

LA CERAMICA ESPAÑOLA DE REFLEJO METALICO EN CHECOSLOVAQUIA

La cerámica española de reflejo metálico, llamada a veces, menos correctamente "dorada", representa sin duda una de las soluciones más admirables de toda la cerámica medieval. El centro principal de su fabricación fue la zona de Valencia, sobre todo la localidad de Manises, donde trabajaban numerosos artesanos alfareses de origen árabe (1). Esta loza hispano-morisca constituye el más alto exponente, y el que alcanzó mayor fama y difusión, entre los varios oficios artísticos practicados por los musulmanes españoles que siguieron viviendo en los territorios conquistados por los cristianos (2). El que "la cerámica valenciana decorada de después de la reconquista cristiana ha sido... la más divulgada de todas las españolas, tanto por autores nacionales como extranjeros" (3), se debe en primer lugar a sus características inconfundibles: su sorprendente belleza, la originalidad formal, el colorismo y la técnica que estaba de veras por encima del nivel general europeo (4). Luego, porque prácticamente no hay museo importante que no tenga en sus colecciones por lo menos una muestra: tampoco falta en colecciones de museos, galerías y castillos checoslovacos.

Su importancia queda testimoniada por una serie de noticias de archivos de varios lugares de Europa (en total se han conservado unas 400 menciones) (5). Los documentos publicados pasan de cuatrocientos y la mayoría atribuidos a Manises, Paterna y Valencia ciudad (6). Así, por ejemplo, "en la lista de ingresos del puerto inglés de Sandwich se enumeran treinta cerámicas de malyk" (7). La gran cantidad de cerámicas adornadas con escudos de

armas de familias importantes europeas testimonia la popularidad de esta loza fuera de España (8). Muchas piezas se fabricaban para Italia, lo cual explica la presencia de escudos sieneses o florentinos, por ejemplo, de los Médici y Borjas (9) en dichos productos, que fue imitada posteriormente en la cerámica que llama el gran erudito Ballardini "italo-moresca" que es una estilización de esta decoración (10). El Monje Eximenis dice en 1383 que la cerámica valenciana fue solicitada por papas, cardenales y príncipes (11). Sabemos incluso que en 1445, "al promulgarse en la República de Venecia la ley que prohibía la importación de toda clase de cerámicas extranjeras, la valenciana es la única que se exceptúa de la prohibición" (12). En fin, es testimonio de la predilección de la cerámica española, también la obra de pintores del s. xv cuando se produce el auge de dicha cerámica, por ejemplo, en pinturas de Filippino Lippi, Domenico Ghirlandajo, Hugo van der Goes, Jan van Eyck y otros (13).

El origen y el desarrollo de esta loza de reflejo dorado no es muy claro y pertenece a los problemas más discutidos de la historia del arte del mundo islámico. Aunque es de origen oriental, se hizo propio de España y

(1) «Sabemos que el rey Jaime concedió a la población privilegios, lo cual demuestra que la industria alfarera debía ser ya importante y de gran calidad. Añadió, además, el rey en el documento la prohibición de que ningún judío o cristiano explotase los hornos que había en los alrededores de la ciudad. Esta prohibición fue decisiva para el arte de la cerámica, que quedó en manos de los moriscos, pues mientras el gótico se implantaba en todos los otros campos del arte, en la cerámica seguiría imperando el estilo mudéjar durante mucho tiempo.» Véase C. Pinedo y E. Vizcaino, *La cerámica de Manises en la Historia*, Everest, León, 1977, pág. 24.

(2) *Guía del Museo Arqueológico Nacional*, Madrid, 1965, página 197.

(3) LLUBIA, Luis M., *Cerámica medieval española*, Barcelona, 1967, pág. 157.

(4) SANCHEZ-MESA, D., *Arrendamento Spagnolo*, Milano, 1966, pág. 123.

(5) LLUBIA, op. cit., pág. 158.

GRUBE, E. J., *Islámské umění*, Praga, 1973, traducción del inglés, pág. 139.

(6) LLUBIA, op. cit., pág. 158.

(7) LLUBIA, op. cit., pág. 96.

(8) GRUBE, E. J., *ibid.*

(9) GIACOMOTTI, J., *La Céramique*, I, Antiquité, Pays Musulmans, Extreme Orient, Paris, 1933, pág. 40.

(10) BALLARDINI, G., *La maiolica italiana (dalle origini alla fine del cinquecento)*, Firenze, 1938, pág. 25.

(11) BOWYER HONEY, W., *European Ceramic Art (from the end of the Middle Age to about 1815)*, London 19, pág. 308.

(12) NONELL, C., *Cerámica y alfarería populares de España*, León-Madrid, etc., 1973, págs. 19-21.

(13) KUBE, A. N., *Ispano-mavritanskaja keramika*, Moscú-Leningrado, 1940, pág. 8, se refiere a cien casos y reproduce varios. Especialmente se ocupa de la representación de la cerámica en los cuadros K. Strauss, *Keramikgefäße, insbesondere Fayencegefäße auf Tafelbildern der deutschen und niederländischen Schule des 15. und 16. Jahrhunderts*, *Keramikkreunde der Schweiz*, *Bulletin des Amies Suisses de la Céramique*, Mitteilungsblatt, núm. 84, 6 de diciembre de 1972. Este autor registra incluso la importación de azulejos españoles al monasterio de Steinguden en Alemania del Sur. En lo que se refiere a Juan van Eyck, y cómo utiliza la cerámica española en sus cuadros, véase el trabajo del señor PEMAN, *Juan van Eyck en España*, Cádiz, 1969, donde encontramos un capítulo al respecto. El autor nos informa que este pintor conoció durante el viaje por la Península Ibérica la cerámica valenciana, la cual aparece, sobre todo los azulejos, en sus cuadros, incluyendo el famoso Altar de Gante.





puede considerarse como una expresión artística típicamente española, correspondiente al sentido español por los contrastes de la solución colorística y la riqueza de matices (14). En los propios orígenes de la cerámica de reflejo metálico, pueden buscarse sean razones ideológicas, sean técnicas. Como las leyes religiosas musulmanes no permiten utilizar los metales preciosos para fabricar recipientes, la de reflejo metálico es, entonces, un producto de reemplazo. Por otra parte, visto desde el punto de vista técnico, surge por imitación de la técnica de metal repujado o trabajado de otras maneras.

El origen de esta cerámica suele buscarse en Egipto, en la Persia preislámica o en Mesopotamia. Esta última tesis tiene más partidarios. Según Grube, "la técnica viene de Egipto y no puede excluirse que en España se conocía ya antes de la llegada al poder de los nazaríes; las más de las veces se trata, sin embargo, de mercancía importada de Iraq y de Egipto" (15). En realidad, a juzgar según hallazgos arqueológicos de Medina Azzahra (Córdoba), en Bobastro, Medinaceli y, sobre todo, en Málaga, donde se conservaron fragmentos de platos y otras cerámicas, con reflejo metálico de color amarillento o castaño, esta técnica comienza a utilizarse en España ya desde el siglo x (16).

La loza de reflejo metálico comienza a madurar desde el siglo XIII, dando sus mejores frutos en los siglos XIV y XV, sobre todo en los famosos vasos de la Alhambra y los azulejos (17), destinados como complemento de la decoración arquitectónica de los palacios andaluces. Uno de los principales centros fue Málaga, que, según testimonio el propio nombre, bajo el cual fue conocida esta cerámica en la Edad Media (maly, malqa, malicha, malequa, melicha, maleque, malica, malega) (18) fue donde surgieron las cerámicas de reflejo metálico más antiguas. Se trata en su mayoría de grandes formas con dos asas, con el cuello esbelto y el fondo en punta —que solían estar colocadas en un portador— decoradas con motivos florales y figuraciones abstractas. En la parte figurativa se destacaban animales heráldicamente dispuestos y pintados con el reflejo dorado rojizo de gran brillo. La decoración está compuesta en fajas que recuerdan los campos geométricos

que se observan en la división de muros de los edificios de la Alhambra. El vaso más famoso de este tipo es el gran ejemplar del palacio de la Alhambra, al cual está ligado todo un grupo de vasos calificados, a menudo, como "vasos de la Alhambra" (19).

La decadencia de la fabricación en Málaga y su traslado a las zonas cristianas suele explicarse asimismo de diferente manera. Alice Wilson Frottingham (20) señala que los alfareros ambulantes de Murcia penetraron en la zona industrial valenciana en el siglo XIV, uniéndose ahí con los artesanos mudéjares. Por otra parte, Grube (21) se inclina hacia la opinión de que "las intervenciones perturbadoras de los navíos cristianos en la exportación de esta cerámica en el siglo XIV hicieron que los alfareros se trasladaran al norte, a los alrededores de la Valencia cristiana, que se convierte así en el centro principal de la producción de la cerámica de reflejo dorado en el siglo XV". A su vez, Isabel de Ceballos-Escalera Contreras opina (22) que "con la presión cada vez más acentuada del ejército cristiano, las dificultades en las comunicaciones aumentan y los obreros árabes van emigrando a las comarcas limítrofes, en donde la vida era más fácil y el comercio cada vez más desarrollado. Por otra parte, encontraban allí un ambiente familiar, y la protección de los grandes señores cristianos, como los Boil, quienes, en el reino valenciano, atraían a los alfareros malagueños, almerienses, murcianos y granadinos, instalando alfares en sus dominios. Así, pues, estos "cristianos nuevos" continuaban creando sus obras cerámicas de reflejo metálico con la misma difícil y secreta técnica, al principio con idéntica decoración de tipo árabe: alafías, piñas y cartuchos entre atauriques y caracolillos en oro azul, pero con escudos cristianos". Sea como sea, si los alfareros se trasladaron bajo efecto de la decadencia interna nazarí (23) o bajo la presión de la reconquista o, en fin, bajo efecto de la política favorable de las familias cristianas de la zona de Valencia, en cada caso mantenían una continuidad

(14) Esta opinión la comparten prácticamente todos los autores; compárese: B. MARTINEZ CAVIRO, *Catálogo de cerámica española*, Instituto de Valencia de Don Juan, 1968; J. MARTINEZ ORTIZ - J. SCALS, *Colección de Cerámica del Museo Municipal de Valencia (Paterna, Manises)*, Valencia, 1967 (Ayuntamiento); J. G. N. RENAUD, *Spanse majolica uit Nederlandse bodem*, Medbl. Vrienden nederl. Ceram., 1968, núm. 53, págs. 14-17; D. DUDA, *Spanische-islamische Keramik aus Almeria von 12 bis 15 Jahrhundert*, Heidelberg, 1970; L. TONGIORGI - G. BERTI, *Ceramiche spagnole del 15 secolo trovate in Pisa*, Faenza (56), 1970, págs. 21-22; de la nueva literatura. De la anterior, véase A. WILSON FROTtingham, *Catalogue of Hispano-Mauresque Pottery*, Nueva York, 1936; incluso catálogos generales de varios museos, como, por ejemplo, el de Florencia, registran piezas únicas españolas: Museo Nazionale di Firenze, Palazzo del Bargello, *Catalogo delle maioliche*, a cura di Giovanni Conti, núms. 517, 512, 506 y 33.

No todos me son disponibles. Otra bibliografía será citada aún en las próximas notas.

(15) GRUBE, *op. cit.*, *ibid.*

(16) MARTINEZ CAVIRO, B., *Sobre la loza primitiva de reflejo metálico*, *«Archivo Español de Arte»*, XLVIII, 1975, núm. 189, pág. 57.

(17) Según Llubiá, pág. 17, la palabra azulejo «consta de "al", que significa en árabe "la" y de "zuleycha", que significa este dicho ladrillo, así todo conjunto "alzuleycha" significa "la zuleycha" el dicho ladrillo vidriado».

(18) Dicha diferencia de lectura puede ser ocasionada por el carácter de la inscripción en árabe, sin tener en cuenta la inexactitud de la transcripción, en aquella época corriente. T. Husband, *Valencian Lusterware of the fifteenth century. Notes and documents*, *Bulletin of the Metropolitan Museum of Art*, New York, 29, 1970-71 (Summer), p. 12 dice que muchos documentos valencianos (posteriores) se refieren a dicha maiolica como "obra de Malica", trabajo de Málaga. En un documento se mencionan dos alfareros moros como maestros de Málaga que viven en Manises.

(19) GRUBE, *op. cit.*, p. 138. De dichos vasos se conservaron sólo ocho en el mundo entero, entre otras ciudades en Leningrado, Estocolmo, Madrid, Bologna y Palermo.

(20) A. WILSON FROTtingham, *Lusterware of Spain*, Nueva York, 1951, pág. 79.

(21) GRUBE, *op. cit.*, pág. 139.

(22) I. DE CEBALLOS-ESCALERA CONTRERAS, *Cerámica de reflejos metálicos*, *«Bellas Artes»*, 1970, núm. 1, pág. 187.

(23) SANCHEZ-MESA, *op. cit.*, pág. 124.

artesanal los árabes bautizados —los moriscos—, quienes, además, tenían fama de habilidad artesanal (24).

Aunque hasta hoy hay alfareros en toda una serie de localidades de la zona valenciana (Villafeliche, Cuarte, Burjasot, Játiva, Onda, Alacuás, Sagunto, Alcoy, Ribesalbes, etcétera) (25), el pueblo de Manises se convirtió en símbolo hasta tal punto que toda la cerámica de reflejo metálico suele designarse con su nombre: cerámica de Manises. Parece ser que precisamente Manises tuvo los talleres más antiguos; la producción cerámica había comenzado ya en una época hoy difícilmente fechable. Ya en la primera mitad del siglo XIII, cuando el rey Jaime I conquistó Valencia a los árabes, existía en Manises un importante centro artesanal, que aparece en el repartimiento de los bienes a los nuevos dueños cristianos (26). En el transcurso del siglo, los años cambiaban, sin embargo, el gusto y el estilo de las formas, la decoración y otros elementos formales, pero perduraba el componente más característico de la producción —el reflejo metálico— (27), que se mantuvo hasta el siglo XIX e incluso hasta el XX (28).

La tecnología de la producción de la cerámica de los reflejos metálicos era lo bastante complicada y se hacía a base de varios procesos de fabricación en el horno.

La técnica de la fabricación ya es suficientemente conocida. Sólo aprovecharé las brevísimas características de Isabel de Ceballos-Escalera Contreras (29) para recordar las principales características: "Era muy compleja, de cochura múltiples; tomaban la arcilla, decantándola repetidas veces hasta lograr una masa fina y compacta que amasaban; con ella moldeaban a torno las piezas que dejaban al aire para que se ocase y luego las sometían a una primera cochura. Ya cocidas, eran sumergidas en un líquido formado por una mezcla de sales de estaño y plomo con sílice y galena como fundente. Si la decoración tenía parte azul, pintaban con cobalto encima de la capa blanca y la sometían a una segunda cochura a una temperatura alta, de 900 a 1.000 grados. Salía ya esmaltada en blanco y azul y entonces comenzaba la parte más difícil, la tercera cochura, para conseguir el dorado. El reflejo metálico se lograba con una mezcla de sulfuros de cobre y de plata desleídos en vinagre. Le pintaban los adornos con una pluma de ave y se volvían a introducir en el horno a una temperatura bastante inferior, de unos 500 a 600 grados; en esta fase, los hornos se alimentaban con una leña aromática, como el romero, el brezo o la retama, que al quemarse producen una gran cantidad de humo, y al tener casi cerrados los tiros de los hornos, por la escasez del oxígeno el fuego reducía los óxidos metálicos logrando el reflejo. Como dependía de tantos factores el éxito, cuando los cacharros salían, negros por el humo, del horno, la expectación tenía que ser enorme al frotarlos con esparto y surgir el brillo dorado, unas veces pajizo, otra castaño u oliváceo, con irisaciones nacaradas siempre y siempre maravillosas" (30).

La tecnología de la fabricación de la cerámica de reflejos metálicos intentaron imitarla también en otras zonas europeas (31), pero esos conatos no llegaron al resultado esperado. Dicha técnica quedó característica para el lugar de su surgimiento y formación hasta hoy día. "La calidad del reflejo metálico y, sobre todo, de la pintura, es de tanta calidad que difícilmente encuentre parangón en la larga historia de la loza de reflejo metálico del mundo islámico" (32). Al mismo tiempo, sigue siendo un testimonio de una síntesis original genuinamente española.

El reflejo metálico busca, sin duda alguna, un efecto similar al de la típica policromía de esculturas españolas, el estofado (33). Es que, en la Edad Media "se prefirió la atracción del color, atribuyendo al oro algo como radiación de lo celestial, que hacía sobrehumanas sus imágenes" (34). La cerámica debe su extensión y preferencia



tanto a que recordaba los metales preciosos, con lo cual convenía al anhelo del esplendor y la ostentación, así como a su matiz exótico oriental, de manera similar a lo que ocurriera más tarde en la porcelana. Es importante recordar lo que ha observado recientemente Jesús Viñuales (35): "que el color no haría más que distraer la atención de la forma y del espacio". Aún más importante, según indica, en el mismo lugar, Viñuales, "en el reflejo metálico, las irisaciones no estorban ninguna línea fundamental y sirven, sin embargo, de fondo sensible, lujoso y rico que contrasta con los demás colores, aislándolos o destacándolos según convenga". Como una gran parte de estas cerámicas —platos y cuencos— estaban destinadas sólo para la decoración y no para el uso práctico (véase por ejemplo los orificios para colgar, en los bordes), se contaba evidentemente con la luz de la vela que produce un efecto especial de tremolar precisamente sobre el oro o sobre la materia que lo recuerda, en este caso, el reflejo metálico. De vez en cuando se utilizaba el azul de cobalto que presta a las cerámicas el aspecto

(24) CEBALLOS-ESCALERA, *op. cit.*, pág. 17.

(25) NONELL, *op. cit.*, pág. 21.

(26) Véase también nota 1.

(27) N. SESENA, *La cerámica de Manises en el siglo XIX*, «Archivo Español de Arte», XLIII, 1970, núm. 172, pág. 395.

(28) Véase PINEDO-VIZCAINO, *op. cit.*, capítulo 4, *Importancia actual de la industria cerámica de Manises*, pág. 168. Antes que llegara a mis manos este libro, tuve noticias de la actividad de la Escuela de Cerámica de Manises de parte de su profesor, el ingeniero Antonio Gimeno Palés.

(29) CEBALLOS-ESCALERA, *op. cit.*, págs. 16 y sigs.

(30) CEBALLOS-ESCALERA, *ibid.*

(31) Por ejemplo, el duque de Berry hizo llamar a un cierto Johann de Valencia para que le introdujera dicha producción en los años de 1384 a 86. Véase HUSBAND, *op. cit.*, pág. 13.

(32) GRUBE, *op. cit.*, pág. 139.

(33) Sobre la policromía existen muchos trabajos consagrados. Yo he resumido lo principal sobre el estofado en un artículo sobre la escultura española en Checoslovaquia; véase P. STEPANEK, *Spanelská plastika v Národní galerii v Praze, Umení XXIV*, 1976, pág. 25.

(34) M. GÓMEZ-MORENO, *La gran época de la escultura española*, Barcelona-Madrid-Ciudad de México, 1964 (comentarios a las láminas, María E. Gómez-Moreno).

(35) J. VIÑUALES, *Aportaciones concretas para una estética de la cerámica*, «Revista de Ideas Estéticas», XXXV, 1977, núm. 137, página 19.



de productos costosos, lujosos y nobles (36). Junto con el mueble, las tapicerías de color, cuadros y otros elementos, servían estos complementos cerámicos a la creación de un efecto decorativo especial que era característico para la concepción del interior español precisamente bajo la influencia de las tradiciones de origen islámico.

El tamaño, los perfiles y formas de la cerámica se destacan por una riqueza de soluciones —aunque dentro del marco de una variedad de tipos—, desde cuencos profundos sin bordes (por ejemplo, lavabos y cuencos) hasta platos planos con un borde estrecho, ligeramente pronunciado. Parten de los arquetipos conocidos en las etapas precedentes. Pero, dejemos otra vez la palabra a Isabel de Ceballos-Escalera (37): “Los perfiles y tamaños eran diversos, desde los hondos sin borde, como jofainas o cuencos, a los de borde estrecho y poco marcado. Son frecuentes los ‘braserilleros’, forma muy original; las escudillas, los tazones y los tarros de botica; otras piezas de forma son las orzas, de dos y cuatro asas, los botijos, alcuza, jarros, barriletes, candiles de pie alto, maceteros o ‘alfabeguers’, se colgaban de las paredes en aquellos castillos y palacios aun desguarnecidos de muebles y que se hacían habitables. No era muy fácil distinguir entre un plato y un cuenco o escudilla (38). Como no es una forma definitiva de distinguir, pues toda una serie de cerámicas se mueve en torno de cierto diámetro, sin cambiar su carácter y destino, será mejor atenerse no a la distinción según el tamaño, sino según el objetivo práctico, al cual corresponde —según Viñuales— (39) la creación de espacios de cerámica; de aquí deduce las tres formas principales: casi la esfera (la jarra); media esfera (el tazón o escudilla); menos de media esfera (el plato).

La forma de las lozas cambia, naturalmente, según el gusto de la época y cada una prefiere otras combinaciones de los mismos elementos. Ahí, donde encontramos en los platos el centro convexo, hablamos del plato tetón (40).

“A mediados del siglo xvii la loza dorada valenciana sufre un enorme cambio en un triple aspecto: color y calidad del reflejo, motivos decorativos y formas. El re-

flejo se hace cada vez más cobrizo, hasta llegar al rojo en el siglo xviii. El esmalte pierde el blanco brillante y adquiere un tono amarillento rosado. Los temas empleados para el ornato de las piezas cambian también. En el siglo xvii, el dibujo se hace apretado y con trazos más gruesos, grandes hojas macizas o de borde aserrado, pájaros (los pardalots valencianos), tallos enroscados con frutos y piñas, imbricaciones, algunos escudos y rara vez figuras humanas. También el azul cambia de tono, es más pálido y desvaído. Las formas se modifican totalmente: los platos se hacen hondos, y el umbo casi desaparece, se empiezan a fabricar jofainas y grandes lebrillos, las escudillas de asas macizas son de perfil troncocónico y más gruesas” (41); y otras modificaciones que en este caso no nos interesan por no encontrarse en colecciones checoslovacas.

De manera similar cambia la decoración. En el siglo xv empieza a implantarse el estilo gótico en este aspecto, aunque siempre quedaban, por ejemplo, recuerdos musulmanes en su horror al vacío, y comienzan a predominar las series cristianas, entre ellas la del “Ave María” que cubre el borde de los platos, en cuyo centro destaca una figura humana, un animal o una gran inicial, también en azul. Gracias a los escudos pueden, muchas veces, fecharse exactamente dichas cerámicas. “Los motivos encantadores y las formas abstractas lineales y heráldicas, a veces con excelentes imágenes de animales heráldicos (toros, leones, asnos y halcones) cubren todo el interior y muchas veces el exterior de los grandes platos que pertenecen a las formas más corrientes y predilectas” (42).



(36) GRUBE, *op. cit.*, *ibid.*

(37) CEBALLOS-ESCALERA, *op. cit.*, pág. 17.

(38) En Checoslovaquia, por ejemplo, se da como límite entre plato y cuenco el diámetro de 35 cm.; en A. WILSON FROTTINGHAM, «Lusterware of Spain», *op. cit.*, fig. 183, distingue dish, deep dish, bowl, indicando también el diámetro de 35 cm.

(39) VIÑUALES, *op. cit.*, pág. 16.

(40) Aumentativo de teta; así se llama la protuberancia en el centro.

(41) CEBALLOS-ESCALERA, *op. cit.*, pág. 22.

(42) GRUBE, *op. cit.*, *ibid.*

En el siglo xv se hace valer aún la decoración con letreros árabes pintados en color azul sobre el reflejo metálico (43). En la predilección de las combinaciones lineales pervive el gusto de la población mora. En el fondo de los motivos decorativos, el alfarero crea una silueta esbozada en color azul —pájaro, liebre o lebre—, a fines del siglo xv, en la época de los Reyes Católicos, aparece una nueva variante. Allí, donde el plato recuerda pétalos de flor, se muestran líneas plásticas, realizadas en relieve, en forma de "cordoncillo", y la superficie está adornada con motivos plásticos.

Al mismo tiempo surgen las series de "coronas", a menudo con el escudo de Valencia en medio, que se van estilizando y transformando en hojas lanceoladas en relieve.

Vuelven a cambiar el estilo y el dibujo en el siglo xviii, seguramente por la influencia que ejerció la fábrica de Alcira en toda la producción de loza en España. Los temas se interpretan de una manera más ligera, con finos trazos, y consisten en matas de claveles en jarrones de variadas formas, pájaros o animales estilizados y fantásticos, de largos cuellos retorcidos y rellenos de flores, y figuras humanas de infantil dibujo. Los reversos son totalmente blancos, se pierde la decoración en ellos y cuando la hay se compone de gruesos tallos con algún fruto mal hecho" (45).

En el siglo xix "la decadencia es absoluta" (45). "El pálido reflejo sigue siendo inimitable en este momento en el que triunfa la técnica, pero falta el amor que ponían en su trabajo los humildes alfareros y su afán de hacer de cada pieza una obra maestra, diferente siempre y con algún toque original que definiera su personalidad."

Según una estimación muy moderada, en las colecciones checoslovacas hay por lo menos doscientas cerámicas de reflejo metálico, de tipo Manises. En la Colección Oriental de la Galería Nacional de Praga se reunieron en total 24 piezas, seis de ellas prestadas por el Museo de Bohemia del Sur de České Budějovice, para el cual fueron adquiridas en una subasta en 1910 en Berlín. Las dieciocho de la propiedad de la Galería Nacional fueron prestadas a la Stredoceska galería de Praga para ser instaladas en su colección de arte antiguo en el castillo de Nelahozeves (46). Su procedencia no siempre es clara, pero en gran parte provienen de la colección del castillo de Jaromerice nad Rokytnou, del legado del vicecónsul de los Estados Unidos en Praga, Weissberger, al Museo de Artes Industriales de Praga en 1914 ó 1915, de la colección del pintor Filla, y sólo excepcionalmente de compras de colecciones privadas. No he logrado reunir datos históricos más exactos sobre la proveniencia de las piezas. Las más de las veces fueron registradas sin detalles referentes al lugar de la fabricación; por lo general figuraban como piezas de "Oriente Cercano" o como "españolas", en el mejor de los casos.

Este artículo es el primer intento de clasificar la cerámica española en las colecciones checoslovacas. Claro está que corre el riesgo de imprecisiones y errores porque, además, no soy especialista en cerámica. No obstante, puede suponerse que a pesar de ello se crea una premisa para la clasificación de otros conjuntos, mucho más grandes, de los cuales hay que destacar los que están en el Museo de Artes Industriales de Bohemia del Norte de Liberec, en el Museo Silesio de Opava y el Museo de Cerveny Kamen (Eslovaquia). Como no he logrado desempapelar ningún contexto histórico como lo notamos en caso de los cuadros de la colección de Roudnice (47), he concentrado mi atención más bien en problemas formales y tecnológicos que, por sí solos, aclaran algunas características y ayudan en la clasificación.



El análisis de los distintos elementos básicos (agradezco a la doctora Regina Kopackova de la Galería Nacional su amabilidad y colaboración al recopilar datos, así como por intervenir favorablemente en el préstamo para la Stredoceska galerie), análisis hecho con auxilio de fichas perforadas, y consultando con especialistas españoles. (Agradezco las consultas a Enrique Domínguez González, conservador del Museo Nacional de Cerámica de Valencia y al doctor Miguel Batllori, S. I., por la mediación.)

He aquí los resultados: el primer grupo, más antiguo del conjunto, está representado por cuatro platos típicos de tipo tetón. Su decoración se divide en el borde amplio y franjas concéntricas. En una de ellas hay dibujo letroide. El comienzo de dicha solución hay que buscarlo realmente en letreros que por incomprensión de alfareros analfabetos se convierten en una imitación sin sentido, de carácter puramente decorativo. Los signos gráficos que normalmente son portadores de un contenido semántico concreto, se convierten en mero elemento decorativo (48). El plato núm. DVU 843 (diámetro 39 cm., altura 4 cm., del Museo de Bohemia del Sur), del tipo tetón pertenece a las piezas más características de en este sentido. En un borde amplio que ocupa la mitad del diámetro, aparece la decoración, que consiste en grandes pétalos y palmeras, ejecutados en un relieve poco pronunciado, con una línea marcadamente grabada en la loza del plato. El interior de estos pétalos y sus alrededores están llenos de unos

(43) GIACOMOTTI, *op. cit.*, págs. 40-42.

(44) CEBALLOS-ESCALERA, *op. cit.*, pág. 22.

(45) CEBALLOS-ESCALERA, *op. cit.*, pág. 22.

(46) P. STEPANEK, M. VLK, *Sbirky starého umění 15.-19. století, Zámek y Nelahozevesi* (Colecciones de arte antiguo del s. 15 al 19), Castillo de Nelahozeves, Stredoceska galerie, Praga 1978, núms. 129-140, texto, pág. 23; inauguración el 27-IV-1977.

(47) Véase P. STEPANEK y EVA BUKOLSKA, *Retratos españoles en la colección Lobkowicz*, «Archivo Español de Arte», XLVI, 1973, núm. 183, págs. 319-340.

(48) GARIN ORTIZ DE TARANCO, F. MARIA, *Letreros y letroides en la temática artística*, «Archivo Español de Arte», XLIV, 1971, núm. 175, págs. 259 y sigs., advierte que los letroides suelen utilizarse lo más frecuentemente en la pintura valenciana proto-renacentista.



menudos motivos florales estilizados. Varían rítmicamente nueve motivos que recuerdan corazón y rizomas; sólo dos motivos florales repiten la solución corriente en los bordes. En el relieve del tetón puede distinguirse una flor de cuatro pétalos. El reverso está decorado simplemente por círculos concéntricos. Estas características señalan caracteres del taller de Manises del siglo XVI.

Otros tres platos de tipo tetón poseen en el borde la franja característica con letroides. En los amplios bordes hay, entre diminuto dibujo de motivos florales, dos grandes flores situadas entre tulipanes y capullos abiertos (número Vu 4, diámetro 32 cm., comprado en 1957 (fig. 1) y menos abiertos (DVu 823, diámetro 35'5 cm.; altura, 5'5; del Museo de Bohemia del Sur, y Vu 2.800, diámetro 33'8 cm.; altura, 5 cm.; de Jaromerice) (fig. 2). En el primer plato encontramos en el centro un disco de reflejo metálico monocromo con decoración floral estilizada que se repite entre grandes flores y botones (capullos) en la franja amplia del borde del plato. Cuatro tulipanes grandes abiertos varían con botones. En el reverso del plato sale del centro una espiral pintada que va hasta el borde. A pesar de pequeños daños, en este plato queda una muestra excelente del tetón de tipo Manises. En los otros dos platos encontramos en el borde menudas decoraciones florales con notas. Los capullos y grandes flores están subrayados por un relieve ligeramente pronunciado. En el plato núm. DVu 823 se nota en el tetón el decorado de flores. Las franjas con letroides están realizadas esta vez por el color cobalto. En el reverso se notan otra vez círculos irregulares. Precisamente este tipo de plato aparece las más de las veces en colecciones checoslovacas; por ejemplo, en Cervený Kamen. El cuarto plato de la serie (inv. núm. Vu 2.800) se distingue por el pajarito pintado en el tetón (lamentablemente dañado por desprendimiento del barniz). El reverso está decorado otra vez con espiral. La riqueza de soluciones de la decoración de la cerámica de Manises del siglo XVI ilustra también el plato del tipo tetón (núm. inv. Vu 375, 32 cm., de la colección Filla), con una flor en el fondo y con una rica decoración floral en los bordes.

Según se ha señalado en la introducción, durante larga tradición en los talleres de Manises se producen

cambios de formas y de decoración, especialmente en el siglo XVII. El material y la técnica son prácticamente iguales, pero desaparece el relieve con el cual se acentuaba la decoración. Esto se hace a través de todo el plato, sin distinguir las diferentes partes del mismo, y, en fin, desaparece el tetón. El dibujo suele trazarse con líneas más fuertes. Como motivo principal aparece el dibujo típico del pájaro con alas (el *pardalot*). La superficie restante está llenada por elementos que podemos calificar como bayas y sarmientos. A las mejores muestras de este estilo pertenece, pese a grandes daños sufridos, el plato núm. Vu 2.801 (diámetro 29'5 cm., altura 11 cm., Jaromerice). El dibujo del *pardalot*, trazado enérgicamente, va de un borde al otro; el resto está relleno por sarmientos y hojas enrolladas a manera de voluta y por bayas. La ejecución técnica va decayendo, según testimonian huellas del soporte sobre el que se ponían los platos durante la cochura. El reverso del plato está decorado sólo en los bordes por una serie de semicírculos, completados por cuatro volutas simétricamente dispuestas. La decoración más similar aparece en el cuenco profundo núm. Vu 2.797 (diámetro 38'5 cm., con diferencias hasta 39'2 cm., altura de 10 a 11 cm., procedente de Jaromerice, fig. 3). La boca del cuenco está formada de un perfil en forma de T con pie fuerte; el dibujo, incluyendo el *pardalot*, se caracteriza por trazos más dinámicos y enérgicos.

Un tipo similar de dibujo, pero también en la distribución de la decoración del conjunto, tienen dos cuencos, el núm. DVu 824 (diámetro 34 cm., altura 8'5 cm., procedente del Museo de Bohemia del Sur, de Cerké Budejovice), y el núm. Vu 2.828 (diámetro 20 cm., comprado en 1972). Asimismo, aquí el cuerpo del *pardalot* con alas extendidas, está relleno con líneas paralelas de la cabeza a la cola, pero el pájaro sólo ocupa el centro del plato; sin duda, puede tomarse como un tipo intermedio entre la decoración del siglo XVI y XVII. En el segundo pequeño plato, bastante plano, el dibujo del pájaro se limita al fondo, que está, sin embargo, encerrado por un triángulo casi equilátero, cuyos ángulos alcanzan los bordes del plato; así que, en suma, puede afirmarse



que se trata también de una decoración indivisible de todo el plato. En el reverso encontramos cuatro volutas.

En el gran plato núm. Vu 3 (diámetro 38'5 cm., comprado en 1951, fig. 4), de tipo *pardalot*, hay también un pájaro, esta vez bicéfalo, que ocupa el centro del plato; el cuerpo del pájaro atraviesa el tetón. La decoración espesa en torno al pájaro, así como en los bordes, difieren de los platos hasta ahora tratados, por disminuirse y a la vez concentrarse, en el resto de la plana, entre cuatro formaciones triangulares rayadas. Las flores situadas en medio de ellos están destacadas por el cobalto, que rellena los contornos de un dibujo de reflejo metálico. Tanto en la franja interior como en la exterior hay un dibujo de ramilletes, sarmientos y bayas, casi desaparecidos en la protuberancia. Se recomienda la datación al siglo XVIII (49), aunque el tipo del dibujo concuerda con otras obras del siglo XVII. El reverso está pintado con volutas irregularmente dispuestas a trazos libres. A este grupo pertenece también una taza profunda con dos asas (núm. Vu 374, diámetro 20'5 cm., altura 10 cm., con asas de 25 cm., procedente de la colección Filla).

La producción del siglo XVIII conserva, en algunos tipos de platos o cuencos de Manises, el mismo concepto

de dibujo de un solo motivo que cubre toda la superficie; por ejemplo, un pájaro o una hoja de palmera, completada con claveles y otros motivos florales. Sin embargo, el dibujo se hace más fino y crece la riqueza formal de los motivos diminutos. El plato grande (número Vu 2.804, diámetro 40 cm., la base diámetro 11 cm., altura 10'3 cm., procedente de Jaromerice, fig. 5) tiene el fondo cóncavo. El dibujo del gran *pardalot* cubre toda la plana. Esta vez el cuerpo del pájaro está marcadamente dividido en varios trapecios, cada uno decorado por unas cuantas flores. El espacio circundante está lleno por tres ramos de claveles, sarmientos de menor dimensión, flores, círculos, cruces y punteado. Las alas del *pardalot* no están dibujadas por simples líneas paralelas, sino con trazos más complicados, hasta a veces caligráficos, así que casi adquieren un carácter floral. El reverso queda sin decorar. Todo esto es característico para dicho período. Platos con decoración similar los hay en los castillos de Cerveny kamen y Velké Losiny.

El segundo plato, núm. Vu 2.798 (diámetro 39'5, altura 11 cm., procedente de Jaromerice), lamentablemente fragmentario desde el incendio en el castillo de Benesov nad Floucnici, hace diez años, donde antes estaban localizadas todas estas piezas, casi no difiere del plato precedente, sino por una mayor finura de trazos del cuerpo del pájaro.

En la tapa núm. DVu 822 (diámetro 25 cm., altura 4'5 cm., procedente del Museo de Bohemia del Sur, de Ceské Budejovice) el *pardalot* había disminuido y recuerda el cuerno de la abundancia; las líneas de relleno van paralelamente de la cabeza a la cola, que, junto con las alas, se habían convertido en unas formaciones que recuerdan sarmientos, y del pico crecen flores. El pájaro está rodeado de ramilletes de flores menudas, de líneas marcadamente onduladas. La concavidad en el centro tenía un botón para sujetar, hoy roto. En la parte convexa se hace valer, al contrario, un dibujo de tallos más grandes y flores en conturas, que se dirigen hacia el centro, o al revés, al borde.

Al contrario, las dimensiones más reducidas de un pájaro pintado de manera similar en el plato núm. Vu 2.799 (diámetro 35 cm., altura 8 cm., procedente de Jaromerice, fig. 6) hacen posible situar tres ramilletes de claveles u hojas de palmera terminadas con claveles, en distancias regulares y completadas por una menuda decoración corriente, todo ello dibujado con una línea fina atravesando el borde del plato. Esta forma es un paso hacia otro tipo de decoración, el de una sola hoja de palmera que atraviesa todo el plato, completada por flores de claveles regularmente dispuestos (núm. Vu 2.803, diámetro 29 cm., altura 7'5 cm., procedente de Jaromerice, fig. 4). En este plato se ha logrado un excelente equilibrio entre la decoración linear y la superficie del plato. De manera similar puede caracterizarse, también, el pequeño plato núm. DVu 821 (diámetro 18'3 cm., altura 4'6 cm., procedente del Museo de Bohemia del Sur, de Ceské Budejovice), con la excepción de que el número de elementos decorativos se limita aquí a tres claveles; todo dibujado con trazos más fuertes de la pluma, lo cual podría indicar una fecha más temprana. Pero juega aquí también su papel la diferencia de tamaño de ambos platos.

La escudilla profunda, número Vu 1.574 (diámetro 40'5, altura 13'5 cm., figs. 7 y 8, legado del cónsul Weissberger) hace valer dos tipos de decoración, diferente por su concepción y diseño. En el interior encontramos una flor en forma de estrella de ocho puntas y en las paredes cuatro ramilletes, cada uno con tres flores de



(49) Agradezco las consultas al señor don Enrique Domínguez González, Conservador del Museo Nacional de Cerámica de Valencia, y al doctor Miguel Batllori por la mediación.

dibujo fino, mientras que en el reverso prevalecen motivos florales ornamentalizados con bayos y sarmientos, de trazos gruesos.

Sólo en fragmentos se ha conservado (a consecuencia del citado incendio) el plato número Vu 1.358 (diámetro 43'5, comprado en 1962, del s. xvii [?]), con ornamentos florales estilizados, cuyo reflejo metálico es más pálido, casi rosáceo. Está dividido en tres partes: en el centro hay curvas excéntricas; en la segunda parte, las bayas, hojas y sarmientos, y en el borde, cuatro hojas grandes, completadas por decoración más menuda.

Única es la decoración en el plato núm. DVu 820 (diámetro 27 cm., altura 5 cm., procedente del Museo de Bohemia del Sur, de Ceské Budejovice), donde la decoración estilizada y a la vez casi abstracta está trazada con líneas fuertes en disposición irregular cubriendo todo el plato, en cuyas formas puede verse tanto un eco de la complicada caligrafía árabe o un esquema de figura humana con brazos extendidos.

Como atípica se muestra asimismo la profunda escudilla tipo tetón, número Vu 2.802 (diámetro 39'5 cm., altura 9 cm., fig. 9). Data del siglo xvi, pero las finas líneas sugieren una fecha más tardía. La decoración está dispuesta en seis franjas de diferente anchura, que parten de la protuberancia central azul al borde que asimismo está decorado con seis flores en cobalto, simétricamente dispuestas.

Problemática es la datación del plato núm. Vu 1.573 (diámetro 23 cm., procedente de la colección Weissberger), con águila pintada en azul en el centro. Surgió, quizás, hasta el siglo xix, como señala cierta inseguridad de la ornamentación floral en los bordes, o se trata de una pieza más floja del siglo xvii (50).

De los dos albarellos, uno sólo puede atribuirse con seguridad a los talleres de Manises —el número Vu 1.572 (diámetro del fondo 8'8 cm., altura 27 cm., procedente de la colección Weissberger, fig. 10)—, que puede datarse al comienzo del siglo xvi, lo cual queda confirmado por la ejecución esmerada de la decoración estilizada y por los letroides, así como por ser dividida por líneas en cobalto, que en la parte central recuerdan pétalos de una flor cerrada. El segundo albarello, número Vu 1.799 (altura 30'4 cm., procede de Weissberger [?]) sigue con su forma al tipo antecedente, pero la ejecución con color azul (pero no cobalto) sería testimonio de una imitación posterior, probablemente fuera de los talleres de Manises.

Al repasar el conjunto de la loza de reflejo metálico de la propiedad de la Galería Nacional de Praga, prestado a la Stredoceska galerie y expuesto ahora en gran parte en el castillo de Nelahozevy, y del Museo de Bohemia del Sur puede señalarse que —si bien pequeño— es bastante representativo de la cerámica de Manises en el territorio de Checoslovaquia. Muestra con claridad (aunque no siempre en la mejor calidad) los valores de esta pintoresca, en el contexto europeo, única loza que pertenece al orgullo de las colecciones de artes aplicadas de varios museos checoslovacos.

Praga, 1979.

PAVEL STEPANEK

(50) Expuesta en la exposición Cerámica de Asia, Museo de Artes Industriales, Praga, mayo-agosto, sin catálogo.

(51) Expuesto en la misma exposición.