el amarillo de antimonio y el negruzco amoratado de manganeso.

La expresión «cuerda seca» se remonta al siglo XVI y parece derivar de un documento relativo a un encargo de azulejos para la catedral de Sevilla, desde entonces se ha venido aplicando a la técnica descrita, hasta entonces innominada.

e) La técnica más compleja y más bella, entre todas las introducidas en la España musulmana es la de la loza dorada, que se ha venido designando impropriamente loza de reflejo metálico. Técnica de origen todavía problemático —¿Mesopo-

imia, Egipto, Irán?—, aunque nacida en el Próximo Oriente, parece derivar de las decoraciones doradas de ciertos vasos de vidrio romanos.

Ante el rechazo, por parte del Islam de las vasijas de metales ricos, estas lozas doradas conseguían similares efectos de riqueza, con unos materiales mucho más económicos. Sin embargo, frente a otros tipos de cerámica, eran piezas caras, ya que requerían tres cocuras, lo cual exigía más trabajo y, sobre todo, más leña. En la segunda cocción, tras el imprescindible juagueteadado, quedaba vitrificada la capa de estannífero, así como el óxido de cobalto, en los casos en que se incluía azul en la decoración. Posteriormente se pintaban los motivos dorados mediante una dilución integrada principalmente por nagre, sulfuro de plata, sulfuro de cobre, almagra y cinabrio. La tercera cocción exigía un horno con llama reductora, a base de una atmósfera privada de oxígeno, requisito imprescindible para lograr las bellas tonalidades doradas.

* * *

Las novedades técnicas introducidas en la Península por los musulmanes se fueron extendiendo a los alfares de los reinos cristianos, especialmente a partir del siglo XIII, en íntima conexión con los avances de la Reconquista. Surgen así diversos tipos, entre los que destacan los de Andalucía, Toledo, Levante y Aragón. Esta producción debe considerarse como una manifestación importante del arte mudéjar, ya que en ella se entremezclan siempre el arte musulmán y el cristiano.

La producción mudéjar valenciana gira básicamente en torno a dos técnicas y dos lugares de fabricación. Paterna se especializó, a partir de fines del siglo XIII y comienzos del XIV, en las lozas pintadas en verde y manganeso, donde los temas musulmanes se asocian con otros netamente góticos, como las figuras femeninas. El ejemplar más famoso es el plato de la «ardana» del Museo de Barcelona. Otras piezas de Paterna van decoradas en cobalto, con temas preferentemente de paletas dispuestas radialmente, con sensación de movimiento giratorio. Lo mejor de la cerámica valenciana es, sin embargo, la loza dorada de Manises, cuya producción se inició, si tenemos en cuenta las referencias de los textos, en la segunda mitad del siglo XIV. Tanto por su técnica —transunto de la «obra de Maliqa» nazarí—, como por los temas ornamentales, en labores mudéjares, en las que se combinan elementos orientales y occidentales, como el ataurique, el «hom», la fauna, la heráldica y las figuras humanas. Una de las piezas más bellamente decoradas es el plato de la Caza en la Albufera de Valencia —Instituto Valencia de Don Juan—. Clientes de Manises fueron todos los grandes personajes de la época, como testiguan los escudos de las piezas y los documentos. Entre éstos destacan las dos cartas escritas por la reina María de Castilla, esposa de Alfonso V el Magnánimo a Pedro Boil, señor de Manises, solicitándole una serie de labores concretas, decoradas en dorado. La vajilla dorada de Manises todavía conserva su esplendor en las piezas moriscas del siglo XVI, en las que la técnica de origen musulmán se alía con formatos gallonados derivados de la orfebrería renacentista. A lo largo de los siglos XVII y XVIII se produce la decadencia, pero algunas labores populares, como las del «pardalot», poseen aún gran atractivo de diseño.

Los alfares valencianos medievales produjeron igualmente piezas arquitectónicas. Son de gran originalidad los llamados «socarrats», del siglo XV. Se trata de losetas sin vidriar, pintadas con temas florales, figurados y de fauna. Más abundantes son los azulejos pintados en cobalto. Muchos de ellos ostentan escudos de diferentes linajes, de monasterios, de gremios, etc. Un número más reducido se hicieron también azulejos pintados en cobalto y dorado.

* * *

A lo largo del cuatrocento los centros cerámicos italianos que, en un principio, ocupaban un lugar secundario con relación a los alfares españoles de la Baja Edad Media, adquieren un gran dominio de la técnica estannífera, soporte de los óxidos metálicos. Este perfeccionamiento va unido a la aparición de una nueva temática, estrechamente vinculada a la decoración renacentista. Así se inicia el apogeo de la cerámica italiana que desde el siglo XVI se alzarán con el cetro de la cerámica europea. Su influencia determinará una verdadera revolución en nuestros alfares tradicionales de la Edad Media.

En fecha muy temprana —últimos años del siglo XV— se trasladó a Sevilla un ceramista italiano que pasa por ser el introductor de la mayólica entre nosotros. Se trata de Francisco Niculoso Pisano, especializado en la fabricación de paneles destinados a la decoración arquitectónica. En sus obras, especialmente en la portada del convento sevillano de Santa Paula y en el frontal y retablo de la Capilla de los Reyes Católicos del Alcázar, quedan patentes todas las novedades de este estilo: empleo de la paleta de gran fuego y utilización de motivos renacentistas dispuestos «a candelieri». Los hornos trianeros —partir de Niculoso Pisano y a lo largo del siglo XVI fabricaron gran número de paneles de azulejos, con arreglo a las nuevas modas, surgiendo, ya avanzada la centuria, importantes ceramistas españoles como Roque Hernández y Cristóbal de Augusta, cuya labor en las salas del citado Alcázar alcanza gran perfección.

La incidencia de las técnicas y estética renacentistas sobre los alfares talaveranos medievales, hasta ahora poco conocidos, motivaron una transformación y auge inusitados, desde la segunda mitad del siglo XVI. Desde entonces, las lozas talaveranas y los paneles de azulejos se imponen en la corte de los Austrias. Se ha pensado que esta revitalización de los hornos de Talavera podría relacionarse con la estancia en la ciudad de Niculoso Pisano. Pero esto no se ha podido demostrar. Sin embargo, consta la presencia en esta ciudad de Jan Floris, un flamenco que aparece en diversos documentos como proveedor

de paneles de azulejos para los palacios reales en tiempos de Felipe II. Sucesor de éste es Juan Fernández, quien recibe el encargo de fabricar los azulejos destinados a la decoración del Monasterio de El Escorial. Con él parecen relacionarse otras obras importantes, como el retablo de la iglesia de Candeleda (Avila) y el retablo y los paneles del atrio de la Virgen del Prado de Talavera, procedentes de la ermita de San Antón.

Aún mayor difusión alcanzaron las piezas de vajilla talaveranas, con formas y temas ornamentales diferentes que van evolucionando a lo largo de los años en las que aparece ya una fresca policromía a base de azules, amarillos, verdes y manganeso, al servicio de diferentes temas, muchos de ellos figurados.

Al irrumpir en nuestros mercados las lozas de Alcora, los alfares talaveranos se resintieron de la competencia, y empezaron a declinar. Para tratar de sobrevivir imitaron el nuevo estilo alcoreño, tan ligado a la «faïnce» francesa. Aparecen así, en la segunda mitad del siglo XVIII, las piezas policromas de influencia gala, con pequeños ramilletes, puntillas de estilo Berain y dos originales motivos, el puente y el chaparro, y las tres manzanas.

Por esta misma época los hornos de Puente del Arzobispo siguieron fabricando piezas policromas, decoradas preferentemente con paisajes y animales, en las que destaca su bella tonalidad verde esmeralda. Para los hornos de Talavera y Puente fue funesta la Guerra de la Independencia. Y aunque en el siglo XIX continuó la producción, ésta disminuyó en cantidad y calidad artística.

Tras las cerámicas medievales de Manresa, decoradas en verde y manganeso, como las contemporáneas de Paterna y Teruel, los hornos catalanes asimilaron en el siglo XVI la técnica de la loza dorada de Manises. Así se inicia una producción, localizada especialmente en Reus y Barcelona, que, si bien en un principio, trata de imitar las lozas doradas valencianas, alcanza a lo largo de los siglos XVII y XVIII su propia personalidad, con temática muchas veces figurada. Algunos ejemplares van fechados. Muy originales son los platos de fondo punteado, sobre el que destacan figuras o ciertos temas inspirados en aleluyas.

La lozas catalanas más originales son, sin embargo, las policromas y las decoradas sólo en azul, las cuales alcanzan extraordinaria variedad a lo largo de los siglos XVII y XVIII. La introducción del Renacimiento en los alfares catalanes está relacionada con la importación de mayólicas italianas y, sobre todo, con la instalación en Manresa de Lorenzo de Madrid, alfarero procedente de Talavera. A él se deben diversos paneles y solerías de azulejos realizados a fines del siglo XVI para el Palacio de la Generalidad. El mejor maestro azulejero catalán del siglo XVII fue Lorenzo Passoles a quien se deben grandes composiciones, como las de la Casa de Convalecencia de Barcelona. Los dos bellos paneles de la «Chocolatada» y la «Corrida de toros», de Alella, son ya del siglo XVIII. Aunque realizados generalmente con ayuda de estarcidos, son muy originales y poseen toda la frescura del arte popular, los llamados azulejos de «oficios», fabricados a lo largo de los siglos XVII, XVIII y XIX.

* * *

La manufactura de Alcora fundada por el Conde de Aranda en 1727, aprovechando el magnífico barro de Castellón, representa la introducción de las modas francesas de tiempos de Luis XIV en el barro vidriado. En una primera etapa —1727 a 1749— las «faïnces» de Moustiers, Marsella, Rouen y Nevers constituyen los modelos preferidos. Franceses son también algunos de los personajes de estos primeros tiempos, como Roux y Olerys, aunque junto a éstos destaquen españoles. Entre ellos Miguel Soliva, Cristóbal Mascarós, los Causada y los Calvo. La producción de estos primeros años es exclusivamente de loza, decorada con «chinescos» característicos, motivos inspirados en el decorador de Luis XIV, Jean Berain, y algunos temas religiosos y alegóricos. En una segunda etapa —1749 a 1798— el estilo Luis XIV es sustituido por el Luis XV. Son abundantes entonces las rocallas rococó, imponiéndose en Alcora el llamado «género Alvaro». Además de fabricar loza se inicia en este período la producción de porcelana de pasta tierna, ligada al estilo neoclásico, que se acaba generalizando en Alcora en las últimas décadas del siglo XVIII. Otra innovación técnica es la llamada «tierra de pipa», en la que se emplea una arcilla blanca con sílex calcinado. Con esta última pasta se hicieron diversas piezas de forma y, sobre todo, esculturas de un característico tono marfileño. Junto a labores de porcelana de gusto neoclásico, en la última etapa de Alcora —1798 a 1851— se realizaron en loza numerosas figuras de animales policromados, que se conocen con el nombre de «fauna de Alcora».

* * *

El interés por la fabricación de porcelana, generalizado en todas las cortes europeas del siglo XVIII, es también el origen de nuestra Fábrica de Porcelana del Buen Retiro, vulgo «La China», fundada en 1759 por Carlos III. Esta manufactura, en sus comienzos, fue prácticamente el traslado de la fábrica italiana de Capodimonte, fundada también por el mismo monarca. La vida de la Fábrica del Buen Retiro continuó hasta la Guerra de la Independencia, época en que las instalaciones fueron destruidas por los franceses y los ingleses. La porcelana del Retiro no fue nunca caolínica. Su pasta varía a lo largo de los años, desde unas «fritas» de diferente composición, hasta una pasta a base de magnesita, de más calidad y dureza. Dos

familias de origen napolitano, los Gricci y los Scheppers, estuvieron al frente de la fábrica hasta que, a comienzos del siglo XIX, Carlos IV entrega su dirección al mallorquín Bartolomé Sureda.

En los primeros años se hicieron preferentemente esculturas y placas destinadas al revestimiento de interiores. Fruto de esta espléndida labor son las dos salas del Palacio de Aranjuez y del Palacio Real de Madrid. En la primera se percibe el característico estilo rococó, con abundantes rocallas y «chinoiserías», de bella policromía. En la segunda, en cambio, la temática es más clásica y el colorido más sobrio. Tanto en la labor escultórica, como en las piezas de vajilla, se perciben los dos estilos imperantes entre 1760 y 1812: el barroco más abigarrado y el neoclasicismo de formas más frías y secas, plasmado en figuritas de «biscuit» sin policromar.

* * *

Aparte de las labores de esta centuria, ya enumeradas, surgen en el siglo XIX fabricaciones nuevas. Entre ellas las llamadas «lozas finas estampadas», realizadas en Sargadelos, Cartagena, la Cartuja de Sevilla y Valdemorillo. Realizadas con procedimientos más industriales, su vinculación con las lozas inglesas resulta evidente.

Tratando de sustituir a la recién desaparecida Fábrica del Buen Retiro, María Isabel de Braganza, esposa de Fernando VII, fundó en 1817 la Fábrica de la Moncloa. En ella se realizaron algunas piezas de porcelana, pero la producción más abundante fue la de loza, especialmente estampada, conforme a los gustos de la época.

Diversas fábricas instaladas por estos años en Segovia, Oviedo, Bilbao y Pasajes, tuvieron un carácter marcadamente industrial. Como contraste queremos resaltar la producción popular de Manises, en azul y preferentemente policroma. Dotada de una espontaneidad y lozanía singulares, creemos que su importancia no se ha destacado suficientemente al hacer la historia de la cerámica española, tal vez por estar en un horizonte cronológico demasiado cercano a nosotros. Estas lozas maniseras, ingenuas, de colorido deslumbrante, son como una eclosión de vida y de luz auténticas, en el ambiente frío, plácido y decadente del siglo XIX.

Después de este último gran brote del genio popular, a fines del XIX, con el modernismo, la cerámica española adquiere una marcada dimensión «burguesa», especialmente en la faceta arquitectónica. Muchas obras de fines de dicha centuria y comienzos del siglo XX, desde las diseñadas por Gaudí hasta las plazas públicas y numerosas tiendas, se decoran con azulejos, algunos, sin duda, en el lamentable estilo historicista denominado popularmente «remordimiento», pero otros con la personalidad indudable del «art nouveau».

En nuestro siglo, una buena parte de la cerámica española tiene tendencia a discurrir por cauces más «intelectualistas».

BALBINA MARTINEZ CAVIRO

LA CERAMICA DESDE EL «FIN DE SIGLO» A NUESTROS DIAS

En el último tercio del siglo XIX se ha producido una transformación en el lenguaje simbólico de la cerámica. Las largas series de piezas utilitarias guarnecidas con esmaltes de baja temperatura que, desde los siglos árabes hasta finales del siglo XVIII, habían servido como instrumentos de mesa y decoración, se vieron, en esta época sustituidas por las vajillas salidas de las fábricas, reales o particulares. La antigua cerámica, producida en un taller familiar, regida por una reglamentación gremial, cesa de producirse cuando cambia el medio social en el que se desenvolvía. Desde el último tercio del siglo XVIII hasta la misma época del siglo XIX, Europa está deslumbrada por la porcelana que sale de fábricas en las que el trabajo está rigurosamente fragmentado. La industrialización abarata el producto al mismo tiempo que lo uniformiza. Gracias a ella pudo fabricarse una cerámica bien hecha, atractiva y apta para ser comprada no sólo por la aristocracia, sino por capas sociales con menos poder adquisitivo. Los diseños, tanto de vajillas como de objetos de adornos, como figurillas, adquirieron enorme prestigio. Wedgood's fue un buen ejemplo de este tipo de fábrica —como Limoges, Rosenthal, Arsberg— que comprendió la importancia del empleo de la máquina de vapor así como los canales para el transporte de las materias primas y del carbón.

Paralelamente a estos inventos, el gusto se inclina por la obra repetida, realizada a molde.

Pero esta manera de producción deteriora progresivamente los productos: la porcelana de las cerámicas originales eran imitadas en loza, los esmaltes eran aplicados mecánicamente, sin imaginación. Las pastas, aunque correctas, no son tenidas en cuenta, son solamente un soporte para ser vidriadas y, por lo tanto, disimuladas y sólo se reproducen las figurillas fácilmente moldeables.

La Primera Exposición Mundial de Londres de 1851 puso de relieve el bajo nivel a que había llegado la «industria del gusto». William Morris y John Ruskin hacen de portavoces de su cambio en el que está el origen (entre otras artes), de la cerámica contemporánea. Este cambio en realidad es una inversión de valores.

Al comenzar el último tercio del siglo XIX se unen valores estéticos como, el rechazo de las copias, la fatiga de lo «dejá vu» a unas situaciones sociales distintas como el asentamiento de una burguesía industrial y la aparición de movimientos socialistas. Todos los elementos están reclamando un viraje. En éste se da como presupuesto ideológico, la desaparición de diferencias entre las artes mayores y menores, entre las «bellas artes» (escultura, arquitectura y pintura) y las artes decorativas. Cada arte se va a distinguir por su mensaje. Es diferente el mensaje de una porcelana de Alcora que el de una escultura en bronce, pero la una no está subordinada a la otra.

Reaparecen los oficios, desaparecidos durante décadas. Pero no el oficio entendido a la manera artesanal, en la que se repiten formas individuales, sino de una manera individual y creativa.

Esta ideología se plasma en la moda estética conocida como «Modernismo».

La cerámica modernista se da bajo unos presupuestos de investigación de las tierras y de los esmaltes. Se recuperan valores de épocas pasadas y tradicionales distintas como es el arte japonés (redescubierto en Occidente en la Exposición de Filadelfia de 1876). Samuel Bing, en su tienda «Art Nouveau» abre una exposición de cerámica japonesa. Artistas japoneses van a Nancy, al foco del modernismo donde trabaja Emile Gallé.

En España la ciudad que recoge este ambiente «fin de siglo» es Barcelona.

Barcelona tiene, como las grandes ciudades europeas, Bruselas, París, Glasgow, Viena, una burguesía industrial cliente de los nuevos productos.

La cerámica tiene una demanda doble: como vicaria de la arquitectura y como arte autónoma. El primer aspecto se plasma en un conjunto de edificios, bien realizados en ladrillos (por influjo del arabismo de las primeras obras de Gaudí) o decorados con azulejos o incrustaciones y remates cerámicos. Las calles del Ensanche barcelonés son un muestrario de fachadas, portales, remates de cerámica diseñados por los «grandes» arquitectos modernistas, Gaudí, Domènech i Montaner y Puig i Cadafalch. Fuera del Ensanche el Palau de la Música Catalana, el Hospital de San Pablo y el Restaurante de la Exposición, situado en el Parque de la Ciudadela, son testigos de esta combinación de arquitectura y cerámica tan ligado al modernismo europeo pero que se acentúa en el barcelonés. Pero esta cerámica no deja de ser decorativa, en el viejo sentido de la palabra.

Al mismo tiempo el tratamiento de la cerámica como arte independiente, como obra de arte en sí misma, que ha de ser contemplada y juzgada con arreglo a sus propias leyes internas, se da en algunos artistas que recogen el nuevo espíritu creativo. Entre ellos elegimos como ejemplo a Antoni Serra Fiter (1869-1932). Aunque trabaje la loza, la obra más personal de Antoni Serra se realiza en las dos «nuevas» pastas: la porcelana y el gres, cuyo uso introdujo en España.

Antoni Serra —como otros ceramistas modernistas— trabajó en empresas industriales lo que le dio un profundo conocimiento de la química.

La pasta de porcelana que sale de sus manos, cocida a 1.400° es de una gran blancura y perfección debido al cuidado con que son elegidas las primeras materias. Esta porcelana es decorada con una gama de colores que resisten a tan alta temperatura: azul, rosa, verde, marrón y negro. La decoración, bajo cubierta, es cocida juntamente con la pasta, lo que supone un gran riesgo. La forma de sus jarros la diseña él mismo. Son formas simples, con ligeros movimientos vegetales, en las que se huye del ornamento inútil. El adorno está en la decoración. Cuando decora él mismo sus jarros, la decoración es de tipo oriental, con influjo japonés, a la que añade, a veces, toques en reflejos metálicos, vieja técnica redescubierta. Otras veces usa sus pastas y sus esmaltes a decoradores como Rey o Nogués. Las decoraciones de éstos, también bajo cubierta, están basadas en figuras y paisajes, dibujados con la estética zigzagueante y floral propia del modernismo así como en un cierto simbolismo al que nunca fue infiel Nogués.

Otra personalidad importante por su influjo a pesar de su escasa obra personal fue Francesc Quer (1858-1933) profesor, como Antoni Serra, de «l'Escola de Bells Oficis». Aunque la mayor parte de su obra cae dentro de la cerámica industrial, su magisterio y su trabajo personal, le sitúa entre los ceramistas investigadores, utilizando el gres recubierto por esmaltes profundos y de una exquisita calidad. Fue maestro de decoración cerámica de pintores como Josep Aragay, Xavier Nogués, Francesc Domingo, Josep Obiols y Manuel Humbert. Los dos primeros, sobre todo, forman parte de un limitado pero significativo capítulo de la cerámica catalana.

Atraídos por la seducción que ejercía el revalorizado artesanado, se apoyan en ceramistas como Serra i Fiter y Quer, en el caso de Nogués, o Quer solamente en el de Aragay, para expresarse por medio de la arcilla. Aragay, que profundizó sus estudios de ceramista, llegando a ser profesor de la «Escola de Bells Oficis» y a crear su propio taller en Breda, después de un viaje a Italia, adopta una decoración con recuerdos del Renacimiento italiano. Su obra está realizada en loza.

También Guardiola (1869-1950), pertenece a este grupo de pintores-ceramistas, inspirados en el Renacimiento italiano. Trabajó en baja temperatura hasta su ida a Sèvres, invitado por la manufactura en 1934 y 1937 en que comenzó el trabajo en gres.

Pero el hilo conductor de la cerámica independiente, basada en los tres puntos de apoyo forma-pasta-esmalte, que arranca con Quer y Serra i Fiter, es retomado por Llorens Artigas, discípulo de los anteriores cuya obra es comentada en otro lugar de este catálogo. Su obra, sin cambios ni sorpresas (excepto su colaboración con Joan Miró) llega hasta los años 70 siempre fiel a una estética basada en la decoración más sutil para las formas más depuradas.

Hacia mediados de los años 20 el gres queda, pues, incorporado como vehículo de expresión. El papel de introductor de la cerámica oriental que Llorens Artigas ha consolidado en España lo realiza Bernard Leach en la cerámica europea. Al retorno a Gran Bretaña después de diez años de trabajo en Japón, sus conferencias y su libro «Potter's Bollk» contribuye al cambio de mentalidad de los ceramistas europeos que se mantienen en esta línea orientalizante.

Aunque la técnica primaria no haya cambiado, lo que sí se ha transformado en estos años ha sido el destino de la cerámica que tiene más que ver con la apariencia que con la función. El ceramista considera su arte como algo muy personal, como una expresión de su libertad creadora. Su obra no está sujeta a ninguna exigencia de mercado sino que se muestra en galerías como si se tratara de una pintura o una escultura.

Hacia los años 50 —aunque sea difícil siempre señalar los momentos precisos del cambio— el proceso de individualización de los ceramistas conduce a unas formas nuevas que se pueden considerar dentro de un expresionismo abstracto. Se comienza a rechazar los modelos chinos y japoneses. La escultura cerámica es un camino emprendido por artistas que no quieren meterse a la vieja tradición del vaso aunque muchos de ellos alternen ambas expresiones como Angelina Alós o Antoni Umella que, habiendo celebrado su primera exposición en 1933, realiza una obra vascular de formas perfectas, cerradas, con volúmenes profundos y variados al mismo tiempo que esculturas en las que crea un sentimiento de tensión característico.

La escala de las piezas se ha ampliado y la vieja técnica del torno, aunque no ha sido abandonada, ha dejado paso a piezas trabajadas a mano, agujereadas, quebradas, dejando espacios interiores como en las esculturas de Elena Colmeiro, Arcadio Casco, Castaldo, Madola, Vigreyos o Miró. Otras veces las formas son geométricas, ensambladas a mano, con un sentido arquitectónico al mismo tiempo que escultórico como en el caso de Enrique Mestre y Magda Martí Coll.

Como pasta sigue utilizándose el gres del que se obtienen texturas más rudas, rugosas, semejantes a veces a las de la cerámica prehistórica o a las de la misma tierra. Los esmaltes están mezclados a veces en la misma pasta pero, aun cuando son superficiales, han perdido la lisura y semejan piedras naturales.

La obra de los ceramistas contemporáneos produce la justa sensación de que el trabajo de la tierra es tan tecnológico como artístico lo que enlaza con una característica común a casi todos los ceramistas actuales que han aprendido su arte y su técnica en escuelas. Manises, Barcelona (Escola Massana y Escola del Treball) y otros centros privados están en el origen de la formación de los ceramistas españoles como Sèvres y Faenza lo están en el de los franceses e italianos y las escuelas anejas a universidades en el de los norteamericanos.

Este bagaje técnico posibilita que cada ceramista pueda enfrentarse con los problemas de la obra única y buscar una identidad que, en el momento actual, se basa más en crear una tradición que en continuarla.

TRINIDAD SANCHEZ-PACHECO



Nace en Silleda (Pontevedra).

Estudia cerámica en Buenos Aires con el profesor español Fernando Arranz.

- 1951. Exposición de Cerámica en el Casino de Mar del Plata, Buenos Aires (Primer Premio).
- 1952. Segundo Salón de Artes Plásticas. Buenos Aires (Premio de Honor).
- 1954. Exposición individual en la Galería Müller, Buenos Aires.
- 1956. Sala Fraga, Vigo.
- 1960. Sala San Jorge, Madrid.
- 1962. Ateneo de Madrid. Museo de Arte Moderno de París.
- 1964. Beca de la Fundación Juan March. Exposición «10 Artistas Españoles». Toulouse y Bordeaux.
- 1966. Exposición histórica de la cerámica, Casón del Buen Retiro, Madrid.
Bienal del Uruguay (Primer Premio).
Galería Internacional, Bruselas.
- 1967. Exposición Internacional de Cerámica, Faenza, Italia (Medalla de Oro). Galería Ni, La Haya.
- 1968. Beca de la Fundación Juan March para el Mills College, Oakland, San Francisco, California.

- 1969. Exposición Internacional de Faenza, Italia.
- 1971-72. Exposición en las Salas de la Dirección General de Bellas Artes, Madrid.
- 1973. Caja de Ahorros, Vigo. «Arte Joven», Ayuntamiento de La Coruña.
- 1974. Galería Ponce, Madrid.
Galería Valera, Bilbao.
- 1976. «Homenaje a Llorens Artigas», Galería Ponce, Madrid.
- 1977. Realiza un mural para las oficinas de Información y Turismo de España en Londres.

BIBLIOGRAFIA

- AREAN, C.: «Artes aplicadas en la España del siglo XX». Madrid, 1967.
- CAMPOY, A. M.: «Diccionario crítico de Arte Español Contemporáneo». Madrid.
- GAYA NUÑO, J. A.: «Arte del Siglo XX». Ed. Plus Ultra. Madrid.
- LEWENSTEIN & COOPER: «New Ceramics». Londres, 1974.
- Gran Enciclopedia Gallega. Santiago de Compostela, 1976.



lúm. 46.



Núm. 43.



Núm. 55.



Núm. 48.

32. «Esquina para defenderse del miedo».
60 × 60 cm.
Refractario.

Lluís CASTALDO

Formas en cerámicas de gres. Año de realización 1978.

33. 1.^a Grupo compuesto por:
Forma A de 25 × 58 cm.
Forma A, I de 25 × 32 cm.
Forma A, II de 19 × 22 cm.
34. 2.^a Grupo compuesto por:
Forma B de 28 × 59 cm.
Forma B, I de 35 × 37 cm.
Forma B, II de 19 × 26 cm.
Forma B, III de 17 × 21 cm.
35. 3.^a Grupo compuesto por:
Forma C de 21 × 57 cm.
Forma C, I de 19 × 47 cm.
Forma C, II de 21 × 31 cm.
Forma C, III de 19 × 24 cm.
36. 4.^a Grupo compuesto por:
Forma D de 18 × 54 cm.
Forma D, I de 25 × 37 cm.
Forma D, II de 23 × 34 cm.
Forma D, III de 14 × 19 cm.
37. 5.^a Grupo compuesto por:
Forma E de 23 × 37 cm.
Forma E, I de 24 × 31 cm.
Forma E, II de 23 × 22 cm.
38. 6.^a Grupo compuesto por:
Forma F de 24 × 49 cm.
Forma F, I de 18 × 40 cm.
Forma F, II de 23 × 31 cm.
Forma F, III de 20 × 23 cm.
39. 7.^a Grupo compuesto por:
Forma G de 22 × 60 cm.
Forma G, I de 24 × 50 cm.
Forma G, II de 25 × 27 cm.
Forma G, III de 16 × 22 cm.
40. 8.^a Grupo compuesto por:
Forma H de 25 × 45 cm.
Forma H, I de 27 × 27 cm.
Forma H, II de 19 × 21 cm.
41. 9.^a Grupo compuesto por:
Forma I de 26 × 46 cm.
Forma I, I de 25 × 34 cm.
Forma I, II de 32 × 21 cm.
42. 10.^a Grupo compuesto por:
Forma J de 23 × 40 cm.
Forma J, I de 23 × 37 cm.
Forma J, II de 19 × 28 cm.
Forma J, III de 17 × 20 cm.

Elena COLMEIRO

(Obras en gres con chamota, alta temperatura).

43. 48 × 40 cm.
44. 60 × 40 cm.
45. 43 × 26 cm.

46. 44 × 63 cm.
47. 32 × 45 cm.
48. 35 × 36 cm.
49. 52 × 46 cm.
50. 52 × 40 cm.
51. 40 × 32 cm.
52. 54 × 25 cm.
53. 25 × 40 cm.
54. 50 × 24 cm.
55. 130 × 80 cm.

Antoni CUMELLA

56. Pieza n.º 1, 1979.
Gres.
38 cm.
57. Pieza n.º 2, 1979.
Gres.
31 cm.
58. Pieza n.º 3, 1977.
Gres.
37 cm.
59. Pieza n.º 4, 1977.
Gres.
22 cm.
60. Pieza n.º 5, 1977.
Gres.
19 cm.
61. Pieza n.º 6, 1978.
Gres.
40 cm.
62. Pieza n.º 7, 1979.
Gres.
37 cm.
63. Pieza n.º 8, 1977.
Gres.
31 cm.
64. Pieza n.º 9, 1977.
Gres.
27 cm.
65. Pieza n.º 10, 1977.
Gres.
23 cm.
66. Pieza n.º 11, 1977.
Gres.
40 cm.
67. Pieza n.º 12, 1977.
Gres.
18 cm.
68. Pieza n.º 13, 1979.
Gres.
35 cm.
69. Pieza n.º 14, 1979.
Gres.
29 cm.

*Director General del Patrimonio Artístico,
Archivos y Museos:* Dr. Javier Tusell Gómez

Subdirector General de Museos: Dr. Felipe Vicente Garín Llombart

Jefe del Servicio de Exposiciones: Juan Zozaya Stabel-Hansen

Jefe de Sección: Dra. Isabel Cajide

Coordinador: Raúl-Alberto Díez

Colaboración especial: Enrique Domínguez

Especialistas: Juan Antonio Aguirre
María Rosa García Brage
Cathy Coleman

Diseño del Catálogo: José M.^a Iglesias

Fotografías: Breva, Toni Cumella, R. García Catalán,
Jesús González y Vigreyos

Imprime: Imprenta del Ministerio de Cultura
Depósito legal. M. 19.209.—1979