

De la alfarería al arte

Picasso, Dalí, Miró, Benjamín Palencia, Ortiz Sarachaga, Durán-Loriga,
Mauricio Sanguino, Faus y Pedro Mercedes

Foto cubierta anterior: *El pintor y la modelo*. Picasso.

Foto cubierta posterior: *Gato*. Miguel Durán-Loriga Rodríguez.

De la alfarería al arte

Picasso, Dalí, Miró, Benjamín Palencia, Ortiz Sarachaga, Durán-Loriga,
Mauricio Sanguino, Faus y Pedro Mercedes

Teresa Álvarez González (ed.)
Enrique Martínez Glera (ed.)

AYUNTAMIENTO DE NAVARRETE (LA RIOJA)

2018

EXPOSICIÓN

De la alfarería al arte

Sala de exposiciones “Román Zaldívar”
Ayuntamiento de Navarrete (La Rioja)
20 a 29 de julio de 2018

Organización

Ayuntamiento de Navarrete

M^a Luisa Corzana Calvo, alcaldesa
Sonia Moro Cea, dinamizadora cultural
Silvia Losantos Blanco, dinamizadora cultural

Comisariado y gestión

Teresa Álvarez González
Enrique Martínez Glera

Transporte / Montaje

Queroche

CATÁLOGO

Coordinación, diseño y edición

Teresa Álvarez González
Enrique Martínez Glera

Diseño y maquetación

Torrents Creativos

Impresión

Gráficas Ochoa

Depósito Legal.: LR-795-2018

ISBN: 978-84-09-03863-3

© Edición: Ayuntamiento de Navarrete

© Textos: Sus autores

© Imágenes: Sus autores

© Reproducciones autorizadas: VEGAP

© Sucesión Pablo Picasso, VEGAP, Madrid, 2018.

© Benjamín Palencia, Madola, VEGAP, La Rioja, 2018.

© Salvador Dalí, Fundació Gala-Salvador Dalí, VEGAP,
La Rioja, 2018.

© Successió Miró 2018.

Impreso en España - Printed in Spain

El Ayuntamiento de Navarrete manifiesta su agradecimiento a las personas e instituciones que han colaborado con su apoyo o prestando piezas para esta exposición:

Abraham Rubio Celada (Madrid)
Baltasar García Elosúa (Logroño)
Enrique Martínez Glera (Logroño)
Familia de Pedro Mercedes (Cuenca)
Familia Ortiz Jiménez (Madrid / Albacete)
Godofredo Giménez Esparcia (Albacete)
María Dolores Moreno Soto (Navarrete, La Rioja)
Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias “González Martí” (Valencia)
Museu del Disseny de Barcelona
Pablo Sanguino Arellano (Toledo)
Teresa Álvarez González (Logroño)
Toño Naharro Navarro (Navarrete, La Rioja)

Navarrete celebra este año 2018 la 10ª edición de la Feria N.A.CE. y lo hace de manera especial a través de la exposición “De la alfarería al arte: Picasso, Miró, Dalí, Bejamín Palencia, Ortiz Sarachaga, Durán-Loriga, Mauricio Sanguino, Faus y Pedro Mercedes”.

Para entender el sentido de esta exposición tenemos que acercarnos previamente al significado que la Feria ha ido generando en estos diez años de andadura. N.A.CE. es ante todo un espacio de convivencia, un espacio de interacción entre el público y los profesionales del barro, un espacio de aprendizaje y comunicación entre creadores. Un lugar en el que se educa en cultura cerámica y se transmite su importancia y trascendencia a la hora de contribuir en la riqueza cultural y económica de nuestra localidad, de nuestra región y de nuestro país.

Todo aquel que viene a la Feria, hace N.A.CE. La hacen los artistas que vienen de toda España y de parte de Europa, los estudiosos de la cerámica que acuden a los foros, las familias que nos visitan y participan en las actividades infantiles, los estudiantes que vienen a los talleres y conferencias, y como no, el público que disfruta de los conciertos y espectáculos.

En la exposición “De la alfarería al arte: Picasso, Miró, Dalí, Bejamín Palencia, Ortiz Sarachaga, Durán-Loriga, Mauricio Sanguino, Faus y Pedro Mercedes” hemos querido hacer confluír de manera consciente y llena de intencionalidad esas dos palabras “alfarería” y “arte” ya que para nosotros adquieren un nuevo significado al converger y mezclarse. De la mano de Picasso, Miró o Dalí, como los artistas más conocidos y de mayor renombre, la creación del artista y del alfarero entran en una simbiosis de la forma, y en sus obras el barro adquiere categoría de arte. Ellos abrieron la puerta a figuras como Sarachaga, Durán-Loriga, Sanguino, Faus y Mercedes ya en pleno siglo XX. Con ellos y a través de sus obras, nuestro sincero homenaje a todos los alfareros y ceramistas que nos hacen vivir la transformación del barro hecho arte.

M^a Luisa Corzana Calvo
Alcaldesa de Navarrete

ÍNDICE

Estudios

De la alfarería al arte ENRIQUE MARTÍNEZ GLERA Y TERESA ÁLVAREZ GONZÁLEZ.....	15
Artesanía <i>versus</i> arte. El eterno debate ISABEL FERNÁNDEZ DEL MORAL	31
La modernidad en los alfares de Chinchilla de Montearagón (Albacete) a través de la obra de Benjamín Palencia, Roberto Ortiz Sarachaga y Godofredo Giménez PASCUAL CLEMENTE LÓPEZ	45
Nuevos aires de modernidad en las cerámicas del toledano Juan Mauricio Sanguino Otero y el madrileño Miguel Durán-Loriga Rodrigáñez ABRAHAM RUBIO CELADA.....	59
Faus. Desde la cerámica, el inconformismo a través del Arte JAUME COLL CONESA.....	73
El alfarero y artista Pedro Mercedes y Cuenca MAGDALENA BARRIL VICENTE.....	83
Catálogo	95

ESTUDIOS

De la alfarería al arte

TERESA ÁLVAREZ GONZÁLEZ
Museo de La Rioja

ENRIQUE MARTÍNEZ GLERA
UNED - La Rioja

RESUMEN

Se presenta la exposición *De la alfarería al arte*. En ella se ofrece una muestra de la producción cerámica, fundamentalmente, de la segunda mitad del siglo XX. Partiendo de Picasso como icono y eje central, continúa con otros ocho relevantes artistas: Dalí, Miró, Benjamín Palencia, Ortiz Sarachaga, Durán-Loriga, Faus, Mauricio Sanguino y Pedro Mercedes, de los que se apuntan unas breves pinceladas biográficas, las características de sus obras y la interconexión personal o estilística.

El denominador común a todos ellos es haber entendido la alfarería como un arte. Desde diferentes actividades y ópticas, supieron ver las cualidades y posibilidades que les ofrecía el barro como medio de expresión artística. Dignificaron la profesión y este oficio ancestral, capaz de sobrevivir adaptándose a las circunstancias que en cada momento histórico le han rodeado, se integró en la vanguardia artística.

PALABRAS CLAVE

Cerámica de autor; cerámica del siglo XX.

From Pottery to Art

TERESA ÁLVAREZ GONZÁLEZ
Museo de La Rioja

ENRIQUE MARTÍNEZ GLERA
UNED - La Rioja

ABSTRACT

We present the exhibition *From Pottery to Art*. Starting with Picasso as an icon and main axis, and continuing with eight relevant artists more: Salvador Dalí, Joan Miró, Benjamín Palencia, Ortiz Sarachaga, Durán-Loriga, Faus, Mauricio Sanguino and Pedro Mercedes, of whom a few biographical brushstrokes, characteristics of their work and personal or stylistic interconnection between them is presented, this exhibition shows a sample of ceramic production mainly from the second half of the twentieth century.

The understanding of pottery as Art is the common denominator among these artists. From different activities and optics, they saw the qualities and realized the possibilities offered by clay as a mean of artistic expression. They dignified the profession and its ancestral craft was integrated into the Art Vanguard because of its capability of surviving by adapting to the circumstances that surrounded it at every historical moment.

KEY WORDS

Artistic ceramics; Ceramic of XXth Century.

INTRODUCCIÓN

La idea de la alfarería como algo anclado en el pasado suele ser común. Sin embargo, la alfarería ha ido variando con nosotros y con nuestro tiempo. Casi podríamos decir que ya no somos capaces de entender qué significaba alfarería en los años 50 o 60, a pesar de que intentemos reconstruir el entramado histórico de ese momento.

Los que hemos pasado por esas décadas de ocasos y resurgimientos de la alfarería (1960-1990) al ritmo de las modas, siempre movidos por intereses “decorativos”, sabemos que la “esencia” de la alfarería hoy no se puede parecer –ni se parece– a la de tiempos atrás; entre otras cosas, porque el ambiente cultural y de conocimientos no es el mismo. De ahí que, tal vez de forma errónea, tendamos a considerar que nosotros conocimos –vivimos– la “auténtica” alfarería y puede ser que solo conociéramos su difícil supervivencia en una época que creímos era la última para observar –estudiar– aquellos oficios y modos de producir.

Han pasado los años y, a pesar de la numerosa y continua destrucción de centros y alfares, no hemos visto que esto se haya acabado del todo. Es más, lo que queda todavía tiene su dignidad y el oficio, lejos de perderse, ha mejorado al amoldarse a los nuevos tiempos y eso ha supuesto un aumento de conocimientos, sin duda necesarios, para seguir en la actualidad.

Pasar de la alfarería al arte no es cosa reciente ni nueva. A lo largo de los tiempos, se ha dado en numerosas ocasiones. Otra cuestión es que nosotros busquemos ese “salto” en lo que es nuestra reciente historia y nos remontemos a la segunda mitad del siglo XX. Ciertamente es que

la evolución de la alfarería de los años 50 y 60 anunciaba malos augurios: el fin de una época. Razones internas y externas, nuevos materiales, nuevos productos, otras modas, otros deseos de acabar con lo “viejo” de manera implacable hicieron que muchas cosas se perdiesen, incluso ancestrales oficios que hoy ya no reconocemos. La alfarería también ha estado sujeta a estos cambios en el filo de la navaja común a todos y cierta parte de esa alfarería ha logrado mantenerse, la que ha procurado su adaptación, único modo de seguir adelante.

La alfarería tradicional –con toda la dificultad que supone definir “tradicional”, generalmente entendido como repetición y reiteración de las piezas o continua producción de las mismas obras– ha sido fuente de inspiración para otras gentes sin el oficio, que lograron variar ciertos parámetros y dieron como resultado nuevas formas, nuevos temas, nuevas realizaciones, abriendo otros caminos además del de la “utilidad”, que parecía ser el obligado objetivo.

Cuando Picasso entra a “descontextualizar” las tradicionales piezas producidas en Vallauris, aunque no fuese el único, dándoles otras figuraciones, está abriendo un nuevo camino, una corriente innovadora de la que muchos quisieron beber y un empuje para superar complejos a la hora de juzgar el material (barro) con que están hechas las piezas, materia tan noble como cualquier otra, siempre y cuando permita una correcta expresión por el conocimiento y dominio de la técnica (del oficio). Y decimos esto porque habría que distinguir y separar los resultados casuales y por azar de aquellos otros que se van buscando más o menos conscientemente, de un modo tenaz y constante, con investigación.

Llegados a este punto, la exposición tenía como fin mostrar esos pasos desde lo que llamamos *alfarería* a lo que consideramos *arte* según nuestro juicio estético, propio de nuestra contemporaneidad y no aplicable a otras épocas ni pasadas ni venideras.

La perspectiva de Picasso a la hora de afrontar la cerámica, indudablemente, no pudo ser la misma que la de los alfareros con los que iba a trabajar. El sentido utilitario, que era lo predominante, se iba a ver alterado, pasando a ser algo secundario. Y es que el espíritu que movía a Picasso no era el del artesano; aunque usase de sus técnicas y sus conocimientos, él los transformaba de tal manera que el resultado iba a ser “obra nueva”.

Por tanto, la cuestión de si habría que considerarlo o no un auténtico ceramista –algo que no debió preocuparle lo más mínimo– resulta un tanto estéril, pues lo que realmente le interesaba era la posibilidad de expresión de lo que él quería contar aprovechando las ventajas y también las dificultades del dominio del barro. De ahí la transformación a la que sometía a las piezas, manipulando sus formas volumétrica y pictóricamente. El resultado final era la conversión de recipientes habituales –platos, cuencos, botellas, vasijas en general– en auténticos “objetos de arte”. Pero si algo hay que le motivase especialmente en la creación cerámica era la idea de “perdurabilidad”. El hecho de que los colores de la cerámica, una vez bien cocidos, no sufrieran cambios y que la materia se volviese casi inalterable, aumentaba su atracción. A pesar de ello, tampoco utilizó los mejores materiales y las imperfecciones no le obsesionaron, eran parte consustancial a la obra, aunque sí puso especial cuidado en que esta llegase, casi sin variación, a las generaciones futuras. Del mismo modo, aceptó la improvisación y el resultado no controlable de lo que sucediese

en el esmaltado y la cocción. Situaciones imprevisibles que añadían el factor “suerte” en la conclusión de las piezas.

A partir de su relación con la cerámica, algunos autores han hablado de la importancia de los recuerdos de su niñez, así como del pretendido espíritu “mediterráneo” que, desde la más lejana Antigüedad, se mantiene perenne en todos los tiempos y seres de estas regiones. La idea puede resultar atractiva y romántica, pero tal vez lo que le atrapó fue esa aparente facilidad y simplicidad de las labores cerámicas que, casi sin darse uno cuenta, se van complicando y se tornan difíciles y complejas y, por tanto, suponen un continuo y estimulante reto, siempre nuevo.

Si en los años 50 al 80 se dio esa “revolución” en el mundo de la cerámica, sería por la necesidad de cambio y de dotar de nueva vida a algo tan fuertemente arraigado en el sentir popular. No hacer nada hubiera significado su muerte. La alfarería se tiñe de arte y cobra nuevos bríos. El devastador momento de los años 60 parece haber sido controlado, pero ya nada será igual. Cada época es hija de sus necesidades y la cerámica no es ajena a esta condición. Hagamos por entender lo sucedido y aprendamos para el futuro.

En 2018 se cumplen 70 años desde la primera exposición de cerámica de Picasso. La que aquí se ofrece con el título *De la alfarería al arte*, organizada con motivo de la décima edición de la Feria N.A.CE., no solo contiene obras de Picasso, sino que, tomando a Picasso como referencia, se presentan otros artistas y alfareros-artistas que se han expresado también en esa línea creativa, cada uno a su modo y manera, a pesar de que lo *picassiano* parezca explicar ese movimiento. Todos participan de

una misma idea de renovación, de un mismo lenguaje de modernidad que los aproxima y que hizo que se conociesen, si no físicamente, sí por los resultados de sus obras.

Partiendo de diferentes enfoques y actividades, hubo conexión entre ellos y todos trabajaron en la misma dirección: la alfarería tenía posibilidades para expresarse y era todo un arte. Asumiendo toda su carga histórica, desde las manifestaciones del arte prehistórico, los pueblos primitivos o la Edad Media, trataron de que hablase en el lenguaje de su tiempo, lo que hoy conocemos como vanguardia.

PABLO RUIZ PICASSO (Málaga. 1881 - Mougins. 1973)

Además de la creación de obras únicas, el objetivo de Picasso al hacer series limitadas de algunas cerámicas no era otro que el de que llegasen al mayor número de público posible a un módico precio. A partir de 1950 –si bien ya en 1947 y 1948 se produjeron los primeros intentos y, en 1949, hizo en esta línea la primera *empreinte originale de Picasso*–, se han editado 630 modelos de sus cerámicas; los últimos, de las realizadas en 1971.

De todos modos, no deja de ser curioso que el documento redactado por Picasso en el que se hacía la cesión de los derechos de reproducción en exclusiva al taller Madoura no se firmase hasta 1967, veinte años más tarde de su comienzo en esta actividad.

Aunque las piezas van selladas con diferentes denominaciones y parece estar todo muy controlado en lo referente a autoría y autenticidad, existen numerosas in-

terpretaciones, opiniones y dudas al respecto. Georges Ramié asegura que los métodos de reproducción eran tan rigurosos y de resultados tan satisfactorios que hasta el mismo Picasso confundía la copia con el original. Pero lo cierto es que en las réplicas no ha intervenido directamente la mano del artista, cosa que sí sucede en las originales de factura única.

En las ediciones cerámicas de Picasso, se diferencia entre *Cerámicas únicas* –también nombradas como *Cerámicas originales únicas*– y *Obras editadas o Cerámicas de edición*, de las que se han producido numerosos ejemplares.

Las primeras son todas las obras surgidas de la mano del artista, sin ninguna intervención extraña y sin ninguna intención ni posibilidad de repetición. Las piezas de mayor complejidad no pasaron a formar parte de las reproducidas por razones prácticas de dificultad.

De las segundas, se hicieron ediciones autorizadas por el artista, en tiradas de diferente número de ejemplares. Se distinguen dos variantes con los correspondientes sellos.

1.- Las *Réplicas auténticas* o recreación de una pieza de Picasso realizada con gran fidelidad por un técnico del taller Madoura, reproduciendo exactamente los volúmenes y figuras, y a las que sería mejor llamar *reproducciones autorizadas* (Acosta López 2009: 15).

Los sellos que vemos en ellas son: «D’après / Picasso» (figs. 1.1 y 1.2) o «Edition / Picasso» (figs. 1.3 a 1.5). En las últimas ediciones, el sello empleado es: «Poinçon Original de Picasso».

2.- Las *Impresiones originales* parten del mismo principio que la obra gráfica y se trata de la transferencia de un tema original grabado por el propio Picasso en una matriz de yeso endurecido, de la cual se tomaba la huella por estampación con láminas de arcilla fresca. Algunas de estas obras se dejaron tal cual surgían de la impresión (las llamadas “pastas blancas”), mientras que otras fueron posteriormente iluminadas manualmente y vienen a constituir un híbrido entre ambos modos de reproducción (impresiones coloreadas). (Acosta López 2009: 15). Todas ellas van marcadas con el sello «Empreinte / originale de / Picasso». (figs. 1.6 a 1.8)

Dentro de la casuística y las curiosidades, en alguna pieza en que aparece el sello «D’APRÈS / PICASSO» y, por tanto, debiéramos pensar que es copia, no siempre es así. Por ejemplo, cuando Picasso regaló dieciséis de sus cerámicas a la ciudad de Barcelona, en abril de 1957, dejó bien claro que, aunque algunas llevaban la citada marca, todas eran originales.

Finalmente, el sello común a todas las cerámicas, «Madoura / plein / feu» (fig. 1.9), indica la procedencia de este taller.



Figura 1.1

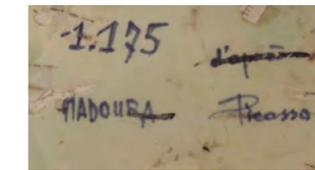


Figura 1.2



Figura 1.3



Figura 1.4



Figura 1.5



Figura 1.6



Figura 1.7



Figura 1.8



Figura 1.9

Figura 1. Sellos y marcas en la cerámica de Picasso.

En la exposición, se pueden ver escenas relacionadas con la tauromaquia: *El Picador* (1959) (Catálogo: n.º 1 y 2); *Pase de muleta y Paseíllo* (Catálogo: n.º 3 y 4), que forman parte de una misma serie de ocho platos, fechados el «1•7•59». Asimismo, retratos humanos, como los del jarrón *bourrache* (Catálogo: n.º 6), una jarra (Catálogo: n.º 10) o el más simplificado *retrato barbado* del plato conmemorativo del centenario del nacimiento del artista (Catálogo: n.º 11). También representaciones de animales, el *toro* (Catálogo: n.º 9) y la *cabra* (Catálogo: n.º 5), además de seres mitológicos como el *fauno* (Catálogo: n.º 8). Finalmente, *El pintor y la modelo*, un tema que se repite en su repertorio, también será llevado a la cerámica (Catálogo: n.º 7).

SALVADOR DALÍ (Figueras, Girona. 1904 -1989)

Salvador Dalí tuvo su contacto con la cerámica a través del diseño, una faceta más en su producción creativa. Durante su etapa en Estados Unidos, a partir de 1934, ya había diseñado diversos objetos, joyas, calzado, etc. para marcas importantes, así que no es de extrañar que también hiciese una incursión en los diseños de cerámica.

Este conjunto de seis azulejos en los que se reproduce una serie de dibujos firmados por Dalí (Catálogo: n.º 12 a 17) fue realizado en 1954 en la fábrica *El Siglo* de Onda (Castellón), propiedad de Miguel Piñón Guinot. El año viene indicado en el reverso, junto al nombre de la persona que hizo el encargo: «1954 Maurice Duchin / all rights reserved» (fig. 2.1).

Técnicamente, fueron ejecutados mediante el sistema de presión en semihúmedo, cocidos y pintados por medio de trepas, utilizando una para cada color.

Lemmen (1989) clasifica los motivos agrupados por pares:

La *vida* (sol con ramas rodeado de palomas) y la *muerte* (estrella de mar con brazos ondulados en las diagonales).

La *guerra* (de los ángulos parten cuatro flechas que se unen en el centro) y la *paz* (palomas volando).

El *amor* (una especie de flor con labios rojos en el centro y ojos en los extremos de los pétalos) y la *música* (guitarras en composición típicamente cubista).

Según Riu de Martín (2011: 28), originalmente, se hizo una serie limitada de azulejos de 8 x 8 cm, pintados a mano y como adorno de mobiliario, dirigida a coleccionistas de arte, de los que cierta cantidad se vendieron en Estados Unidos. En la reedición de 1954, se aumentó su tamaño a 20 x 20 cm. Más adelante, se han hecho otras tiradas, por ejemplo, en 1964, que se diferencian en el reverso (fig. 2.2) y por tener menor grosor.



Figura 2.1



Figura 2.2

JOAN MIRÓ (Barcelona. 1893 - Palma de Mallorca. 1983)

Miró comienza a trabajar con la cerámica a partir de 1944, junto al reconocido ceramista Llorens Artigas. Vivió en París, donde conocerá a Picasso en 1919, y vuelve a España en 1942.

Los estudiosos diferencian varias etapas en su trabajo cerámico. Tras una primera fase, entre 1944 y 1946, en la que Artigas le deja trabajar en su taller de la calle Julio Verne de Barcelona, a partir de 1954, comenzará su estrecha colaboración en la masía “El Racó” de Gallifa. Joan Gardy Artigas trabaja con ellos a partir de 1953 y, desde 1974, debido a la enfermedad de su padre, las obras serán realizadas entre Miró y él.

Las placas de doble cara (Catálogo: n.º 18 y 19) forman parte de un conjunto de piezas cerámicas realizadas en la última etapa, entre 1976 y 1980, en colaboración con Joan Gardy Artigas. Fueron donadas por los artistas en 1981 al Museo de Cerámica de Barcelona.

En ellas «Miró utiliza una decoración con personajes, a manera de sombras negras, como figuras de reminiscencias prehistóricas» (SÁNCHEZ-PACHECO 1993: 16).

Las piezas se cocían a alta temperatura; si se les aplicaba esmalte, eran sometidas a una segunda cocción. Luego podían pasar por el horno varias veces más hasta conseguir el resultado deseado.

Figura 2. Reverso de los azulejos en los que se reprodujeron los diseños de Dalí: 2.1 inscripción de los encargados por Duchin; 2.2 otras series.

BENJAMÍN PALENCIA (Barrax, Albacete. 1894 - Madrid. 1980)

En 1924, Benjamín Palencia coincide con Salvador Dalí en la Residencia de Estudiantes y en la Academia Libre. Asimismo, reside en París entre 1926 y 1928 y en esa ciudad conocerá a Picasso y a Miró.

A partir de 1928 se asentará en Madrid. En 1972, participó en la exposición colectiva Homenaje Internacional a Picasso que tuvo lugar en Vallauris.

Es en su última etapa artística (1955-1980) cuando decora piezas de alfarería popular. Estuvo en contacto con los alfares de Talavera de la Reina y Puente del Arzobispo (Toledo), Agost (Alicante), Úbeda (Jaén), La Roda (Albacete) y Chinchilla de Montearagón (Albacete), en concreto, con el alfarero Antonio Tortosa (fig. 3). Asimismo, tuvo relación directa con Ortiz Sarachaga y Mauricio Sanguino.



Figura 3. Jarrito conmemorativo. 13 x 8,5 x 7,5 cm. Inscripción: «MEDALLA / DE ORO D LA PROVINCIA / A Benjamín / PALENCIA / Albacete / 14 junio / 1961». (Colección Godofredo Giménez Esparcia).

Fundamentalmente, decoraba piezas de uso doméstico: cuerveras, jarritos o vasos, como los aquí expuestos (Catálogo: n.º 20 y 21), en los que los dibujos incisos muestran temas figurativos de estilo *picassiano*, en la tonalidad verdosa que da el tradicional vidriado de los alfares de Chinchilla de Montearagón (Albacete).

ORTIZ SARACHAGA (Albacete. 1929 - 2014)

Roberto Ortiz Sarachaga se formó en la Escuela Central de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. En el último año de carrera (1953), realizó un viaje a París, donde conoció las cerámicas de Picasso. En 1956, asistió a un curso de cerámica en Faenza (Italia) y, asimismo, estudió pintura en Roma y Florencia. Trabajó la cerámica entre 1955 y 1965, en Chinchilla y en Madrid. Como Benjamín Palencia, visitaba los alfares de Chinchilla y al alfarero Antonio Tortosa (figs. 4 y 5).



Figura 4. Ortiz Sarachaga junto a Godofredo Giménez Esparcia. (Archivo Familia Ortiz Jiménez).

Figura 5. Firma y anagrama de Ortiz Sarachaga (Archivo Familia Ortiz Jiménez).

ortiz sarachaga
[Anagrama]

Desde el punto de vista estético, sus obras recuerdan las realizaciones de Giacometti, Miró, Picasso e, incluso, las de las culturas clásicas y prehistóricas, como puede apreciarse en esta exposición, con tres obras de diferente formato.

Por un lado, el jarrón de forma globular y eje descentrado (Catálogo: n.º 23), hecho con la técnica del urdido, decorado con esmaltes de gruesa capa y variados colores, donde, bajo una galería de arcos de medio punto, se perfilan unas estilizadas figuras humanas –cuatro hombres y cuatro mujeres– en actitudes de conversación y baile. La realización, de aspecto muy tosco, encaja muy bien con el pretendido primitivismo de la época.

La botella de cuerpo cilíndrico, hombros planos y estrecho cuello recto (Catálogo: n.º 24) lleva una gruesa capa de esmalte verde, con granulado, en la que se han dibujado unos motivos taurinos muy esquematizados que recuerdan a las figuras griegas del geometrismo. Esos personajes han sido silueteados y luego se ha retirado la capa de esmalte quedando rebajados con un acabado similar al de la técnica del “raspado” o esgrafiado.

El vaso alto (Catálogo: n.º 22), que parte de una forma troncocónica invertida para pasar a la cilíndrica, se ha esmaltado con una muy gruesa capa blanca sobre otra gris azulada, marcando en bandas verticales los motivos de ramas con hojas y pájaros, de forma incisa y, luego, se han rebajado, en unos casos, los fondos –de color grisáceo–, quedando en relieve los blancos de las aves y en los otros al contrario, quedando las aves en gris y la superficie resaltada en blanco. Todo ello muy geométrico y con gran expresividad.

MIGUEL DURÁN-LORIGA RODRIGÁÑEZ (Madrid. 1928 - 1997)

Sus orígenes son en parte riojanos: su bisabuelo materno, Eusebio Rodríguez y Mateo-Sagasta, era primo hermano de Práxedes Mateo Sagasta.

En 1952 funda en Alcalá de Henares (Madrid) la empresa de cerámica Alfaraz. En 1955, obtuvo el título de Oficial Artesano en el Arte de la Cerámica. Licenciado en Arquitectura en 1957 y doctor en 1967. A lo largo de su trayectoria profesional, se mostró al día e interesado en las tendencias artísticas modernas. Realizó murales y cerámica aplicada a la arquitectura, así como objetos decorativos (fig. 6).



Figura 6. Durán-Loriga ante una fuente diseñada por él para la ciudad de Elche.

También trabajó en el mundo del diseño, obteniendo numerosos premios. Fue director del primer Centro de Diseño Oficial en Valencia (1982) y fundador y primer director de la Escuela Experimental de Diseño Industrial de Madrid (1984-1993).

Miguel Durán-Loriga y su mujer visitaron a Picasso en su taller de Vallauris en julio de 1957.

Todas las piezas de la exposición (Catálogo: n.ºs 25 a 29) fueron realizadas en los años sesenta del pasado siglo. Las esculturas de los animales tienen como base un cuerpo torneado bien como cuenco (*figura de toro*), troncocónico a modo de botella (*gato y mono*) o cilíndrico (*caballo*), con patas troncocónicas y cabezas y extremidades modeladas. Van esmaltadas y pintadas con líneas verticales y horizontales, zigzags, círculos, etc., lo que les da, además de un evidente naturalismo, gran expresividad.

En ellas se ha estampado el sello de la fábrica en la base: «ALFARAZ / MADE IN SPAIN». También suelen llevar una etiqueta transparente con la misma leyenda y, además: «HAND MADE / HAND DECORATED» (fig. 7).



Figura 7. Sellos de las cerámicas de Durán-Loriga.

JUAN MAURICIO SANGUINO OTERO (Puente del Arzobispo, Toledo. 1913 - Toledo. 1972)

De familia de alfareros, aprendió el oficio en Puente del Arzobispo (Toledo). Se independiza abriendo su propio taller en 1945. Años más tarde, en 1955, se establece en Toledo capital, también con alfarería propia (fig. 8). Aquí entró en contacto con pintores como José Caballero y Javier Clavo, que contribuyeron con sus diseños a la evolución hacia una cerámica artística y original (fig. 9.1). José Caballero conoció a Picasso en Cannes, en 1957, y ese mismo año comenzó su colaboración con Mauricio Sanguino.

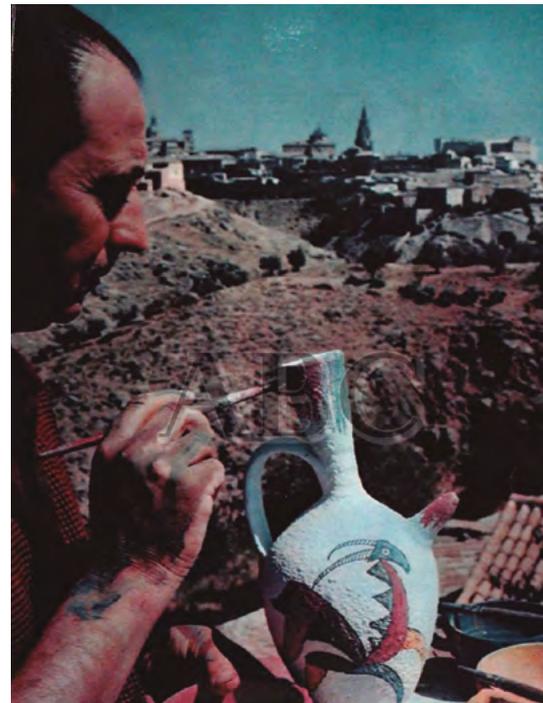


Figura 8. Mauricio Sanguino en su taller de Toledo (MEDINA GÓMEZ 1958: 55. © ABC).

En sus piezas predominan los temas de motivos de animales (gallos, aves, peces, toros), frutas y figuras humanas.

Chocolatera decorada con pájaros (Catálogo, n.º 32), realizada en arcilla de color ocre claro con la técnica de torneado y modelado, cubierta estannífera y pintada con esmaltes. En ella, se da la colaboración con Javier Clavo, según figura en la inscripción de la base (fig. 9.2).

Jarra de toro (Catálogo, n.º 30). La técnica consiste en la superposición de dos capas. Primero se ha dado un engobe marrón a toda la jarra y luego se ha esmaltado en blanco. Sobre esta cubierta se ha trazado la silueta del toro mediante incisión y, a continuación, se ha raspado la superficie, levantando la capa blanca en la zona del interior de la figura, a excepción de los ojos y el morro, quedando al descubierto el color marrón, que hace de piel. En la base, se lee la firma: SANGUINO (fig. 9.3).

Jarra pintada con busto de mujer (Catálogo, n.º 31). Jarra de forma tradicional. Realizada en arcilla de color ocre claro, sobre la que se ha dado una cubierta estannífera rugosa de color blanco. Sobre ella, se ha dibujado y pintado en la parte del pico vertedor el rostro y vestido. A cada lado del pico, que hace de nariz y boca, se han dispuesto los ojos y dos óvalos a modo de mofletes; el vestido presenta cinco bandas verticales de diversos colores llamativos, sobre los que se han trazado mediante incisión una especie de grafismos y símbolos geométricos. El asa también está decorada con un trenzado en el que alterna el negro y el ocre. En la base, manuscrito: SANGUINO / TOLEDO / 228 (fig. 9.4).

Plato con gallo de estilo "picassiano" (Catálogo, n.º 33). Sobre una cubierta estannífera rugosa granulada, caracte-

terística de su fábrica y que no llega a cubrir de manera uniforme toda la superficie, se ha pintado un gallo de vivos colores, posiblemente, sobre la base de los diseños que le proporcionaron José Caballero y Javier Clavo, artistas vinculados al taller. Inscripciones: (en la base, manuscrito): Sanguino / TOLEDO (fig. 9.5). Ante su éxito, este motivo y otros similares, así como el acabado rugoso fueron copiados por la Cooperativa de El Carmen de Talavera de la Reina (Toledo) hacia 1958, según constata Natacha Seseña (1975). José Caballero tuvo contacto con Picasso en Cannes, en 1957 y ese mismo año comenzó su colaboración con Mauricio Sanguino.

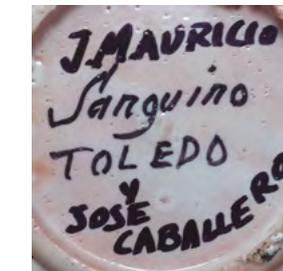


Figura 9.1



Figura 9.2



Figura 9.3

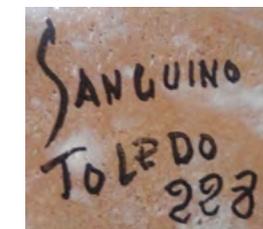


Figura 9.4



Figura 9.5

Figura 9. Firmas y anotaciones en las cerámicas de Mauricio Sanguino.

SALVADOR SANZ FAUS (Vilamarxant. 1914 - 1997)

De formación autodidacta. Si bien aprendió a leer tardíamente, a lo largo de su vida manifestó inquietud por la cultura y las artes. Abrió una librería de lance en Valencia, donde realizaba exposiciones y, a partir de entonces, se dedicó a la pintura, el grabado y la cerámica. Está en los orígenes del Grupo Z (1946-1950) y en relación con el Grupo Parpalló.

En 1947, proclamó el manifiesto del *Arte Facho*, cuya esencia se basaba en mostrar el lado feo y ridículo de las cosas. «Mientras las tendencias abstractas iban dominando a los artistas más inquietos, él se alejó hacia la intimidad de una naturaleza apocalíptica, desgarrada y primitiva (...). Se metamorfoseaban las formas (...) paisajes espectrales plagados de monstruos y de fantasmas irreales (...)» (AGRAMUNT LACRUZ 1992: 329).

Tuvo un taller de cerámica en Almàssera y, posteriormente, otro en Manises (1955-1969). Entre 1967 y 1969, fue maestro del Taller de Cerámica de la Escuela de Artes y Oficios Artísticos de Valencia (Fig. 10).



Figura 10. Firma y sello en las cerámicas de Faus.

En la exposición se muestran obras realizadas en este período, entre finales de los cincuenta y la década del sesenta, con iconografía de animales (Catálogo: n.º 36), seres fantásticos (n.ºs 34 y 35) y ángel de inspiración medieval (n.º 37).

Desde 1969 hasta 1971 trabaja en Honduras como profesor de cerámica, contratado por la Organización de Estados Americanos. Vivió en Estados Unidos entre 1971 y 1983. En Costa Mesa (California), fue director artístico en una fábrica productora de cerámica (Fig. 11).



Figura 11. Faus en California, 1975. (AGRAMUNT LACRUZ 1992: 328).

Vuelve a Vilamarxant en 1983, donde continuará su actividad cerámica.

Gracias a su relación con Manuel González Martí, fue uno de los artistas incluidos en la exposición *La céramique espagnole du XIII^e siècle à nos jours* (Cannes, 1957), auspiciada por la Academia Internacional de Cerámica de Ginebra, en la que también participó Picasso, quien, al parecer, elogió la obra de Faus.

PEDRO MERCEDES (Cuenca. 1921 - 2008)

Lo peculiar de su técnica es el “raspado”. Sobre las piezas de barro, aplicaba un engobe negro y, utilizando como instrumento un clavo, trazaba los motivos y luego raspaba el resto con una pequeña navaja. El resultado es un contraste entre el fondo de color del barro y el negro de las figuras. Esta técnica –ya conocida en antiguas culturas: el esgrafiado– supo adaptarla con éxito a la decoración de sus piezas (fig. 12).

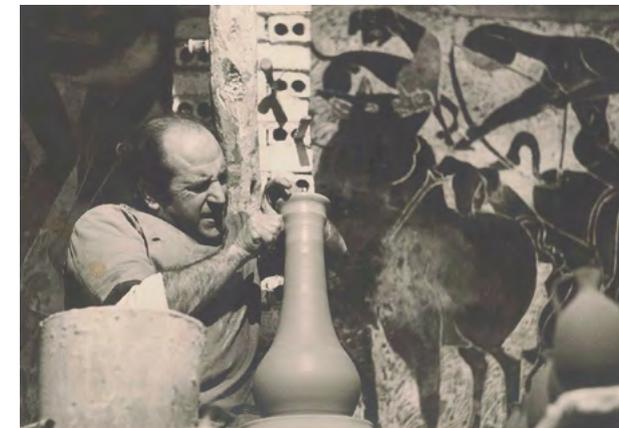


Figura 12. Pedro Mercedes trabajando en su taller. (Archivo familiar).

Produjo todo tipo de formas tradicionales, de las que se ofrece una muestra en la exposición: porrón “perdiz” de pequeño tamaño sin decorar (Catálogo: n.º 38); gallo (n.º 39), de logrado diseño; plato con toros (n.º 40); botijo cantimplora “de siega” (n.º 41); y esbelta boteja (n.º 42). En todos ellos firma: P. Mercedes (fig. 13).

Tocó los más variados temas: mitológicos, religiosos, oficios y escenas populares.

Ha recibido numerosos reconocimientos, entre ellos, en 1966, se le concedió el Premio Nacional de Artesanía por su porrón “perdiz” realizado con la técnica del raspado y policromado.

Existen diferentes versiones de las palabras de elogio que dirigió Picasso a la obra de este alfarero, si bien la más ajustada a la realidad quizá sea la que cuenta el propio Pedro Mercedes en entrevista concedida a José Vicente Ávila (1987). Según dice, pasaron por su alfareros unos señores de París que tenían contacto con Picasso y se llevaron unas piezas que le mostraron. A Picasso le gustaron y envió una carta personal a Pedro Mercedes. Más tarde, le hicieron saber que el propio Picasso hizo el comentario de que entre ellos dos «había una gran convergencia, pues el duende que él tenía lo rozaba mucho al alfarero de Cuenca Pedro Mercedes». Y continúa: «Inclusive me mandó una carta y yo fui un cagón y se la devolví a ellos. No debí hacer eso». Seguidamente, Pedro Mercedes le mandó obra a Picasso, aunque parece ser que nunca le llegó. Esto sucedió hacia 1962.

Al hablar de la obra de Pedro Mercedes, Pablo Picasso sostenía: «A los que dicen que la artesanía debe mantenerse pura, yo les digo que hay que enriquecerla, trabajarla y perfeccionarla siempre» (Mercedes 1991).



Figura 13. Firma de Pedro Mercedes en sus cerámicas.

Sirva la muestra como una pequeña contribución que rinde homenaje y reconocimiento a estas figuras y a otras no tan conocidas, cuyo estudio sería interesante abordar.

BIBLIOGRAFÍA

- ACOSTA LÓPEZ, M. J. 2009. "Picasso ceramista". *Revista de Claseshistoria* [en línea], artículo n.º 63, pp. 2-18. Disponible en: <http://www.claseshistoria.com/revista/2009/articulos/acosta-picassoceramista.html>.
- AGRAMUNT LACRUZ, F. 1992. *Un arte valenciano en América: exiliados y emigrados*. Valencia: Consell Valencià de Cultura.
- ÁVILA, J. V. 1987. "El duende de Picasso le rozó a Pedro Mercedes". *Gaceta conquense*. Disponible en: <http://www.elblogdecuencavila.com/wp-content/uploads/2017/01/Pedro-Gaceta-2.jpg>
- GÓMEZ MEDINA, J. 1958, octubre, 11. "Dios también fue alfarero". *Blanco y Negro*, n.º 2.413, pp. 48-58.
- LEMMEN, H. van. 1989. *Azulejos decorativos*. Madrid: Libsa.
- MERCEDES, P. 1991. *Muestra de cerámica y grabado*. Toledo: Centro de Promoción de la Artesanía "Mezquita de Tornerías".
- RIU DE MARTÍN, M. C. 2011. "Los diseños cerámicos de Salvador Dalí". *Revistart*, 155, pp. 28-29.
- SÁNCHEZ-PACHECO, T. 1993. "El mundo cerámico de Joan Miró". *Miró ceramista*. Madrid: Electa España.
- SESEÑA, N. 1975. *La cerámica popular en Castilla la Nueva*. Madrid: Editora Nacional.

Artesanía *versus* arte. El eterno debate

ISABEL FERNÁNDEZ DEL MORAL
Museu del Disseny de Barcelona

RESUMEN

Reflexionar sobre cuál es el lugar que ocupa hoy en día la cerámica, ya sea industrial, artesanal o artística, es uno de los objetivos que las instituciones que velamos por la custodia de estas colecciones debemos afrontar. Pero también debemos ser impulsoras de nuevos retos en el ámbito artístico-patrimonial del sector cerámico. Entender cuáles han sido las causas y efectos de los cambios en su valoración a lo largo de los últimos tiempos nos ayudará a vislumbrar hacia dónde nos encaminamos. Hoy ya es habitual encontrarnos la figura del artista / artesano / diseñador –imaginativa, creadora de modelos, hacedora de objetos– encarnada en una única persona.

PALABRAS CLAVE

Artesanía; diseño y arte; cerámica de autor; retos de futuro de la cerámica; papel de los museos.

Craft *versus* Art. The eternal debate

ISABEL FERNÁNDEZ DEL MORAL
Museu del Disseny de Barcelona

ABSTRACT

Institutions in custody of ceramics collections have to reflect upon the current situation of industrial, crafts or artistic ceramics. They must face the challenges in the artistic and heritage area of the ceramic sector, in order to understand what have been the causes and effects of the perception in the ceramics sector in recent years. This understanding can help us to give a glimpse into the future. Today, unlike before, it is normal to find many disciplines such as artistic, crafts and designers manifested in one individual.

KEY WORDS

Crafts; design and art; artistic ceramics; ceramics future challenges; museum role.

INTRODUCCIÓN

Aunque, por habitual en los últimos tiempos, nos parezca un tema de actualidad, la reflexión sobre cómo, cuándo y por qué se pasa del concepto de artesanía al de arte, del de artesano al de artista y del de taller al de estudio como entes absolutamente diferenciados viene de antiguo. De hecho, es una reflexión que desde el siglo XVIII, momento en que se estableció la separación definitiva entre el *Ars romano* –o la habilidad para hacer bien las cosas– y las Bellas Artes (con mayúsculas), siempre ha estado sobre la mesa. Nosotros ahora la retomamos.

Una de las líneas de trabajo del Museo del Diseño de Barcelona es la de plantear esta reflexión sobre la relación, complementaria y antagónica a la vez, de disciplinas como el arte, el diseño y la artesanía, ya que diariamente se nos presenta este dilema a la hora de completar y ordenar nuestras colecciones.

DE CÓMO LA ARTESANÍA QUEDA FUERA DEL SISTEMA DE LAS ARTES

Sin la voluntad de hacer una historia de la sociología del arte sobre el “conflicto” entre este y la artesanía, podemos remontarnos a la antigua Grecia, donde el término *téchnē* recogía todo aquel trabajo que necesitaba de la técnica y del conocimiento para crear un objeto, funcional y bello a la vez. Estos conceptos nunca se diferenciaron, ya que el objeto artístico siempre aunaba el ideal estético y el contexto social, político, religioso y práctico en el que siempre estaba inscrito (SHINER 2014).

Richard Sennett (2009: 186) habla de «la mano inteligente» para expresar que la mano y la mente trabajan unidas, lo que se constata de manera firme durante toda la Edad Media e incluso el Renacimiento. El artesano continúa controlando todas las fases del proceso de creación del objeto. El taller sigue siendo un lugar donde el trabajo es comunitario y anónimo y en el que ni la “firma” ni la “invención” –hoy llamada creatividad– son todavía importantes: incluso Miguel Ángel recibió un encargo concreto y detallado, por parte del cliente, de cómo debía ser la Capilla Sixtina.

Como hemos dicho, no será hasta el siglo XVIII cuando se consolide una nueva idea. *L'Encyclopédie* de Diderot y d'Alembert, publicada entre 1751 y 1772, fue definitiva para el establecimiento de este nuevo sistema de Arte, agrupando por un lado las Bellas Artes (poesía, pintura, escultura, grabado y música) y, por otro, las artesanías y oficios, dando un gran protagonismo a este apartado, pero separando definitivamente el Arte (superior) de la artesanía (arte mecánica).

A partir de ahora, el Artista será un individuo creativo, que realiza obras únicas y afuncionales para el puro placer estético de la contemplación. A lo largo de siglo XIX, cobrarán gran importancia los museos como instituciones validadoras del nuevo orden. Así, queda definitivamente fijada esta separación hasta nuestros días, en que, por fin, parece que vuelve a difuminarse.

El moderno sistema de las Bellas Artes, dominante en Europa y América del Norte de manera indiscutible desde inicios del siglo XIX, establece una ordenación donde el arte se enfrenta a la artesanía, el artista al artesano y la estética a lo utilitario. Si bien, en principio, este hecho no constituía un problema, comenzará a serlo en el momento en que la artesanía quede infravalorada y sin tener entrada en las instituciones validadoras (museos, galerías...) ni en el mercado del arte (o, lo que es lo mismo, el público –de élite– del arte).

LA RESISTENCIA

Por fortuna, nada en esta vida queda definitivamente asentado ni es inamovible. Desde finales del siglo XIX e inicios del XX, de la mano de numerosos filósofos, artistas, escuelas de diseño –como la Bauhaus– o movimientos como *Arts & Crafts* surge una importante crítica teórica y social a este nuevo sistema de ordenación.

En distintos momentos históricos, políticos y artísticos, vuelven a preguntarse una y otra vez dónde está el límite, el punto de unión o de separación entre el trabajo único y creativo del artista y el trabajo “repetitivo” y utilitario del artesano; cuál es la verdadera diferencia que los separa de manera definitiva, de modo que, mientras el Arte se encumbra a lo más alto de la organización del

sistema de las artes, por el contrario, la artesanía permanece relegada al pasado.

Tampoco la Revolución Industrial ayudó a la artesanía a salir adelante. El artesano quedó desplazado, en el papel de asalariado, y el taller y el trabajo en equipo fueron sustituidos por el trabajo en cadena especializado, perdiéndose así el conocimiento global de los procesos.

Pero los movimientos anti-artísticos de entreguerras, como el dadaísmo, el surrealismo, el constructivismo ruso e, incluso, la Bauhaus¹ alemana trataron de difuminar de nuevo estas fronteras, aunque sin éxito. Rápidamente, la institución dominante en el reino del arte, el Museo, junto a galeristas, críticos, historiadores del arte, etc. los hicieron suyos, los fagocitaron y los convirtieron en parte de su sistema.

¹ A pesar de no ser un movimiento anti-artístico, sino una escuela de arquitectura, artes y oficios (1919- 1932), opone resistencia al sistema establecido de las Bellas Artes, intentando reunir arte y oficio de nuevo bajo un único concepto.

EL SURGIMIENTO DE LA “CERÁMICA DE AUTOR”, ¿UNA POSIBLE SOLUCIÓN?

Pero toda acción tiene una reacción y, coincidiendo precisamente con el auge de la Revolución Industrial –donde todos los objetos salían perfectamente idénticos de las fábricas–, un grupo de artesanos volvió a desafiar el sistema establecido, planteando obras artísticas desde sus talleres, desde sus hornos y desde la arcilla.

Esta nueva corriente que revaloriza la tradición y el artesanado frente al trabajo industrializado, así como la reconciliación entre artesanía y arte, viene inspirada por diversas influencias. Sus orígenes podemos encontrarlos en el movimiento *Studio Pottery*, que a finales del siglo XIX en el ámbito anglosajón designa la obra realizada por ceramistas y artistas que a menudo vuelven a trabajar en equipo y en pequeños talleres.

Y, por supuesto, se hallan en el también británico *Arts & Crafts*. Fundado por John Ruskin y difundido por William Morris a finales del siglo XIX, llegó a ser una corriente estética de gran influencia en Europa y América del Norte en la que artistas, diseñadores, arquitectos y artesanos compartieron una nueva visión del arte y del objeto como un todo, en el que de nuevo se aunaba la belleza con la utilidad y las artes decorativas dejaban de ser un “arte menor”.

Las llamadas Artes de Autor arrancan con fuerza en el entorno de la cerámica con artistas de referencia tales como Gauguin, que de la mano del ceramista Ernest Chaplet fue el primero en considerar la cerámica como un arte integral. Otros fueron Derain, Matisse o Rouault, que desarrollaron su obra cerámica en el taller de André Metthey, pionero entre los ceramistas de su época en el

intento de renovar la visión de la cerámica, con un fuerte rechazo a la producción industrial de porcelanas, tan prolíficas en su época (fig. 1).



Figura 1. Pieza realizada por André Metthey en los años 1915-16. MCB 1584, Museo del Diseño de Barcelona. (Fotografía: Guillem F-H).

También en Cataluña aparecen iniciativas en este sentido, como la de Antoni Serra i Fiter, quien en su Fábrica de Porcelanas y Gres Artísticos trabaja a partir de esta nueva idea: la del “arte decorativo”, plasmando su universo artístico en objetos tridimensionales, con una función más allá de la estética pura de la contemplación. Con él colaboraron los principales artistas del momento: Venanci Vallmitjana, Gustave Violet, Ismael Smith, Xavier Nogués y Josep Pey, entre otros (VÉLEZ 2014) (fig. 2).



Figura 2. Jarrón realizado por Josep Pey i Farriol junto a Antoni Serra i Fiter en el año 1907. MCB 1578, Museo del Diseño de Barcelona. (Fotografía: Guillem F-H).

La colección de cerámica del Museo del Diseño de Barcelona refleja con precisión este periodo de cambio de siglo en que los creadores del momento apostaron por la cerámica como materia para desarrollar su obra artística.

LOS GRANDES Y LA CERÁMICA: PICASSO, MIRÓ Y DALÍ

Pero fue en el momento en que Picasso y Miró, dos de los artistas contemporáneos de mayor prestigio internacional, escogieron la arcilla como medio de expresión de su obra cuando la cerámica se elevó a la categoría de Bellas Artes.

Para ellos la cerámica no era una forma diferente o menor de hacer arte, era tan solo otro de sus vehículos, quizás uno de los que más posibilidades artísticas les ofrecía. Se inspiraron en las formas tradicionales y en el arte antiguo, pero también en los objetos cotidianos de los entonces llamados “pueblos primitivos”.

Picasso comenzó a trabajar la cerámica en el año 1947, cuando se trasladó a vivir al sur de Francia. Su colaboración con Georges y Suzanne Ramié, quienes le prestaron parte de su alfarería Madoura (Vallauris), hizo que utilizase esta materia durante el resto de su vida artística, ya que además de permitirle expresarse en el ámbito pictórico y decorativo, también le permitía modelar volúmenes.

El Museo del Diseño de Barcelona custodia entre sus fondos una colección de dieciséis piezas cerámicas del autor, realizadas entre los años 1947 y 1957. Fueron donadas por el propio Picasso en 1957 cuando, tras visitar la exposición de cerámica española *La céramique espagnole du XIIIe siècle à nos jours* en el Palais Miramar de Cannes, conoció a Lluís Maria Llubí, en aquel entonces conservador de Cerámica del Museo de Artes Decorativas de Barcelona, e hizo su primera donación de obras a la ciudad de Barcelona. Se trata de piezas únicas, creadas y modeladas por él mismo, un dato importante,

dado que el artista –como sabemos– también aceptó la realización y venta de series de sus cerámicas.

El trabajo con el barro supuso para él un viaje espacio temporal, un retorno a su infancia y su paisaje mediterráneo, a las formas ancestrales y tradicionales (THEIL 2018). Vuelve a la tradición clásica, retomando los vínculos con sus raíces culturales, que se verán reflejadas en su obra, tanto en la temática, incorporando el repertorio decorativo tradicional de la cerámica española: aves, peces, toros, etc., como en lo formal, deconstruyendo las tipologías antiguas para crear nuevos objetos artísticos. Se inspiró en piezas de las culturas clásicas de la cuenca mediterránea, como es el caso del buccaro etrusco reinventado en la pieza MCB 64663 (figs. 3 y 4), o retomó formas y decoraciones de antiguas vasijas de tradición andalusí que probablemente vio en la exposición de cerámica española de Cannes, en algún catálogo o visitando alguno de los museos de Barcelona, piezas con las que quizás hoy comparte sala en el Museo del Diseño.

Las obras de Picasso escogidas para la muestra *De la alfarería al arte* y recogidas en el presente catálogo son creaciones bien representativas de su repertorio cerámico (PICASSO 1982).

El jarrón MCB 64661 (Catálogo: n.º 7), vidriado con óxido de estaño opaco que da un color blanco de base, está decorado con dos versiones de la escena de *El pintor y la modelo* en negro (óxido de manganeso), realizadas con la técnica de reservas a la cera, y ornamentado en la base, cuello y asas con óxido de cobre (fig. 5). Tanto la forma como las técnicas decorativas proceden del conocimiento tradicional en alfarería, pero Picasso experimenta y las transforma utilizándolas de manera “poco

apropiada” y obteniendo así resultados propios e inesperados.

El pintor y la modelo fue uno de sus temas preferidos y más representados a lo largo de su trayectoria artística. Lo utilizó por primera vez en 1926 y durante su vida realizó oleos, dibujos y obra gráfica sobre este motivo. En concreto, en 1954 –paralelamente a la decoración de las jarras de cerámica– hizo una serie de grabados con este mismo tema.

La otra pieza, el *bourrache* o pichel provenzal, MCB 64660 (Catálogo: n.º 6), era una forma del repertorio tradicional de la cerámica francesa de la Provenza y una de las tipologías elaboradas en la alfarería de Madouira, en la que, aprovechando los volúmenes del objeto, Picasso representa un rostro femenino (fig. 6). Esta figuración tridimensional que le permite la cerámica será una de las constantes de su obra en este soporte.



Figuras 3 y 4. Recipiente zoomorfo MCB 64663, Museo del Diseño de Barcelona, inspirado en los búcaros etruscos del siglo VI a. C. Inv. 3067, Museo Archeologico Nazionale de Florencia. (Fotografía: Guillem F-H).



Figura 5. *El pintor y la modelo*, realizado por Picasso en el año 1954. MCB 64661, Museo del Diseño de Barcelona. (Fotografía: Guillem F-H).



Figura 6. *Bourrache*, realizado por Picasso en el año 1952. MCB 64660, Museo del Diseño de Barcelona. (Fotografía: Guillem F-H).

El otro gran artista fue Joan Miró, que se adentra en el mundo de la cerámica en el año 1944 de la mano de su amigo Josep Llorens Artigas, artista y ceramista reconocido por su gran obra inspirada en el arte oriental, las formas puras y los acabados simples y perfectos y que había trabajado en París con artistas de la talla de Raoul Dufy, Albert Marquet o Georges Braque.

Llorens Artigas estuvo enormemente influenciado por la corriente orientalista que llegó a Europa a mediados del siglo XIX, sobre todo a partir de las exposiciones universales de Londres y París. Durante toda su vida investigó los esmaltes –monocromos, mates, brillantes, lisos o rugosos– que aplicaba a los jarros de formas simples y depuradas, típicamente chinas. Prueba de ello son los *Llibres de Fornades* con sus fórmulas, conservados en nuestro museo (fig. 7).

De la mano de este gran conocedor de la técnica cerámica, Joan Miró encontró en la arcilla nuevas posibilidades, sobre todo, para desarrollar su lenguaje escultórico libre y espontáneo. Fue un artista destacado en el ámbito cerámico tanto por el contenido de su obra como por su influencia en otros artistas y ceramistas contemporáneos. Tal es el caso de Madola, de la cual el Museo del Diseño también conserva obra (fig. 8).

Figura 8. *Ebla*, escultura realizada por Madola en el año 1989. MCB 154637, Museo del Diseño de Barcelona. (Fotografía: Guillem F-H).

441 NIKOSTHENES		PLAQUES AEROPORT ROVER 1970		2 urnes Piroca L.	
3	2	2	380	390	
3	2	2	400	410	
3	2	2	420	430	
4	2	2	440		
4	2	2	460	470	
5	2	2	480	490	
5	2	2	500	510	
5	2	2	520	530	
5	2	2	540	550	
5	2	2	560	570	
5	2	2	580	590	
5	2	2	600	610	
6	2	2	620	630	
6	2	2	640	650	
6	2	2	660	670	
6	2	2	680	690	
6	2	2	700	710	
6	2	2	720	730	
6	2	2	740	750	
6	2	2	760	770	
6	2	2	780	790	
6	2	2	800	810	
6	2	2	820	830	
6	2	2	840	850	
6	2	2	860	870	
6	2	2	880	890	
6	2	2	900	910	
6	2	2	920	930	
6	2	2	940	950	
6	2	2	960	970	
6	2	2	980	990	
6	2	2	1000	1010	

BONA

21 Arque

Figura 7. *Llibre de fornades* del año 1969. Contiene información sobre el trabajo de Llorens Artigas y Miró para el mural del Aeropuerto de Barcelona del año 1970. Museo del Diseño de Barcelona.



Figuras 9 y 10. Placas de doble cara realizadas por Joan Miró y Joan Gardy Artigas en el año 1977. MCB 112933 y MCB 112938, Museo del Diseño de Barcelona. (Fotografía: Guillem F-H).

Miró y Artigas realizan, predominantemente, obra mural, ladrillos, placas y otros elementos arquitectónicos que formaron parte de su universo artístico. El mural de la Unesco en París o el del aeropuerto de Barcelona son referentes al respecto. A partir de 1960, se incorpora al taller de su padre Joanet Gardy Artigas, quien continuará trabajando mano a mano con Miró.

Las veinte obras que custodia el Museo del Diseño son de esta segunda etapa y fueron donadas por el propio artista al Museo de Cerámica de Barcelona en el año 1981. El conjunto consta de esculturas, placas pintadas, placas escultóricas y cuencos y configura un destacado conjunto cerámico realizado entre el periodo de 1977 y 1981 (MIRÓ 1993).



Las piezas presentes en esta muestra, MCB 112933 y MCB 112938 (Catálogo: n.ºs 18 y 19), son dos placas de doble cara de gres y engobe rojo, con decoración en negro de figuras y trazos a modo de sombras oscuras con una fuerte reminiscencia del arte rupestre prehistórico. Se trata de uno de los repertorios cerámicos característicos del artista, en el que queda reflejada la influencia que el arte antiguo tuvo en su obra (figs. 9 y 10).

Nuestro tercer protagonista es Dalí, artista polifacético, que –como sabemos– trabajó diversas disciplinas. Además de la pintura y la escritura, también hizo incursiones en los campos del cine, la escultura, la moda, la joyería, la decoración y el teatro (como diseñador de vestuario y escenógrafo) y, cómo no, en la cerámica. Pocas obras, pero firmadas por él, adquieren el debido valor.

A inicios de los años 50, una fábrica de azulejos de Onda (Castellón) expandió el negocio azulejero mediante la exportación de su producción a Estados Unidos de América a partir de la brillante idea de reproducir en sus azulejos los dibujos de un destacado artista de gran prestigio internacional: Salvador Dalí.

El coleccionista americano Maurice Duchin proporcionó los dibujos originales y, de este modo, en el año 1954, un conjunto de seis azulejos decorados por Dalí: *El beso de fuego*, *Las guitarras*, *El sol vegetal*, *La estrella de mar*, *Palomas* y *Flechas* fueron producidos de modo industrial. Así llegaron no solo al mercado norteamericano de la construcción, sino también a otros lugares de Europa. Aún hoy, existen numerosos museos y casas de subastas repletos de estos ejemplares.

Los azulejos del Museo del Diseño MCB 69577 a MCB 69582 (fig. 11), aquí presentes (Catálogo: n.ºs 12 a 17), fueron donados en el año 1963 por Lluís Maria Lluibà, quien a su vez los había adquirido, según consta en nuestro archivo, a Miquel Piñón Guinot y Cía. propietario de la fábrica ADEX, por el precio de 25 pesetas cada uno. Todos están firmados en el anverso con el nombre «Dalí» y por el reverso viene escrita la fecha, «1954», y la nota: «Maurice Duchin / all rights reserved».



Figura 11. *El sol vegetal*, *Palomas*, *Flechas*, *La estrella de mar*, *El beso de fuego* y *Las guitarras*. Conjunto de azulejos diseñados por Salvador Dalí y realizados en Onda, en el año 1954. MCB 69577 a 69582, Museo del Diseño de Barcelona. (Fotografía: Guillem F-H).

LA ESTELA

En los años posteriores a los trabajos de estos reconocidos autores, la cerámica fue uno de los materiales escogidos por gran número de artistas para desarrollar su obra creativa. Pero, además de la estela dejada por aquellos, también debe destacarse la de otros importantes ceramistas como fueron Antoni Cumella y Josep Llorens Artigas, cuya influencia en los artistas posteriores también tuvo mucho que ver en este auge de la cerámica y en su reconocimiento (PRIETO 2017).

Nuestros fondos recogen piezas de un gran número de autores cuya obra se desarrolla en este periodo, entre los años sesenta y ochenta del siglo XX, décadas brillantes para la disciplina. Encontramos nombres como los de Elisenda Sala, Angelina Alós, Arcadi Blasco, Lluís Castaldo, Elena Colmeiro, Vigreyos, Maria Bofill, Ángel Garraza, Magda Martí Coll, Rosa Amorós o Madola, entre otros muchos.

Sin embargo, en los últimos decenios del siglo XX tan solo unos pocos dan lustre a la producción artística cerámica. Algunos de los anteriores continúan la evolución de su obra y se añaden otros nombres a la colección como los de Martí Royo, Jordi Serra, Núria Pié, Claudi Casanovas, Caxigueiro, Carme Collell, Marcet-Abadal, etc.

Nuevos materiales y nuevas tecnologías hacen que haya una gran deriva hacia temas visuales y conceptuales: audiovisuales, performances, arte efímero..., de manera que un material físico y tangible, como es la arcilla, queda relegado a lo antiguo, a lo tradicional y a lo caduco.

DE CÓMO LA ARTESANÍA LUCHA POR VOLVER A ENTRAR EN EL SISTEMA DE LAS ARTES –O DEL DISEÑO– O EN SU PROPIO SISTEMA...

Tras este retroceso, el siglo XXI entra con fuerza en materia cerámica. Numerosos creadores experimentan de nuevo con la plasticidad de la arcilla, una vez más, la asociación entre lo artístico, bello y utilitario vuelve a triunfar.

Muchos ceramistas actuales proceden de escuelas de diseño y han decidido aplicar sus conocimientos no para realizar prototipos industriales, sino para crear los objetos con sus propias manos, en sus talleres: pequeñas producciones, con pequeñas imperfecciones, que ahora vuelven a ser bellas. Estos autores ya no pueden definirse como artistas ni artesanos ni diseñadores, sino que son un *totum revolutum* que consiguen resultados innovadores, originales y que nos encaminan a un futuro nuevamente prometedor.

En este sentido, desde el Museo del Diseño hemos trabajado con ceramistas que han recogido la tradición de la alfarería familiar para darle un vuelco revolucionario y situarla definitivamente en el siglo XXI. Este es el caso de Xavier Mañosa (Apparatu), con sus originales diseños de elementos utilitarios y su obra artística; o los espectaculares resultados técnicos y estéticos de Toni Cumella y su cerámica para la arquitectura, por poner dos ejemplos reveladores.

También en el campo del diseño artesanal, el proyecto «Platos del día»² es una buena muestra de lo que en estos momentos se está produciendo en los talleres de algunos ceramistas en relación con la gastronomía. Chefs destacados escogen a estos creadores para personalizar su vajilla y dar a sus mesas un toque de distinción y singularidad, poniéndolas en consonancia con su creatividad en la comida (fig. 12).



Figura 12. Vajilla realizada por Katsue Kusumi en el año 2016 y encargada por el *chef* Jordi Vilà, del Restaurante Alkimia de Barcelona. (Fotografía: Guillem F-H).

Así pues, creemos que, tras el auge desmedido de la era digital e inmersos en el nuevo paradigma –que se está instalando con fuerza– de lo sostenible, la proximidad y el *slow design*, la recuperación de la materia y de las técnicas artesanales tradicionales vuelve a ser un valor al alza en el mercado de la creatividad.

² Proyecto expositivo realizado por el Museo del Diseño de Barcelona en colaboración con Artesanía Catalunya en el año 2017 (FERNÁNDEZ DEL MORAL 2018).

BIBLIOGRAFÍA

- FERNÁNDEZ DEL MORAL, I. (coord.). 2018. *Plats del dia: ceràmica contemporània i d'autor = Platos del día: cerámica contemporánea y de autor = Dishes of the day: contemporary and author's ceramics*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, Institut de Cultura, Museu del Disseny de Barcelona (Nexes; 1).
- MIRÓ, J. 1993. *Miró ceramista: [Palacio de la Virreina, 22 de abril – 31 de agosto de 1993]*. Electa España.
- PICASSO, P. 1982. *Picasso ceramista: Palau Meca, Barcelona 2 juny-10 juliol 1982*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, Museu de Ceràmica de Barcelona.
- PRIETO, J. A. 2017. *La lluita pel reconeixement dels oficis artístics i l'Escola Massana de Barcelona. El cas dels esmalts, la ceràmica i la joieria*. Tesis doctoral, Universitat de Barcelona.
- SENNETT, R. 2009. *El artesano*. Barcelona: Anagrama.
- SHINER, L. 2014. *La invención del arte: una historia cultural*. Paidós Ibérica.
- THEIL, H. 2018. “Motifs and iconographic inspiration”. *Picasso ceramics: [The Louisiana Museum of Modern Art, 1 de febrero – 27 de mayo 2018]*. Copenhague, Dinamarca.
- VÉLEZ, P. (ed.). 2014. *iExtraordinarias!: colecciones de artes decorativas y artes de autor (siglos XI-II-XX)*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, Institut de Cultura, Museu del Disseny de Barcelona.

La modernidad en los alfares de Chinchilla de Montearagón (Albacete) a través de la obra de Benjamín Palencia, Roberto Ortiz Sarachaga y Godofredo Giménez

PASCUAL CLEMENTE LÓPEZ
Museo de Albacete

RESUMEN

En la década de 1950 se produce un renacer de los alfares de Chinchilla de Montearagón de la mano de Victoria Gotor Perier. Además, hay otros dos hechos que contribuyeron a ese resurgimiento de los alfares. Uno es el deseo de renovación en la búsqueda de nuevos diseños y en nuevas vías de comercialización. En esta línea de modernidad se incluyen artistas plásticos de Albacete encabezados por Godofredo Giménez y seguidos por Benjamín Palencia y Roberto Ortiz Sarachaga, junto al escultor murciano Juan González Moreno. Otro es la tradición abanderada por los alfareros Antonio Carcelén Díaz, los hermanos Antonio y Luis Tortosa Torralba, y Manuel Pérez Hernández, quienes enfocaron la alfarería como un atractivo turístico de índole cultural, conservando el legado que dejaron sus antepasados.

PALABRAS CLAVE

Cerámica del siglo XX; alfares de Chinchilla de Montearagón; Benjamín Palencia; Roberto Ortiz Sarachaga; Godofredo Giménez.

The modernity in the potteries of Chinchilla de Montearagón (Albacete) through the work of Benjamín Palencia, Roberto Ortiz Sarachaga and Godofredo Giménez

PASCUAL CLEMENTE LÓPEZ
Museo de Albacete

ABSTRACT

In the 1950's there is a revival of the potteries of Chinchilla de Montearagón by Victoria Gotor Perier. In addition, there are also two facts that contributed to this rebirth of the potteries. One is the desire for renewal in the search for new designs and new ways of marketing. This line of modernity includes plastic artists from Albacete headed by Godofredo Giménez and followed by Benjamín Palencia and Roberto Ortiz Sarachaga, together with the Murcian sculptor Juan González Moreno. Another one is the tradition represented by Antonio Carcelén Díaz potters, the brothers Antonio and Luis Tortosa Torralba and Manuel Pérez Hernández, who focused on pottery as a cultural tourist attraction, preserving the legacy of their ancestors.

KEY WORDS

20th century ceramic; potteries of Chinchilla de Montearagón; Benjamín Palencia; Roberto Ortiz Sarachaga; Godofredo Giménez.

INTRODUCCIÓN

Chinchilla de Montearagón fue por antonomasia el centro más destacado de alfarería popular de la provincia de Albacete desde al menos el siglo XV¹. A mediados del siglo XX sus producciones entraron en crisis, al igual que ocurrió con otros centros alfareros peninsulares, debido a los cambios en la vida agraria tradicional y a la sustitución de las piezas hechas en barro por otras industriales fabricadas con nuevos materiales como el *duralex*, el plástico y el aluminio, entre otros, imponiéndose los productos basados en una fabricación en serie. Una de las figuras clave en el renacer de los alfares de Chinchilla durante la década de los cincuenta del pasado siglo fue Victoria Gotor Perier (Hellín, 1906 – Albacete, 1974), mujer adelantada a su tiempo². Victoria Gotor tuvo un gran interés por las artesanías de la provincia de Albacete e intentó que las alfarerías siguieran en activo. Su entusiasmo supo transmitirlo a un grupo de amigos (pintores y escritores), entre ellos, Godofredo Giménez. Gotor Perier encargó a Godofredo Giménez y a Roberto Ortiz diseños de nuevas piezas como vajillas completas personalizadas destinadas a regalos de boda, para que los alfareros chinchillanos las realizaran en el torno.

La exposición *Homenaje a Chinchilla*, de 1956, organizada por Godofredo Giménez en el Casino Primitivo de Albacete supone un hito en el resurgimiento de la alfarería chinchillana. Su objetivo principal fue dar a conocer la población de Chinchilla a la ciudadanía de Albacete, a través de una serie de pinturas y dibujos realizados por el propio Giménez³. De forma paralela se desarrollaron una serie de actos como conferencias, recitales de poesía, visitas guiadas y conciertos de música cuyo tema era Chinchilla.

Además, hay otros dos hechos que contribuyeron a ese renacer de los alfares. Uno es el deseo de renovación en la búsqueda de nuevos diseños y en nuevas vías de comercialización⁴ que supusieran una alternativa a las tradicionales formas de la alfarería chinchillana. En esta línea de modernidad se incluyen artistas plásticos de Albacete encabezados por Godofredo Giménez y seguidos por Benjamín Palencia y Roberto Ortiz Sarachaga, junto al escultor murciano Juan González Moreno.

Otro es la tradición abanderada por los alfareros Antonio Carcelén Díaz, los hermanos Antonio y Luis Tortosa Torralba, y Manuel Pérez Hernández, conocido con el apodo de «Pintili», quienes enfocaron la alfarería como un atractivo turístico de índole cultural, conservando el legado que dejaron sus antepasados. Sin perder su valor etnográfico siguieron torneando las formas tradicionales chinchillanas, como el cántaro de una y dos asas o la cuervera. Por la presencia de vidriados completos y aplicaciones plásticas son piezas más decorativas y sin utilidad propia⁵.

Asimismo, hay que señalar que Juan Ramírez de Lucas (Albacete, 1917 – Madrid, 2010), Jefe Provincial de Artesanía durante la década de los cincuenta del siglo XX, jugó un papel fundamental en las exposiciones de artesanías celebradas en la provincia albacetense, en las que estuvieron presentes las alfarerías chinchillanas. A partir de ese momento, y más concretamente en la década de los setenta, la Diputación y la Delegación Provincial del Ministerio de Información y Turismo de Albacete convierten la cuervera, una de las piezas más representativas de este centro productor y, por extensión, de la provincia⁶, en un regalo institucional e incluso en los actos oficiales se empezó a sustituir el vino de honor por la cuerva, bebida típica de esta tierra albacetense. Esto im-

pulsó la fabricación de un gran número de piezas en los alfares chinchillanos, muchas de ellas personalizadas o con leyendas del tipo «Con vida a Godofredo»⁷.

¹ Para un mayor conocimiento sobre las alfarerías chinchillanas, véase SÁNCHEZ FERRER, J.: *El alfar tradicional de Chinchilla de Montearagón*, Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses, 1989.

² Sobre el papel que desarrolló Victoria Gotor en el ámbito cultural de la ciudad de Albacete, véase GIMÉNEZ ESPARCIA, G.: «Victoria Gotor Perier y el panorama cultural de Albacete a mediados del siglo XX», *Benjamín Palencia y la pintura de su tiempo en Albacete (1909-1978)*, Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses, 2014, pp. 84-91.

³ En el díptico de la exposición se dibujó el perfil de una pieza de alfarería junto a un tejido manchego que hace referencia a lo popular, a lo que tanto interés tenía Victoria Gotor.

⁴ El alfarero Antonio Tortosa Torralba será el encargado de levantar en el torno las nuevas piezas diseñadas por Godofredo Giménez y Roberto Ortiz, para seguidamente ser decoradas por los pintores.

⁵ El Museo de Albacete conserva un cántaro de un asa, vidriado exteriormente, del alfarero Manuel Pérez Hernández (N.º Inventario: CE17890) y un jarrón de ordeño, vidriado interior y exteriormente, con el sello del alfarero: «ANTONIO TORTOSA TORRALBA / ALFARERÍA / CHINCHILLA (Albacete)» (N.º Inventario: CE05396).

⁶ La cuervera es un recipiente de forma troncocónica invertida, base cóncava, pie anular y dos asas verticales. En el borde superior, presenta puestos o vaseras en número par, para colocar los jarritos o «pucheretes», que son los recipientes para tomar la cuerva.

⁷ José A. Tarragó Pleyán publicó un estudio sobre la cuerva que fue ilustrado con dibujos de Benjamín Palencia. Véase TARRAGÓ PLEYÁN, J. A.: *La cuerva, bebida manchega*, Albacete: Delegación Provincial del Ministerio de Información y Turismo, 1973.

⁸ Reflejo del espíritu de época que pretende aunar vanguardia y tradición, participa de la diversidad de lenguajes y temas que configuran el denominado Arte Nuevo español, que defendían, entre otros, José Ortega y Gasset o Moreno Villa. Fue un pintor de influencias clásicas. Participó plenamente en las vanguardias españolas, como lo muestra la *Exposición de la Sociedad de los Artistas Ibéricos* (1925), momento en el que su trabajo se atiene a una tradición figurativa depurada y tardocubista. En 1927 creó la Escuela de Vallecas junto al escultor toledano Alberto Sánchez. Formula un lenguaje original que supone una vuelta a la naturaleza desarrollando un paisajismo personal, alimentado por experiencias fauvistas, que le acompañaría hasta el final de su vida.

BENJAMÍN PALENCIA (BARRAX [ALBACETE], 1894 - MADRID, 1980)

Benjamín Palencia está considerado el pintor más universal de la provincia de Albacete del siglo XX. Su producción abarca prácticamente los tres primeros tercios de esa centuria⁸. Nunca perdió su vinculación con la ciudad de Albacete, asistiendo asiduamente a las corridas de toros que se celebraban en la feria de septiembre. En 1961 se le impuso la Medalla de Oro de la Provincia y entre 1977 y 1978 donó al Museo de Albacete 116 obras de su colección.



Figura 1. Cuervera decorada por Benjamín Palencia.1960. Museo Municipal –Colección Antonio Martínez–, La Roda. (© Fotografía: Cecilio Sánchez Tomás).

Palencia mostró un gran interés por los materiales cerámicos. Su incursión en la cerámica, y más concretamente en su decoración, comienza a mediados de 1950. No solamente decoró piezas de los alfares de Chinchilla, sino también de otros centros peninsulares como Talavera de la Reina (Toledo)⁹, Puente del Arzobispo (Toledo)¹⁰, Agost (Alicante)¹¹, La Roda (Albacete)¹² (fig. 1) y Úbeda (Jaén)¹³, conservadas en numerosos museos y colecciones privadas. Esta incursión en la cerámica constituye una de las facetas más desconocidas de su trayectoria artística, tradicionalmente vinculada a la pintura (óleos y trabajos en papel, incluidos collages y fotomontajes).

En sus visitas a Chinchilla, acompañado de su amigo Godofredo Giménez, Palencia decoraba cerámicas, muchas de las cuales en la actualidad se encuentran en paradero desconocido¹⁴, y realizaba dibujos de los alfares. Se sabe que decoraba con un palillo algunas de las piezas recién torneadas por el alfarero Antonio Tortosa, como vasos, jarritos o cuerveras. Los motivos eran muy variados, desde figuras humanas hasta decoraciones vegetales o astros. En ocasiones las acompañaba de una inscripción que aludía a su propietario e incluso las firmaba y fechaba, por lo que son un documento de primer orden para poder conocer la fecha de ejecución y a la persona a la que se dedicaba. Una vez decoradas, el alfarero Antonio Tortosa le aplicaba el vidriado por inmersión y las cocía en horno de leña.

En una colección particular de Albacete se conservan dos vasos decorados por Palencia cuyo diseño se debe al pintor Godofredo Giménez y la ejecución a Antonio Tortosa (fig. 2). Uno de los vasos (Catálogo: n.º 20), de gran calidad técnica y formal, presenta forma de tulipa y recuerda a las cerámicas de la cultura de El Argar,

de la Edad del Bronce. Lleva una inscripción en la parte inferior del cuerpo: «A GODOFR[E]DO B. Palencia 1961». Los motivos decorativos aluden a Godofredo Giménez. El sol y el banal de espigas de trigo simbolizan la Mancha, la tierra natal de Godofredo; el búho con los ojos bien abiertos se vincula a la noche, y los tres rostros femeninos, uno de frente y dos de perfil, con ciertas influencias picassianas, muestran su admiración por el género femenino. En la parte interna del borde presenta una decoración perimetral de hojas dispuestas en diagonal. La pieza está vidriada en el interior y en el exterior, con el típico vidriado chinchillano de color verde que es identificativo de este centro productor.

Figura 2. Vasos decorados por Benjamín Palencia. 1961. Colección particular, Albacete. (© Fotografía: Juan Giraldo Rodríguez y Dulce Ruiz Sánchez).



El otro vaso (Catálogo: n.º 21), de menor tamaño, formaba parte de un juego de seis. Los motivos decorativos también aluden a su amigo Godofredo Giménez. La decoración se divide en dos espacios, compartimentados por un motivo vegetal estilizado. Por un lado, una mano que sujeta una copa de vino acompañado de Dioniso, dios del vino, y por otro, la figura de una mujer sentada con las manos en la cabeza.

Se conocen algunos dibujos que Palencia realizó de los alfares que se localizaban en las casas cueva del barrio de San Antón. Entre ellos, el de un alfarero pisando el barro con los pies en el interior de un alfar¹⁵, acompañado de cacharros como la cuervera. O los dibujos de los alfares de Mota del Cuervo (Cuenca), donde representó con rotuladores de colores a una alfarera sentada en el banco de obra torneando un cántaro sobre una rueda baja de cruces. Con una mano sujeta una paleta para alisar las paredes del cántaro y con la otra da vueltas a la rueda¹⁶.

También realizó dibujos de cuerveras publicados en la *Revista de Albacete y su Feria* de 1959 y 1974. Están firmados y fechados («B. Palencia / 59» y «B. Palencia / 1974»).

⁹ En Subastas Segre de 25 de octubre de 2017 se ofreció un lote compuesto por dos jarras vinateras de cerámica esmaltada de Talavera de la Reina, que constituían una evolución de la toledana. Los motivos decorativos representados son balanzas en cuyos platos aparecen pintados un lingote de oro, monedas y una mujer sentada. Ambas presentan inscripciones alusivas a sus propietarios, «DE TOMAS Y MARÚJA», así como la firma del pintor «B. Palencia». Llevan la marca de un taller de Talavera no identificable. El momento de ejecución podría estar en torno a 1960-1970. N.º Lote: 848. Subasta: 118. Medidas: 29,5 x 15 x 16,2 cm.

¹⁰ También decoró una vajilla con temas quijotescos, cuyo paradero se desconoce. CORREDOR-MATHEOS, J.: *Vida y obra de Benjamín Palencia*, Madrid: Espasa-Calpe, 1979, p. 232. Es sabido que Palencia visitó el taller de cerámica de Juan Mauricio Sanguino Otero en Toledo. Véase en esta misma publicación el artículo de Abraham Rubio Celada: “Nuevos aires de modernidad en las cerámicas del toledano Juan Mauricio Sanguino Otero y el madrileño Miguel Durán-Loriga Rodríguez”.

¹¹ Decoró cántaros largos con pito como el que se conserva en una colección particular en Barcelona, de 1972. En esta pieza pintó figuras humanas y utilizó el pitorro para representar la cabeza de una de ellas. CORREDOR-MATHEOS, J.: *Vida y obra ...*, op. cit., pp. 231- 232.

¹² En el Museo Municipal –Colección Antonio Martínez de La Roda– se conserva una cuervera de seis puestos o vaseras, torneada por el alfarero Arnelio Cebrián de la Torre, oriundo de Chinchilla, y decorada por Palencia con la luna, el sol y las estrellas. Dimensiones: altura: 18,4 cm; diámetro máximo: 47 cm; diámetro base: 15,2 cm. N.º Inv.: 194. Vidriada interiormente en melado y exteriormente en marrón. Cinco de las seis vaseras llevan incisas una letra capital (M, U, S, E, O) donde se lee la palabra «MUSEO» y la otra lleva el monograma de la Virgen María. La parte superior del recipiente, coincidiendo con las vaseras, se decora con una letra capital diferente (A, D, B, R, D, B). Lleva la siguiente inscripción en el interior: «MUSEO ANTONIO MARTINEZ AÑO DE 1960». La dedicatoria alude a Antonio Martínez, coleccionista rodense, que murió en 1955. Más tarde, en 1960, su hermano Juan habitó un inmueble familiar para instalar la colección.

¹³ CORREDOR-MATHEOS, J.: *Vida y obra ...*, op. cit., p. 232.

¹⁴ Godofredo Giménez contaba que Palencia decoró un gran número de piezas para regalarlas a sus amigos de Madrid. (Entrevista del autor a Godofredo Giménez, fechada el 25 de mayo de 2018).

¹⁵ El dibujo está reproducido en TÁRRAGO PLEYÁN, J. A.: *La cuerva, bebida ...*, op. cit., sin paginar.

¹⁶ El dibujo aparece reproducido en la *Revista de Albacete y su Feria*, septiembre de 1971. Está firmado en el ángulo inferior izquierdo («B. Palencia»).

ROBERTO ORTIZ SARACHAGA (ALBACETE, 1929 - 2014)¹⁷

Roberto Ortiz Sarachaga se formó en la Escuela Central de Bellas Artes de San Fernando de Madrid entre 1948 y 1953. En su último año de estudios realizó un viaje a París, donde conoció las cerámicas de Picasso y de Braque. En la obra de Ortiz Sarachaga, desarrollada entre 1955 y 1965, hay que señalar su interés por la alfarería, ya que creó nuevas formas que realizará en su torno el alfarero chinchillano Antonio Tortosa para comercializarlas. Diseñó seis vasos iguales y una jarra que forman un conjunto destinado al agua o al vino. La jarra tiene un diámetro de boca mayor que la base, y los vasos tienen forma troncocónica y fondo cóncavo. Las piezas se vidriaban en verde, marrón oscuro o naranja¹⁸.

También se interesó por la cerámica artística, que torneó, modeló y decoró creando formas globulares ornamentadas con signos y figuras esquemáticas que recuerdan a las obras de Giacometti, de Miró, de Picasso, así como de los pueblos primitivos, de las pinturas rupestres

del arco levantino e incluso a las cerámicas geométricas griegas con caballos y figuras humanas de formas muy esquemáticas.

En 1956, gracias a la escultura de una Virgen que ejecutó en cerámica, obtuvo una medalla de plata en la *VIII Exposición Nacional de Arte Sacro* celebrada en el Círculo de Bellas Artes de Madrid. Ese mismo año ganó el Primer Premio en la *Exposición Concurso de Artes Plásticas*, organizada por la Comisaría de Extensión Cultural del Ministerio de Educación y Ciencia, que incluía una beca de estudios en el extranjero. Viajó a Faenza (Italia), donde realizó un curso de cerámica, además de estudiar pintura en Roma y Florencia¹⁹.

Ortiz Sarachaga exhibió su obra de cerámica artística en dos exposiciones organizadas por el Ayuntamiento en la Feria de Albacete. La primera fue en 1955, donde se pudieron ver decoraciones con figuras muy estilizadas²⁰ y con motivos taurinos²¹ (fig. 3). La segunda muestra fue en 1959, con obras próximas al cubismo y al expresionismo abstracto (fig. 4).

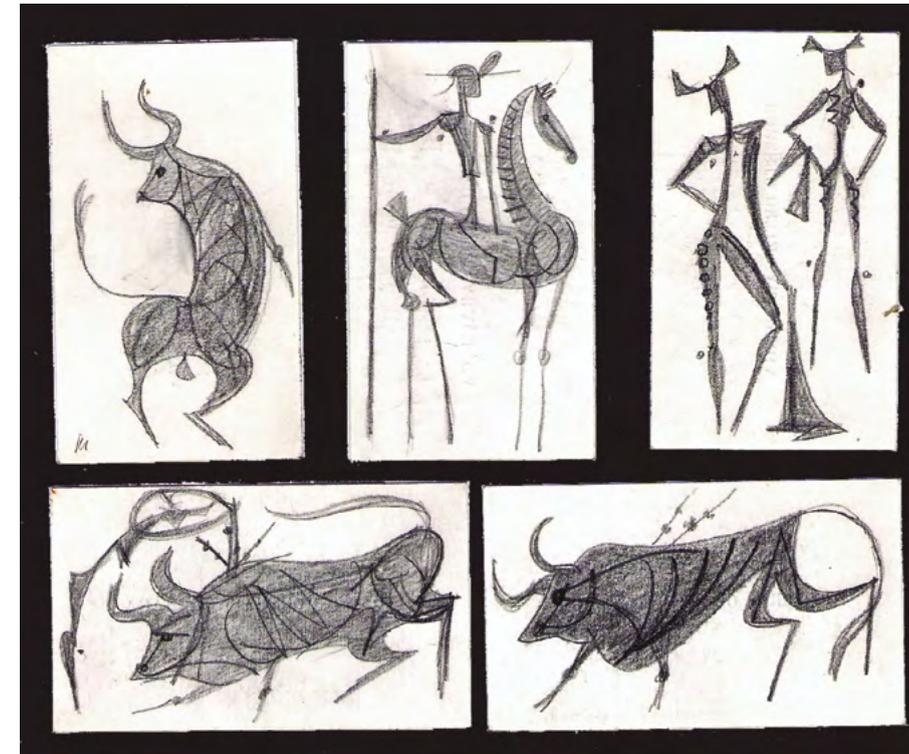


Figura 3. Roberto Ortiz Sarachaga. Bocetos de toros, toreros y picador para cerámicas. Lápiz sobre papel, 1955. Colección particular, Madrid. (© Archivo familia Ortiz Jiménez).

¹⁷ Mi agradecimiento a Nieves Jiménez Escoto, viuda de Roberto Ortiz Sarachaga, y a sus hijas Ana, María y Elena Ortiz Jiménez, y a Maruja Ortiz Sarachaga, su hermana, por la información generosamente facilitada.

¹⁸ El Museo de Albacete conserva un conjunto de cinco vasos diseñados por Roberto Ortiz Sarachaga y hechos a torno por el alfarero Antonio Tortosa. Los vasos están vidriados en verde (óxido de cobre). N.º Inventario: CE 17888/1, CE 17888/2, CE 17888/3, CE 17888/4 y CE 17888/5. Altura: 11 cm, diámetro boca: 8,6 cm y diámetro base: 5,5 cm.

¹⁹ SANZ GAMO, R.: *Pintores albacetenses contemporáneos (1900-1983)*, Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses, 1984, p. 205.

²⁰ "Ortiz Sarachaga y la cerámica", *Revista de Albacete y de su feria*, Albacete, 1955. Sin paginar.

²¹ La afición por los toros se la transmitió su padre, que pertenecía al equipo médico (practicante) de la plaza de toros de Albacete. Fue amigo del periodista José Luis Pecker y de Antonio Sánchez, matador de toros, tabernero y pintor. Su mítica taberna en la calle Mesón de Paredes de Madrid acogía los jueves por la tarde las tertulias de escritores y artistas. Se reunían José Luis Pecker, Antonio Díaz-Cañabate (crítico taurino de ABC), entre otros. Entre sus pinturas de tema taurino destacan los retratos de los toreros Manolete de 1949 y de Juan Montero de 1950, que le acompañaría hasta el final de su vida.



Figura 4. Cerámicas de Roberto Ortiz Sarachaga. (© Fotografía tomada de la *Revista de Albacete y de su feria*, 1959, sin paginar).

Su interés por el barro no solamente se redujo a la decoración de piezas, sino que en algunos de sus lienzos de los años cincuenta del siglo XX pintó formas de la alfarería tradicional chinchillana (cántaros de una o dos asas, botijos, orzas o pucheros), unas veces formando bodegones y otras acompañadas de figuras humanas como *Las aguadoras*, *Los vendedores de feria* o *La cuerda*, que era un importante mercado de ganado durante la Feria de Albacete.

También fue autor de varios murales de cerámica aplicada a la arquitectura que realizó en su ciudad natal. El arte decorativo arquitectónico conocerá un gran desarrollo en Albacete a partir de los años cincuenta del pasado siglo. En 1955 creó un mural con el tema del Calvario para la capilla de la finca familiar Gotor Ciller en la pedanía de Aguas Nuevas (Albacete), en el que está presente ese equilibrio academicista aprendido en Madrid y muestra una preocupación por la pureza de la línea. Las figuras son geométricas, estilizadas, cerradas y herméticas, construidas con colores planos y uniformes. En 1958 intervino en el portal n.º 3, Casa Vergara, de la avenida España de Albacete, llevando a cabo un mural en formato horizontal. Representó un paisaje desolado con un árbol desprovisto de hojas que divide el espacio en dos zonas: a la izquierda, dos caballos y, a la derecha, un camino que se extiende al fondo y una figura humana sentada en el suelo con los brazos tapándose el rostro (figs. 5 y 6).

Como anécdota, hay que señalar que la primera pieza cerámica que realizó Roberto Ortiz Sarachaga fue adquirida por el pintor Benjamín Palencia²². Es posible que estuviera firmada, ya que las cerámicas que nos han llegado llevan por el reverso la firma «Ortiz Sarachaga».



Figura 5. Roberto Ortiz Sarachaga. Mural del portal n.º 3, avenida España, Albacete. 1958. (© Fotografía: Archivo familia Ortiz Jiménez).

²² «Ortiz Sarachaga y la cerámica», *Revista de Albacete y de su feria*, Albacete, 1955. Sin paginar. En la actualidad no se conoce su paradero.

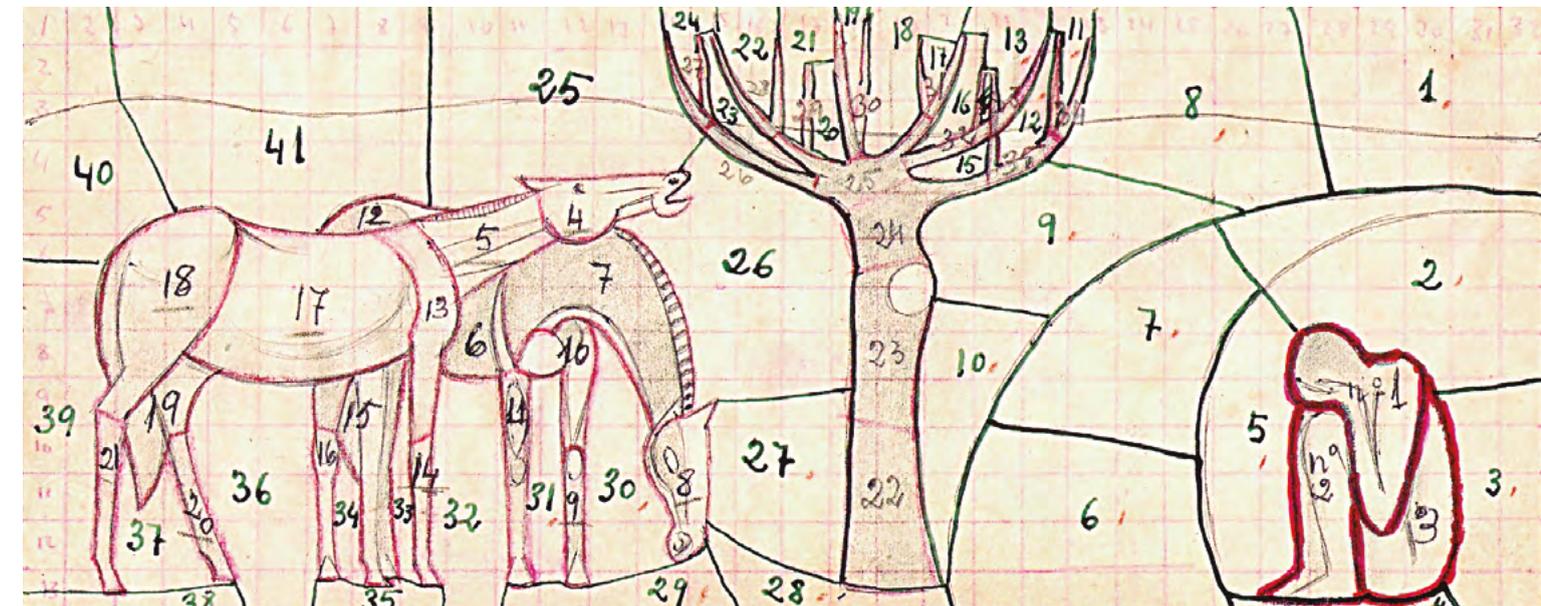


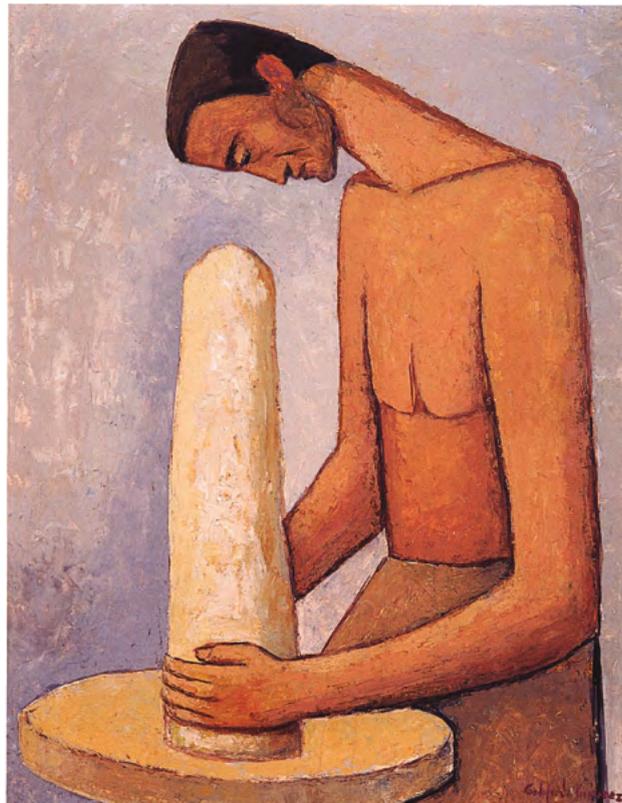
Figura 6. Roberto Ortiz Sarachaga. Dibujo del despiece del mural del portal n.º 3, avenida España, Albacete. 1958. (© Fotografía: Archivo familia Ortiz Jiménez).

GODOFREDO GIMÉNEZ ESPARCIA (ALBACETE, 1933)²³

Godofredo Giménez, conocido por sus amigos como «Godo», nació el 3 de agosto de 1933 en la vivienda familiar de la calle Iris, n.º 7, de Albacete. Los años de infancia y juventud los pasó en su ciudad natal. Siendo un niño visitaba frecuentemente el taller del escultor y pintor Ramiro Undabeytia Lorenzana de la calle Tesifonte Gallego, lugar en el que empezó a dibujar. En 1951 marchó a Madrid para comenzar sus estudios en la Escuela Central de Bellas Artes de San Fernando.

Desde muy pequeño se sintió deslumbrado por Chinchilla²⁴, localidad próxima a la capital de la provincia, y esa fascinación se verá luego reflejada en la exposición *Homenaje a Chinchilla* de 1956 que realizó en Albacete.

Figura 7. Godofredo Giménez. *El alfarero*, 1954. Óleo sobre tabla, 65 x 50 cm. Colección particular, Albacete.



Según Sanz Gamó, la exposición «además del descubrimiento y recuperación de Chinchilla [...], ofrecía importantes elementos de ruptura en un panorama local difícil para las artes»²⁵. En la muestra no faltaron cuadros como *El alfarero*, relacionado con uno de los oficios tradicionales más singulares que se desarrolló en Chinchilla, como fue el trabajo del barro. En él se representó a un alfarero en su torno con una pella de barro de forma troncocónica muy estilizada que sujeta con sus dos manos. Destaca la pureza de la línea y el tratamiento de la figura a base de formas geométricas (fig. 7). También expuso *La vieja vendiendo cacharros*, que muestra a una mujer sentada, cabizbaja y con las manos cruzadas, vendiendo cacharos sobre una manta. Era muy común que las mujeres montaran sus puestos al lado de la carretera que daba acceso al pueblo (fig. 8).

Figura 8. Godofredo Giménez. *La vieja vendiendo cacharros*, 1956. Óleo sobre papel pegado en tabla, 83,5 x 65 cm. Colección particular, Albacete.



Con motivo de la exposición *Homenaje a Chinchilla* se realizó un viaje a la localidad. A su llegada visitaron algunos de los monumentos históricos como la Iglesia de Santa María del Salvador, el Castillo o el Ayuntamiento y después el alfar de Antonio Tortosa, amigo de Godofredo Giménez, donde asistieron a una muestra de fabricación de una pieza en el torno. Por la tarde, hubo una sesión cinematográfica dirigida a los chinchillanos con documentales dedicados a la alfarería.

Godofredo Giménez, en su paso por Chinchilla, aportó nuevos diseños al alfar de Antonio Tortosa desde vasos hasta vajillas completas personalizadas pasando por botijos. También aprendió de la mano de Tortosa a tornear piezas como morteros (fig. 9).

En 1962 diseñó cuatro botijos con forma de Reyes Magos para la inauguración de la reforma que había realizado en la Joyería Mompó de Albacete. Dichos Reyes Magos decoraban el escaparate del establecimiento. Fueron realizados en el alfar de Antonio Tortosa y se vidriaron con tres colores diferentes, verde, marrón y rojo (fig. 10).



Figura 9. Godofredo Giménez torneando un mortero en el alfar de Antonio Tortosa, Chinchilla. 1956. (© Fotografía: Antonio Saiz).

²³ Mi más sincero agradecimiento a Godofredo Giménez por la información facilitada en las entrevistas mantenidas el 25 y el 29 de mayo de 2018.

²⁴ Siendo un niño acompañaba a su abuelo a Chinchilla para realizar trámites administrativos de la finca agrícola que poseían en La Felipa, pedanía de Chinchilla. Allí descubrió la silueta de una población que se alzaba en lo alto de un promontorio. Antes de su ingreso en la Escuela Central de Bellas Artes de San Fernando, Godofredo iba a pintar los paisajes y gentes de Chinchilla, se hospedaba en la Posada del Arenal, que ocupaba el inmueble del antiguo convento de Santo Domingo y alquilaba dos habitaciones (antiguas celdas), una para dormir y otra para pintar. (Entrevista del autor a Godofredo Giménez con fecha 25 de mayo de 2018).

²⁵ SANZ GAMO, R.: *Godofredo Giménez. Exposición antológica*, Albacete, 2002, p. 13.



Figura 10. Diseño de Godofredo Giménez y ejecución de Antonio Tortosa. *Botijo (Rey Mago)*, 1962. Arcilla, a molde y vidriado; 30 x 36 x 8 cm. Colección particular, Albacete. (© Fotografía: Juan Giraldo Rodríguez y Dulce Ruiz Sánchez).

Godofredo Giménez contribuyó a la revitalización de los alfares chinchillanos después de la contienda, renovando su repertorio formal con el objetivo de ampliarlos hacia nuevos mercados. Finalmente, no consiguió su objetivo, debido, en parte, a las condiciones de trabajo de los alfares y a que no hubo cambios en las técnicas de fabricación tradicionales. El interés de Godofredo Giménez por hacer un catálogo de piezas para su comercialización en el territorio español no se pudo materializar, pero sí logró que durante los años de 1956 a 1965 los alfares estuvieran en activo como el de Antonio Tortosa, lugar de visita y de reunión de artistas plásticos (Benjamín Palencia, Roberto Ortiz Sarachaga y Juan González Moreno²⁶) (fig. 11), donde pudieron diseñar y decorar directamente las piezas que hoy conocemos.



Figura 11. Juan González Moreno. *Mujer desnuda*, ca. 1961. Arcilla, modelada y vidriada en marrón oscuro; 8 x 16 x 7 cm. Colección particular, Albacete. (© Fotografía: Juan Giraldo Rodríguez y Dulce Ruiz Sánchez).

²⁶ El escultor murciano participó en este grupo de artistas de Albacete realizando varias obras como la *Bicha de Balazote* (1961. Arcilla, a molde y vidriada en marrón oscuro, dimensiones: altura: 21,5 cm, anchura: 21 cm, profundidad: 10,3 cm. Firmas: «JGM 1961» (interior). Colección particular, Albacete) o una mujer desnuda de línea estilizada que se representa tumbada sobre una hoja.

Nuevos aires de modernidad en las cerámicas del toledano Juan Mauricio Sanguino Otero y el madrileño Miguel Durán-Loriga Rodrigáñez

ABRAHAM RUBIO CELADA
Fundación Marqués de Castrillón

RESUMEN

Tanto Juan Mauricio Sanguino como Miguel Durán-Loriga renovaron el tipo de cerámica que se estaba haciendo en Toledo y en Madrid en los años cincuenta y sesenta, introduciendo nuevos aires de modernidad. El primero partiendo de la tradición alfarera de Puente del Arzobispo y el segundo de la enseñanza oficial de la cerámica en Madrid, estudiando en la Escuela de Artes y Oficios. No solo crearon todo tipo de objetos como jarrones, platos y pequeñas figuras, sino que también proyectaron murales para aplicar a la arquitectura. Los dos crearon una obra moderna y personal muy reconocible, dentro del ambiente de los años cincuenta y sesenta que propiciaba la renovación de todas las facetas del arte, muy influido por lo que se estaba haciendo en Europa y Estados Unidos.

PALABRAS CLAVE

Juan Mauricio Sanguino Otero; Miguel Durán-Loriga Rodrigáñez; Toledo; Madrid; objetos cerámicos; murales aplicados a la arquitectura.

An air of modernity in the ceramics of Juan Mauricio Sanguino from Toledo and Miguel Durán-Loriga Rodrigáñez from Madrid

ABRAHAM RUBIO CELADA
Fundación Marqués de Castrillón

ABSTRACT

Both Juan Mauricio Sanguino and Miguel Durán-Loriga renewed the type of ceramic being done in Toledo and Madrid in the fifties and sixties, introducing a breath of fresh air of modernity. The first based on the pottery tradition of Puente del Arzobispo and the second on the official teaching of ceramics in Madrid, studying at the school of Arts and crafts. They did not only create all kinds of objects such as vases, dishes and small figures, but they also projected murals to apply in architecture. The two created a personal, modern and very recognizable work, within the atmosphere of the fifties and sixties, which resulted in the renewal of all facets of art, strongly influenced by what was being done in Europe and the United States.

KEY WORDS

Juan Mauricio Sanguino Otero; Miguel Durán-Loriga Rodrigáñez; Toledo; Madrid; ceramics objects; murals to apply in architecture.

EL CERAMISTA TOLEDANO JUAN MAURICIO SANGUINO OTERO (PUENTE DEL ARZOBISPO [TOLEDO], 1913 - TOLEDO, 1972)

Juan Mauricio Sanguino (fig. 1) aprendió el oficio en el taller familiar de Puente del Arzobispo con su padre, el alfarero Aquilino Sanguino Peccis, y junto a su hermano Pablo Sanguino Otero¹. Se casó con Pilar Mayorga, matrimonio del que nacieron dos hijos².



Figura 1. Retrato de Juan Mauricio Sanguino Otero en la Feria de Artesanía de Talavera de la Reina, torneando una cerámica en presencia de Tomás Carranza, gobernador de la provincia de Toledo, en el centro. (Fotografía de Pablo Sanguino).

En 1926 entró a trabajar en la fábrica de Ignacia del Mazo Caja, donde permaneció hasta 1945. En este año fundó su propio taller en Puente del Arzobispo. Hacia 1952-1953³, al morir su hermano Pablo, se trasladó con su familia a Toledo, manteniendo el taller de Puente, que quedó bajo la dirección de Arturo de la Cal. El nuevo taller en Toledo se encontraba en el cinturón que envuelve la ciudad, en la carretera que va a Cobisa. En él trabajaban siete operarios, entre ellos sus dos hijos.

Este taller toledano, cuando lo visita Natacha Seseña en los años setenta, está ya bastante mecanizado, con dos tornos eléctricos y dos muflas, pero todavía conservaba un gran horno donde hacía la cocción con retama. La arcilla la extraía del mismo Toledo, cerca de la estación de tren y del pueblo de Mocejón. Los esmaltes industriales los traía de Valencia⁴.

En cuanto a las formas, las hizo muy variadas, tanto juegos de café y té como juegos de sangría, botijos y jarras zoomorfas, jarrones, botes de farmacia, figuras de forma humana, ceniceros, palmatorias, jarras con una boca trebolada muy acentuada, inspiradas tanto en la alfarería de Puente del Arzobispo como en la de Talavera de la Reina, o creando algunas formas menos tradicionales y más originales, siguiendo las tendencias de la moda del momento. Siempre

suelen ser de pequeño tamaño, pues están pensadas para ser transportadas a lomos de un borriquillo conducido por un personaje vestido con traje típico, que se paseaba por los lugares pintorescos de la ciudad en busca de los turistas, que eran los nuevos compradores de estos productos considerados ahora como típicos, aunque ya nada tenían que ver con la alfarería local⁵.

Su estilo es muy reconocible, ya que cambió la tradicional cubierta estannífera blanca lisa por otra rugosa y con textura granulada sobre la que pintaba diseños con cierto aire de modernidad picassiana, algunas veces en

negro y otras con vivos colores, tal vez influido por los diseños de José Caballero o algún otro de los pintores que pasaron por el taller.

También son típicas las piezas con una cubierta blanca estannífera dada sobre otra roja, y al raspar la primera aparecían los diseños que se habían dibujado, como es el caso de la jarra decorada con el toro que está en este catálogo (n.º 30) o un plato con una gacela, conservado en la colección de Pablo Sanguino⁶ (fig. 2).



Figura 2. Plato de Mauricio Sanguino decorado con una gacela y motivos ondulados alrededor. (Colección Pablo Sanguino, Toledo).

Natacha Seseña nos señala el procedimiento técnico que seguía para hacer rugosa la cubierta blanca estannífera⁷:

La técnica empleada en el vidriado de estas piezas, es el conseguido por la alternación del baño de plomo primero y luego el de estaño. A la pieza así bañada se le pasa un cepillo de cerda dura que hace de rascador y que le quita su terminado uniforme para darle uno rugoso e irregular.

Pablo Sanguino nos ha contado otra manera de hacer esta técnica, que se aprecia bien al observar la superficie de las piezas, consistente en dar primero un barniz transparente y sobre él sacudir un cepillo que se había mojado previamente en la cubierta estannífera líquida, quedando de esa manera salpicada de gotas. Con el tiempo esta técnica manual fue sustituida directamente por una máquina de pintar paredes a gotelé.

¹ RUBIO CELADA, A., "Juan Mauricio Sanguino Otero", *Diccionario Biográfico Español*, Tomo XLV, Madrid: Real Academia de la Historia, 2013, pp. 990-991. Pradillo publica una fecha distinta de nacimiento (24/11/1914) y muerte (10/6/1972). Véase PRADILLO MORENO DE LA SANTA, J. M., *Alfareros toledanos*, Tomo II, Toledo: Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 1997, pp. 615-616.

² Adrián (1940) y Mauricio (1947), también ceramistas, aprendieron en el taller familiar donde trabajaron al principio, siguiendo después caminos propios en el mundo de la cerámica. El primero establecido en Camuñas (Toledo) y el segundo en Toledo.

³ Hay cierta confusión sobre su año de llegada a Toledo, pues distintos autores han publicado fechas diferentes.

⁴ SESEÑA DÍEZ, N., *La cerámica popular en Castilla La Nueva*, Madrid: Editora Nacional, 1975, p. 126.

⁵ *Idem*, p. 123.

⁶ Agradezco a Pablo Sanguino, sobrino del pintor, los datos que me ha proporcionado sobre esta técnica.

⁷ SESEÑA DÍEZ, N., *La cerámica popular...*, *op. cit.*, p. 123.

Juan Manuel Pradillo publicó cómo le contó el alfarero Baudilio Chico Velázquez, que entró a trabajar en el taller de Sanguino en 1955, de dónde le surgió la idea de hacer esa cubierta de estaño rugosa, al viajar un día juntos a Madrid. Vieron en un escaparate unas vasijas metálicas con un acabado rugoso, diciéndole Mauricio que lo llevaría a la cerámica⁸.

Su espíritu innovador le hizo aventurarse en la investigación de otras técnicas como el dibujo inciso y los esmaltes envejecidos, utilizando decoraciones de otras épocas puestas al día, resultando de todo ello una cerámica ecléctica muy original y apreciada en su momento por el masivo turismo toledano.

Pronto fue reconocida la labor de Sanguino en la modernización de la cerámica tradicional toledana, colaborando con pintores que llegaban hasta Toledo como José Caballero, Rafael Zabaleta o Javier Clavo⁹. Sanguino fabricaba las formas cerámicas y estos artistas las pintaban. En el Museo Ruiz de Luna de Talavera de la Reina se conservan dos platos pintados por Clavo y Zabaleta en colaboración con Sanguino, como los de la figura 3. Con el pintor José Caballero hizo en los años 1965-66 un mural de azulejos para el parador de Nerja¹⁰.



Figura 3. Pareja de platos del taller de Mauricio Sanguino, firmados y fechados en 1959. Arriba, Vista de Toledo pintada por Clavo con dedicatoria a Zabaleta¹¹. Abajo, un rostro pintado por Zabaleta.

⁸ PRADILLO MORENO DE LA SANTA, J. M., *Alfareros toledanos*, Tomo II, Toledo, 1997, p. 616.

⁹ En la colección de Abraham Rubio Celada se conserva una chocolatera que figura en la exposición (Catálogo: n.º 32). Está firmada «Clavo» en el solero y se ha decorado con pájaros multicolores sobre cubierta estannífera.

¹⁰ Agradezco a Pablo Sanguino la información facilitada.

¹¹ Juan Manuel Pradillo publica este plato con el pie de foto: «Plato pintado por Rafael Zabaleta y Javier Clavo en el alfar de Juan Mauricio Sanguino Otero, Toledo, 1959».

Otro de los pintores que colaboraron con Sanguino fue Benjamín Palencia. En los años sesenta visitó frecuentemente el taller y desde la terraza pintaba vistas de Toledo. Además, hizo también algún mural de cerámica y decoró unas cincuenta piezas, como algunos juegos de jarras con vasos¹².

Otro pintor que colaboró con Sanguino fue el catalán Ramón Aguilar i Moré, que al parecer le hizo unos dibujos que sirvieron de modelo para decorar unas cerámicas, aunque no hemos conseguido averiguar cómo serían. Tal vez fueran del estilo de una pintura publicada por Juan Manuel Pradillo y que se conservaba en esos momentos en poder de los herederos del ceramista¹³. También diseñó una chimenea antes de 1955 para la casa familiar de Mauricio Sanguino, que fue desmontada después de ser vendida y al parecer se encuentra actualmente en los depósitos del Museo Ruiz de Luna¹⁴.

Juan Manuel Pradillo ha dejado escrito cómo el alfarero Baudilio, que trabajó en el taller de Sanguino, le dijo que el pintor Andrés Conejo, amigo de este, le hizo unos bocetos sobre los gatos y los gallos¹⁵.

¹² Datos proporcionados por Pablo Sanguino.

¹³ PRADILLO MORENO DE LA SANTA, J. M., *Alfareros...*, op. cit., p. 635.

¹⁴ Según me cuenta Pablo Sanguino, él compró esta chimenea desmontada y la regaló al Museo Ruiz de Luna de Talavera de la Reina.

¹⁵ PRADILLO MORENO DE LA SANTA, J. M., *Alfareros...*, op. cit., p. 616.

¹⁶ *Idem*, cuenta que Sanguino hizo con Javier Clavo unos murales en la Hospedería del Estudiante de Santiago de Compostela.

¹⁷ Ha sido restaurado recientemente, en enero de 2017.

¹⁸ Agradezco a Francisco Balada Felip el que me hiciera fotografías de todos estos murales del metro de Barcelona.

Con el pintor Javier Clavo Gil, nacido en Madrid en 1923 y muerto en Mallorca en 1993, también hizo un mural de azulejos en el Parador de Santiago de Compostela¹⁶. La obra fue encargada en 1954 con motivo de la apertura como parador del Hostal dos Reis, situado en la misma plaza del Obradoiro¹⁷. Se encuentra situado en toda una pared adaptado a la forma que ocupa una escalera que da paso al restaurante, y su temática está relacionada con el mundo del vino.

Entre 1968 y 1970 se trasladó a Villajoyosa (Alicante), a causa de una enfermedad de su mujer, Pilar Mayorga. Allí instaló un pequeño horno y colaboró con el pintor Delso, haciendo murales para el metro de Barcelona, como los de las estaciones de Roma, Colón y la Sagrada Familia, de 1969. En esta última estación creó ocho grandes murales, algunos de los cuales están firmados conjuntamente por el pintor y por el ceramista¹⁸ (fig. 4).



Figura 4.1. Mural del pintor Delso en colaboración con Mauricio Sanguino, en la estación Sagrada Familia del Metro de Barcelona. 2. Detalle del ángulo inferior izquierdo con las firmas y la fecha.

El pintor Pedro Delso Rupérez nació en San Esteban de Gormaz (Soria) en 1924 y murió en Alfaz del Pi (Alicante) en 1994. Además de pintor y escultor, fue ceramista, con un taller en Villajoyosa. Se le considera creador del “Triangulismo”. En 1978 inauguró un museo en Alfaz del Pi, con la colección de sus obras de arte¹⁹.

EL CERAMISTA, ARQUITECTO Y DISEÑADOR MIGUEL DURÁN-LORIGA RODRIGÁNEZ (MADRID, 1928 - 1997)



Figura 5. Retrato de Miguel Durán-Loriga Rodríguez. Al fondo a su izquierda se ve uno de sus típicos murales que representa un caballo, construido con piezas irregulares encastradas en la pared.

Miguel Durán-Loriga Rodríguez (fig. 5) cursó sus primeros estudios tanto en arquitectura como en cerámica gracias a su padre, Miguel Durán-Loriga y Salgado, que era arquitecto diocesano y profesor de Artes y Oficios en Madrid²⁰. Obtuvo el título de Oficial Artesano en el Arte de la Cerámica en 1955, pero ya antes, en 1952, fundó la empresa de cerámica Alfaraz en Alcalá de Henares, junto con el también arquitecto Jesús Martitegui²¹.

Sus primeras obras cerámicas las hizo ya antes incluso de fundar la empresa, comprando platos y pintando en ellos las decoraciones con esmaltes en frío, es decir, con pinturas que no hay que cocer en el horno. Ya con esmaltes en segunda cocción en horno, conocemos algunas pequeñas piezas en las que firma con el pseudónimo “CRIN”, y otras en las que aparecen conjuntamente las firmas con el anagrama MDL (con letras entrelazadas) de Durán-Loriga y JM de Martitegui.

En julio de 1957, junto a su mujer, la arquitecta paisajista Consuelo Martínez-Correcher, visitó el taller de Picasso en Vallauris. Allí le compraron un plato decorado con una paloma. Así pues, el interés de Miguel por la cerámica de Picasso es evidente desde momentos muy tempranos y, desde luego, en sus cerámicas de los años cincuenta y sesenta se percibe una influencia muy clara, desarrollando una estética muy en relación con el espíritu de la modernidad de la posguerra española.

Siempre estuvo atento a las últimas novedades estéticas e intentó reflejar en sus obras la funcionalidad que requiere el diseño industrial. Desarrolló su arte desde múltiples puntos de vista, siempre con una idea de la integración de las artes en el interiorismo, reflejado en el diseño de paramentos cerámicos o paneles de madera, las puertas o las lámparas del techo o apliques de las paredes. El propio Durán-Loriga predicaba con el ejemplo y empleó sus cerámicas en el edificio de viviendas donde estaba su casa, que construyó donde antes se levantaba el antiguo palacio de la familia de su mujer, Consuelo Martínez-Correcher, en la calle Zurbarán esquina Monte Esquina. Todo el edificio, conocido como la casa rosa, de superficies curvas y contra curvas, presenta al exterior una serie de módulos cerámicos esmaltados en un tono entre rosa y malva que cambia según sea la luz,

convirtiéndolo en una especie de inmensa escultura abstracta geométrica. También diseñó el interior del portal, con una serie de murales geométricos y una fuente, que ya estudiamos y publicamos hace unos años²².

En la empresa cerámica de ALFARAZ, el trabajo se desarrolló en dos líneas claramente diferenciadas. Una relacionada con los objetos decorativos, algunos de pequeño tamaño, del tipo adecuado a regalos, con una amplia variedad de formas, tanto figuritas de animales y humanas como jarrones, juegos de café, cajitas o ceniceros, pero cuidando el diseño, dándole ese toque de modernidad que estaba invadiendo el arte español en esos años. Aparte del diseño de las formas abiertas y cerradas a torno, también diseñó figuras humanas, al principio modelándolas directamente dejando ver la huella de los dedos en cierta forma muy expresionista, como un grupo en relación con la cuadrilla del torero (fig. 6).



Figura 6. Figuras de la cuadrilla del torero modeladas a mano. Publicadas en la Revista *Temas de Arquitectura*, número 48, 1963.

¹⁹ MORENO y MORENO, M., *Delso un artista soriano allende sus fronteras (notas para un ensayo)*, Soria, 1980.

²⁰ RUBIO CELADA, A., “Miguel Durán-Loriga Rodríguez, precursor del diseño industrial en cerámica”, *Revista Internacional Cerámica*, n.º 102, Madrid, 2006, pp. 85-87; RUBIO CELADA, A., “Miguel Durán-Loriga Rodríguez”, *Diccionario Biográfico Español*, Tomo XVI, Madrid: Real Academia de la Historia, 2010, pp. 706-707; RUBIO CELADA, A., *Viaje a través de la cerámica artística contemporánea española en el Museo Nacional de Artes Decorativas*, Ministerio de Educación, Cultura y Deportes, Madrid, 2016. Agradezco la ayuda y los datos proporcionados por la viuda de Miguel Durán-Loriga, la arquitecta paisajista Consuelo Martínez-Correcher.

²¹ Con los años Miguel Durán-Loriga quedó como el único dueño de Alfaraz.

²² BLANCO OSBORNE, A. y RUBIO CELADA, A., “El arte aplicado en los portales madrileños del tercer cuarto del siglo XX”, *Madrid Histórico*, n.º 47, Madrid, 2013, pp. 40-45.

Pero también empezó a diseñar figuras a partir de las formas hechas a torno, que luego se acababan a mano modelando algunas de las partes como la cabeza o añadiendo algunos apéndices como orejas o piernas. Una vez conseguido el modelo, los ceramistas en el taller lo reproducían dividiéndose el trabajo, de manera que el alfarero hacía las piezas a torno, mientras unos unían las partes, cortaban y pegaban y, después de una primera cocción, otros las pintaban. A veces hizo series con la misma figura, como las esculturas de toros o caballos muy estilizados, o la misma serie se compone de distintas figuras, como los personajes típicos y tópicos de la sociedad española de posguerra, donde a través de una depurada técnica de volúmenes y una serie de cortes en la arcilla, consigue dar forma a los rasgos típicos del personaje, caso del tricornio del guardia civil, la mitra del obispo o el gorro del legionario. La misma técnica de cortes en la arcilla la emplea en el diseño de animales, como un gato, un ratón, un pingüino o un búho. A veces, parte de una forma cotidiana para conseguir otra distinta, con una serie de pequeñas transformaciones, con un cierto toque humorístico, como vemos en un rinoceronte creado a partir de un zueco, tal vez un trasunto de los orígenes gallegos paternos. Desde luego, los diseños de figuras de animales son uno de los aspectos más típicos del talento creativo de Durán-Loriga, muchas veces con un toque de humor, algo que reflejó muy bien en un artículo que escribió para la revista que dirigía, *Temas de Arquitectura*, titulado “Yo y los animales”²³.



Figura 7. Jarrones en forma de cabeza de mujer con la tapa en forma de moño. Sin la tapa son utilizados como floreros. (Colección Chola Martínez-Correcher).

En cuanto a los recipientes, las formas son muy variadas. A veces son jarrones puramente decorativos, en la línea de la vanguardia que habían abierto Artigas o Cumella, o decorados con distintos motivos ya sean figuras humanas, animales o figuras geométricas. Otras veces, son piezas con un aire funcional como unas copas y jarrones antropomorfos, con cabeza de mujer con un cuello que hace de pie y que sirven como maceteros floreros, presentando en algunas ocasiones un moño que hace de tapadera cuando no se están usando como floreros (fig. 7).

²³ DURÁN-LORIGA RODRIGÁNEZ, M., “Yo y los animales”, *Temas de Arquitectura*, n.º 96, junio, Madrid, 1967, pp. 11-20.

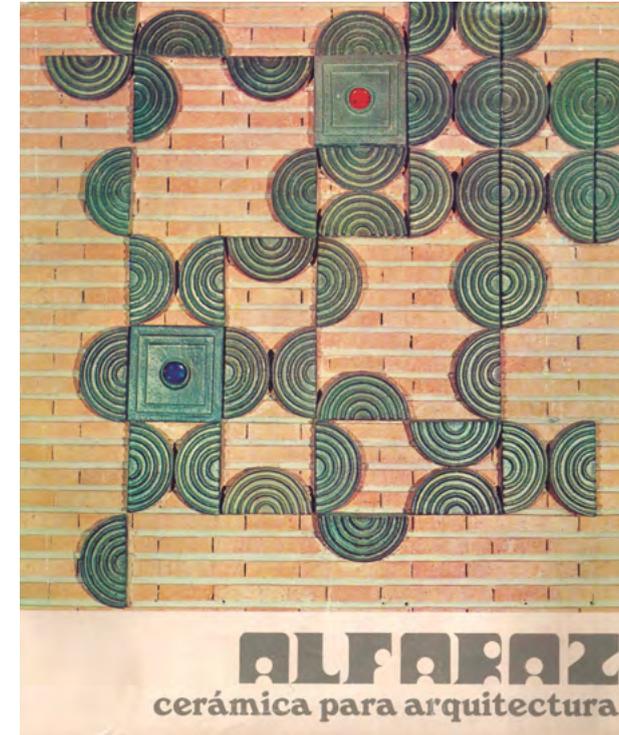


Figura 8. Cubierta del catálogo de la fábrica de cerámica madrileña de Alfaraz.

Las decoraciones de muchas de estas piezas componen todo un repertorio de símbolos geométricos abstractos como círculos con radios cruzados en su interior o cuadrados con aspás en el interior, que suelen ser pintados, aunque en las esculturas o relieves estos mismos símbolos suelen también hacerse con aplicaciones de arcilla en relieve.

La otra línea de productos cerámicos de la fábrica Alfaraz estaba dedicada a la arquitectura y es aquí donde podemos ver cómo la personalidad artística de Durán-Loriga se desarrolló ampliamente, elaborando diseños

tanto de tipo figurativo, como aquellos otros que entroncan plenamente con el arte español constructivista de esos momentos, paralelo a lo que están haciendo pintores y escultores como Sempere, Alfaro o Palazuelo. Los diseños geométricos logrados a partir de módulos en relieve de cerámica ofrecen múltiples posibilidades según la posición en que se coloquen en el muro.

En un catálogo de la fábrica del año 1970, titulado *ALFARAZ cerámica para arquitectura* (fig. 8), se explican los tres procedimientos que se utilizan: Revestimientos no seriados (la mayoría son figurativos y la totalidad de su ejecución es manual), Revestimientos semiseriados (se componen del engarce de piezas impresas mediante molde y la pintura es manual) y Revestimientos seriados (las piezas están fuertemente prensadas y el color se incorpora mediante un proceso semiindustrial, a veces con una pequeña aportación manual). En este interesante catálogo de la fábrica también se describen otras características técnicas de las cerámicas, como que las arcillas son especiales y están cocidas a temperaturas superiores a los 1000 °C, lo que hace que lleguen a una semigresificación.

En los años cincuenta y sesenta Miguel Durán-Loriga colaboró, como hemos dicho antes, con el también arquitecto Jesús Martitegui. Con él hizo una exposición de cerámica en la Sociedad de Amigos del Arte en 1956, consiguiendo un gran éxito y llevándola posteriormente a Caracas. En 1960, volvieron a exponer conjuntamente en la sala Nebli de Madrid y, a consecuencia de ello, escribieron un artículo en el número 14 de la Revista *Arquitectura*, donde plasmaron su ideario cerámico:

No entendemos a los que nos dicen que al emplear la técnica cerámica con fines pictóricos y escultóricos abandonamos la esencia plástica de ésta. El campo

cerámico no puede quedar constreñido a las formas abstractas. No negamos el fondo abstracto de la figura torneada, pero el vivificar este alma abstracta añadiendo brazos, cabezas y piernas no puede ser más legítimo, y buenas pruebas de ello las tenemos en las cerámicas de todos los tiempos.

Concluyen afirmando que la cerámica es un medio de expresión y no un fin, entendiendo que todo lo que se haga con barro cocido y coloraciones metálicas es lícito.

El éxito que tuvieron entre los arquitectos los módulos cerámicos diseñados por Durán-Loriga hizo que los emplearan a menudo en sus construcciones, como Cayetano de Cabanyes en el edificio *Sears* de Barcelona, Salvador Fábregas en el hotel *Concorde* de las Palmas o Tomás Martínez Blasco en colaboración con el propio Durán-Loriga en el hotel *Huerto del Cura* de Elche (Alicante). También en el metro de Madrid se utilizaron sus murales cerámicos en algunas de las estaciones, como la de Sol, desgraciadamente desaparecidos, y otras en peligro de deterioro como Gran Vía (fig. 9) y Ventas.

Algunos de los murales llegaron a traspasar las fronteras, como los que se encuentran en el hotel *Stardust* en las Vegas o en el *Instituto Oftalmológico* de Miami. Otras de sus obras cerámicas se relacionan con los servicios urbanos, como una fuente monumental que hizo para la ciudad de Elche en 1969, inspirándose en los troncos de las palmeras (fig. 10).



Figura 9. Mural en la estación de Metro de Gran Vía (Madrid). Diseño de Durán-Loriga en su fábrica Alfaraz, en los años setenta. Está muy deteriorado y es urgente su restauración.



Figura 10. Fuente de cerámica en una glorieta de la ciudad de Elche. Diseño de Miguel Durán-Loriga Rodríguez en su fábrica madrileña de Alfaraz.

Durán-Loriga compaginó su trabajo en la cerámica con los estudios de arquitectura, obteniendo el título en la Escuela de Arquitectura de Madrid en 1957 y el grado de doctor en Arquitectura en 1967. Le atrajo sobremedida el urbanismo, colaborando en 1962 con Doxiadis en su estudio de Atenas. En 1966, trabajará como técnico urbanista en la Administración Local. Su labor en este campo fue muy fructífera, desarrollando una serie de proyectos entre los que cabe destacar la Ordenación de la Costa Dorada en Tarragona, el Plan General de Orense, el Plan Provincial de Segovia o la Ordenación de la Marina en Badajoz. Al mismo tiempo, trabaja en proyectos ideales que nunca se llegaron a realizar como el Parque Zoológico de Elche, donde propuso un modelo muy ecológico en el que los animales están libres en su medio ambiente, mientras las personas los contemplan al tiempo que pasean por una especie de pasarela compuesta por cuerpos geométricos con las paredes de cristal, o el proyecto de ciudad *El País de los músicos*, en la ladera de una montaña frente al viejo pueblo de Polop de la Marina (Alicante), formada por casitas de colores, módulos piramidales y triangulares, que se confundirían con el color de la vegetación del terreno sobre el que se construirían, estudiando *in situ* los cambios de color de la naturaleza durante meses. El resultado se plasmó en una inmensa maqueta de cientos de módulos de cerámica esmaltada de colores, desgraciadamente desaparecida, que se expuso en el *hall* del Teatro Real con motivo de un concierto con el fin de recaudar fondos para la realización del proyecto. Al final, no se pudo llevar a cabo, pero Durán-Loriga publicó el proyecto con planos y maquetas y, a través de ellos, nos podemos imaginar lo que hubiera sido esa grandiosa y ecológica idea de integración de la arquitectura con la naturaleza.

Su labor en el campo de la docencia de la arquitectura y el diseño es muy fecunda. Fue profesor de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid de 1973 a 1981. En 1982 fue nombrado director del primer centro de Diseño Oficial en Valencia. En 1984 fue el fundador y primer director de la Escuela Experimental de Diseño Industrial de Madrid, cargo que desempeñó hasta el año 1993. Su interés por el diseño le animó para obtener el título de Diseñador Profesional en 1990. En relación con el diseño, hay que subrayar que fue el creador de la sección madrileña de ADI FAD.

Durante toda su vida, la investigación y la creación fueron la base de su trabajo, obteniendo importantes becas, como la de la Fundación March en 1976, y numerosos premios: Medalla de Oro de Baviera en Munich en 1960; Premio Internacional Hexágono de Plata de Habitación Space en Suiza; Premio Nacional de Diseño para vidrio y cerámica en Valencia en 1971; DELTA ADI/FAD del Diseño Industrial en Barcelona los años 1968, 1969, 1970, 1971, 1972 y 1973; Premio Nacional de Diseño en Valencia en 1979 y Premio Ciudades para Europa del Consejo de Europa en 1981.

Una faceta importante en la vida de Durán-Loriga fue la relacionada con las publicaciones periódicas de Arquitectura, siendo director de la revista *TA (Temas de Arquitectura)*, desde su fundación en 1957 hasta 1980²⁴, y director de la revista *Temas de Diseño*, desde 1973 a 1974²⁵.

Miguel Durán-Loriga se casó en 1957 con la arquitecta paisajista Consuelo Martínez-Correcher y Gil²⁶, precisamente en el año en que viajaron al taller de Picasso. Consuelo o Chola, como ella firma en muchos de sus trabajos, colaboró conjuntamente con Miguel en algunas

obras, como el proyecto de *La Ciudad de los Niños* en la Casa de Campo de Madrid o en el hotel *Huerto del Cura* en Elche, donde como interiorista decoró los salones, comedor y cafetería²⁷. Para las paredes exteriores del hotel diseñó unos módulos cerámicos rectangulares en disposición vertical con unos relieves que querían imitar la textura de la corteza de las palmeras, cubiertos con unos esmaltes amarillo-anaranjados. En algunos de los salones las paredes se cubrían con murales abstractos geométricos de líneas rotundas. Alrededor del edificio principal del hotel y junto al famoso palmeral se diseñó un paisajismo que hoy día se ha convertido en todo un jardín tropical, rodeando los *bungalows* donde se hospedan los clientes.

En los últimos años de su vida trasladó la empresa cerámica desde Alcalá de Henares a Algete, y decidió crear una cooperativa con sus trabajadores, regalándoles la fábrica.

²⁴ En esta revista escribió muchos artículos. A modo de ejemplo citamos uno sobre una casa construida por él. DURÁN-LORIGA RODRIGÁÑEZ, M., “Casa en Madrid. Calle Factor”, *Temas de Arquitectura*, n.º 129, septiembre, Madrid, 1969.

²⁵ También en esta revista publica algunos artículos sobre diseño. Véase DURÁN-LORIGA RODRIGÁÑEZ, M., *El hombre y el diseño industrial*, Fundación Juan March (Serie Universitaria), Madrid, 1976.

²⁶ En el 2017 como reconocimiento a su labor en la restauración de los jardines históricos españoles, el Ministerio de Cultura le otorgó la Medalla de Oro al Mérito a las Bellas Artes.

²⁷ Desgraciadamente, hace unos años el hotel *Huerto del Cura* sufrió una reforma y todo el interiorismo ha desaparecido, derivando a un estilo balinés sin personalidad. De igual manera, ya no se conservan algunas de las cerámicas que decoraban el exterior del hotel.

Faus. Desde la cerámica, el inconformismo a través del Arte

JAUME COLL CONESA
Museo Nacional de Cerámica “González Martí”

RESUMEN

Salvador Sanz Faus, artista autodidacta, fue un creador inquieto e innovador que trabajó con diferentes técnicas, en especial el dibujo, la pintura, el mosaico y la cerámica. Como uno de los iniciadores del Grupo Z, conoció a la generación artística que protagonizó la vanguardia de postguerra en Valencia, la mayoría integrados luego en el Grupo Parpalló. Su visión jocosa y crítica del Arte y de la sociedad de su tiempo le hizo impulsar una doctrina estética personal con el Manifiesto del “Arte Facho”. Sus cerámicas, objeto principal de esta aproximación, llamaron la atención de Picasso al coincidir con él en una exposición en Cannes en 1957.

PALABRAS CLAVE

Faus; Arte Facho; cerámica; vanguardia artística; España.

Faus. From ceramic, the nonconformity through the Art

JAUME COLL CONESA
Museo Nacional de Cerámica “González Martí”

ABSTRACT

Salvador Sanz Faus, was a restless and innovative autodidact artist who worked in various techniques, specially drawing, engraving, painting, and also using mosaic and ceramic. As one of the Grupo Z founders, meet the young artist generation that led the postwar art vanguard at Valencia, mostly of them later gathered in the Parpalló Group. A playful and critical vision on the Art and Society of his time, impelled him to lead his own art doctrine proclaiming the «Arte Facho» Manifest. His ceramics, main subject of this paper, attracted Pablo Picasso when they met in a Cannes exhibition on 1957.

KEY WORDS

Faus; Arte Facho; ceramics; artistic vanguard; Spain.

En la exposición de cerámica española organizada en Cannes en 1957, bajo el título *La céramique espagnole du XIII^e siècle à nos jours*, se presentó un nutrido grupo de cerámicas de Salvador Sanz Faus (1914-1997) junto a otras ocho de Manolo Gil. Por aquellos años, Faus solía exponer sus creaciones en centros turísticos, generalmente hoteles de Benidorm o de la Costa Brava. Su especial relación con Manuel González Martí (1876-1972) le permitió recibir una invitación para acudir a aquella exposición en la que sus obras compartieron espacio con las de Pablo Picasso y, a decir de Enrique Domínguez González, por entonces conservador del Museo Nacional de Cerámica junto a su tío D. Manuel, «De lo moderno en la exposición de Cannes, lo de Faus -fue lo único que preocupó a Picasso haciendo comentario de elogio- (...)» (Folleto de la exposición celebrada en el Hotel Avenida de Benidorm, verano 1957). De hecho, González Martí seguía de cerca el trabajo de Faus al menos desde 1951, cuando le acompañó en una de sus primeras exposiciones (fig. 1). Según se lee en el mismo folleto, consideraba de este autor que:

Goza de un temperamento luchador extraordinario, impetuoso y a la vez reflexivo, que aplica con toda intensidad a cuantas obras pone en sus manos; por ello el resultado de su trabajo artístico es siempre magnífico, con elegancia de expresión y fruto de fogosa imaginación, con lo que consigue destacados efectos.

Asimismo, en el texto de presentación de otra exposición celebrada en 1957 en el Hotel Costa Brava indica:

Salvador Faus encierra en su temperamento artístico el caso destacado del hombre de inteligencia despierta, genio de intensa observación y rápida asimilación, y un dinamismo extraordinario, todo ello aplicado a las prácticas de la cerámica, ha conseguido en poco tiempo la consideración de ceramista internacional, con una estima que en pocos años sus obras figuran

esparcidas por todo el mundo, desde Tokio a Nueva York y por toda Europa.

La crítica de la exposición de Cannes ratificaba esta opinión diciendo: «Hacemos destacar en la cerámica moderna las piezas que presentó Faus, por sus originalísimas formas, motivos y procedimiento personal, dentro de una atmósfera enigmática y extraña que no dudamos su inmediato triunfo allende la frontera» (Palabras de Radio París en la crítica de la Exposición de Cannes 1957, recogidas en el folleto de la exposición celebrada en el Hotel Avenida de Benidorm, verano 1957).



Figura 1. Salvador Sanz Faus junto a Manuel González Martí en una exposición del primero hacia 1951. (© Foto fondo familia Faus, MNCV).

Tras sus inicios como autodidacta en esa compleja disciplina y después de casi veinte años de experiencia, en el año 1968 Salvador Sanz Faus fue nombrado Maestro de Taller interino en Cerámica Artística de la Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos de Valencia como antecesor de Enrique Mestre Estellés (COLL CONESA 2009: 243). Poco después se trasladó a Honduras (1969) como profesor de cerámica contratado por la Organización de Estados Americanos hasta 1971. Más adelante se instaló en Los Ángeles, donde trabajó en el Museo de Ciencias e Industrias y luego como director artístico en una empresa cerámica de Costa Mesa (California). Su correspondencia de esos años manifiesta que era conocido con el nombre de S. Faws.

Faus fue un hombre y un artista singular, como recuerda Nassio (BAYARRI 1997): «Extraordinario personaje» «con la valoración de excelente, que es la que se merece», «de conversación y trato, un tanto jocoso, siendo como fue un satírico, anticlerical y librepensador enamorado siempre del erotismo despótico, a los cuales, junto a la pintura, daba culto».

Y sigue: «Yo le recuerdo así con aquel particularísimo modo incongruente de decir cosas inolvidables sobre todo para el espectador sorprendido, siempre dispuesto a las frases ingeniosas y malintencionadas, que sí, venían al caso».

A lo largo de su existencia vivió experiencias de lo más variado que superó gracias a su inteligencia, ingenio y a su gran capacidad de estudio y trabajo. Francisco Agramunt (1999) recuerda sus años de juventud en Villamarchante, su temprano ingreso en el ejército, su carrera militar y sus acciones durante la Guerra Civil, donde alcanzó por mérito el grado de capitán del ejér-

cito de la República. Destacó su iniciativa por formarse culturalmente en la postguerra tras adquirir una librería de lance en la calle Pellicer de Valencia y más tarde otra en Madrid en 1945, lugares de encuentro de los que luego nacían tertulias con los integrantes de la Juventud Creadora de Madrid, como la del Café Gijón, compartida con Cela, Buero Vallejo o Panero. El contacto con esa juventud inquieta hizo nacer en él un especial interés por el arte impulsado por el pintor Fernando Escrivá al fijarse este en sus personales dibujos. Su talento fue también valorado por Manolo Gil Pérez, años después componente fundamental del Grupo Parpalló, aunque malogrado en plena juventud. Faus abrió una nueva librería en Moro Zeit (fig. 2), desde donde auspició el nacimiento del Grupo Z organizando exposiciones abiertas a todo tipo de artistas, ideario político o creencia religiosa sin distinción. Su estrecha amistad con Manolo Gil y su esposa Jacinta Gil vienen ya de esas vivencias. Allí se reunían jóvenes estudiantes de la Academia de San Carlos como Nassio Bayarri, Joaquín Michavila, Andrés Cillero y otros que unos años más tarde crearían el reconocido Grupo Parpalló, manteniendo con muchos de sus miembros una estrecha relación personal, e incluso estética, a pesar de que nunca se integró en el mismo (COLL CONESA 2003: 286). Desde allí proclamó, en 1947, el «Arte Facho», dado a conocer en el club universitario de Valencia. Ahí nació también el apelativo con el que fue conocido por sus amigos artistas que le llamaban «el Facho». Lo facho es el lado feo, jocoso y ridículo que hay en todo, nos recuerda Nassio Bayarri en las palabras que le dedicó a su muerte. Para F. Agramunt (1999: 325), Faus posee mayor prestigio como grabador, pintor y ceramista en Estados Unidos, donde residió entre 1971 y 1983, que en la propia Valencia, ciudad en la que solo unos pocos comprendieron su valor como creador inquieto, renovador de procedimientos y de visiones del

arte y de la cultura en general al interesarse por muchos campos –cerámica, grabado, pintura o literatura–, suscitando encarnizadas críticas en los círculos conservadores locales. Su personalidad le hacía huir del método o de generar un estilo identificador definiéndose como un discreto trabajador intelectual, un francotirador enemigo de toda disciplina y un artista aficionado de escasas ambiciones persiguiendo continuamente la ruptura. Sin embargo, ello no le disputa el valor de haber sido una voz de vanguardia innovadora en la renovación de las artes plásticas de Valencia.

Sus más reconocidas intervenciones plásticas se fundamentaron en el fachismo, definido como la plasmación peyorativa y arcana de la naturaleza, basada según su visión de representar únicamente la facha de los seres que pretendía desarrollar plásticamente. En palabras de F. Agramunt (1999: 329):

El fachismo pretendía romper con la sensibilidad contemporánea aportando nuevas dimensiones espirituales. De esa ruptura con la modernidad nació todo su movimiento que era enormemente personal y que expresaba la anarquía dominante de las ideas y la crisis de la sensibilidad contemporánea.



Figura 2. Libros y cerámicas, una particular asociación en los primeros años como ceramista de Faus, hacia 1957. (© Foto fondo familia Faus, MNCV).

Por ello, «se alejó de la abstracción y derivó hacia la intimidad de una naturaleza apocalíptica, desgarrada y primitiva». Sus obras generaron una reinterpretación plástica de símbolos e imágenes de culturas pretéritas buscando un nuevo primitivismo. Así nació el *Aguilofacho* como protagonista de muchas de sus propuestas, recreó el horóscopo, reinterpretó la imagen de Cristo o de seres fantásticos como las Sirenas y otros personajes mitológicos y creó una visión de la fauna muy personal. En el almanaque facho de 1959 representó a los protagonistas de las 12 tribus de Israel para cada uno de los meses del año. Trabajó el grabado, el dibujo, la cerámica, pero fue en los murales donde destacaron con fuerza sus visiones, como en los que realizó para la sala Sabatini del Hotel Meliá de Madrid, un paisaje de tonos suaves y pálidos, o para el hotel Sicania de Cullera, aquí de tema marino. También en los mosaicos pavimentales que realizó para el panteón de la familia Villarrasa en el cementerio de Valencia, henchido de interpretaciones de imágenes del Antiguo y Nuevo Testamento, o para el altar mayor de la iglesia de Grao de Gandía. En sus relaciones personales menciona muchas más obras, en general murales, como los de la cafetería Guadarrama, la Iglesia de San Jacinto o de San José de la Montaña, el Colegio de Farmacia de Valencia o el del edificio de la Asociación de Agricultura de Baviera (Alemania). A partir de su estancia en Estados Unidos inicia una nueva etapa de su creatividad que denomina Periodo Pos-Facho, en el que realiza en pintura una de sus series más emblemáticas, como fue el conjunto de 82 óleos titulada *Las lunas rojas del siglo XX*, que reproducía lo que él consideraba los acontecimientos más trascendentales del siglo XX hasta 1982, denuncia de la guerra, en especial de las dos guerras mundiales, las guerras de Corea y Vietnam, el terrorismo, la muerte de Manolete o el atentado contra Juan Pablo II. Tras su vuelta de los Estados

Unidos, en 1983, se domicilió en Villamarchante y allí presentó el *Manifiesto Pos-Facho* en una exposición celebrada en la biblioteca. En su folleto, auspiciado por el ayuntamiento de la localidad, vemos aún ese espíritu inconformista, insatisfecho, inquieto por el acontecer de los tiempos y siempre atento a la perplejidad que le provocaban las situaciones cambiantes de la sociedad. Así incluye dedicaciones como «Los que nunca tuvimos Paz (we who have never had peace), dedicado a todos los ejércitos que perdieron la guerra (dedicated to those armies who have lost the war)», en los que debemos ver todavía un resquemor por su juventud sacrificada como combatiente de un ejército derrotado. Desde un punto de vista estético, el *posfachismo* se resume en su frase «El arte no tiene por qué (sic) explicarse. To see or not to see. (O lo ves o no lo ves), esa es la cuestión».



Figura 3. Fachada de las escuelas primarias de la parroquia de Fátima en Sueca (1959). (© Foto fondo familia Faus, MNCV).

Faus mantuvo un taller de cerámica en *Almàssera* y luego otro en Manises de 1955 a 1969 (PÉREZ CAMPS 2003). Entre sus obras cerámicas destacan, como una de sus primeras incursiones en el muralismo, los paneles de la fachada de las escuelas primarias de la parroquia de Fátima en Sueca, renovadas por Ernesto Laverina en 1959, henchidas de espíritu naïf como dice Joan Fuster en un artículo que le dedicó en la prensa, buscando ser decididamente infantil en su expresión (fig. 3). La

composición la preside la figura de San José de Calasanz rodeado de niños y para ellas tuvo que hacer numerosos ensayos de color sobre las losetas comerciales que utilizó. Como guiño local, puso en las manos de uno de los escolares un libro de la «Historia del Arte Facho» en el que aparece, como supuesto autor, el propio escritor Joan Fuster. En otro panel representa a Noé rodeado de los animales del arca. Le atrajo el valenciano *socarrat* medieval por su primitivismo, algunos de ellos hoy en el Museu de Ceràmica de Manises (PÉREZ CAMPS 2003). De hecho, muchos de los animales que vemos en sus cerámicas se inspiran en los que vemos en ellos. González Martí le recomienda en una nota manuscrita diciendo:

Manuel González Martí Director fundador del Museo Nacional de Cerámica, comunico a cuantos leyeren, que el autor de estos “socarrats” tipo decorativo del siglo XV, Don Salvador Faus, es un artista que domina la técnica cerámica y el fuego, para conseguir que sus obras ofrezcan la sensación agradable de aquella que imita. Valencia junio de 1970 [fdo.] Manuel González Martí. (Presentación autógrafa de Manuel González Martí, Fondo documental familia Faus, MNCV).

Las cerámicas representan una cierta conexión con la abstracción figurativa de Picasso, de evocaciones primitivistas, desarrollada desde su experiencia en Vallauris, que de alguna manera se enfrentaba a la plástica esencialista que se centraba en las capacidades del propio material, en la cerámica china Tang o Yuan y en la filosofía zen, explotadas por Llorens Artigas o Alfonso Blat. Frente a ello, Dionisia Masdeu, Salvador Soria, Manolo Gil o nuestro autor desarrollan una plástica que conecta con la tradición figurativa de una forma totalmente innovadora y desinhibida, buscando las raíces de una expresión naíf (PÉREZ CAMPS 2005). Faus dedica un plato con un gato a González Martí el día de su onomástica, pocos meses antes de acudir a Cannes (fig. 4). Unos

años más tarde obsequia al Museo Nacional de Cerámica con un mural de carácter geométrico, un sol radiante, que porta la inscripción «Homenaje a mi mismo» (sic) «FAUS 1967» (Fig. 5) y un gran lote que incluía paneles de animales y figuras religiosas (figs. 6, 7, 8 y 9) (PÉREZ GUILLÉN 2006: 380). Su última gran incursión en el mundo de la cerámica se desarrolló entre 1988 y 1992, creando una colección de 1492 cerámicas de tema precolombino que ofreció a la Generalitat Valenciana para exponer en el marco de actividades de Quinto Centenario (fig. 10). El hecho tuvo cierto eco en la prensa, que destacó que se trataba de «una de las aportaciones a la cultura artística precolombina realizada por un artista valenciano en los últimos años». Los platos recrean personajes de la cultura maya, inca, azteca y de numerosas tribus de Norteamérica, andinas o de las selvas americanas, suponiendo un ingente trabajo y homenaje a los pueblos de aquel Continente.



Figura 4. Gato. Plato dedicado por Faus a Manuel González Martí en el día de su onomástico, 1957. (© MNCV, invent. CE1/09767. Ø 30,7 cm).

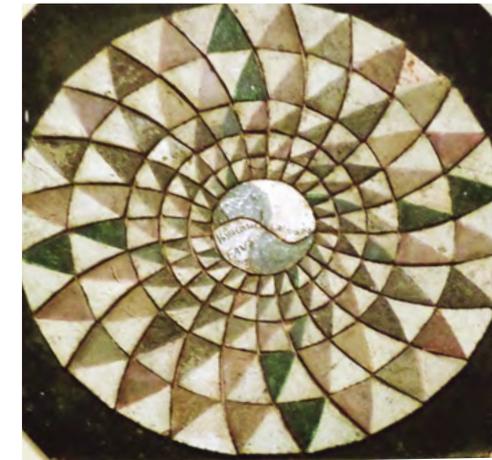


Figura 5. Mural con sol. Inscripción: “Homenaje a mi mismo”-FAUS 1967”. (© MNCV, invent. CE1/09795). 150 x 148 cm.



Figura 9. Panel con dos personajes, pez y rostro en trampantojo. (© MNCV, invent. CE1/09792). 37,5 x 37,5 cm.



Figura 6. Panel con un gato. (© MNCV, invent. CE1/09608). 15,4 x 30 cm.

Figura 7. Panel con un felino. (© MNCV, invent. CE1/09610). 15 x 30 cm.



Figura 8. Figura de la Virgen. (© MNCV, invent. CE1/09612). 28,5 x 14,5 cm.



Figura 10. Álbum de fotos del Homenaje a 1492. (© Foto fondo familia Faus, MNCV).

Faus falleció el 17 de junio de 1997 en Villamarchante. En el año 2001 la galería Valle Ortí presentó algunas obras de su serie *Las lunas rojas del siglo XX* en una exposición homenaje para

Cuatro años después de su muerte, dar a conocer (a) las nuevas generaciones de artistas, coleccionistas y amantes del arte, la obra de este personaje singular que influyó y se paseó, dejando huella imborrable, por el panorama artístico de Valencia en la segunda mitad del siglo XX, y para que los que le conocieron y admiraron, lo recuerden y disfruten con la contemplación de su obra (FAUS 2001).

La tertulia celebrada en la inauguración reunió a Joaquín Michavila, Julio Salvatierra, Nassio Bayarri y Pedro Cámara para hablar de Salvador Faus y su participación en los movimientos artísticos de la segunda mitad del siglo XX en Valencia. Destacaron aspectos de una biografía casi olvidada por la crítica cuyo recuerdo aún genera, entre los que formaron parte de la generación de la vanguardia valenciana de los años cincuenta, simpatía y admiración por inculcarles valores como el inconformismo, la independencia y la originalidad, capaz al tiempo de realizar una actividad creativa de gran personalidad.

BIBLIOGRAFÍA

Faus. 2001. Valencia, Valle Ortí Galería de Arte.

AGRAMUNT LACRUZ, F. 1999. *Un arte valenciano en América*. Valencia, Generalitat Valenciana.

COLL CONESA, J. 2009. *La cerámica valenciana apuntes para una síntesis*. Manises, Avec-Gremio.

BAYARRI, N. 1997, julio, 3. “En recuerdo de Faus”. *Las Provincias*.

PÉREZ CAMPS, J. 2003, marzo. “Les col·leccions del Museu de Ceràmica de Manises (MCM): un patrimoni per descobrir. Les ceràmiques de Faus”. *Gaceta Cultural de Manises*, n.º 23.

PÉREZ CAMPS, J. 2005. “La cerámica alrededor del Grupo Parpalló: la colección de José Luis Lahuerta”. *VII Bienal Internacional de Cerámica*, Manises, pp. 82-110.

PÉREZ GUILLÉN, I. 2006. *Pintura cerámica religiosa: paneles de azulejos y placas: fondos del Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias González Martí*. Madrid, Ministerio de Cultura.

El alfarero y artista Pedro Mercedes y Cuenca

MAGDALENA BARRIL VICENTE
Museo de Cuenca

RESUMEN

Pedro Mercedes fue un artista ceramista conquense. Comenzó como alfarero de recipientes utilitarios populares y luego ideó nuevas formas y adaptó técnicas conocidas desde la antigüedad. Trabajó el barro y lo decoró para crear un producto original, un estilo propio en la forma, la estética y que incluso contaba historias. Una cerámica apreciada por artistas como Picasso o Arcadi Blasco y que sirvió de inspiración a otros alfareros conquenses convertidos en artistas de la cerámica. Actualmente su estilo permanece en Cuenca, en formas y técnica, junto a las últimas innovaciones derivadas de nuevas tecnologías.

PALABRAS CLAVE

Raspado; Esgrafiado; botija; perdiz; toro ibérico.

The potter and artist Pedro Mercedes and Cuenca

MAGDALENA BARRIL VICENTE
Museo de Cuenca

ABSTRACT

Pedro Mercedes was a ceramist artist from Cuenca. He began as potter of utilitarian popular containers and then he designed new forms and adapted technologies known since the antiquity. The mud was worked and decorated it to create a, original product, with his own style in the form, the aesthetics and that enclosed was counting histories. His ceramics were estimated by artists as Picasso or Arcadi Blasco, and were a source of inspiration for other Cuenca's potters, that became ceramics artists. Nowadays his style remains in Cuenca, in forms and technology, close to the last innovation derived from new technologies.

KEY WORDS

Scraped; sgraffited; earthenware jug; partridge; Iberian bull.

Ser alfarero es algo divino, un privilegio de Dios

Con esta frase se encabeza una entrevista que se le hizo a Pedro Mercedes (CASTELLOTE 1999: 24) y en la que recordaba que comenzó a dedicarse a la alfarería para no estudiar, aunque luego terminase haciéndolo.

BREVE BIOGRAFÍA ARTÍSTICA

Pedro Mercedes (Cuenca, 1921-2008), nació hijo de Tomás, un asentador de fruta de origen turolense que falleció pronto, en 1929, lo que le llevó a aprender desde niño la técnica artesanal de manos de su tío y padrastrero Florentino Merchante. Después, entre 1935 y 1936, recibió formación artística en la Escuela de Artes y Oficios de la Diputación Provincial, donde tuvo como profesor al escultor y pintor Fausto Culebras, quien le animó a usar la silueta sin más, y a conquistar el trazo (RICA 1980: 105).

Según su testimonio entró a trabajar en el taller de su tío en 1933 y grabó la fecha en el cemento de un aljibe en reparación. Desde entonces aprendió el oficio y no solo a hacer “cacharros” al estilo tradicional (fig. 1), sino también a “embellecerlos” y a crear originales figuras, escenas y formas. En esas fechas, el taller de Marchante, al igual que los otros de Cuenca, producía recipientes para usos tradicionales como botijos, orzas, ordeñadores, etc. y en ocasiones se grababa «Recuerdo de Cuenca», «Viva mi amo» o «Viva la República», entre otros lemas.

Tras la guerra civil, en 1942 hace un botijo con el rostro del torero Manolete y se lo envía (Pedro Mercedes había querido ser torero), detalle que el maestro agradeció publicitando el trabajo del artesano dando la vuelta al ruedo en la Monumental de las Ventas con la obra. Ad-



Figura 1. Vasijas tradicionales de 1936 a 1950 en la exposición de 2015. (Fotografía: Museo de Cuenca)

quiere al final de la década su alfar “con horno moruno”, aunque años más tarde instalará un horno eléctrico.

Ya en los años de 1950, las mejoras en los servicios proporcionados por las administraciones, suministrando agua corriente, electricidad... en las viviendas, hizo que la producción de cerámica popular no fuese tan demandada por sus clientes, y Pedro Mercedes, que ya había experimentado con técnicas y formas con afán artístico, comenzó a desarrollar esta faceta, abandonando del todo la cerámica utilitaria para dedicarse a la creativa en 1957. Su imaginación le llevó a innovar en técnicas e instrumentos que facilitaron su desarrollo artístico, e impulsó una importante renovación en la alfarería de Cuenca. Ya entonces comienza a conocerse su trabajo y llegan artistas para aprender el oficio de alfarero para emplearlo en sus obras. Y, pese a que su hijo Tomás destaca la idea de su padre de hacer con el barro obras decorativas y no solo utilitarias, el propio Pedro Mercedes confesaba que él, en el momento, no era consciente de la transcendencia del proceso que había iniciado.



Figura 2. Mural de 1963 aprox. en el Salón de Actos de la Residencia Alonso de Ojeda.

Técnicas como el *esgrafiado*, llamado *raspado* en Cuenca, que muchas veces realiza sobre superficies negras sacando el color del barro, serán, gracias a él, una de las claves de la nueva alfarería conquense. Además, se extiende su idea de la cerámica decorativa, la de hacer platos para ser colgados en la pared, como si fuesen pinturas. Luego, con el mismo objetivo, vendrán las tablas cerámicas o ladrillos que se convertirán en murales; que también realizará en yeso, a veces de varios metros de longitud en la década siguiente, como los del Hotel de Uña¹ o el de la Residencia Alonso de Ojeda (fig. 2). Utilizará, asimismo, esmaltados y barnices sobre cubierta, combinando distintas arcillas y controlando la tempe-

ratura y aire del horno, para obtener diferentes colores. Su estilo combina rayas y trazos de clavo, punzón duro o punta de navaja con formas y envolturas espirales en vasos alargados, asas de jarra, pitorros de botijos, platos cóncavos, que se cubren de figuras y trazos como si fuera un velo, según explicaba Carlos de la Rica (1980), incluso su firma es un trazo.

¹ Realizado en 1962, se ha restaurado en 2011 por el ceramista Tomás Bux con subvención de la Diputación Provincial.

Su fama aumenta y en la década de 1960 cosecha notables éxitos, entre ellos, el encargo de varios trabajos para llevarlos a Atenas en 1962, a la boda de los futuros reyes Don Juan Carlos y Dña. Sofía. Además, en 1966 recibe el Premio Nacional de Artesanía por su “perdiz”, la transformación de un botijo en una obra artística que cuenta historias, de la que hará multitud de variantes (fig. 3).



Figura 3. Perdiz coberturando a los polluelos. 1964. Inv. BA02/01-BA-8. (Fotografía: Museo de Cuenca).

Algunas de sus obras parecen homenajes a las cerámicas ibéricas. Entre su temática figuran temas mitológicos, religiosos, oficios (como los de la serie del Ayuntamiento) y escenas populares. También figuras, como Don Quijote y Sancho Panza y, sobre todo, animales emblemáticos como el toro en distintas actitudes y, entre ellos, el que denomina “toro ibérico”, una pieza con boca de botijo que se convertirá en una de las más solicitadas por los visitantes a Cuenca (fig. 4).

Esta pieza se ha realizado desde hace siglos en todos los alfares de Cuenca, como lo demuestra la cabeza que apareció en unas excavaciones arqueológicas de los alrededores de Huete, datada en el siglo IV antes de Cristo. Está hecha con diecisiete piezas realizadas a mano (RODRÍGUEZ RAUZA y MERCEDES 2003).



Figura 4. Toros ibéricos. Inv. BA02/06-A-21. (Fotografía: Museo de Cuenca).

La última hornada de su horno fue en la navidad de 1987. Cerró el horno, pero continuó su actividad artística, gracias a sus dibujos y grabados a buril sobre el cobre, dejándonos obras de similar estilo y temática a las de sus piezas en barro (fig. 5).

Su obra fue ampliamente reconocida en vida, pues importantes artistas ceramistas como Arcadi Blasco fueron a su taller a completar su formación (EL MUNDO 2013). Este artista reconoce que su visita al alfar de Pedro Mercedes en 1954 le causó una gran impresión y lo describe con gran sensibilidad (BLASCO PASTOR 1988):

Se desmontaban los ladrillos de la puerta del horno. Un día del mes de agosto, en Cuenca, y el alfar de Pedro Mercedes me pareció impregnado de olores: de cenizas aún calientes, de leñas y retamas, olores acres del interior de aquel gigantesco horno, lleno de botijas, orzas, toritos de barro chorreantes de minio de plomo fundido, verdes de cobre, morados de manganeso, blancos de engalba. Y el olor a humedad de los silones de arcilla a remojo, la estancia de los tornos, de la oscura cámara de secado; el olor a madera quemada, a madera mojada ese olor a misterio de alfar, templo/recinto fabril a la vez, que me atrapó, con su inmenso caos organizado y la ternura viva en la curva del cántaro.

Al parecer ambos ceramistas tuvieron una gran relación, y también alguna pequeña desavenencia sobre quién enseñó a quién la técnica del raspado sobre el barro con superficie en estado de cuero, y que caracteriza la obra artística de Pedro Mercedes y de muchos artistas ceramistas conquense actualmente en activo. También mereció el elogio de artistas como Picasso o Dalí, aunque parece que al menos con el primero no se conocieron, pero la pujanza cultural de la Cuenca de la década de 1960 ayudaba. A este respecto se ha repetido numerosas veces la frase que le dedicó Picasso cuando conoció su obra (MERCEDES 2002: 16): «a mí y al alfarero de Cuenca nos ha tocado el mismo genio».

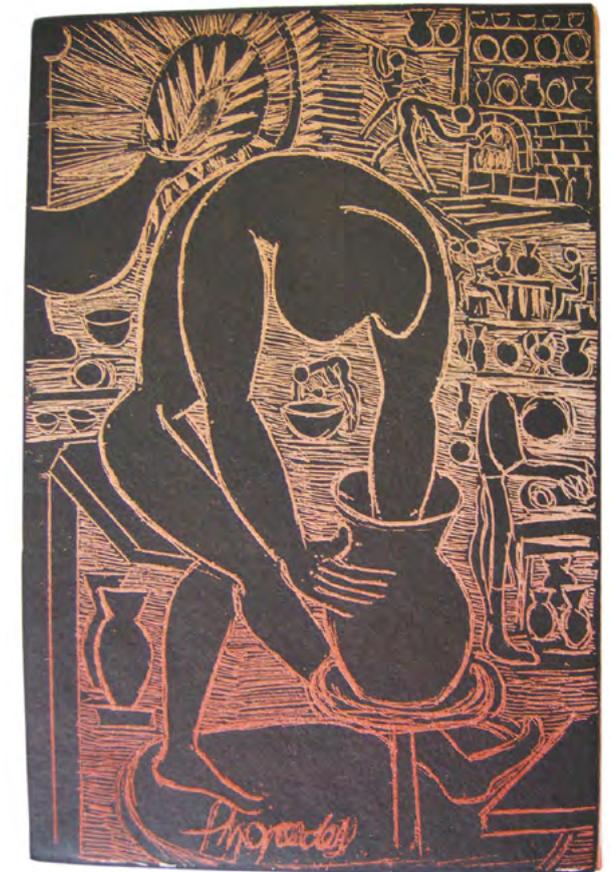


Figura 5. El alfarero. Grabado de 1991. Inv. BA02/06-G-48. JPG. (Fotografía: Museo de Cuenca).

RECONOCIMIENTOS EN CUENCA Y CASTILLA-LA MANCHA

Es preciso explicar que al margen de los reconocimientos oficiales como los que se relacionan a continuación, Pedro Mercedes y su mujer Angustias Martínez, con la que se casó en 1948, siguen siendo recordados con gran afecto entre quienes le conocieron y son muchos los que cuentan alguna anécdota sobre su visita al alfar, algún favor que les hizo, la pieza que les regaló, su día a día e, incluso, sobre su trato con los chiquillos que jugaban junto al taller, a los que invitaba a entrar y se lo mostraba, como explicaba el consejero de Educación y Cultura, José Valverde Serrano (MERCEDES 2002: 3), o les daba alguna “tejoleta”, según otros recuerdos. Además de para el matrimonio, también todos tienen palabras de admiración y buen recuerdo para su ayudante, el alfarero José Martínez, según recordaba el alcalde José Manuel Martínez Cenzano (MERCEDES 2002: 4), quien preparaba muchas de las vasijas que luego decoraba Pedro Mercedes.

En la relación que sigue se recogen solo algunos de esos reconocimientos que mereció el maestro²:

- 1966. Premio Nacional de Artesanía por su “perdiz”.
- 1975. Medalla de Artesano Distinguido. XV Exposición de Artesanía de Cuenca.
- 1977 (17 de febrero). El Ayuntamiento obsequió a los Reyes D. Juan Carlos y Dña. Sofía con una pieza de Pedro Mercedes durante su visita a la provincia y a la capital de Cuenca³.
- 1988. Medalla de Oro de Castilla-La Mancha.
- 1989. Medalla de Oro de la Ciudad de Cuenca, «por

haber creado una interesante escuela y forma identificadas con el espíritu de lo conquense, por su humanidad incomparable y arte inmenso» (MERCEDES 2002: 20).

- 1992. Premio al mejor ceramista de la revista *Correo del Arte*.
- 1993. Se da el nombre I.E.S. Pedro Mercedes, al Instituto de la calle Cañete, de Cuenca, que había sido creado en 1947 como Escuela de Maestría.
- 1998. La Diputación Provincial de Cuenca le homenajea con una gran exposición antológica. «Pedro es una mente preclara, es un Genio del barro, que día a día nos fascina conduciéndonos a ese espacio reservado a los privilegiados, sin dejar de ser un hombre sencillo, “un humilde alfarero” como él dice» (MERCEDES 1998: 20).
- 2003. Se da el nombre de Pedro Mercedes a una calle cerca del Instituto y junto a calles con nombres de otros artistas reconocidos en Cuenca.
- 2002-2012. Realización de varias exposiciones en vida del artista con 52 de las obras de Pedro Mercedes adquiridas por la JCCM, algunas complementadas con las de otras instituciones, destacando la primera en Cuenca en el Ayuntamiento, y la última en las Cortes de Castilla-la Mancha.

² Una relación más completa en la página web con su nombre, actualizada solo hasta 2015.

³ Visita que incluyó la de los dos museos existentes entonces, el de Arte Abstracto y el Museo de Cuenca. Lo que recordó José Vicente Ávila al cumplirse 40 años de la efemérides (ÁVILA 2017).

- 2007. El 17 de agosto, la Junta de Gobierno Local del Ayuntamiento aprobó el proyecto del ceramista Tomas Bux para ubicar una escultura de medio relieve en bronce con la imagen de Pedro Mercedes de frente en el barrio de San Antón.
- 2007. El 29 de octubre es investido académico de honor por la Real Academia Conquense de Artes y Letras (2008).
- 2007. Exposición de la colección de tablas del Ayuntamiento de Cuenca.
- 2008. Cartelista de la Semana Santa.
- 2008. Tras su fallecimiento el 12 de febrero, los tres grupos municipales del ayuntamiento acuerdan decretar un día de luto oficial y que se guardase un minuto de silencio al inicio del partido entre las selecciones sub-21 de España e Italia que se jugaba en Cuenca.
- 2009. El Ayuntamiento adquiere el alfar y edificios circundantes a la familia Mercedes para hacer un centro cultural que lo ponga en valor.
- 2014. Se realizan excavaciones previas a su adecuación en el alfar.
- 2015-2017. Nuevas exposiciones con obras de la JCCM –Museo de Cuenca.
- 2018. La Fundación Cultura del Ayuntamiento de Cuenca prepara una exposición en el edificio denominado “Casa Zavala”, mayoritariamente con la colección de su familia y obras de la colección municipal, a inaugurar en verano.
- 2018. Curso de verano de la UCLM: *Cerámica: de la expresión tradicional a la modernidad*, 27-28 de septiembre, tras convenio con su familia.

LA COLECCIÓN DE PEDRO MERCEDES EN EL MUSEO DE CUENCA

Las primeras obras de Pedro Mercedes ingresaron en el Museo Cuenca, en 1977, donadas por el propio artista al Ministerio de Educación y Cultura. Son dos tablas cerámicas, una con decoración grabada y esmaltada en tonos verdes, tierras y azules y otra en tono barro y negro, además de alguna figura. Más adelante, en 1990, ingresan un cartel y dos grabados.

El grueso entra en varias etapas en 2002. Un primer lote donado por el artista y otro mucho mayor en depósito de la familia, hasta que, en 2003, parte del mismo es adquirido por la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, quedando el resto como depósito de Tomás Mercedes, hijo del artista. En resumen: el artista donó 21 piezas a la JCCM y esta compró primero 150 piezas y, en 2004, las 40 piezas que habían ingresado en régimen de comodato, y en 2013 la familia retiró las 196 obras que habían sido depositadas.



Figura 6. Plato Segando. 1961 inv. BA02/02-P-29. (Fotografía: Museo de Cuenca).

En total el Museo de Cuenca custodia 216 obras de Pedro Mercedes, casi todas de titularidad de la JCCM, que son de gran interés puesto que abarcan todos los períodos y estilos del artista, desde la cerámica tradicional, a ejemplos de sus distintas experiencias sobre botijos, jarrones, platos, tablas, los grabados de sus últimos años y figuras (figs. 6 y 7).



Figura 7. Instalación en el almacén del Museo de Cuenca: En el suelo arcón para papeles, usado por Pedro Mercedes hasta 2002. Sobre él su tabla Gallos de 1977 y sobre ella tabla de Adrián Navarro de 1977.

Entre las piezas, destacan varias “perdices” o figuras de su toro ibérico en distintos tamaños.

También es de destacar el ingreso en el otoño de 2014 de piezas procedentes de las excavaciones en su alfar, realizadas por la empresa Ares, confirmando que su ocupación más antigua era al menos del siglo XVI y donde se hallaron restos de las obras de distintos alfareros anteriores amortizados en las distintas capas del suelo, caídos en la chimenea.

ÚLTIMAS EXPOSICIONES REALIZADAS POR EL MUSEO DE CUENCA

De nuevo el Museo de Cuenca, desde cuya dirección se habían coordinado las exposiciones itinerantes de 2002 a 2012, vuelve a plantear en 2014 mostrar la obra del artista. Para ello se preparó la titulada *Pedro Mercedes, Alfarero y artista*, que se expuso en el Museo Ruiz de Luna de Talavera de la Reina entre febrero y mayo de 2015, con un total de 82 piezas, 13 de ellas procedentes de las excavaciones del alfar.

El discurso contemplaba mostrar de forma ordenada las formas básicas del repertorio de Pedro Mercedes desde las vasijas de uso cotidiano de los años cuarenta del siglo XX, a sus últimos grabados y pasando por sus figuras y vasijas de carácter artístico, profusamente decoradas. Además, se incluían algunas de las piezas halladas en las excavaciones del alfar, como una escudilla del siglo XVI o un toro malogrado del artista.

La misma exposición se inauguró el 9 de febrero de 2017 en la sala de exposiciones del Museo de Cuenca en la calle Princesa Zaida, pero con un número mayor de tablas seleccionadas por su temática en relación con los oficios

(fig. 8). Y prueba del interés que despierta en la ciudad es que a su inauguración asistieron todas las instituciones de la ciudad representadas por la máxima autoridad de cada una de ellas: la JCCM, la Diputación Provincial, el Ayuntamiento, la Universidad.



Figura 8. 1. Vitrina con piezas del alfar en la Exposición 2017; 2. Detalle de la vitrina. (Fotografía: Museo de Cuenca).

En el mes de junio de 2018, y dentro de la actividad “Tercer miércoles de mes”, otro alfarero y ceramista conquense, Rubén Navarro, impartió la conferencia *Procesos cerámicos. La huella del hombre en el barro*, donde Pedro Mercedes fue objeto de atención. La actividad se complementa con pequeña exposición que muestra cerámicas desde la prehistoria al siglo XXI, que incluye una tabla y un toro de nuestro protagonista que quedarán posteriormente integrados en la exposición permanente, que hasta ahora finalizaba en el siglo XIX (fig. 9).



Figura 9. Exposición complementaria a la conferencia *Procesos cerámicos. La huella del barro*, 20 de junio de 2018. A la derecha tabla *Abstracción* de Pedro Mercedes donada en 1977.

BIBLIOGRAFÍA

- AYUNTAMIENTO DE CUENCA. 2007: Nota Junta gobierno local [en línea] <<http://ayuntamiento.cuenca.es/default.aspx?tabid=26139&rowid=88727,61643>>
- 2008: <http://ayuntamiento.cuenca.es/default.aspx?tabid=26140&rowid=88859,61488>
- ÁVILA, J. V. 2017: [en línea] <<http://www.elblogde-cuencavila.com/?p=13445>> (<http://www.elblogde-cuencavila.com/wp-content/uploads/2017/02/reypieza.jpg>)
- BLASCO PASTOR, A. 1988: “Integración a la cerámica”, en *30 ceramistas, 40 alfareros «España en Salamanca»*’88. Salamanca: Diputación de Salamanca, pp. 7-8.
- CASTELLOTE, J. M. 1999: “Entrevista. Maestro artesano. Pedro Mercedes”, *Crónicas de Cuenca*, pp. 24-25.
- EL MUNDO. C. VALENCIANA. 2013: “Fallece el escultor Arcadi Blasco a los 85 años”, *El Mundo, Obituario*. Sábado 16/03/2013 [En línea] <<http://www.elmundo.es/elmundo/2013/03/15/alicante/1363370887.html>>
- JUNTA DE COFRADÍAS DE SEMANA SANTA. 2008: *In memoriam* [Videgrabación]. Cuenca: Zoom 3000.
- MERCEDES, P. 1988: “Cuenca. Pedro Mercedes”, en *30 ceramistas, 40 alfareros España en Salamanca* 88. Salamanca: Diputación de Salamanca, pp. 112-113.
- 1998: *Pedro Mercedes. Exposición antológica, junio, 1998-Cuenca, Sala de Exposiciones de la Diputación Provincial de Cuenca, Antiguo Convento de las Carmelitas*. Cuenca: Diputación de Cuenca, Departamento de Cultura, 163 p.
- 2002: *Pedro Mercedes: colección de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha 2002. Salón de Plenos del Excmo. Ayuntamiento Cuenca (del 22 de marzo al 7 de abril de 2002)*. Toledo: Servicio de Publicaciones de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 24 p.
- 2015: Página web <<http://pedromercedes.com/>> [mantenida por la familia Mercedes] .
- MONTERO, J. A. (dir.). 2008: *Pedro Mercedes, el hombre, el alfarero, el artista* [DVD] Cuenca: Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, Museo de Cuenca; Instituto de Tecnologías Audiovisuales de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- MUÑOZ, J. L. 1992: *Pedro Mercedes* [Videgrabación]. *El arte del alfarero*. Fotovideo Producciones.
- MUÑOZ, J. L. (texto) y TORRALBA, S. (fot.). 2007: *El hombre que hizo hablar al barro: las placas de Pedro Mercedes para el mercado municipal de Cuenca: Centro Cultural Aguirre, 26 de marzo a 21 de abril de 2007*. Cuenca: Fundación de Cultura Ciudad de Cuenca, 41 p.
- REAL ACADEMIA CONQUENSE DE ARTES Y LETRAS. 2008: “Pedro Mercedes, investido como académico de honor: Acto organizado por la RACAL el 29 de octubre de 2007 en el Centro Cultural Aguirre”, *Boletín de la Real Academia Conquense de Artes y Letras*, n.º 3 (en.-dic. 2008), p. 107-122.
- RICA, C. de la. 1980: “Ceramistas conquenses: Pedro Mercedes”, *Cuenca: Revista editada por la Excma. Diputación Provincial de Cuenca*, n.º 17, pp. 103-105.
- RODRÍGUEZ RAUZA, C. y MERCEDES, P. 2003: *El alfarero de Cuenca: 29 de abril al 30 de junio de 2003: Sala de Exposiciones Caja Castilla La Mancha*. Cuenca: Caja Castilla La Mancha, Obra Social y Cultural, 162 p.

CATÁLOGO



N.º 1

PABLO PICASSO

Picador
Plato
[1959]
Taller de Madoura (Vallauris)

Colección del Museo Nacional
de Cerámica (Valencia)
(Inv. CE1/15550)

Dimensiones

Altura: 2 cm
Diámetro: 21 cm

Técnica

Torneado
Esmaltado (estannífero)
pintado (manganeso)

Sellos y marcas

Reverso:
MADOURA // PLEIN / FEU
[sello de Madoura, ilegible]
EDITION / PICASSO
[inciso y pintado]



N.º 2

PABLO PICASSO*Tauromaquia*

Plato

1959

Taller de Madoura (Vallauris)

Colección del Museo Nacional
de Cerámica (Valencia)

(Inv. CE1/15542)

Dimensiones

Altura: 2,5 cm

Diámetro: 40,5 cm

Técnica

Torneado

Pintado

Esgrafiado (en relieve y color
negro)**Sellos y marcas**

Reverso:

MADOURA // PIEIN (sic)/ FEU
[inciso]EMPREINTE / ORIGINALE DE /
PICASSO [inciso]

4/50 [pintado]

Anverso:

1•7•59 [en negativo]



N.º 3

PABLO PICASSO*Pase de muleta*

Plato

1959

Taller de Madoura (Vallauris)

Colección del Museo Nacional
de Cerámica (Valencia)

(Inv. CE1/15547)

Dimensiones

Altura: 3 cm

Diámetro: 41,5 cm

Técnica

Torneado

Engobado

Esmaltado (estannífero)

Pintado

Sellos y marcas

Reverso:

MADOURA // PLEIN / FEU
[inciso]EMPREINTE / ORIGINALE DE /
PICASSO [inciso]

20/50 [pintado]

Anverso:

1•7•59 [en negativo]



N.º 4

PABLO PICASSO

Paseillo
Plato
1959
Taller de Madoura (Vallauris)

Colección del Museo Nacional
de Cerámica (Valencia)
(Inv. CE1/15551)

Dimensiones

Altura: 3 cm
Diámetro: 41,7 cm

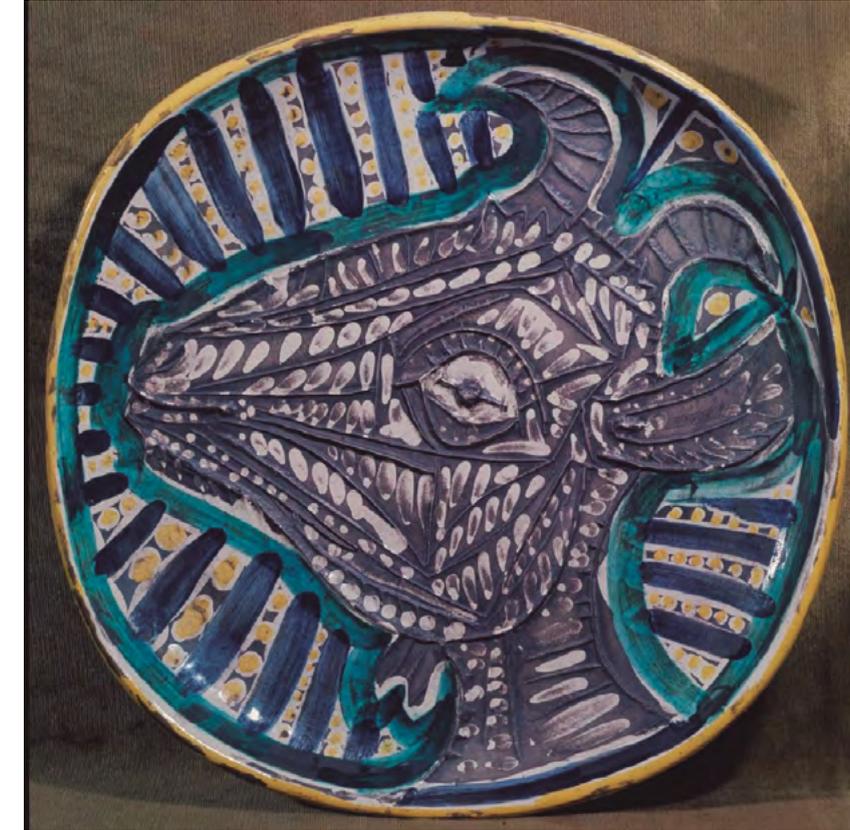
Técnica

Torneado
Engobado
Esmaltado (estannífero)
Pintado

Sellos y marcas

Reverso:
MADOURA // PLEIN / FEU
[inciso]
EMPREINTE / ORIGINALE DE /
PICASSO [inciso]
20/50 [pintado]

Anverso:
1•7•59 [en negativo]



N.º 5

PABLO PICASSO

Cabeza de cabra
Fuente
1952
Taller de Madoura (Vallauris)

Colección del Museo Nacional
de Cerámica (Valencia)
(Inv. CE1/10575)

Dimensiones

Diámetro: 40 cm

Técnica

Moldeado
Engobado
Vidriado

Sellos y marcas

Reverso:
EMPREINTE / ORIGINALE DE /
PICASSO [inciso]
MADOURA // PLEIN / FEU
[inciso]

Inscripciones

Reverso:
PARA EL MUSEO / de Cerámica /
de / Valencia / Picasso [pintado]



N.º 6

PABLO PICASSO

Retratos
Botella Bourrache
1952

Taller de Madoura (Vallauris)

Colección del Museu del Disseny
de Barcelona (MCB 64660)

Dimensiones

Altura: 59,6 cm
Anchura: 29,5 cm

Técnica

Torneado
Pintado
Esmaltado (estannífero)

Sellos y marcas

Base:
MADOURA // PLEIN / FEU
[inciso]

Incripciones

Base:
Picasso [pintado]



N.º 7

PABLO PICASSO

El pintor y la modelo
Jarrón con asas
1954

Taller de Madoura (Vallauris)

Colección del Museu del Disseny
de Barcelona (MCB 64661)

Dimensiones

Altura: 38 cm
Anchura: 24 cm

Técnica

Torneado
Pintado
Esmaltado (estannífero)

Sellos y marcas

Base:
MADOURA // PLEIN / FEU
[inciso]
D'APRES / PICASSO [inciso]

Incripciones

Base:
Picasso [pintado, parcialmente
borrado]



N.º 8

PABLO PICASSO*Cabeza de fauno*

Plato

1956

Taller de Madoura (Vallauris)

Colección del Museo Nacional
de Cerámica (Valencia)

(Inv. CE1/15548)

Dimensiones*Altura:* 3 cm*Diámetro:* 42 cm**Técnica**

Moldeado

Engobado

Vidriado

Sellos y marcas*Reverso:*

MADOURA // PLEIN / FEU

[inciso]

EMPREINTE / ORIGINALE DE /
PICASSO [inciso]

F. 210 [pintado]

126/200 [pintado]



N.º 9

PABLO PICASSO*Cabeza de toro*

Plato

1948

Taller de Madoura (Vallauris)

Colección del Museo Nacional
de Cerámica (Valencia)

(Inv. CE1/15544)

Dimensiones*Altura:* 4,3 cm*Diámetro:* 27 cm**Técnica**

Pintado

Engobado

Vidriado

Sellos y marcas*Reverso:*

MADOURA // PIEIN (sic) / FEU

[inciso]

EDITION / PICASSO [inciso]

32/50 [pintado]



N.º 10

PABLO PICASSO*Rostro humano*

Jarra

1969

Taller de Madoura (Vallauris)

Colección del Museo Nacional
de Cerámica (Valencia)

(Inv. CE1/15549)

Dimensiones*Altura:* 29,5 cm*Anchura:* 25 cm**Técnica**

Torneado

Pintado

Esmaltado (estannífero)

Sellos y marcas*Base:*

MADOURA // PLEIN / FEU

[inciso]

EDITION / PICASSO [inciso]

EDITION / PICASSO // 147/500

// MADOURA //

R 140 [en cartela, pintado]

Junto al borde inferior:

9•1•69 [pintado]



N.º 11

PABLO PICASSO*Rostro barbado*

Plato

1981

PROCUMIVA

Colección Baltasar García Elosúa

Dimensiones*Altura:* 3,2 cm*Diámetro:* 25,5 cm**Técnica**

Torneado

Esmaltado (estannífero)

Pintado

Sellos y marcas*Reverso:*CENTENARIO PICASSO //
150/3.000 // PROCUMIVA //
VII [pintado]*Anverso:*

Picasso [pintado]



N.º 12 a 17

SALVADOR DALÍ

*El sol vegetal; Palomas; Flechas;
La estrella de mar; El beso de
fuego; Las guitarras*

Azulejos
1954
Fábrica *El Siglo* (Onda, Castellón)

Museu del Disseny de Barcelona
(MCB 69577- 69582)

Dimensiones

Altura: 20 cm
Anchura: 20 cm

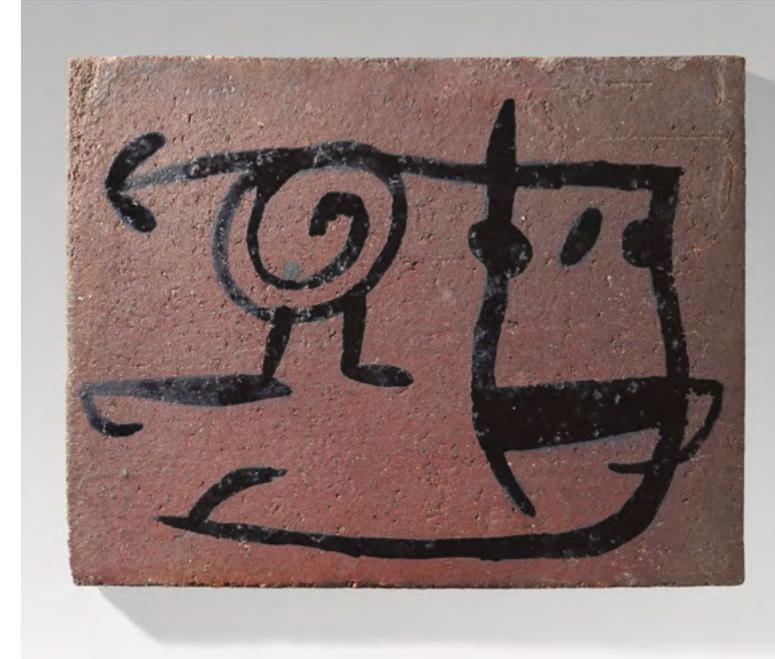
Técnica

Moldeado
Esmaltado (estannífero)
Pintado

Sellos y marcas

Reverso:
1954 Maurice Duchin / all rights
reserved [pintado]

Anverso:
Dalí [pintado]



N.º 18

JOAN MIRÓ

Joan Gardy Artigas
(Ceramista)

Placa de doble cara
1977
Gallifa (Barcelona)

Colección del Museu del Disseny
de Barcelona (MCB 112938)

Dimensiones

Altura: 25 cm
Anchura: 32,5 cm

Materia

Gres con chamota

Técnica

Pintado

Sellos y marcas

Reverso:
Miró [pintado]

Canto superior:

J. Gardy / Artigas [pintado]



N.º 19

JOAN MIRÓ
Joan Gardy Artigas
 (Ceramista)

Placa de doble cara
 1977
 Gallifa (Barcelona)

Colección del Museu del Disseny
 de Barcelona (MCB 112933)

Dimensiones
 Altura: 32,3 cm
 Anchura: 25,3 cm
 Grosor: 3,2 cm

Materia
 Gres con chamota

Técnica
 Pintado
 Esmaltado parcialmente
 Engobado rojizo

Sellos y marcas
 Anverso:
 Miró [pintado]



N.º 20

BENJAMÍN PALENCIA

Vaso
 1961
 Alfares de Chinchilla de
 Montearagón (Albacete)

Colección Godofredo Giménez
 Esparcia

Dimensiones
 Altura: 15 cm
 Anchura máx.: 13 cm
 Diámetro boca: 10,5 cm
 Diámetro base: 7,5 cm

Técnica
 Torneado
 Incisión
 Vidriado en verde

Inscripciones
 Junto a la base:
 A GODOFR[E]DO
 B. Palencia 1961 [inciso]



N.º 21

BENJAMÍN PALENCIA

Vaso
1961
Alfares de Chinchilla de
Montearagón (Albacete)

Colección Godofredo Giménez
Esparcia

Dimensiones

Altura: 9,5 cm
Diámetro boca: 7,5 cm
Diámetro base: 6 cm

Técnica

Torneado
Incisión
Vidriado en verde



N.º 22

**ROBERTO ORTIZ
SARACHAGA**

Vaso
Decorado con pájaros
1959
[¿Madrid?]

Colección Familia Ortiz Jiménez

Dimensiones

Altura: 18,5 cm
Diámetro boca: 7 cm
Diámetro base: 5 cm

Técnica

Torneado
Esmaltado
Incisión



N.º 23

**ROBERTO ORTIZ
SARACHAGA**

Vaso
1955
Alfares de Chinchilla de
Montearagón (Albacete)

Colección Familia Ortiz Jiménez

Dimensiones

Altura: 18 cm
Diámetro máx.: 17 cm
Diámetro boca: 11 cm
Diámetro base: 11,6 cm

Técnica

Urdido
Esmaltado
Pintado

Sellos y marcas

Base:
Ortiz Sarachaga [pintado con
manganeso]



N.º 24

**ROBERTO ORTIZ
SARACHAGA**

Botella
Temas taurinos
1955
[¿Alfares de Chinchilla de
Montearagón (Albacete)?]

Colección Familia Ortiz Jiménez

Dimensiones

Altura: 17 cm
Diámetro boca: 2,5 cm
Diámetro base: 5,5 cm

Técnica

Torneado
Esmaltado
Motivos con reserva



N.º 25

**MIGUEL DURÁN-
LORIGA RODRIGÁÑEZ**

Jarrón
Pintado con figura de caballo

Años 60
ALFARAZ (Alcalá de Henares)

Colección Abraham Rubio Celada

Dimensiones

Altura: 30,7 cm
Diámetro boca: 5,5 cm
Diámetro base: 9 cm

Técnica

Torneado
Esmaltado (estannífero y óxido azul celeste pulverizado)
Incisión
Pintado

Sellos y marcas

Base:
ALFARAZ / MADE IN SPAIN
[inciso]
MADE IN SPAIN / ALFARAZ
/ [HAND MADE] / HAND
DECORATED [etiqueta
transparente]



N.º 26

**MIGUEL DURÁN-
LORIGA RODRIGÁÑEZ**

Toro
Cuenco
Años 60
ALFARAZ (Alcalá de Henares)

Colección Abraham Rubio Celada

Dimensiones

Altura: 18,5 cm
Anchura: 19 cm
Grosor: 12,7 cm

Técnica

Torneado
Modelado
Incisión
Esmaltado (estannífero y pulverizado)
Pintado

Sellos y marcas

Vientre:
ALFARAZ / MADE IN SPAIN
[inciso / impreso]
MADE IN SPAIN / ALFARAZ
/ HAND MADE / HAN[D]
DECO[RATED] [etiqueta
transparente]



N.º 27

**MIGUEL DURÁN-
LORIGA RODRIGÁÑEZ**

Caballo

Escultura

Años 60

ALFARAZ (Alcalá de Henares)

Colección Abraham Rubio Celada

Dimensiones

Altura: 20,5 cm

Anchura: 21,5 cm

Grosor: 9 cm

Técnica

Torneado

Modelado

Incisión

Esmaltado (estannífero y

pulverizado)

Pintado

Sellos y marcas

Ventre:

ALFARAZ / MADE IN SPAIN

[inciso / impreso]



N.º 28

**MIGUEL DURÁN-
LORIGA RODRIGÁÑEZ**

Gato

Escultura

Años 60

ALFARAZ (Alcalá de Henares)

Colección Abraham Rubio Celada

Dimensiones

Altura: 20,7 cm

Anchura: 22 cm

Grosor: 9 cm

Técnica

Torneado

Modelado

Esmaltado (estannífero y

pulverizado)

Pintado

Sellos y marcas

Ventre:

ALFARAZ / MADE IN SPAIN

[inciso]

MADE IN SPAIN / ALFARAZ

/ HAND MADE / HAND

DECORATED [etiqueta

transparente]



N.º 29

**MIGUEL DURÁN-
LORIGA RODRIGÁÑEZ**

Mono
Escultura
Años 60
ALFARAZ (Alcalá de Henares)

Colección Abraham Rubio Celada

Dimensiones

Altura: 20 cm
Anchura: 15 cm
Grosor: 7,5 cm

Técnica

Torneado
Modelado
Esmaltado (estannífero y
pulverizado)
Pintado

Sellos y marcas

Base:
ALFARAZ / MADE IN SPAIN
[inciso]
MADE IN SPAIN / ALFARAZ
/ HAND MADE / [HAND
DECORATED] [etiqueta
transparente]



N.º 30

**JUAN MAURICIO
SANGUINO OTERO**

Jarra
Toro
Años 50
Toledo

Colección Pablo Sanguino
Arellano

Dimensiones

Altura: 22 cm
Diámetro máx.: 15 cm
Diámetro boca.: 7,5 cm
Diámetro base: 10 cm

Técnica

Torneado
Esmaltado
Incisión
Esgrafiado

Sellos y marcas

Base:
SANGUINO [pintado]



N.º 31

**JUAN MAURICIO
SANGUINO OTERO**

Jarra
Busto de mujer
Años 60
Toledo

Colección Abraham Rubio Celada

Dimensiones

Altura: 22 cm
Diámetro máx.: 15 cm
Diámetro boca: 7,5 cm
Diámetro base: 10 cm

Técnica

Torneado
Esmaltado (estannífero)
Pintado
Incisión

Sellos y marcas

Base:
SANGUINO / TOLEDO / 228
[pintado]



N.º 32

**JUAN MAURICIO
SANGUINO OTERO**

Javier Clavo (pintor)

Chocolatera
Estorninos
Años 60
Toledo

Colección Abraham Rubio Celada

Dimensiones

Altura: 18 cm
Anchura: 17,5 cm
Diámetro boca: 11,5 cm
Diámetro base: 8,5 cm

Técnica

Torneado
Modelado
Esmaltado (estannífero)
Pintado

Sellos y marcas

Base:
CLAVO [pintado]



N.º 33

**JUAN MAURICIO
SANGUINO OTERO**

Gallo "picassiano"

Plato

Ca. 1955

Toledo

Colección Pablo Sanguino
Arellano

Dimensiones

Altura: 3,5 cm

Diámetro: 24,5 cm

Técnica

Torneado

Esmaltado

Pintado

Sellos y marcas

Base:

Sanguino / TOLEDO [pintado]



N.º 34

SALVADOR SANZ FAUS

Plato

Insecto

Años 60

[¿Manises?]

Colección Martínez Glera

Dimensiones

Altura: 3,7 cm

Diámetro: 26,5 cm

Técnica

Torneado

Esmaltado

Incisión

Pintado

Sellos y marcas

Anverso:

FAVS [inciso, al pie]



N.º 35

SALVADOR SANZ FAUS

Plato
Reptil fantástico
Años 60
[¿Manises?]

Colección Martínez Glera

Dimensiones

Altura: 3,7 cm
Diámetro: 26,5 cm

Técnica

Torneado
Esmaltado
Pintado
Incisión

Sellos y marcas

Anverso:
FAVS [inciso, al pie]



N.º 36

SALVADOR SANZ FAUS

Recipiente
Gallo fantástico
Años 50-60
[¿Manises?]

Colección Martínez Glera

Dimensiones

Altura: 4 cm
Diámetro: 19 cm

Técnica

Torneado
Esmaltado
Pintado

Sellos y marcas

Anverso:
FAVS [pintado, al pie]



N.º 37

SALVADOR SANZ FAUS

Fuente
Ángel
Años 60
[¿Manises?]

Colección Martínez Glera

Dimensiones

Altura: 27 cm
Anchura: 22 cm
Grosor: 4 cm

Técnica

Modelado
Urdido
Pintado con óxidos
Vidriado

Sellos y marcas

Anverso:
FAVS [pintado, en ángulo inferior
derecho]

Reverso:
FAVS [inciso]



N.º 38

PEDRO MERCEDES

Perdiz
Porrón
Ca. 1940-1950
Cuenca

Colección Martínez Glera

Dimensiones

Altura: 12 cm
Diámetro máx.: 12 cm

Técnica

Torneado
Engobado

Sellos y marcas

Base:
P. Mercedes [inciso]



N.º 39

PEDRO MERCEDES

Gallo
Recipiente
Ca. 1950
Cuenca

Colección Martínez Glera

Dimensiones

Altura: 22 cm
Anchura: 20,5 cm
Grosor: 9 cm

Técnica

Torneado
Modelado
Engobado (rojo y negro)
Vidriado

Sellos y marcas

Base:
P. Mercedes [inciso]



N.º 40

PEDRO MERCEDES

Plato
Toros
Años 1950
Cuenca

Colección Martínez Glera

Dimensiones

Altura: 6 cm
Diámetro: 27,5 cm

Técnica

Torneado
Engobado (negro)
Raspado (esgrafiado)
Vidriado

Sellos y marcas

Anverso:
P. Mercedes [inciso, junto al
borde inferior]



N.º 41

PEDRO MERCEDES

Botijo de siega
Años 50
Cuenca

Colección Martínez Glera

Dimensiones

Altura: 32,5 cm
Anchura: 30 cm
Grosor: 13 cm

Técnica

Torneado
Engobado (negro)
Raspado (esgrafiado)

Sellos y marcas

Base:
Mercedes [inciso]



N.º 42

PEDRO MERCEDES

Boteja
Años 60
Cuenca

Colección Martínez Glera

Dimensiones

Altura: 41,5 cm
Diámetro máx.: 19 cm
Diámetro boca: 3 cm
Diámetro base: 9 cm

Técnica

Torneado
Engobado (negro)
Raspado (esgrafiado)

Sellos y marcas

Al pie:
Mercedes [inciso]

Este catálogo de la exposición *De la alfarería al arte*
se acabó de imprimir en los talleres de Gráficas Ochoa
el 19 de julio de 2018,
festividad de las santas Justa y Rufina,
patronas de los alfareros de Navarrete.



