

Reflexiones sobre la cerámica: presente, pasado y futuro



Organiza:

Asociación de Ceramología
Museu del Disseny de Barcelona

Comité científico:

Rosa Cortiella
Isabel Fernández del Moral
Madola
Jesús Ángel Prieto
Pilar Vélez

Comité organizador:

Carmina Borbonet
Jaume Coll
Isabel Fernández del Moral
Jordi Marcet
Josep Pérez Camps
David Places
Alfonso Romero
Pilar Vélez

Agradecimientos:

Associació Catalana de Ceràmica Decorada i Terrissa
Associació Ceramistes de Catalunya (ACC)
Artesania Catalunya - CCAM

Edita:

Asociación de Ceramología
Museu del Disseny de Barcelona

Coordina:

Museu del Disseny de Barcelona

Diseño y maquetación:

Noelia Felip

© textos: los autores

© imágenes: procedencia
y los autores respectivos

Índice

Ponencias y mesas redondas

Museos y educación

Ponencia p. 15

Museos y educación:

de los márgenes al centro del museo.

Carmina Borbonet. Responsable de los Servicios Educativos y Actividades del Museu del Disseny de Barcelona.

Mesa redonda

¿Qué puede ofrecer el Museo al mundo de la educación?

Lluís Vallvé, Responsable de Programas de soporte artísticos del Consorci d'Educació de Barcelona (coordinador); María José Sanz, Directora de la escuela Superior de Cerámica de Manises; Rosa Cortiella, Artista ceramista; Carmina Borbonet, Responsable de los Servicios Educativos y Actividades del Museu del Disseny de Barcelona.

Museos y creatividad

Ponencia p. 23

Entre la inspiración y el reconocimiento: El Museo.

Jesús Ángel Prieto. Doctor en Sociología del Arte y Profesor de la Escola Massana / UAB.

Mesa redonda

Museos y creatividad. ¿Qué esperan los creadores, diseñadores y artistas de los museos?

David Places, técnico de Promoción Cultural del Centre d'Artesania de Catalunya (Coordinador); Victoria Rabal, presidenta del A-FAD y directora del Museu Molí Paperer de Capellades; Madola, artista ceramista; Jordi Marcet, artista ceramista y presidente de la Associació de Ceramistes de Catalunya.

Museos de cerámica

Ponencia p. 27

Museos de cerámica y los nuevos espacios culturales.

Isabel Fernández del Moral Delgado. Conservadora de la Colección de Cerámica del Museu del Disseny de Barcelona.

Mesa redonda

Museos de cerámica en el ámbito cultural actual.

Jaume Coll, Director del Museo Nacional de Cerámica González Martí (Coordinador); Pilar Vélez, Directora del Museu del Disseny de Barcelona; Josep Pérez Camps, ex director del Museo de Cerámica de Manises; M. Pilar Espona, Asoc. Amigos Museo Nacional de Cerámica González Maribí.

Museos y colecciones

Ponencia p. 39

Museos y colecciones, colecciones sin museo.

Ángel Sánchez-Cabezudo. Dr. en Historia del Arte y coleccionista.

Mesa redonda

Museos y colecciones privadas

¿Vidas paralelas o divergentes?

Alfons Romero, Presidente de la Associació Catalana de Cerámica (Coordinador); Eladi Grangel Nebot, Director del Museo de l'Alcora; Xavier Rocas, Director del Terracotta Museu de la Bisbal; M^a Antonia Casanovas, Historiadora del arte. Especialista en cerámica. Responsable de las colecciones de cerámica de la Fundación La Fontana.

Comunicaciones

La Real Fábrica y la educación a través del patrimonio. p. 51

Juan Carlos Olaria Porcar, Teresa Ortero Gonell

La Real Fábrica como contexto. p. 57

Anna Mallol Olivares

El conocimiento de la cerámica medieval valenciana por dos estudiantes de la p. 61

Universitat de València: un primer contacto a través de la experiencia práctica.

Bence Kovács, Hugo del Pozo

Del objeto cerámico al sujeto crítico, p. 67

la transformación de los Museos de Esplugues de Llobregat.

Carme Comas Camacho, Marina Pons Serra

La Rosa de los Vientos. p. 73

Taller Internacional de Cerámica.

María Pilar Espona Andreu

La cerámica artística en Bilbao. p. 81

Una mirada hacia la actualidad.

Amparo Lozano Sancha

Un nuevo museo de la cerámica en Barcelona: p. 87

¿un capricho o una necesidad? Resultados del sondeo sobre un posible proyecto museístico relativo a la cerámica en Cataluña.

Alfons Romero i Vidal

La colección de cerámica p. 91

del Museu d'Arenys de Mar.

Vicente de la Fuente

Del dibujo al azulejo. Las prácticas pictóricas p. 99

del pintor de azulejos del siglo XIX valenciano.

Mercedes González Teruel

Arqueología experimental: experiencia p. 105

de la reproducción de la técnica de cocción de loza dorada valenciana.

Sara Puggioni, Jaume Coll Conesa

Espai Arqueològic dels Obradors p. 113

de Manises, una propuesta para su

declaración como Bien de Relevancia Local.

Rafael Requena Díez, Josep Pérez Camps, Jaume Coll Conesa, e Ignacio Hortelano Uceda

Heráldica real inédita hallada p. 127

en el Barri d'Obradors de Manises.

Jaume Coll Conesa

Presentaciones

La celebración del XXI Congreso de la Asociación de Ceramología en el Museu del Disseny de Barcelona supuso una oportunidad para discutir sobre las numerosas realidades que convergen en el museo de cerámica en relación con el pasado, el presente y las expectativas.

Jaume Coll
Presidente de la Asociación de Ceramología

La cerámica, material que nos ha acompañado en el desarrollo de la civilización, se ha adaptado a las necesidades cambiantes de la sociedad. Los museos, y en especial los que tienen como principal misión el ámbito de la cerámica, han visto transformar sus objetivos, su presentación, sus funciones y su proyección pública: unos han sido enfocados al diseño (Museu del Disseny de Barcelona), mientras que otros han potenciado su proyecto en el marco territorial, sobre todo en aquellas ciudades históricamente relacionadas con la producción cerámica: la Cité de la Céramique de Sèvres, el Terracotta Museu de la Bisbal, el Museo del Azulejo de Onda, el Museo de L'Alcora y su actual proyecto de recuperación de espacios fabriles históricos...

Grandes museos y colecciones han impulsado también proyectos dirigidos a tratar la cerámica como un valor en alza: el Victoria and Albert Museum de Londres, la Hispanic Society de Nueva York, el Museo Nacional de Cerámica González Martí de Valencia. En este mismo contexto, muchos museos de cerámica basados en objetos de carácter histórico o industrial trabajan para ampliar sus colecciones, abarcando la creación contemporánea en cerámica, ya sea artística o en diseño de producto, e incluso en el campo de la innovación tecnológica y aplicación de nuevos materiales. La histórica conexión del público con el museo y su papel como mediador cultural se han visto ampliados y reforzados con nuevas estrategias y métodos que incorporan las nuevas tecnologías, promoviendo acciones de políticas inclusivas y perspectivas de género o aportando la visión multicultural y el aumento de miradas en la lectura de sus colecciones.

En la política de incremento de colecciones se promueven estrategias diversas que pocas veces consisten en la compra directa de obras. Algunos museos y centros lo consiguen con el fomento del mecenazgo o a través de la organización de concursos o de bienales de cerámica, como en Manises, L'Alcora o Esplugues; en otros casos, mediante programas públicos como exposiciones temporales, como, por ejemplo, los eventos "Tapas" o "Platos del día" en el Museu del Disseny de Barcelona. Este es el modo en que los museos aceptan el reto de mantenerse al día en su papel social y en la actualización de sus contenidos.

El congreso se articuló a partir de ponencias sobre los temas de discusión elegidos por el comité organizador, acompañadas de mesas con paneles de expertos que, de forma directa y dinámica, presentaban su visión sobre la cuestión suscitada a la vez que abrían un diálogo con el público. En este sentido, la organización fue ejemplar y el congreso resultó dinámico y muy interesante. Por ello, debo agradecer su esfuerzo a todo el personal del Museu del Disseny y a todos los participantes, ponentes, componentes de las mesas y autores de comunicaciones. Entre todos se ha realizado una visión coral de esta amplia realidad, que tratamos de condensar en las actas que siguen a continuación a partir del trabajo adicional de sistematización realizado por los autores, sintetizando por escrito mucho de lo hablado. Las vívidas discusiones de las diversas mesas tienen también su propio medio de difusión en los numerosos vídeos que se vertieron en la red, complemento indispensable de esta publicación, como marcan los tiempos del universo de las nuevas tecnologías. Esperamos que estas actas resulten de interés, reflejen la calidad de las intervenciones y disfruten de una favorable acogida por parte de sus lectores.

Con el título de “Reflexiones sobre la cerámica: presente, pasado y futuro”, el XXI Congreso de la Asociación de Ceramología, celebrado en el Museu del Disseny de Barcelona, favoreció un intercambio entre distintos sectores profesionales en torno a la cerámica.

Pilar Vélez
Directora del Museu
del Disseny de Barcelona

Asimismo, hizo aflorar algunos de los problemas actuales más generalizados de los centros patrimoniales dedicados a la cerámica, desde una perspectiva artística, arqueológica o industrial, lo que dio lugar a un intenso debate que puso de manifiesto las diversas concepciones y posibles vías de análisis y difusión.

En cualquier caso, lo cierto es que el mundo de la cerámica es plural y diverso, por lo que interesa a un amplio abanico de profesionales, pero también es fácil de difundir y de ser bien recibido por un amplio espectro de públicos, desde el docente y académico hasta el familiar. La cerámica, ya sea utilitaria, antigua, contemporánea o artística, suele despertar la atención del público a través de exposiciones, publicaciones y actividades de diversa índole, dada su proximidad, en gran parte, con el ámbito de la vida y los usos cotidianos.

Precisamente, el primer ámbito del congreso se dedicó a museos y educación, y se ratificó el potencial del patrimonio cerámico en manos de los servicios educativos de los centros, cuya función es clave en las etapas de formación de niños y jóvenes, puesto que es el momento de formación del conocimiento y el espíritu crítico.

Un segundo ámbito se centró en el rol de los museos como espacio de inspiración y reconocimiento sociocultural de las creaciones cerámicas, teniendo en cuenta la todavía latente discusión sobre el valor artístico de las obras cerámicas, a menudo encasilladas en la artesanía. Estas cuestiones sugieren reflexión y análisis para poder superar clasificaciones poco flexibles que otras manifestaciones creativas ya han olvidado.

El tercer ámbito expuso que los museos de cerámica —en realidad, como todos los museos—, a lo largo de las últimas décadas, han sido sometidos a ciertos cambios para adecuar sus funciones a las transformaciones que la sociedad genera. Así pues, se ocupó de tres distintos tipos de museos de cerámica actuales —Valencia, Barcelona y Manises—, lo que propició una discusión plural sobre la necesidad de la existencia de museos específicos de cerámica frente a la integración de colecciones en otros proyectos patrimoniales de mayor alcance. Los caminos posibles, como apuntábamos, son numerosos y cada uno favorece una lectura diferente, tal como reclama una sociedad en transformación.

El cuarto ámbito confrontaba museos y colecciones privadas de cerámica, dando a conocer distintas formas de acercarse a su estudio y difusión, pero también reconocía la positiva labor del coleccionismo privado a lo largo del tiempo como cimiento de algunos importantes museos.

La visita a las colecciones de cerámica de nuestro museo, así como de L'Enrajolada-Casa Museo Santacana y el Museo Municipal Vicenç Ros de Martorell, referentes del patrimonio cerámico en Cataluña, complementaron y enriquecieron las jornadas.

Ponencias

Museos y educación: de los márgenes al centro del museo

Carmina Borbonet i Sant
Museu del Disseny
de Barcelona

Resumen

Esta ponencia tiene como objetivo reivindicar la función de la educación en los museos más allá de una posición discursiva. En primer lugar, se sitúa el marco general en el que se incluye la función educativa de los museos y se explican cuáles deben ser los principios básicos e imprescindibles para conseguir la centralidad de la educación en estos, como la accesibilidad, la excelencia y la promoción.

A continuación, de estas consideraciones previas se explica cómo ha abordado el Museu del Disseny de Barcelona la acción educativa aplicada a una exposición temporal de cerámica. Finalmente, se explican otras acciones educativas colaborativas que favorecen que la educación sea misión esencial en los museos.

Palabras clave:

Educación, accesibilidad, excelencia, promoción, acción educativa, Museu del Disseny de Barcelona

Abstract

This paper aims to vindicate the role of education in museums beyond a discursive position. First, it is exposed the general framework in which we have to consider the educational function of museums. Below it is explained what should be the basic and essential principles to achieve the centrality of education in museums, such as accessibility, excellence and promotion.

After these previous considerations, examples of how the Barcelona Design Museum has approached the educational action applied to a temporary ceramic exhibition are explained. Finally, other collaborative educational actions that help education as an essential mission in museums are explained.

Key words:

Education, Accessibility, Excellence, Promotion, Educational Action, Barcelona Design Museum

Introducción

Museos y educación: ¿qué puede ofrecer el museo al mundo de la educación?

Este es el título marco que me fue propuesto por la organización del 21.^{er} Congreso de la Asociación de Ceramología, dedicado a las reflexiones sobre la cerámica: presente, pasado y futuro. La reflexión a propósito de esta pregunta me llevó rápidamente a un título propositivo o, por qué no, reivindicativo: **“Museos y educación: de los márgenes al centro del museo”**.

En agosto del 2018, Ángel Villarino publicaba en el diario digital *El Confidencial* un artículo titulado “Todos los museos vacíos de España”¹. En este, el autor reflexiona acerca del plan del Gobierno español para atraer público a los museos ante la evidencia de que la afluencia en muchos de ellos es mínima o incluso nula durante muchos días al año. Villarino explica que hay una larga lista de museos en muchas capitales de provincia en las que se han edificado sin proyecto ni fondos que enseñar y atribuye al bum del ladrillo esta inflación desmesurada. De hecho, esta política museística fue un error. Sin embargo, en este punto, quiero poner el énfasis en que, si bien una consecuencia bien visible y cuantificable ha sido la escasa afluencia de público, es importante tener en cuenta otros factores. Quizás deberíamos preguntarnos si estos museos están vinculados al territorio, a la comunidad, y qué aportan a la sociedad. Hay una tendencia a aplicarles criterios publicitarios y de márketing, pero nos olvidamos a menudo de que la misión del museo, además de conservar, estudiar, exponer y difundir el patrimonio, es contribuir al conocimiento del mundo en el que vivimos.

Si un museo cumple con esta misión, es más fácil que tenga éxito y que capas más amplias de la ciudadanía los visiten. Pero ¿cómo contribuir desde el museo al conocimiento del mundo en que vivimos? ¿Cómo y en qué medida contribuye la educación en los museos a este conocimiento y aprendizaje?

La educación en los museos

Desde su creación en 1946, el ICOM actualiza la definición de museo para que se corresponda con la realidad en constante cambio de la comunidad museística mundial. Según los Estatutos del ICOM, aprobados por la 22.^a Asamblea General de Viena en el 2007, “el museo es una institución sin fines lucrativos, permanente, al servicio de la sociedad y de su desarrollo, abierta al público, que adquiere, conserva, investiga, comunica y expone el patrimonio material e inmaterial de la humanidad y su medio ambiente con fines de educación, estudio y recreo”. La definición de museo está en constante revisión y, en la reciente Conferencia General del ICOM de Milán en el 2016, se designó un nuevo comité permanente para estudiarla y perfeccionarla. Así pues, el comité propondrá a los órganos de gobierno del ICOM una definición de museo revisada durante la Conferencia General de Kioto en el 2019². En los trabajos previos se dice que la definición de museo deberá expresar el compromiso de estas instituciones

de ser lugares valiosos de reunión y plataformas abiertas y diversas de aprendizaje e intercambio. No podemos olvidar que la educación se define como un proceso de experiencias, generalmente denominadas *aprendizajes*, que conducen a cambios positivos en el comportamiento humano en relación con el conocimiento, las habilidades o las capacidades y los comportamientos.

Pero, hoy, ¿qué sentido le damos a la educación, a qué nos estamos comprometiendo cuando decimos que el museo es una institución con fines educativos?

Un museo *no* es una institución educativa en el sentido formal de la palabra, pero *sí* lo es en un sentido amplio del término *educación*. Eilean Hooper-Greenhill³ considera el museo, en el contexto de la educación, como una institución que puede ofrecer experiencias educativas en ámbitos muy variados y amplios a diferencia de otras instituciones u organizaciones. Podemos entonces estar de acuerdo en que el museo es un entorno propicio al aprendizaje. De hecho, los museos, cuando ofrecen actividades de aprendizaje no formal e informal a personas de cualquier edad y procedencia, ayudan y contribuyen a que estas conozcan y comprendan el mundo en el que viven. Pero los museos tienen que adaptarse constantemente a los cambios y a las necesidades del público. Cada vez son más los que son conscientes de que sus actividades educativas no se limitan a transmitir información sobre las colecciones, sino que ofrecen a los visitantes experiencias muy variadas, y lo más importante, significativas para quienes participan en ellas. Son experiencias educativas que comprenden la exploración, el estudio, la observación, la emoción, el pensamiento crítico, la creación, la contemplación y el diálogo.

Pero ¿cuál es la posición actual de los museos respecto a la educación? ¿Cuál es el papel de la educación en la estructura de los museos e instituciones culturales hoy en día? En mi opinión, se constata que la educación está en el centro del discurso, pero también es cierto que, en la práctica, la educación sigue moviéndose en los márgenes.

Los museos son entornos educativos desde su creación, como hemos visto en la definición de museo, de modo que su contribución al aprendizaje parece obvia. Pero, como decíamos antes, la educación en museos hoy ya no consiste solo en transmitir información sobre las colecciones, sino que va más allá: son actividades cuyos objetivos son la participación, estimular la creatividad y apoyar la innovación, pero también el empoderamiento de la comunidad, la inclusión o el diálogo intercultural.

La Asociación Estadounidense de Museos publicó en el año 2005 el informe “Excellence in Practice: Museum Education Principles and Standards”⁴. En este informe, se define la educación como el núcleo de los programas públicos y se definen los principios y criterios básicos de la acción educativa en los museos. Según este informe, los tres principios imprescindibles son la *accesibilidad*, la *excelencia* o *“accountability”* y la *promoción*.

Cuando hablamos de *accesibilidad* en museos, lo

³ HOOPER-GREENHILL, E. (1999): “The Educational Role of the Museum”. Psychology Press.

⁴ https://www.aam-us.org/professional-networks/education-committee/edcom-resources/ Anteriormente, la Asociación Estadounidense de Museos había publicado el informe “Excellence and Equity: Education and the Public Dimension of Museums” (1992).

primero en lo que tenemos que pensar es en implicar a la comunidad. Pero no podemos entender la comunidad como el grupo de personas que van al museo, sino como el conjunto de personas que conforman la realidad social en la que se incluye el museo. Esta es la comunidad que tenemos que tener en cuenta y a la que debemos implicar. Evidentemente, son diferentes un museo rural, un museo urbano o un museo de referencia nacional. Por lo tanto, también lo serán las acciones que deba emprender cada uno. Sin embargo, sea cual sea el entorno histórico, social o económico, es importante que sea un museo de proximidad: necesita vincularse con su entorno más inmediato, sea el barrio de una ciudad, un pueblo o una comarca. Además, es imprescindible para el museo desarrollar y mantener sólidas relaciones con entidades, escuelas, universidades, instituciones culturales de su entorno, con otros museos con los que compartir objetivos, proyectos, disciplinas, etcétera.

Por supuesto, cuando hablamos de accesibilidad, nos referimos también a atender las necesidades de las diferentes audiencias o públicos. Este punto es hoy en día ineludible. Nadie discute que la eliminación de barreras físicas, socioeconómicas y culturales en los museos es algo incuestionable. Todos somos ya conscientes de que debemos garantizar la participación de todas las personas, independientemente de las posibles limitaciones funcionales o cognitivas que puedan tener. Este criterio ya se ha incorporado al ADN de los museos. Y esto es muy importante por las consecuencias que, sin darnos cuenta, comporta. Si nos preocupamos por atender las necesidades de los públicos diversos y por mostrar la complejidad de una sociedad cambiante, seremos capaces de elaborar contenidos e interpretaciones sobre temas de interés y seremos capaces de generar un amplio diálogo.

Otro punto importante referente a la accesibilidad es que no podemos olvidar la diversidad, mostrarla y utilizar diferentes enfoques en la interpretación del patrimonio. Para poder elaborar contenidos e interpretaciones adecuadas a una diversidad de audiencias con necesidades diferentes es necesario proporcionar diferentes niveles de interpretación y puntos de vista. La acción educativa en el museo es una experiencia en la que participa el cerebro y el cuerpo, por lo que tenemos que tener en cuenta las sensaciones, las emociones y las actitudes. Tenemos que ser conscientes de que diferentes perspectivas interpretativas pueden garantizar una mayor comprensión e implicación (cultural, científica, histórica y estética). Por ejemplo, en el contexto de las actividades escolares, hemos constatado en numerosas ocasiones que los museos ofrecen la oportunidad de desarrollar procesos de enseñanza-aprendizaje en entornos diferentes a los escolares con resultados muy positivos.

El segundo principio que debe cumplir la educación en los museos es lo que en inglés se denomina *accountability*. Este término no tiene una traducción precisa en español. Puede traducirse como ‘compromiso’ o ‘responsabilidad’. Este concepto habitualmente se utiliza para definir la forma óptima de trabajar en una organización. Así, cuando una empresa trabaja con responsabilidad y con una actitud proactiva, es posible afirmar que existe *accountability* en dicha empresa. Trabajar con responsabilidad y compromiso nos lleva a la calidad o *excelencia*, y es el término por el que he optado para definir el segundo principio que debe cumplir la educación en los museos.

En primer lugar, debemos insistir en que los técnicos y educadores de museos somos responsables de la creación de contenidos en relación con las colecciones y el

patrimonio para todos los públicos y que, como expertos, debemos demostrar rigor. Sin embargo, no podemos confundir la adaptación de los contenidos o los diferentes niveles de interpretación con su banalización. De hecho, las necesidades que demandan las diferentes audiencias y que requieren respuestas distintas podrían ser el origen de nuevas investigaciones. Los departamentos educativos de los museos deberían ser los grandes aliados de los conservadores para fomentar nuevas investigaciones, ya que son los primeros en detectar nuevos e insospechados intereses por parte del público. Por supuesto, no podemos olvidar que es imprescindible colaborar con especialistas y docentes.

Otro punto en el que es imprescindible ser proactivo es en la incorporación de nuevas metodologías educativas. Actualmente estamos en un momento de transformación educativa en el que los museos pueden contribuir y aportar criterios de innovación. Esta es, sin duda, una oportunidad que los museos deben aprovechar y potenciar. Un ejemplo de nuestro entorno es el uso de la metodología VTS (estrategias de pensamiento visual) que han impulsado desde el Museo Nacional de Arte de Cataluña, el Museo Picasso de Barcelona y el Centro Atlántico de Arte Moderno. Las VTS consisten en la observación de las obras de arte de manera que se ejercitan las habilidades verbales y comunicativas y se fomenta el pensamiento crítico y creativo, la autoestima y la inclusión de los participantes. Por ello, se propone como una herramienta educativa muy útil para trabajar con la diversidad y con niños y adultos con capacidades diferentes. Ahora no nos extenderemos en este punto, pero recomiendo la consulta del trabajo que ha desarrollado el Museo Nacional de Arte de Cataluña con la escuela Miquel Bleach⁵, en el marco del proyecto Escuelas Tándem⁶. Este proyecto tiene por objeto fomentar el éxito educativo en entornos escolares complejos, y una de las metodologías utilizadas han sido precisamente las VTS. Más allá de que uno u otro museo implemente una metodología educativa innovadora, es muy importante compartir este conocimiento con departamentos educativos de otros museos. En este sentido, por ejemplo, en Barcelona, y bajo la iniciativa del Instituto de Educación, se promueven grupos de trabajo y formación en los que participan técnicos de todos los museos de la ciudad y otras entidades culturales. Esta ha sido una iniciativa muy enriquecedora, ya que ha permitido el conocimiento mutuo entre personas de los diferentes departamentos educativos de los museos con el fin de compartir experiencias y saberes.

También es necesario emplear herramientas educativas variadas y apropiadas para facilitar el aprendizaje. Hay que utilizar los recursos adecuados a los objetivos educativos, a los contenidos con los que nos proponemos trabajar y a la diversidad de públicos o audiencias. No podemos utilizar los mismos recursos educativos con unos escolares que con un grupo con discapacidad intelectual o un grupo de adultos. Este es un trabajo constante que requiere un gran esfuerzo por parte de todos los educadores implicados porque, aunque los contenidos sean los mismos, las necesidades son distintas y, por lo tanto, se requiere una gran flexibilidad y una gran capacidad de adaptación. El empleo de metodologías educativas variadas tendría que ir ligado de forma inseparable a la evaluación. Este es siempre uno de los temas pendientes y que a menudo

⁵ https://www.museunacional.cat/es/escoles-tandem

⁶ https://escolestandem.cat/ Iniciativa de la Fundació Catalunya La Pedrera.

queda en segundo término. Sin embargo, la evaluación es muy necesaria para avanzar y mejorar, pero difícil de llevar a cabo, sobre todo si nos planteamos una evaluación cualitativa.

El tercer principio que hay que tener en cuenta es el de la *promoción*, para conseguir que la educación sea misión esencial del museo. Se trata de asegurar que la educación se incorpore claramente como objetivo principal y estrategia financiera del museo. Si los museos disponen de más recursos económicos, será más fácil conseguir que la educación sea su misión primordial. Este punto es decisivo porque significará que los museos podrán llevar a la práctica actividades y proyectos educativos.

Pero, además de los recursos económicos, es necesario promover el desarrollo profesional de los educadores. En este punto, quiero reivindicar la función que desempeñan los educadores de museos que, laboralmente, a menudo se encuentran en una situación de precariedad. Es imprescindible facilitar el desarrollo profesional y la formación de los educadores de museos. Además, es importante que internamente el trabajo de los departamentos educativos se promocióne porque necesitamos incorporar al diseño de las exposiciones permanentes y temporales interpretaciones fruto del conocimiento experto de los servicios educativos. El contacto directo de los educadores con los visitantes es un valor que no se puede negar, ni desperdiciar. Con frecuencia son los educadores en contacto directo con los visitantes los que detectan dificultades en la interpretación de los contenidos o en la forma de exponer el patrimonio. Este conocimiento directo de las experiencias del público que visita el museo les permite identificar necesidades del público para después darles respuesta diseñando actividades educativas específicas.

Finalmente, no podemos olvidar que desde los museos debemos proponernos influir en las políticas públicas de apoyo a la educación en los museos. Es importante establecer relaciones entre las diversas áreas de las administraciones locales y estatales, así como impulsar las relaciones entre las políticas culturales y las educativas. No podemos olvidar que la acción educativa del museo tiene como objetivo último transformar la experiencia museística en un hecho cultural. La cultura es construir significados sobre lo que somos, cómo nos relacionamos entre nosotros y con nuestro entorno.

La acción educativa en el Museu del Disseny de Barcelona. El caso de la exposición “De obra. Cerámica aplicada a la arquitectura”⁷

Decíamos al principio de esta exposición que los museos a nivel discursivo tienen muy claro el papel de la educación, pero ¿qué pasa en la práctica? ¿Cómo abordan los museos este reto y cómo emprenden proyectos y acciones educativas?

Desde el Museu del Disseny, con motivo de la presentación de la exposición temporal “De obra. Cerámica aplicada a la arquitectura” planificamos una serie de actividades con el objetivo de atender las necesidades de todos los públicos. La exposición, comisariada por el arquitecto Pedro

7 “De obra. Cerámica aplicada a la arquitectura”. Museu del Disseny de Barcelona. Ayuntamiento de Barcelona, 2016.

Azara, se inauguró a finales del 2016. En la exposición se presentaron unas trescientas piezas procedentes de unos cuarenta centros europeos, tanto públicos como privados, que ejemplificaban los usos, las funciones, el simbolismo y la estética de la cerámica aplicada a la arquitectura. Se presentaron obras que iban desde la antigua Mesopotamia hasta innovadores proyectos de arquitectos y artistas contemporáneos.

Pero ¿cómo debíamos dirigirnos a los diferentes públicos que podían visitar la exposición? ¿Qué actividades podíamos ofrecer? ¿Cómo proceder en términos de accesibilidad, excelencia y promoción, como decíamos antes?

La temática de la exposición nos conducía sin lugar a dudas a un público profesional, integrado principalmente por arquitectos y diseñadores. De hecho, la exposición contó, desde su gestación, con la colaboración de la Universidad Internacional de Cataluña, con quienes organizamos un ciclo de conferencias. En esta misma línea de trabajo presentamos la exposición itinerante “Barcelona Ceramics”, que acogía la producción de veinte prototipos de alumnos de la Cátedra de Cerámica de Barcelona, escogidos entre los que habían ideado durante los últimos doce años.

Además, para facilitar la comprensión de algunos de los contenidos de la exposición y ampliar la mirada hacia el público en general, se incluyó, al final del recorrido de la exposición, un espacio de consulta a disposición del público con libros, revistas especializadas, catálogos de otras exposiciones y otros documentos relacionados con la muestra que, además, podían solicitarse en préstamo. Un aspecto destacado de este espacio de conocimiento es que fue otro departamento del museo, en este caso, el Centro de Documentación y Biblioteca del Museu del Disseny, el que tomó la iniciativa y propuso incorporar este espacio y organizar la actividad. Es significativo que la misión educativa del museo no solo la desempeñe el departamento educativo, sino que se extienda a otros departamentos. Este espacio de conocimiento tuvo una respuesta muy favorable por parte del público y la propuesta se ha mantenido en exposiciones posteriores.

Para que la educación en sentido amplio sea misión esencial del museo es importante la colaboración interdepartamental. Si, en el caso anterior, la iniciativa partió del Centro de Documentación, otra de las actividades que generó aprendizaje vino de la mano del departamento de comunicación del museo. La cerámica es una técnica que ha acompañado al hombre desde la antigüedad y, siendo como es parte de nuestra cultura material, ahora y hace miles de años, es una disciplina muy cercana y resulta fácil encontrar aficionados a la cerámica en cualquiera de sus expresiones. Por ello, se nos ocurrió que una manera de acercar la exposición al público general podía ser organizar una acción participativa. ¿Qué hicimos? Organizamos un concurso de fotografía a través de Instagram. Lo titulamos “Mapa cerámica”. Los participantes tenían que localizar obras de cerámica aplicada a la arquitectura, fotografiarlas y enviarlas a través de Instagram. Esta acción participativa tenía como objetivo que el público pudiera aportar contenidos a la exposición; fue una propuesta de cocreación. El concurso se complementó con una mesa redonda en la que participaron reconocidos blogueros e *instagrammers* especializados en cerámica y arquitectura que compartieron sus conocimientos con el público aficionado que había participado en el concurso. Como decíamos antes, lo que hicimos fue ampliar el enfoque de la temática que planteaba la exposición para implicar al público que no era ni profesional ni especializado, pero sí

aficionado y conocedor del mundo de la cerámica y que, a través del concurso, se sintieron interpelados y finalmente conectaron con los contenidos de la exposición. Quizás algunos de ellos tuvieron conocimiento de la exposición a través del concurso que se difundió a través de las redes sociales.

Pero los dos retos más importantes en el ámbito educativo que nos propusimos en relación con la exposición “De obra” fueron conseguir la accesibilidad de la exposición para visitantes invidentes o con baja visión y diseñar actividades para público familiar y público escolar.

La accesibilidad física a las exposiciones implica un trabajo constante y continuado con arquitectos y diseñadores, pero es algo que ya tenemos muy interiorizado y podemos decir que, en términos generales, lo hemos conseguido, o casi. Cuando empezamos a pensar en la accesibilidad de los contenidos de la exposición para personas ciegas o con baja visión partimos de la base de que era imprescindible que los recursos que ideáramos estuvieran integrados en el espacio expositivo y que siguieran el relato de la exposición. Por lo tanto, todos los recursos se integraron en el espacio expositivo de manera que las personas que visitaban la exposición se los iban encontrando a medida que avanzaban en la visita. En primer lugar, hicimos una guía de la exposición en forma de programa de mano en catalán, castellano e inglés, con caracteres grandes en tinta y braille. Este programa de mano se ofrecía en préstamo a la entrada de la exposición. Su función, al igual que la de cualquier programa de mano de una exposición, es tener acceso a los contenidos básicos de esta para poder seguir el discurso. En este caso, servía, además, para que las personas ciegas o con baja visión pudieran localizar los puntos exactos en los que había algún recurso táctil o auditivo (fig. 1).

En la guía estaba incluido un plano táctil en el que estaban situados los puntos donde se encontraban los recursos accesibles, es decir, los puntos en los que el visitante iba a encontrar piezas que podía tocar. También incluía una lámina táctil del león de la muralla de Babilonia, una de las obras estrella de la exposición. ¿Qué pasó con estos programas? Igual que ocurre con los folletos de mano de las exposiciones, los usuarios pedían quedárselos porque querían conservarlos, consultarlos tranquilamente en casa. Para complementar la información grabamos unos audios con el comisario para seguir el relato de la muestra. Eran relatos temáticos cortos, de no más de un minuto, que permitían seguir detalladamente el discurso de la exposición. Este recurso, en principio pensado para la accesibilidad de personas ciegas, resultó útil e interesante para todo el público, de modo que finalmente estos audios también se incorporaron a la web del museo. Se podían descargar antes de la visita, escucharlos durante esta o consultarlos posteriormente. A menudo, un recurso que se piensa en términos de accesibilidad para personas con diversidad funcional acaba siendo universal y contribuye a que todos los visitantes tengan una mejor experiencia de su visita (fig. 2).



Fig. 1. Recursos accesibles para personas ciegas en la exposición “De obra. Cerámica aplicada a la arquitectura”. ©Museu del Disseny de Barcelona



Fig. 2. Pieza para tocar y texto en Braille y caracteres grandes en la exposición “De obra. Cerámica aplicada a la arquitectura”. ©Museu del Disseny de Barcelona.

Los recursos que más éxito tuvieron y que nuevamente se confirmaron como elementos al servicio de todos los visitantes fueron las piezas que se podían tocar. Dichas piezas estaban señalizadas con una cartela en grandes caracteres y braille. Instalamos un conjunto de ladrillos que permitían experimentar las diferentes texturas de la cerámica según su acabado. También reproducimos unas curiosas piezas de cerámica en forma cónica de los arcos de las termas romanas de Cabrera de Mar para facilitar la comprensión de su funcionamiento. Todas estas piezas tuvieron una gran aceptación por parte de todo el público. Asimismo, los audiovisuales de la exposición incluían la subtitulación en catalán, castellano e inglés para las personas sordas (fig. 3)

Finalmente, otro de los objetivos educativos era acercar la exposición a los escolares. Ciertamente la cerámica como material y como técnica nos facilitaba el camino, pero el reto era explicar algunos conceptos y poder “aprender haciendo” en un taller práctico. El discurso de la exposición se articulaba en torno a cuatro ámbitos: la casa proyectada, la casa construida, la casa protegida y la casa vivida. En el ámbito de la casa protegida se explicaba lo siguiente:

Los edificios eran organismos vivos. Había que alimentarlos; los ladrillos fundacionales mesopotámicos añadían al adobe leche o mantequilla, y antisépticos, como el aceite, el vino y la miel. No obstante, pese a la solidez de las estructuras, los edificios estaban a merced de los espíritus. Su protección no podía depender solo del aparejo de ladrillos macizos. Era necesario dotarlos de fetiches contra el mal de ojo. Guardianes armados en los palacios persas, leones en la vía procesional de Babilonia o la horrisona faz de la Gorgona en Grecia, Etruria y Roma, ubicada en lo alto de los edificios, ahuyentaban a los enemigos. Los ladrillos que Miquel Barceló moldea en forma de calavera son una evocación de estas creencias mágicas. En las esquinas de los hogares se colocaban boles con inscripciones en espiral que atrapaban los malos espíritus. Azulejos con manos de Fátima, en el mundo musulmán, y *socarrats* en los techos, en la cultura cristiana, protegían desde lo alto hábitats y habitantes.

Las obras del ámbito “La casa protegida” fueron las que nos sirvieron de inspiración para diseñar la actividad escolar. Lo que hicimos fue contactar con un artista para que nos ayudara a diseñar una actividad de taller y tuvimos la suerte de contar con la colaboración del ceramista Xavier Mañosa, que también tenía una obra expuesta en la exposición. Teníamos muy claro que la actividad escolar y la familiar tenían que incluir una experiencia en la que el material fuera el protagonista. Xavier Mañosa nos propuso trabajar con arcilla líquida, un material desconocido para los niños y también para la mayoría de los adultos, y con la técnica del moldeado. La actividad se tituló “Tierra líquida”. La propuesta consistía en visitar la exposición “De obra”, deteniéndonos especialmente en el ámbito de la casa protegida para después en el taller descubrir cómo un material que primero es un líquido espeso se puede amoldar y permite hacer piezas repetidas e iguales como los ladrillos, o bien hacer piezas únicas como los amuletos que protegían los antiguos hogares del Mediterráneo. En el taller, los niños y las niñas podían seguir el proceso de la fabricación de unas piezas cónicas con unos moldes de yeso. Estos moldes se llenaban con arcilla líquida y, pasados unos 15 minutos, se retiraba la tierra líquida sobrante que no se había solidificado alrededor de las paredes del molde y se procedía a desmoldarlos. Cada niño con su cono creaba su personaje, su amuleto para proteger su habitación (fig.4).



Fig. 3. Visita escolar a la exposición “De obra. Cerámica aplicada a la arquitectura”. ©Museu del Disseny de Barcelona.



Fig. 4. Taller familiar “Tierra líquida”. ©Museu del Disseny de Barcelona.

El éxito de esta actividad nos llevó a adaptarla como actividad familiar de fin de semana. Actualmente sigue siendo una de las actividades estrella del museo. En este caso, la actividad se ha adaptado a los contenidos de la exposición permanente de artes decorativas “¡Extraordinarias! Colecciones de artes decorativas y artes de autor”. La actividad práctica que se realiza en el taller se complementa con la visita a la exposición en la que podemos ver piezas de cerámica, como platos, tazas o baldosas que se fabrican con moldes. En la visita a la exposición nos fijamos en diferentes piezas que nos permiten descubrir alguna de las características de la cerámica, como la maleabilidad, que es higiénica, resistente, y también expresiva y decorativa.

Otra de las iniciativas que pusimos en marcha en relación con la exposición “De obra” fue una actividad familiar autónoma. La propuesta que se anunciaba como circuito familiar dentro de la exposición consistía en una serie de propuestas de observación, dibujo, creación y juego. El recurso inicial para invitar a los niños a visitar la exposición y a participar en la actividad era recordarles el cuento de *Los tres cerditos*. El conocimiento previo y cercano del cuento ayudaba a introducir los conceptos de arquitectura y cerámica, los dos conceptos básicos de la exposición. Este material impreso en forma de cuadernillo se ofrecía a las familias con niños al entrar en la exposición. Además, este material finalmente también lo utilizamos para las visitas escolares de alumnos de primaria. En definitiva, lo que se pretende cuando desde el departamento de educación se diseñan actividades como “Tierra líquida” o la actividad familiar autónoma es facilitar el aprendizaje a diferentes audiencias y enriquecer la experiencia educativa en el museo.



Fig. 5. Taller familiar “Tierra líquida”. ©Museu del Disseny de Barcelona.

Otro aspecto importante es que todas las actividades o acciones educativas que se diseñen tengan relación entre sí, que sean algo así como vasos comunicantes para conseguir una mayor eficacia y sostenibilidad. Por ejemplo, al final del circuito familiar invitábamos a los niños a participar en el concurso de fotografía “Mapa cerámica”. La actividad familiar autónoma sirvió para las visitas escolares y la actividad familiar “Tierra líquida” se adaptó a los contenidos de la exposición permanente.

Cuando hablamos de educación en museos no podemos olvidar que trabajamos mayoritariamente en el contexto de la educación no formal. Aunque cuando un museo hace una actividad para escolares, lo hace en el contexto de la educación formal, ya que los docentes, mayoritariamente, cuando organizan una visita al museo lo hacen con expectativas de vinculación curricular. Los museos tienen un programa de actividades educativas que se ofrecen a los docentes de alumnos desde infantil hasta bachillerato. Estas actividades educativas se adaptan a cada nivel, son de diferentes tipologías (visitas dinamizadas, talleres, circuitos) y utilizan metodologías educativas variadas. Suelen tener una duración de unas 2 horas y la relación que se establece entre los educadores del museo y el docente del centro educativo y sus alumnos es puntual y limitada al tiempo de la actividad. Sin embargo, es cada vez más frecuente que los museos se involucren en proyectos de larga duración. Son proyectos de colaboración entre museo y escuela que, aparte de promover una relación más estrecha entre los centros educativos y los centros patrimoniales, brindan la oportunidad de desarrollar proyectos innovadores, mejorar la calidad del aprendizaje en entornos escolares complejos o implementar nuevas metodologías educativas.

La acción educativa compartida: escuelas y museos

Durante el curso 2018-2019, el Museu del Disseny de Barcelona ha participado en un proyecto impulsado por el Institut de Cultura del Ayuntamiento de Barcelona y el Consorcio de Educación de Barcelona que se ha titulado “Patrimonia’m. Les col·leccions / Patrimóniame. Les col·leccions”.

Este proyecto nace del convencimiento de que museo y escuela tienen un reto en común: educar en valores; formar ciudadanos que conozcan y comprendan el mundo y la sociedad en la que viven y que sean capaces de adoptar una actitud ética, activa y positiva en relación con el patrimonio. Los objetivos del proyecto consisten

en favorecer procesos de aprendizaje compartido entre la escuela y el museo y establecer vínculos entre los alumnos y las colecciones patrimoniales de la ciudad con el fin de valorarlas y preservarlas.

La obra que hemos propuesto desde el Museu del Disseny para trabajar con los centros educativos es el plafón cerámico *La xocolatada*⁸, del siglo XVIII. Esta obra nos ha permitido acercarnos a la Barcelona del siglo XVIII y entender el paso de la Barcelona medieval a la ciudad industrial moderna. El trabajo a partir de *La xocolatada* nos ha permitido conocer cómo se organizaba la sociedad, cómo se vestía, qué productos consumían... En definitiva, es una propuesta transversal que ha permitido trabajar por competencias y de forma transversal. Por supuesto, es un proyecto educativo que apuesta por un modelo igualitario y compartido entre museo y escuela. El museo ya no es el único responsable de conocer, preservar y difundir el patrimonio, sino que comparte esta responsabilidad con la escuela a través de la acción educativa. En este sentido, los alumnos se convierten en sujetos activos y comprometidos (fig.5).

En la línea de trabajo compartido entre escuelas y museos se sitúa la experiencia de la Comunidad de Práctica Patrimonio y Escuela⁹. Pero ¿qué es una comunidad de práctica? Étienne Wenger¹⁰, que acuñó el concepto, la define como un grupo de personas que comparten una pasión o una preocupación por algo que hacen y que quieren aprender a hacer mejor. Las comunidades de prácticas son grupos de personas de un colectivo concreto que se asocian de manera voluntaria con el objetivo de desarrollar un conocimiento especializado mediante la colaboración entre ellas, compartiendo experiencias, información y conocimientos de forma estructurada y limitada en el tiempo. Existen numerosas comunidades de práctica en ámbitos tan diversos como la sanidad o la justicia.

En la Jornada de Patrimonio y Escuela del 2016, organizada por la Agencia Catalana del Patrimonio Cultural, dirigida a docentes y profesionales de educación patrimonial, se lanzó la idea de formar una comunidad de práctica para dar respuesta a la preocupación generalizada del sector por encontrar un lugar de trabajo compartido entre aquellas personas preocupadas por mejorar la práctica educativa en las instituciones patrimoniales. Finalmente, se formó un grupo impulsor integrado por 22 personas que empezó a trabajar en enero del 2017. La novedad de esta CoP respecto a las formadas en otros campos es que en ella participan dos colectivos diferentes provenientes del mundo educativo: por un lado, los docentes y, por el otro, los técnicos de centros patrimoniales y museos. Todos con inquietudes educativas comunes, pero con pocos espacios de interacción y de cooperación. La pertenencia a este grupo implica por parte de todos los integrantes, voluntariedad, confianza y compromiso con el fin de compartir información y experiencias que permitan nuevas formas de actuación en la praxis diaria y la generación de nuevos conocimientos. El objetivo de la CoP Patrimonio

8 “¡Extraordinarias! Colecciones de artes decorativas y artes de autor (siglos III-XX)”, Museu del Disseny de Barcelona. Ayuntamiento de Barcelona. Programa BCN Interculturalidad.

9 CACHEDA PÉREZ, M. (2018). “Las comunidades de prácticas y su aportación a la educación patrimonial”. En *Memoria Viva*, 10. Publicación del Proyecto Patrimonio del Programa de Extensión Universitaria, Universidad Jaume I de Castelló, 109-113.

10 <https://wenger-trayner.com/introduction-to-communities-of-practice/>

y Escuela fue elaborar unos indicadores cualitativos siguiendo los criterios del Modelo Orientador Competencial del Departamento de Educación de la Generalitat de Catalunya, para evaluar y garantizar que las actividades educativas de los museos y centros patrimoniales siguieran este modelo educativo competencial. La metodología de trabajo que seguimos consistió en reuniones periódicas (una vez al mes, en sesiones de 3 horas). Fueron necesarios otros encuentros de los cuatro subgrupos que hicimos para avanzar al ritmo que nos habíamos propuesto. Además, entre reuniones, compartíamos reflexiones y materiales a través de herramientas digitales. El resultado final, el producto, ha sido la **Guía para evaluar el diseño de las actividades educativas patrimoniales**.¹¹ Se complementa con una ficha de autoevaluación para que cualquier museo pueda comprobar el grado de competencialidad de sus actividades educativas. En mi opinión, ha sido una experiencia muy positiva para todos los que hemos participado porque, además de compartir experiencias, hemos sido capaces de generar un producto.

Conclusiones

Unos de los principios que citaba al inicio y que no se puede obviar es el de la promoción de la educación en los museos. Es cierto que este punto a menudo se escapa de la competencia de los técnicos, pero podemos contribuir reclamando políticas públicas de apoyo a la educación en los museos y responsabilidad a los estamentos que corresponda.

En el 2017, el Gobierno de la Generalitat ha publicado un nuevo plan de museos¹² con el horizonte en el 2030. Estos son algunos de los propósitos que establece el Plan de museos 2030 en materia de educación.

El plan especifica que en el 2030 los museos pondrán la educación en el centro de su actividad y darán apoyo a una sociedad cada vez más interesada en aprender, utilizando métodos y modelos de aprendizaje innovadores. Concreta que se generarán actividades y oportunidades de aprendizaje para una gran diversidad de públicos, partiendo del conocimiento de las necesidades y las motivaciones de los diferentes tipos de usuarios. Se afirma que los museos serán un recurso utilizado por todas las escuelas del país, con las que trabajan conjuntamente para incrementar la calidad del aprendizaje de los alumnos y que mantendrán vínculos estrechos con las universidades que los utilizan como recurso formativo en los grados y en el tercer ciclo.

El plan también menciona la experiencia de los usuarios y vaticina que los museos innovarán y experimentarán para incrementar la calidad de la oferta museográfica y que incluirán la complejidad y la diversidad social y cultural en sus relatos. Para ello, deberán trabajar con las comunidades y los usuarios, de modo que se les invitará a participar en procesos de proposición, planificación y diseño de la programación o de proyectos. Y, finalmente, se dice que se facilitará el uso de la tecnología para enriquecer las experiencias de la visita, comunicarse y crear relaciones con los usuarios.

¹¹ https://cultura.gencat.cat/web/.content/dgpc/museus/08.recursos/publicacions/quaderns/04_Guia-evaluar-diseno-actividades-educativas-patrimoniales.pdf

¹² <https://cultura.gencat.cat/web/.content/sscc/pla-museus-2030/documents/03-estrategia-nacional.pdf>

En mi opinión la experiencia de los usuarios es uno de los puntos centrales de reflexión e investigación de los departamentos de educación de los museos. Temas como la mediación cultural serán imprescindibles en el futuro. Algunos museos empiezan a plantearse la necesidad de promover nuevas vías de comunicación con el visitante y de poner a su alcance los contenidos, y es en este ámbito de actuación en el que los departamentos de educación tienen un reto de largo recorrido.

Para concluir, me gustaría insistir en que la acción educativa del museo tiene como objetivo último transformar la experiencia museística en un hecho cultural, y entendemos que hacer cultura es construir significados sobre lo que somos, cómo nos relacionamos entre nosotros y con nuestro entorno. Tradicionalmente, los museos han tenido su prioridad en la conservación, la investigación y la exhibición del patrimonio, poniendo el énfasis en el conocimiento experto. Actualmente, uno de los retos de los museos es poner en el centro de su acción la educación. Este reto comporta un retorno social que es misión esencial del museo y que pasa por poner la educación en el centro del museo y, con ella, a las personas.

Bibliografía

(2016): “De obra. Cerámica aplicada a la arquitectura”, catálogo de la exposición, Museu del Disseny de Barcelona, Ayuntamiento de Barcelona.

AA. VV. (2014): “¡Extraordinarias! Colecciones de artes decorativas y artes de autor (siglos III-XX)”, Museu del Disseny de Barcelona. Ayuntamiento de Barcelona. Programa BCN Interculturalidad.

CACHEDA, PÉREZ, M. (2018): “Las comunidades de prácticas y su aportación a la educación patrimonial”. En *Memoria Viva*, 10. Publicación del Proyecto Patrimonio del Programa de Extensión Universitaria, Universidad Jaume I de Castelló, 109-113.

www.aam-us.org/professional-networks/education-committee/edcom-resources/

cultura.gencat.cat/web/.content/dgpc/museus/08.recursos/publicacions/quaderns/04_Guia-evaluar-diseno-actividades-educativas-patrimoniales.pdf

cultura.gencat.cat/web/.content/sscc/pla-museus-2030/documents/03-estrategia-nacional.pdf

Entre la inspiración y el reconocimiento: el museo

Jesús-Àngel Prieto
Profesor de la Escola
Massana-UAB, doctor en
Historia del Arte por la UB

Resumen

Entre la inspiración y el reconocimiento, los museos cumplen un papel necesario en nuestro espacio cultural. Sin olvidar su función primordial de adquisición, conservación, investigación, comunicación y exhibición del patrimonio cultural, nosotros haremos hincapié en su función como espacios de inspiración, así como instancia primordial de los procesos de reconocimiento, de sanción de aquello que puede ser o no ser arte. Propondremos una aproximación autónoma a la cerámica.

Palabras clave:

Museo, reconocimiento, inspiración, mercado del arte, sociología del arte, cerámica

Abstract

Between inspiration and recognition, museums play a necessary role in our cultural space. Without forgetting its main function of acquisition, conservation, research, communication and exhibition of the cultural heritage, we will emphasize its function as spaces of inspiration, as well as a primordial instance of recognition processes, of sanctioning what may or may not be art. We will propose an autonomous approach to ceramics.

Key words:

Museum, recognition, inspiration, art market, sociology of art, ceramics

Entre la inspiración y el reconocimiento, los museos cumplen diversas funciones claramente estudiadas en los círculos de la museología. Según el Reglamento de museos de titularidad estatal del sistema español de museos, estos son “instituciones de carácter permanente que adquieren, conservan, investigan, comunican y exhiben, para fines de estudio, educación y contemplación, conjuntos y colecciones de valor histórico, artístico, científico y técnico o de cualquier otra naturaleza cultural” (1987). Así mismo, los Estatutos del ICOM (aprobados por la 22.ª Asamblea General en Viena el 24 de agosto de 2007) nos hablan de que “un museo es una institución sin fines lucrativos, permanente, al servicio de la sociedad y de su desarrollo, abierta al público, que adquiere, conserva, investiga, comunica y expone el patrimonio material e inmaterial de la humanidad y su medio ambiente con fines de educación, estudio y recreo”. Entresacamos los conceptos que nos parecen pertinentes: institución sin fines lucrativos, que adquiere, conserva, investiga, comunica y expone el patrimonio, así como que tiene como fines la educación, el estudio y el recreo. Aurora León aportó que “el museo es una institución al servicio de la sociedad que adquiere, comunica y, sobre todo, expone con la finalidad del estudio, del ahorro, de la educación y de la cultura, testimonios representativos de la evolución de la naturaleza y el hombre” (León, 1988).

Obviamente, la formación de un museo implica tres aspectos que tener en cuenta: qué coleccionar, qué no coleccionar y cómo coleccionar. Y estos tres aspectos, como veremos, tienen un papel central en los procesos de reputación y reconocimiento.

Por otro lado, ha de comunicar emoción estética, información, vivencias..., es decir, lograr interactuar con el visitante de forma que su caudal de conocimientos, sentimientos y actitudes no sea el mismo antes y después de la exposición, sino que quede enriquecido positivamente. Y eso tiene que ver con la educación no formal (que los departamentos pedagógicos de los museos tratan de poner en valor), como también es el núcleo generador de experiencias inspiradoras. Dicho de otra manera, que el individuo “al salir del museo, pueda seguir actuando con la libertad que le ha deparado al ofrecerle ayuda para su educación, conocimiento de sí mismo y de la colectividad, para el desarrollo de su sensibilidad y de sus aptitudes vitales, intelectuales y espirituales. Es entonces cuando el museo habrá cobrado vida en la vida urbana y en la conciencia del individuo” (HUDSON, 1989). ¿No está implícito en la inspiración, la libertad, la educación, el conocimiento de sí mismo y de la colectividad, el desarrollo de la sensibilidad, así como de las aptitudes vitales, intelectuales y espirituales?

Estas imágenes nos muestran una actitud que evoca la inspiración, ¿son una muestra de “cuando el museo habrá cobrado vida en la vida urbana y en la conciencia del individuo”? (fig. 1, 2, 3)

¿Son extensibles a los nuevos museos de arte contemporáneo? Según ArtPrice, entre el 2000 y el 2014 se han abierto más museos que en los dos siglos anteriores. Todo ello sustentado con un mercado del arte actual que ha dado muestras de una salud financiera envidiable: “El mercado del arte es un mercado eficiente, histórico y global cuya capacidad para resistir las crisis económicas y geopolíticas está fuera de toda duda. En los últimos dieciocho años ha superado a la mayoría de los principales mercados financieros de todo el mundo por un margen considerable” (Ehrmann, 2018). Aquí se nos pone en duda aquella idea de “institución sin fines lucrativos”, que solo se centra en la “educación, estudio y recreo”.



Fig. 1. “Liberté, j'écris ton nom”, Fernand Leger, 1953. Centre Georges Pompidou, París.



Fig. 2. Sala de la Gemäldegalerie, Berlín.



Fig. 3. Sala Caspar David Friedrich. Alte Nationalgalerie, Berlín.

En los siglos xx y xxi, el proceso se acelera, sobre todo, desde el advenimiento de la Revolución Industrial y el cambio de condiciones socioeconómicas, que favorecen el acceso a la cultura y la educación a masas de población rápidamente crecientes. Los “museos” culminan su tránsito al ámbito público y sus colecciones comienzan a responder a las expectativas de nuevas capas de población y nuevos intereses culturales, educativos y económicos (Zamalloa, Echevarría, Morentín, 2012: 5).

Parece que las nuevas capas de población, con sus nuevos intereses culturales, educativos y económicos, marcan (o son marcadas) por las nuevas políticas museísticas. Imposible no sospechar de los intereses económicos y políticos que este sector puede mover (para bien y para mal). Y si lo relacionamos con el mercado del arte, descubrimos que el museo cumple como una de las instancias centrales en los procesos de reconocimiento de los artistas y sus obras. Entendemos, entonces, la importancia de “qué coleccionar y qué no coleccionar”.

La propuesta del Museu del Disseny “¿Todo lo que está fuera, ¿puede también estar en un museo?” (fig. 4) se enmarca en la voluntad pedagógica del diseño como disciplina de lo cotidiano que puebla nuestra vida, y entra a formar parte del museo. Pero en este terreno —el diseño industrial, gráfico, de moda—, ese reconocimiento, esa sanción que da el museo ofreciendo sus estanterías a objetos de nuestro entorno, no tiene una incidencia en la valoración económica o en el reconocimiento y éxito artístico (obviamente sedimenta la cultura material cotidiana y la patrimonializa). Mientras que eso sí pasa en el mundo del arte: la entrada en un museo supone no solo una puerta de consolidación de la reputación de un artista, sino el aumento sustancial de su cotización en el mercado.

Estos procesos de reputación han sido ampliamente estudiados y forman parte de la llamada sociología del reconocimiento (Bowness, 1990; Heinich, 2001; Furió, 2000-2012; Peist, 2012). Estos estudios muestran cómo el éxito de los artistas se basa en la intervención escalonada de una serie de instancias validadoras, que en una primera etapa son los propios compañeros de profesión, la crítica, los galeristas, los marchantes, los coleccionistas. En un segundo momento, la intervención de especialistas reconocidos (historiadores, académicos) y los museos con exposiciones de carácter antológico dan paso a lo que Nuria Peist llama el momento de la consagración (Peist, 2012: 320), que abre directamente la puerta al éxito consolidado del gran público y del mercado. Este es un esquema que se puede seguir en los autores del siglo xx del llamado arte moderno (Pablo Picasso, Joan Miró, Henri Matisse, David Hockney), pero que vemos alterado en el último tercio del siglo con la aparición de prácticas artísticas herederas del pop y el arte conceptual. En estas prácticas, las instalaciones, los nuevos medios y las propuestas se mueven contestando a nuestro concepto de arte, apareciendo la consabida pregunta de muchas de nuestras experiencias museísticas: pero ¿esto es arte? (véase Heinich, 2017). Estas nuevas actitudes necesitan de los museos, de los centros de arte contemporáneo, porque no presentan las características de obra material concreta (abundan las instalaciones, *performances*, nuevas tecnologías), y sí una notable capacidad de generar perplejidad, o ruido mediático (Damien Hirst, Jeff Koons, Marina Abramović). Se da entonces la paradoja de que estas instituciones (museos, centros de arte, muchas veces subvencionados por los Gobiernos) hacen de puerta de entrada a estas prácticas (validándolas), y se convierten en instancias de reconocimiento, animando a las galerías y al mercado del arte (fig. 5).

Y ¿dónde estamos nosotros, la cerámica y sus museos? ¿Entre la inspiración y el reconocimiento? Está claro que la cerámica ha tenido durante el siglo xx un espacio codo con codo con la pintura y la escultura, y que, junto con el tapiz, fue reconocido como lenguaje plástico con una autonomía que le hacía olvidar su pasado de objeto útil y artesano. Y de la mano de Miró, Picasso, Tàpies, Chillida o Barceló, entró en los museos de arte contemporáneo, espacio en el que muy puntualmente han entrado propiamente ceramistas: Llorens Artigas, Cumella, Amorós (véase Prieto, 2017).



Fig. 4. Museu del Disseny de Barcelona, 2014.



Fig. 5. Pell, Ignasi Aballí, 1995-2011, Fundació Miró, Barcelona.

Si el reconocimiento ha de venir de los mismos procesos que del mundo del arte, es probable que nuestro lugar sea siempre residual, dada la enorme dimensión del mercado y de los intereses que mueve. Quizás sea más acertado seguir las conclusiones de James Elkins (compañero de universidad de Xavier Toubes), que, después de interesarse por el menosprecio que sufría la cerámica, propuso:

“Los ceramistas, creo, deberían olvidarse de su posición marginal en la historia del arte. Deberíamos hablar de la manera en que los objetos nos obligan a hablar: ya sea en el nivel fundamental de la filosofía, o en el nivel irracional de encuentros fascinantes e hipnóticamente sensoriales. Eso es libertad, y creo que también es un verdadero placer (ELKINS, 2009: 27).”

En esa línea, recuperar nuestro espacio específico, nuestros museos, nuestros centros de arte, en los que se ponga en valor el carácter inspirador de la cerámica: el reconocimiento ya se le supone.

“Lo que ahora nos importa es recuperar nuestros sentidos. Debemos aprender a “ver” más, a “oír” más, a “sentir” más. En lugar de una hermenéutica, necesitamos una erótica del arte (Sontag, 1984: 27).”

Bibliografía

BOWNESS, Alan. 1990. *The Conditions of success: how the modern artist rises to fame?* Nueva York: Thames and Hudson.

EHRMANN, Thierry. 2018. Disponible en <https://es.artprice.com/artprice-reports/el-mercado-del-arte-en-2017>

ELKINS, James. 2009. *Two Ways of Looking at Ceramics*. Disponible en https://www.academia.edu/3248608/Two_Ways_of_Looking_at_Ceramics

FURIÓ, Vicenç. 2000. *Sociología del arte*. Madrid: Cátedra.
— 2012. *Arte y reputación: estudios sobre el reconocimiento artístico*. Bellaterra: Memoria Artium.

HEINICH, Nathalie. 2002 (2001). *La Sociología del arte*. Buenos Aires: Nueva Visión.

— 2017 (2014). *El paradigma del arte contemporáneo. Estructuras de una revolución artística*. Madrid: Casimiro.

HUDSON, Kenneth. 1989. Disponible en https://ocw.ehu.eus/pluginfile.php/6708/mod_resource/content/1/Tema_1_Concepto_de_museo.pdf

ICOM, disponible en <https://icom.museum/es/actividades/normas-y-directrices/definicion-del-museo/>

LEON, Aurora. 1988. Disponible en <https://previa.uclm.es/PROFESORADO/irodrigo/DEFINICIONES%20DE%20%20MUSEOS.pdf>

PEIST, Núria. 2012. *El éxito en el arte moderno: trayectorias artísticas y proceso de reconocimiento*. Madrid: Abada.

PRIETO, Jesús-Àngel. 2017. *La lluita pel reconeixement dels oficis artístics i l'Escola Massana de Barcelona. El cas dels esmalts, la ceràmica i la joieria*. Barcelona: UB. Disponible en <https://www.tdx.cat/handle/10803/461175>

SONTAG, Susan. 1984 (1966). *Contra la interpretación y otros ensayos*. Barcelona: Seix Barral.

ZAMALLOA, Teresa; ECHEVARRÍA, Isabel; MORENTÍN, Maité (2012). "Tema 1: Concepto de Museo y Función Social", en *Los museos de la ciencia y su función en la sociedad*, UPV/EHU. Disponible en <https://ocw.ehu.eus/course/view.php?id=69>

Museos de cerámica y nuevos espacios culturales

Isabel Fernández del Moral Delgado Museu del Disseny de Barcelona

The Ceramic Museums and the new cultural context

Resumen

En el transcurso de las últimas décadas, numerosos museos de cerámica han visto transformarse sus objetivos, pero, sobre todo, su presentación y proyección pública. Unos se han dirigido hacia el ámbito del diseño y el arte contemporáneo cerámico, otros han potenciado su proyecto en el territorio, especialmente en aquellos, tradicional o históricamente, relacionados con la producción cerámica.

En cualquier caso, es un hecho que unas tendencias generales están moviendo a todas estas entidades a realizar cambios en sus concepciones, e incluso en sus colecciones. El estudio de caso del Museu del Disseny de Barcelona es un claro exponente de estas nuevas realidades.

Palabras clave:

Reflexionar, museos de cerámica, museo de diseño, tendencias, transformación.

Abstract

Throughout the last decades many Ceramics museums have changes their objectives and overall presentation and increasing their public aware. Some, have made the decision to move into the field of design and the ceramic contemporary art, other have focused their project on their original geographical area, in particular in those, traditional or historically, related to the ceramics production.

In both cases, is a fact that some general tendencies are leading all this entities makes changes in their conceptions, and even in their collections. The case study of the Design Museum of Barcelona is a clear example of these new realities.

Key words:

Reflection, Ceramic museums, Design museum, trends, transformation.

Introducción

La presente ponencia tan solo pretende ser una reflexión acerca de los museos de cerámica hoy y de la nueva realidad institucional que se ha vivido en los museos del Ayuntamiento de Barcelona en los últimos años respecto a esta disciplina, desde un punto de vista personal¹.

El conocimiento de la institución como trabajadora de los museos municipales de Barcelona desde el año 1992 y el paso por el Museo de Cerámica de Barcelona como conservadora de la colección, así como la vivencia en persona del proceso de cambio acaecido en este museo —cierre, traslado y colaboración en el nuevo proyecto museístico del Museu del Disseny— son el filtro y el punto de vista desde el que se ha planteado el presente trabajo, que tiene por objetivo explicar en detalle este proceso, previa contextualización de otras realidades próximas en temática y geografía. Reflexionar sobre qué está pasando con los museos de cerámica puede servir para entender algunos cambios y para intentar vislumbrar cual será el camino que estos tomarán en el futuro.

Espacios culturales cambiantes.

El contexto

Las políticas culturales, las modas y corrientes cambian. Los museos deben adaptarse a estos cambios, sacando el máximo rendimiento a sus colecciones.

Museo de Cerámica de Barcelona

Estos espacios cambiantes son ya una realidad; conocer el marco general en el que se encuentran nos dará una idea de hacia dónde se dirigen estos museos de cerámica según sus tipologías y contextos. Para ello, haremos un breve repaso de la historia, las colecciones y los programas de algunos de los grandes museos de cerámica y también de aquellos museos de artes decorativas que albergan importantes colecciones de cerámica. Esto nos proporcionará un marco de referencia sobre el que reflexionar para así llegar a algunas conclusiones.

Museo de Cerámica de Barcelona

Debe tenerse en cuenta que los ejemplos escogidos no han sido elegidos al azar, sino que hacen patentes algunos de los aspectos que queremos destacar respecto a estos museos como espacios culturales cambiantes; son, por lo tanto, algunos ejemplos de todos los posibles. La mayor parte de la información se ha recogido de las páginas web de los propios museos o entidades gestoras.

Fijaremos la atención en aquellos aspectos que determinan el tipo de museo: el entorno —ya que el contexto en que está inscrito es muy importante para comprender su realidad—; su historia —cómo se gestan y evolucionan, en qué punto se encuentran y hacia dónde se dirigen—; y muy importante, sus colecciones, que van a determinar el tipo de museo que son. También elementos como los modelos de gestión serán determinantes.

Estableciendo tipologías podremos comparar sus trayectorias y comprender sus objetivos, dependiendo de si se trata de museos de artes decorativas, de colecciones procedentes de excavaciones arqueológicas, museos vinculados desde su origen a una manufactura o relacionados con un centro productor aún hoy en activo, y conocer sus programas públicos: desarrollo de proyectos

Museo de Cerámica de Barcelona

^[1] Quiero agradecer a todos los compañeros, amigos y colegas que han compartido conmigo sus experiencias y consejos, cosa que me ha permitido poder ofrecer un punto de vista más amplio.

de arte, relaciones con la formación y las escuelas, como medios de promoción de la ciudad y de la economía del lugar, etcétera.

También debemos aclarar que, por supuesto, a lo largo de la historia de todos estos museos, ha habido numerosos cambios en sus proyectos, museografías y trayectorias, aunque en el presente artículo fijaremos la atención en los momentos más destacados de la institución, como son el momento de su fundación, y los grandes cambios conceptuales a lo largo de su historia, muy especialmente, los acaecidos en las últimas décadas.

Museo de Cerámica de Barcelona

Comenzamos el repaso por un destacado museo francés, Cité de la Céramique Sèvres et Limoges, que se sitúa en el área suburbana de París. El museo se crea vinculado a la manufactura ya en el año 1824, para más tarde transformarse en un museo de artes decorativas que, a finales del siglo xix, contará, además, con una escuela de cerámica. En los años sesenta se inició una etapa de modernización, en la que se invitó a destacados diseñadores y artistas a diseñar nuevos productos, y que culminó en los años ochenta con la apertura de una sucursal en París donde se venderían dichos productos.

Las colecciones de este museo cuentan con alrededor de cincuenta mil piezas y en su proyecto museográfico pretenden representar el panorama cerámico mundial, centrándose especialmente en la cerámica histórica europea y oriental (de la antigüedad mediterránea, el Próximo Oriente, Egipto, la cerámica precolombina y la morisca española, así como la loza renacentista y europea del siglo xviii, la porcelana de Meissen y las porcelanas francesas, europeas y de China y Japón) y, por supuesto, de la manufactura de Vincennes-Sèvres. Cuenta también con obra contemporánea: *art nouveau*, *art déco* y las creaciones actuales de la manufactura.

Museo de Cerámica de Barcelona

En el año 2010 se creó la marca Sèvres-Cité de la Céramique, dependiente del Ministerio de Cultura y Comunicación francés, que reúne al Museo Nacional de Cerámica de Sèvres, la Fábrica Nacional de Sèvres y el Museo Nacional Adrien Dubouché de Limoges. Se trata de una operación de dinamización cultural del patrimonio de la ciudad, pero, también, sin duda, de promoción económica y turística. En la actualidad se están realizando exposiciones y programas de cerámica contemporánea y cuenta con diversas galerías abiertas como puntos de venta de sus productos.

También ligada a la tradición manufacturera cerámica, pero con un registro absolutamente diferente, encontramos el Musée de la Céramique de Rouen, dependiente de la Réunion des Musées Métropolitains (RMM) Rouen Normandie, zona de una alta ocupación turística. Ruan cuenta con diez museos, entre los que destaca el de Bellas Artes, que eclipsa en cierta manera al de cerámica, a pesar de su importancia.

Si bien este museo de cerámica se plantea como independiente del de Bellas Artes desde su inicio, en 1888, no es hasta 1984 cuando se hace realidad este hecho. En el 2012, se llevó a cabo un importante proyecto de remodelación y ampliación museológica y museográfica que contaba con nuevas colecciones cedidas en depósito por los museos de Sèvres y el Musée des Arts Décoratifs (MAD) de París, ampliando de este modo su colección de cinco mil piezas para permitir dar una visión más global de la historia de la cerámica europea, mostrando ejemplares de los centros productores de Delft, Nevers y Sèvres, de mayólica italiana y de porcelana china, y centrándose de forma más pormenorizada, como es lógico, en la propia producción de Ruan del siglo xvi al XVIII. En la actualidad, sus exposiciones

temporales están dedicadas a ceramistas modernos y contemporáneos.

Si volvemos la mirada hacia Italia, debemos destacar el Museo Internazionale delle Ceramiche in Faenza (MIC), ya que es un museo de referencia; de hecho, en su web se postulan como el museo de cerámica más importante del mundo, haciendo gala de sus dos mil piezas expuestas. Desde el 2002, este museo está gestionado por una fundación público-privada compuesta por el Ayuntamiento de Faenza, la Provincia de Ravena, la Camera di Commercio di Ravenna y otros organismos. Es un museo que se generó a partir de la Exposición Internacional de Artes Decorativas de Faenza de 1908, como muchos otros, y que después de la Gran Guerra, tras una gran donación de cerámica contemporánea, reabrió sus puertas con las obras destacadas de autores como Picasso, Matisse, Chagall...

Son pioneros en la organización de concursos de cerámica artística: en 1932 tuvo lugar el primer encuentro de ámbito regional, que en 1963 pasó a ser el prestigioso concurso internacional que aún hoy destaca por su excelencia. Además, cuenta con una importante escuela de cerámica y es un museo con un relevante departamento de investigación que participa en numerosos proyectos europeos.

Museo de Cerámica de Barcelona

Otra de las iniciativas destacadas fue la de sumarse a la feria Argillà, siguiendo los pasos de la que se fundó en Aubagne en el 2001 y que, en las últimas ediciones, han conseguido unas cifras de público sobresalientes. Es un museo que, además, ha recibido diversos premios, entre ellos el de “Monumento testimone di una cultura di pace come espressione dell’arte ceramica nel mondo”, en el año 2000.

A todos estos logros debe sumarse la importancia de su colección, con alrededor de sesenta mil piezas, que abarca todo el ámbito de la cerámica antigua hasta la actualidad, con cerámica del Próximo Oriente, helenística, precolombina e islámica, así como loza italiana y europea desde la Edad Media hasta el siglo xviii; todo esto sin dejar de lado la cerámica moderna y contemporánea.

Después de conocer todos estos datos, podemos corroborar que realmente se trata de un museo de cerámica de referencia y de los más importantes, si no del mundo, al menos de Europa.

También en Italia encontramos el Museo della Ceramica di Montelupo Fiorentino. Se trata de un museo con un registro completamente diferente: es un caso típico de museo de sitio. A pesar de que se plantea su necesidad muy tempranamente, no es hasta 1973 —año en que se produce un importante hallazgo arqueológico que permite reconstruir una amplia secuencia de materiales— cuando se comenzó a trabajar en el museo monográfico tan esperado, que se inauguró en 1989, junto al museo arqueológico. Ha sido gestionado desde su origen por la Fondazione Museo Montelupo Onlus, constituida por el Comune di Montelupo Fiorentino, el Gruppo Archeologico Montelupo y el *cavaliere del lavoro* Vittoriano Bitossi.

En los años 2008 y 2014 se llevó a cabo una gran revisión museológica y museográfica, con el objetivo de mostrar una nueva visión de la historia de la cerámica a partir de las 5.500 piezas recuperadas en las excavaciones arqueológicas, que les permiten mostrar la secuencia histórica completa de la producción cerámica de Montelupo.

También es muy importante en el proyecto de este museo la promoción de la ciudad como centro productor y de la cerámica como actividad económica. Llevan a

cabo un proyecto de arte urbano y de escultura pública contemporánea en la ciudad y un programa de residencia para jóvenes artistas, además de contar con una serie de diseñadores y artistas que trabajan de manera continua creando y diseñando nuevos productos para poner en venta.

Este museo se sitúa en la región de la Toscana, en la ciudad metropolitana de Florencia (tan solo a 20 kilómetros de esta ciudad), que en el año 2015 recibió nueve millones de turistas, una cifra más que destacada para poder desarrollar este proyecto museístico y de ciudad más allá de su propia colección histórica.

Cambiando de tema, pasamos ahora a tratar el caso de un gran museo de artes decorativas que custodia una importante colección de cerámica como es el Musée des Arts Décoratifs (MAD) de París. Es un museo que se empieza a concebir a partir de la Exposición Universal de 1882, cuando un grupo de coleccionistas se unieron con la idea de promover las artes aplicadas y desarrollar vínculos entre la industria y la cultura, el diseño y la producción. Pero no fue hasta 1905 cuando se creó la Union Centrale des Arts Décoratifs (UCAD), organización privada² que será el órgano gestor del museo. Una fecha destacada fue 1932, año en que dicha sección se independizó del Louvre y el museo empezó a funcionar de manera autónoma.

Museo de Cerámica de Barcelona

Con la intención de incrementar sus colecciones, en los años noventa se incorporan los museos de la moda y el de la publicidad, ampliando de este modo los campos y temas de interés. En el 2004, otro cambio de rumbo los lleva a denominarse Musée des Arts Décoratifs, aunque no se tratará solo de un cambio de nombre, sino también conceptual. Desde ese momento y hasta hoy no han dejado de ampliarse las colecciones y las salas de época moderna y contemporánea, y se han duplicado las dedicadas al diseño, aunque a pesar de ello, continúa llamándose Museo de las Artes Decorativas.

Museo de Cerámica de Barcelona

Un nuevo cambio en este sentido se produjo en el año 2018, a partir de un gran proyecto de comunicación, márketing y revisión de marca, pasando en ese momento a llamarse MAD, acrónimo de Museo de las Artes Decorativas, pero que también pretende hacer referencia a las colecciones de moda, arte y diseño, entre otra multitud de posibilidades y combinaciones.

Museo de Cerámica de Barcelona

En la actualidad, el número de objetos que custodia asciende a 150.000 y representan las temáticas ya citadas: artes decorativas (mueble, cerámica, vidrio), diseño de producto, moda y publicidad. Seis mil piezas en exposición y un discurso cronológico, que parte desde la Edad Media hasta hoy en día, y temático —técnicas y estilos— en las denominadas *salas de época*, lo convierten en un museo de referencia en el sector.

Museo de Cerámica de Barcelona

Dentro de su programación reciente destaca, en el año 2017, la apuesta por una gran exposición, uno de esos grandes eventos de ciudad como son las *blockbusters*³: la exposición “Christian Dior, couturier du rêve”, que alcanzó una amplia repercusión mediática y una afluencia de 708.000 visitantes durante los meses de la muestra.

Museo de Cerámica de Barcelona

^[2] Regida por la ley de 1901 sobre asociaciones sin fines de lucro y reconocida como de interés público.

Museo de Cerámica de Barcelona

^[3] Wikipedia: blockbuster era el nombre del tipo de bomba más poderosa utilizada por los ejército británico y estadounidense durante la Segunda Guerra Mundial. El término fue reutilizado en el cine para calificar a las películas de alto presupuesto y grandes ingresos, y se ha trasladado al mundo del teatro, los videojuegos y las grandes exposiciones más taquilleras.

Otro museo de un nivel indiscutible es el Victoria & Albert Museum-National Museum of Art and Design de Londres, que se presenta como “el principal museo de arte y diseño del mundo” avalado por unas cifras astronómicas tanto de visitantes, 3.789.748⁴ (2017), como de objetos, 2.300.000 piezas en su colección, con los cuales, según recogen en su página web, pretenden explicar los “5.000 años de historia de la creatividad humana”. El principal organismo responsable es el Departamento de Cultura, Medios de Comunicación y Deportes del Gobierno británico.

A pesar de que parten de unas colecciones en origen ligadas a una manufactura, siendo uno de los primeros museos que se fundaron en Europa con esta idea (en 1882), rápidamente incrementaron su radio de acción con la incorporación de las colecciones nacionales de artes aplicadas en el año 1899, para, finalmente, a lo largo de los años, acabar convirtiéndose en un museo de arte y diseño y que trata temas tan diversos como lo son sus colecciones, desde la arquitectura hasta los muebles, la moda, el arte textil, la fotografía, la escultura, la pintura, la joyería, el vidrio, la cerámica o el diseño de las artes escénicas.

Con la intención de darle un giro definitivo al museo, en el año 2001 se puso en marcha un importante proyecto de remodelación integral denominado Future Plan que aún se está ejecutando y en el cual se ha contado con conocidos arquitectos y diseñadores para la renovación de sus salas, proporcionándoles un nuevo sentido y aspecto, además de ampliar a casi 63.000 los metros cuadrados disponibles para exposición.

En el caso de la cerámica, el museo cuenta con once galerías dedicadas a ella, que muestran 26.000 objetos. Sus salas se remodelaron en los años 2009-2010 y se optó por el formato de galería de estudio, que les permite mostrar una gran cantidad de piezas que, de otro modo, hubiesen formado parte de las reservas del museo. La colección abarca la historia de la producción cerámica desde el año 2500 a. C. hasta la actualidad, y está formada por objetos de porcelana británica, del Renacimiento italiano, europea, oriental y de Oriente Medio. Asimismo, contempla la cerámica de arte desde el siglo XIX y una colección de cerámica contemporánea internacional.

Hoy podemos ver que algunas de sus exposiciones son de arte contemporáneo en cerámica, como es el caso de la escultura de porcelana de la artista británica contemporánea Rachel Kneebone, que se exhibe en las salas junto a las colecciones medieval y renacentista.

No podemos dejar de mencionar aquí, aunque sea muy brevemente, nuestra realidad más cercana, la de los museos españoles. No entraré en detalles, puesto que son museos bien conocidos por todos los lectores, pero sí deseo dar unas breves pinceladas con el objetivo de tener un punto de partida común para más tarde poder abordar estos temas en su conjunto y compararlos.

Por supuesto debemos comenzar por el Museo Nacional de Cerámica y de las Artes Suntuarias González Martí de Valencia, equipamiento estatal gestionado directamente por el Ministerio de Cultura y Deporte. Su origen lo encontramos en la colección iniciada en 1895 por el coleccionista Manuel González Martí, que, a su muerte, en 1947, donó su colección al Estado con la condición de que se creara el Museo Nacional de Cerámica en Valencia.

4 <http://www.alva.org.uk/details.cfm?p=608>

En su evolución supuso un gran hito el cambio de sede al Palacio de Dos Aguas en 1954 y sus sucesivas ampliaciones, destacando la gran rehabilitación llevada a cabo durante los años noventa. En la actualidad se trabaja en un nuevo proyecto de ampliación de los espacios museales.

Es un museo que cuenta con una importante colección de cerca de 25.000 objetos, incluida una destacada colección de cerámica española —que relata de forma detallada la producción valenciana desde época medieval hasta el siglo XIX—, las colecciones de pintura y grabado, de textil e indumentaria, joyería, orfebrería religiosa y colecciones bibliográficas, entre otras, sin olvidarnos de la importante colección de cerámica moderna y contemporánea que sigue en continuo crecimiento.

Queremos destacar de este museo, además de su obvia misión de fomentar y promocionar la cerámica, sus programas públicos. Desde ellos se trabaja la materia desde otras perspectivas: social, de diversidad, inclusión, de género, etcétera, como no puede ser de otra manera en un museo de referencia del siglo XXI.

Seguimos en la misma área geográfica para citar el Museo de Cerámica de Manises, un museo municipal que cuenta con una colección de 5.500 piezas procedentes, en origen, del legado de un coleccionista local y que se han incrementado con diversas donaciones posteriores, así como con los materiales arqueológicos procedentes de las excavaciones recientes. De este modo, queda representada la producción manisera desde el siglo XIV hasta el XX, así como los procesos de fabricación y decoración a través de las herramientas y utensilios, que también forman parte de la colección.

Completa el museo la colección de cerámica de arte, que cuenta con obras de los artistas Alfons Blat y Arcadi Blasco, entre otros y que se complementa con los trabajos premiados en la Bienal Internacional de Cerámica de Manises, que tiene su origen en el concurso nacional de Manises de 1972 y que da visibilidad y contemporaneidad al museo.

Se trata claramente de otro tipo de museo, el museo de sitio, que ya hemos visto en el ejemplo del museo italiano de Montelupo. Aunque comienza a idearse a inicios del siglo XX, relacionado con una escuela de oficios que debía dar servicio a las fábricas, no es hasta el año 1967 cuando se materializa el proyecto con la inauguración del museo.

El Museo de Cerámica de L'Alcora, en Castellón, es otro museo municipal del mismo tipo, ubicado en un lugar donde aún hoy la industria cerámica tiene un gran peso en la economía local y, por lo tanto, tiene mucho sentido la recuperación y conservación de este patrimonio cerámico.

Se trata de un museo de reciente creación, inaugurado en 1994 con una colección de cerca de mil piezas de cerámica realizadas en la Real Fábrica del Conde de Aranda, así como también de alfarería popular. La localidad contaba ya desde 1981 con un concurso de cerámica organizado por el Ayuntamiento, en origen de carácter nacional, y que en el 2000 se convirtió en el Concurso Internacional de Cerámica de L'Alcora (CICA). Este conocido certamen les permite incrementar sus colecciones en el ámbito de la cerámica contemporánea.

Pero su gran y ambicioso proyecto estrella es la recuperación de los espacios de la Real Fábrica de Alcora que fue presentado en detalle y de modo monográfico en el pasado congreso de la Asociación de Ceramología, que tuvo lugar precisamente en el museo de L'Alcora.

Otros museos con enfoque y características similares son el Museo del Azulejo Manolo Safont de Onda, Castellón, creado en 1968 y que, además de albergar una importante colección que explica la historia del azulejo, acoge los Premios Alfa de Oro, otorgados por la Sociedad Española de Cerámica y Vidrio (SECV) a los proyectos más innovadores en tecnología y diseño.

Se trata de centros tradicionales de producción cerámica donde la promoción económica tiene un peso importante en la recuperación de estos espacios y en la implementación de estos museos.

Otro caso es el Terracotta Museum de la Bisbal. El proyecto de recuperación de este equipamiento se inició en 1991 con el uso de una de las salas para exposiciones. La primera fase finalizó con la recuperación de parte del espacio arquitectónico fabril como museo en el año 2016. En la actualidad se está trabajando en una segunda fase.

Cuenta con un amplio programa de actividad enfocada a convertirlo en el “centro estratégico para la cultura de la Bisbal d’Empordà, siempre en torno a la cerámica como bien patrimonial, cultural y económico” y con el objetivo de “conservar y difundir el patrimonio científico, técnico e industrial de la cerámica bisbalense”.

Se mueven, pues, en el ámbito de la narrativa de procesos, desde el punto de vista de la técnica y la tecnología cerámica, científico-técnico y de la industria local, y forman parte de la red de museos liderados por el Museo Nacional de la Ciència i la Tècnica; sin olvidar el ámbito de la cerámica contemporánea y la de los jóvenes creadores.

En esta misma línea se encuentran otros ejemplos bien conocidos, como el Museo de Alfarería de Quart o los museos de Esplugues, también relacionados con un espacio fabril conservado y que custodian materiales y archivos de los procesos, así como objetos de colección.

Finalmente, querría citar el Museo de Artes Decorativas de Madrid, ya que entronca bien con el estudio de caso del Museu del Disseny de Barcelona, objeto de este artículo. El proyecto se inició en 1871, también relacionado con la escuela de artes y oficios, pero el Museo de Artes Industriales no se fundó hasta el año 1912. Con gran cantidad de cambios y reconversiones a lo largo del siglo XX, queremos centrarnos en el proyecto más reciente, iniciado en el año 2015, consistente en un plan de actuación con el que se ejecutaron una serie de medidas: obras de remodelación, ampliación y, lo más importante, conceptuales, con la incorporación de una importante colección de diseño.

En su web explican su futuro y sus nuevos objetivos, dirigidos “a superar el perfil de institución dedicada a las artes decorativas industriales tradicionales, para llegar a explicar los siglos XX y XXI”.

En el 2017, igual que sucedió en el Musée des Arts Décoratifs (MAD) de París con la exposición de Dior, en el Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid se organizó la gran exposición “Manolo Blahnik: el arte del zapato”, una retrospectiva sobre el diseñador español que tuvo un éxito de público muy destacable. Y ya que hablamos de cifras de público, llaman la atención los datos publicados recientemente, en que se duplica el número de visitantes desde el inicio de esta nueva política de museo⁵, con

5 Según cifras de visitantes de museos publicados por el Ministerio de Cultura y Deporte.

una programación, en los últimos años y para el futuro, enfocada al ámbito del diseño y el arte contemporáneo, revisando sus colecciones desde esta nueva clave. Efectivamente, ya no es un museo de artes decorativas al uso.

Si tenemos en cuenta todos estos datos podemos intuir unas tendencias generales, como la coincidencia en la época de fundación de estos museos o, por otro lado, en los momentos en los que se han realizado grandes cambios, ya sean museográficos o conceptuales.

En cierta manera, y agrupados por tipo de colección, ya sea de artes decorativas o museos de sitio (con colección arqueológica, relacionada con una manufactura, etcétera), podemos ver que en torno al año 1900 todos estos museos de artes decorativas ya estaban creados y que muchos surgen a partir de las exposiciones universales. Se plasma también que los museos de sitio llegan, en general, un poco más tarde, hacia los años noventa.

Por otro lado, si nos centramos en el cambio de milenio, se intuye también una tendencia común: vemos cómo el Musée des Arts Décoratifs (MAD) de París incorpora la colección de diseño, coincidiendo con un cambio conceptual y de marca; el V&A, con su Future Plan, iniciado en el 2001 y que aún se encuentra al 85 % de su implementación; el Museo Nacional de Cerámica y de les Artes Suntuarias González Martí de Valencia, con una gran remodelación en el año 2000 y un proyecto de ampliación en el que se trabaja en la actualidad.

Asimismo, el Museo de Artes Decorativas de Madrid se halla en pleno proceso de transformación y cambio en su concepción de museo de artes decorativas tradicional; o el Museu del Disseny de Barcelona, que, como veremos a continuación, concretó este gran cambio en el año 2012.

Otro ejemplo es Sèvres, con la creación de la fundación Cité de la Céramique Sèvres et Limoges en el 2010, que aún una manufactura en funcionamiento con dos grandes museos nacionales de cerámica, es decir, concentra todas las fuerzas patrimoniales para promocionar su ciudad y su producción con una finalidad económica.

El Museo Internazionale delle Ceramiche in Faenza (MIC) es quizás el museo más continuista, ya que desde el inicio empezó con grandes proyectos, pero, pese a ello, en los últimos tiempos ha ganado protagonismo al participar en numerosos proyectos europeos e iniciativas como la feria Argillà desde el año 2008; el de Ruan, que también es un museo conservador, realizó un gran cambio de concepción en su museología, siempre centrado en la cerámica, pero con una visión más amplia.

Por otro lado, el resto de los museos, los museos de sitio, que se fundan, como hemos visto, en un momento más tardío, tan solo han tenido tiempo de efectuar algunas remodelaciones o están aún en segunda fase de proyecto.

Tras revisar estas ideas generales o macro tendencias, nos parece también de interés detenernos en las características concretas y detalladas de cada uno de los museos revisados y concentrarnos en lo “micro” para observar que cada museo tiene su propia idiosincrasia (según la configuración y tipo de colección, el papel que juega en su entorno económico y social, el camino de futuro que está tomando, etc.), a pesar de que todos ellos son museos dedicados a la misma disciplina.



Museu del Disseny de Barcelona. Foto: Lourdes Jansana.

Un estudio de caso: el Museu del Disseny de Barcelona

Entre 1979, momento de reconversión de los museos de la ciudad, y el de su creación, en el 2012, pasaron casi 35 años. Se trata pues de un largo proceso de reordenación e ideación, que culmina con la inauguración del Museu del Disseny en el 2014.

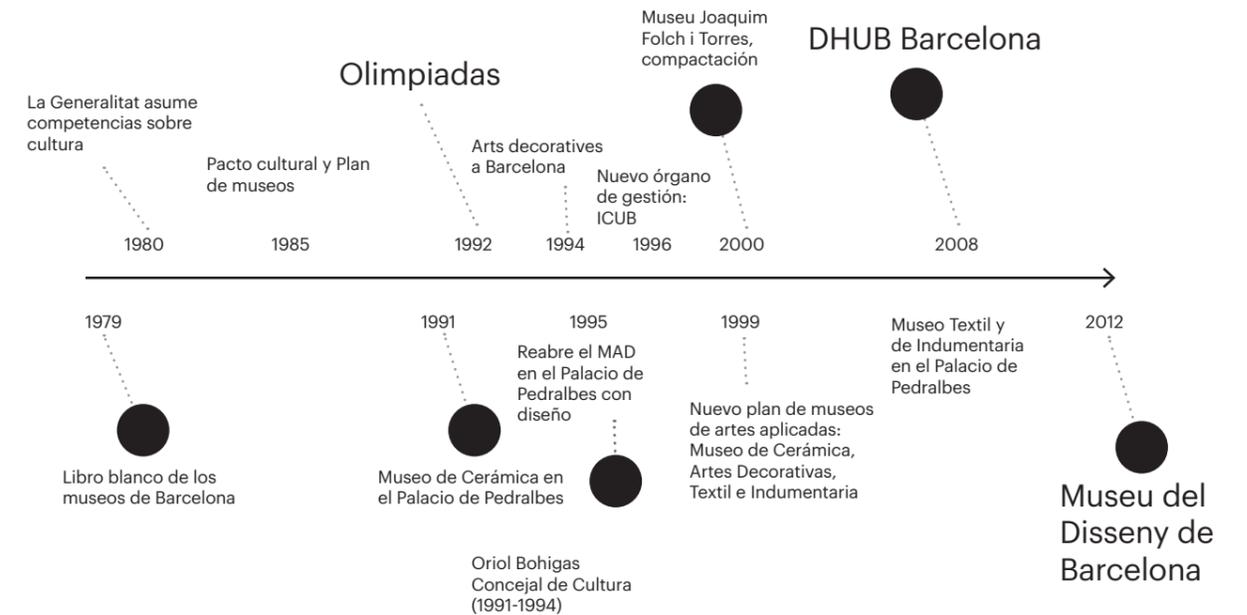
Si nos remontamos a sus orígenes, podemos decir que el Museu del Disseny de Barcelona también surgió de aquella Exposición universal de Barcelona de 1888, tras la cual se impulsó la ordenación de las colecciones patrimoniales y se creó la Comisión Municipal de Museos para elaborar el primer Plan de museos. Esto, junto con la creación de la Junta de Museos de Barcelona (formada por el Ayuntamiento, la Diputación y entidades culturales de la ciudad) en 1907, establecería las líneas básicas para la constitución del sistema de museos. Pero no fue hasta 1902 cuando se inauguró el Museo de Arte Decorativo y Arqueológico, germen real del Museu del Disseny.

En 1932, con el inicio del periodo republicano, hubo un intento de transformación y consolidación de la cultura y los museos de la ciudad de Barcelona. Fue Joaquim Folch i Torres quien comenzó a distribuir de manera ordenada estas colecciones municipales, creando, por un lado, el Museo de Bellas Artes, futuro Museo Nacional de Arte de Cataluña, y, por otro, el Museo Arqueológico. Asimismo, impulsó el Museo de Artes Decorativas, que engloba también la cerámica extranjera. El grueso de las colecciones de cerámica española y de autor se quedaron en el Museo de Bellas Artes a la espera de la creación de un futuro museo de cerámica y vidrio que finalmente nunca llegó.

La posguerra y el régimen franquista supusieron un freno en la política cultural, lo que comportó una remodelación del mapa museístico barcelonés, caracterizado por la división de colecciones y por la proliferación de nuevos museos monográficos, algunos escindidos de estas grandes colecciones, como el Museo Textil, creado en 1961; el Museo de la Indumentaria-Colección Rocamora, en 1966; o el Museo del Encaje, en 1968; así como la aparición de colecciones nunca expuestas, como es el caso del Museo de Cerámica, inaugurado en 1966, en la sede del Palacio Nacional de Montjuïc; el Museo del Carruaje, en 1970; o el Museo de Libro y las Artes Gráficas en 1974.

Como es de suponer, entre estos momentos y el 2014, año de la inauguración del Museu del Disseny, ocurren multitud de vicisitudes que intentaremos resumir aquí. Para entender este largo proceso nos tenemos que remontar a la creación de los primeros ayuntamientos democráticos en el año 1979. Los entes locales se encontraron con un desierto en muchos aspectos, pero también, y sobre todo, en el ámbito de la cultura. Su objetivo fue conseguir reconquistar los espacios públicos para la cultura, recuperar las fiestas y tradiciones, los centros culturales de proximidad, pero también fue el momento de pensar en cómo reorganizar la infinidad de museos con los que contaba la ciudad.

Ya en 1979, el Ayuntamiento redactó el Libro blanco de los museos de Barcelona, en el que se recoge una propuesta de cómo deberían estar organizados los museos de la ciudad. Se pensó en un gran museo dedicado al arte y la cultura catalanes y otro a la ciudad de Barcelona que, junto con unos museos monográficos distribuidos por temáticas —ciencias naturales, tecnología, etnología y artes aplicadas— completarían el panorama museístico de la ciudad.



Línea temporal de la evolución del proyecto del Museu del Disseny desde sus orígenes

Pero la asunción en 1980 de las competencias en materia de cultura por parte de la Generalitat de Catalunya supondría un freno a todos estos proyectos, ya que el entendimiento entre Ayuntamiento y Administración autonómica no fue del todo fluido, a pesar del intento en 1985 de realizar un pacto cultural y un plan de museos que, finalmente, tampoco prosperó. Entre todos estos acontecimientos, nos encaminamos a las olimpiadas de 1992, que, como todos sabemos, significaron un antes y un después para Barcelona. Fue el momento de reinventar la ciudad desde todos los puntos de vista: urbanismo, arquitectura, diseño, turismo...

También la cultura y, en particular, el campo del diseño sufrieron una pequeña revolución. La figura clave en todo este proceso fue Oriol Bohigas, reputado arquitecto y concejal de Cultura del Ayuntamiento de Barcelona entre los años 1991 y 1994, periodo durante el cual planteó la necesidad de que Barcelona tuviese unas colecciones de diseño, proyecto que encargó a los arquitectos Quim Larrea y Juli Capella.

Sin embargo, en 1994, con la colección recogida hasta el momento, se proyectó la exposición temporal "Arts decoratives a Barcelona. Col·leccions per a un museu", donde ya se engrana esta colección de diseño como una consecución natural de la colección de artes decorativas. Esta idea museográfica se trasladó al Museo de Artes Decorativas, que, tras varios años cerrado, reabrió sus puertas en 1995 en el Palacio de Pedralbes, junto al Museo de Cerámica (que se había mudado en 1991, desocupando el Palacio Nacional de Montjuïc).

Otro punto de inflexión que afectó a este proceso fue la creación del ICUB (Institut de Cultura de Barcelona) en 1996. Se trata del organismo gestor de la cultura de la ciudad del

que dependen los museos municipales. Uno de sus objetivos fue la reordenación de los museos, pero, sobre todo, la optimización de los recursos. Esto desembocaría en 1999 en un nuevo plan de museos, siendo concejal de Cultura Ferran Mascarell, quien dio el gran impulso a este proyecto.

Este periodo se caracterizó por una sucesión de cambios sociales y económicos que llevaron a Barcelona a hacer una apuesta por la cultura como motor de la sociedad del conocimiento. El nuevo plan estableció las líneas que marcarían la consolidación y adaptación del sistema de museos al nuevo paradigma económico y social de ciudad.

La mejora en la gestión implicó el reagrupamiento de algunos museos municipales en torno a las diferentes especialidades —historia de la ciudad, ciencias y etnografía—, y, en el caso del diseño, quedaron englobados en el epígrafe de artes aplicadas los museos de cerámica, artes decorativas y textil y de indumentaria. Esta nueva realidad se hace efectiva, en el aspecto administrativo, en el 2000, aunque los distintos museos mantuvieron su independencia en el Registro de museos de la Generalitat, o respecto a la gestión de sus colecciones y programas públicos, hasta la constitución en el 2012 del Museu del Disseny.

Para aquel nuevo museo creado en el año 2000 se manejaron varios nombres, entre ellos el de Museu Joaquim Folch i Torres, en memoria de quien en 1932 inició el proceso de reorganización de los museos que desembocaría en el presente proyecto, pero también Museu d'Arts Aplicades, entre otros. Como vemos, aún no había aparecido una nomenclatura relacionada con el diseño.

El proyecto del Disseny Hub Barcelona

Entre los años 2000 y 2008 no se dejó de trabajar en este nuevo proyecto; se avanzaba hacia la idea de que el equipamiento no fuera tan solo un Museo del Disseny, sino que se convirtiera en un gran *hub* donde todos los agentes que conformaban el entramado del sector en la ciudad se pudiesen encontrar.

Comisariado por Ramon Prat y dirigido por la entonces directora de los museos DHUB, Marta Montmany, el proyecto⁶ se basaba en la reflexión sobre el lugar que debía ocupar el diseño en nuestra sociedad, contemplando la participación activa de las asociaciones, instituciones, centros de formación, empresas, etcétera, relacionadas con este.

Los pilares del proyecto eran la creación de un centro de centros donde las diferentes actividades —documentación, investigación, diagnóstico y producción— y los distintos agentes —empresas, instituciones, profesionales y escuelas—, sin olvidar al público general o los usuarios, generasen un modelo de equipamiento más rico en discurso, actividad y debate.

Sus áreas de acción o temáticas debían ser la arquitectura, el diseño gráfico y de la comunicación, el diseño de producto y la moda, articulándose a partir de cuatro mecanismos, uno de los cuales era el museo, junto al diagnóstico, la investigación y la acción. De todos ellos, el museo era considerado el más clásico con una programación y funciones convencionales.

De este modo, se ideaba el llamado *sistema 4x4*, en el que todos los elementos expuestos con anterioridad se integraban, permitiendo “construir los mapas estratégicos de la operativa del centro en relación con todas sus posibilidades”. Así, se constituía “el mapa del sistema de un centro multidisciplinar de dimensión poliédrica”.

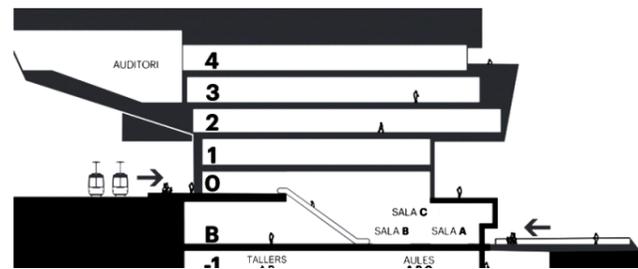
Este proyecto acabó desembocando finalmente en la creación, en el año 2012, del Disseny Hub Barcelona (DHUB), donde se inscribe el Museo del Disseny junto con otros entes de este ámbito.

Un nuevo edificio para el diseño

Para este proyecto se planteó un edificio de nueva planta que fue diseñado por el arquitecto Oriol Bohigas, primer artífice de la idea conceptual del museo, y el equipo de arquitectos MBM (Martorell, Bohigas, Mackay, Capdevila y Gual). Se ubicó en una nueva zona de la ciudad, el 22@, el distrito que está transformando las antiguas áreas industriales del Poblenou en un entorno de innovación científica, tecnológica y cultural.

El edificio Disseny Hub Barcelona estaba destinado a convertirse en el espacio de referencia del diseño en Barcelona, ubicado en la plaza de las Glòries Catalanes y dedicado, según sus objetivos, a ser motor e impulsor de la economía del conocimiento, la creatividad y la innovación en su área.

⁶ Información extraída del dossier de prensa “Centre del Disseny de Barcelona”, 21 de febrero de 2007. Instituto de Cultura. Ayuntamiento de Barcelona. http://www.glories.cat/documentacio/ajuntament/museu_disseny_2011.pdf



Alzado del edificio DHUB con la distribución de espacios.

El edificio alberga, además del Museo del Disseny, otras entidades relacionadas, como la asociación profesional FAD (Foment de les Arts i del Disseny) y el organismo de promoción y dinamización del diseño BCD (Barcelona Centre de Disseny), la Asociación para el Estudio del Mueble y también la biblioteca pública del distrito, equipamiento municipal.

La distribución del edificio se proyecta de la siguiente manera: la planta principal alberga los servicios generales —el servicio de acogida de público y la cafetería—, así como tres espacios para exposiciones y eventos, de 3.800 m², 493 m² y de 591 m².

Bajo esta planta se ubican las oficinas de las entidades que tienen su sede en el edificio Disseny Hub Barcelona: del FAD, del BCD y del Museo del Disseny, así como el Centro de documentación del museo, el Materfad, del FAD, los servicios técnicos de restauración y conservación y las salas de reservas del museo y aulas para usos diversos —reuniones, talleres, cursos, etcétera—.

Las cuatro plantas superiores albergan las exposiciones permanentes del museo y, en la última planta del edificio, se sitúa el auditorio (487 m²) y el foyer, que actualmente comparte planta con una de las cuatro exposiciones permanentes del Museo del Disseny.

Se trata, además, de un proyecto arquitectónico con un alto grado de calidad ambiental, de sostenibilidad y de suficiencia energética, con un acabado exterior de metal y vidrio que le proporciona un aspecto industrial.

La marca

Respecto al nombre del museo, si tenemos en cuenta sus ámbitos patrimoniales y sus colecciones —artes decorativas, diseño y artes de autor—, escoger un nombre en el que solo queda reflejado el ámbito del diseño quizás no sea del todo exacto (Vélez 2014a: 24). Entonces, ¿cuál es el proceso según el cual se ha pasado del nombre inicial de Museo Joaquim Folch i Torres o Museu d'Arts Aplicades a Museu del Disseny?

Si hacemos un repaso, vemos que no es el caso de otros museos similares con colecciones históricas que, a pesar de incorporar colecciones de diseño, conservan sus nomenclaturas clásicas, como el Musée des Arts Décoratifs (MAD) o el V&A Museum-National Museum of Art and Design de Londres. El nombre de *diseño* sí se incorporaría a los museos monográficos de diseño industrial creados en los años ochenta, como el Vitra Design Museum, en Alemania, o el Design Museum de Londres.

Para entender lo que ocurre en Barcelona debemos retroceder y situarnos en el contexto en el que se gesta



Sala del Museo de Cerámica de Barcelona. Fotos: Guillem F-H.

el proyecto, con unos antecedentes en los años ochenta, en que la ciudad comenzó a destacar por sus políticas culturales y, sobre todo, en los años noventa, con una Barcelona posolímpica que la convirtió en la ciudad del diseño y la arquitectura, destinándola a ser referente de modernidad.

Por todo ello, el nombre de Museo del Disseny de Barcelona, pese a no ser del todo representativo de sus colecciones, se consideró que podía incluir su patrimonio histórico, junto a sus colecciones de diseño de producto, gráfico y moda, así como las artes contemporáneas de autor (aquellas expresiones artísticas que adoptan técnicas tradicionales, como, por ejemplo, la cerámica, el vidrio o el esmalte de arte).

Podemos afirmar, pues, que se ha hecho una apuesta por la marca Barcelona vinculada directamente al diseño, que empezó a cobrar forma a partir de los años ochenta y se consolidó con las olimpiadas. Una buena operación de márketing de ciudad en la que podemos decir que, al fin, tenemos un museo del diseño, como no podía ser de otro modo en una ciudad como Barcelona.

La colección

Como ya hemos señalado, se trata de un museo de artes decorativas, diseño y artes de autor, definición que respalda la composición de sus colecciones, más de setenta mil objetos de diferentes periodos, producto de la integración de las colecciones de diversos museos municipales: el Museo de las Artes Decorativas, el Museo de Cerámica, el Museo Textil y de Indumentaria y el Gabinete de las Artes Gráficas.

El Museo del Disseny conserva, pues, un triple patrimonio: las colecciones históricas de artes decorativas, en las que ha quedado incluida la cerámica junto al vidrio, el mobiliario, tejidos, relojes, papeles pintados, etcétera; las colecciones de diseño (de producto, gráfico y de moda); y las artes de autor de los siglos xx-xxi (cerámica, esmalte, joya...).

Queremos destacar aquí la relevancia de la colección de cerámica, excepcional por su calidad, cantidad y características, que, como es bien sabido por todos, procede en su totalidad del antiguo Museo de Cerámica de Barcelona, centro de referencia reconocido internacionalmente, que fue inaugurado en 1966 en el Palacio Nacional de Montjuïc, junto al Museo Nacional d'Art de Catalunya (MNAC), y, posteriormente, trasladado al Palacio de Pedralbes, donde permaneció hasta su cierre en el 2012.

Como ya hemos comentado, se trata de una colección que se comenzó a formar en el contexto de las exposiciones universales de 1888 y 1929, cuando el Ayuntamiento de Barcelona decidió abrir diferentes museos en la ciudad, entre ellos, el Museo de Arte Decorativo y Arqueológico, fundado en 1902.

A largo de estos más de cien años, la colección fue creciendo mediante una política activa del Ayuntamiento, con importantes compras a coleccionistas y donaciones de particulares, que han hecho de esta colección una de las más completas y representativas del panorama museístico en la materia.

También la entrada de materiales cerámicos procedentes de excavaciones antiguas de la ciudad, de derribos de edificios antiguos, alfarería de los rellenos de las bóvedas de edificios medievales de Barcelona o materiales procedentes

de testares de centros cerámicos ayudaron a completar el panorama cronológico y formal de la colección. Todo ello ha conformado la colección actual, que cuenta con alrededor de 23.000 objetos.

La colección ofrece un repertorio completo de las producciones de los principales alfares españoles en sus momentos de esplendor. Se inicia con un conjunto almohade del siglo XII, para seguir por una importante muestra de cerámica medieval mudéjar y morisca de los centros productores valencianos (Paterna y Manises), aragoneses (Muel, Teruel y Villafeliche) y catalanes (principalmente Barcelona, pero también Lérida y Reus). Están presentes las producciones de importantes centros del Renacimiento y el Barroco, como Sevilla y Toledo (Talavera-Puente del Arzobispo); una importante colección de la manufactura de la Real Fábrica de loza fina y porcelana de L'Alcora; y otros conjuntos que nos permiten contextualizar históricamente estas colecciones, como la de porcelana europea de los siglos XVII-XX o la oriental de China y Japón de los siglos XVIII-XX.

También el siglo XX está representado plenamente, con la cerámica aplicada a la arquitectura de la época modernista, pero, sobre todo, con un importante repertorio de cerámica artística contemporánea en la que destacan las obras de Picasso y Joan Miró, junto con la obra de otros reconocidos artistas, como Llorens Artigas, Cumella..., que irán configurando una excepcional colección de cerámica contemporánea de autor que hoy en día sigue en pleno proceso de actualización.

Los programas públicos

En el proyecto actual, en las exposiciones del Museu del Disseny, lejos de seguir un discurso cronológico mediante una museografía convencional basada en un solo itinerario, se ha optado por ofrecer distintas lecturas de las colecciones mediante cuatro exposiciones permanentes de duración media: "Del mundo al museo. Diseño de producto", "El cuerpo vestido. Siluetas y moda (1550-2015)", "¿Diseñas o trabajas? La nueva comunicación visual. 1980-2003" y "¡Extraordinarias! Colecciones de artes decorativas y artes de autor (siglos III-XX)" en la que ha quedado incluida la colección de cerámica.

Esto se completa con un programa de exposiciones temporales y actividades relacionadas que tratan temas diversos como los dedicados a nombres de referencia en el mundo del diseño —"Adolf Loos, espacios privados", "Victor Papanek: la política del diseño"—; a la reflexión sobre qué puede aportar el diseño al mundo actual —"Diseño para vivir" y "Design does. Lo que el diseño hace"—; o la recientemente clausurada "El boom de la publicidad. Reclamos de hojalata, cartón y azulejo".

En este sentido, queremos señalar que, en el año 2017, el Museu del Disseny también participó en el fenómeno de las grandes exposiciones con "David Bowie is", procedente del V&A y que reunió a casi cien mil visitantes en los meses que estuvo abierta. Creemos que, en este caso, es interesante tener en cuenta los datos de público, ya que durante la muestra se incrementaron en un 10 % las visitas a las exposiciones permanentes del museo, a lo que debe añadirse un impacto aún más importante: el mantenimiento de este incremento en los años posteriores. Así pues, se trata de grandes operaciones, a veces controvertidas, ya que podemos pensar, y con razón, que no acaban de tener una relación directa con nuestro ámbito, nuestro museo



Programa escolar para artes decorativas. Foto: Museu del Disseny.

o nuestras colecciones, pero, por otro lado, aportan una visibilidad excepcional que hay que tener en cuenta.

En lo que se refiere a la cerámica, se trabaja para darle el protagonismo que la colección merece. Queremos exponer aquí algunos de los proyectos realizados con este fin: en el 2016, con motivo de la celebración del 47.º Congreso de la Academia Internacional de la Cerámica, con sede en el Museu del Disseny, se realizaron una serie de exposiciones y actividades, entre las cuales debemos destacar la exposición producida por el Museu del Disseny y comisariada por Pedro Azara, "De obra. Cerámica aplicada a la arquitectura", que fue acompañada de las muestras "Cerámica Cumella: Shaping ideas-Modelando ideas", en torno al mundo creativo; y el taller de Toni Cumella, Barcelona Ceramics, en el que se mostraban prototipos de la Cátedra Cerámica Barcelona (UIC) y la exposición anual de los miembros de la academia.

En el 2017, con motivo de la programación de la exposición "Tapas. Spanish design for food" en el Museu del Disseny, se organizó la muestra "Platos del día", donde se recogió una selección de piezas de cerámica contemporánea y de autor en la que confluyeron cerámica, diseño y gastronomía, recogiendo algunos de los proyectos de destacados diseñadores y ceramistas, así como de las universidades que trabajan en el ámbito de la cerámica.

A esto se añaden los programas de actividades relacionadas con las exposiciones —visitas guiadas, servicios educativos, publicaciones y talleres—: el taller familiar de cerámica "Tierra líquida"; el programa educativo para escuelas Patrimóniame-Colecciones, en el que se está trabajando sobre el cartel cerámico de "La chocolatada"; o el programa "En residencia" para jóvenes creadores, en el que la artista ha elegido una pieza de cerámica almohade como punto de partida para su creación.

El museo cuenta, además, con un Centro de documentación que recoge la biblioteca especializada del antiguo Museo de Cerámica y continúa incrementando las publicaciones específicas en la materia.

En la actualidad, se trabaja en un proyecto para incrementar y actualizar la colección de cerámica contemporánea de autor con el objetivo de que sea una colección viva, representativa de la actualidad artística cerámica, garantizando de este modo la contemporaneidad de los fondos, a la vez que preservamos la historia de nuestro patrimonio artístico cerámico.

A pesar de no poder dar marcha atrás en el cierre del Museo de Cerámica, creemos que estas iniciativas, junto con otras

de interés como fue la organización del presente congreso de la mano de la Asociación de Ceramología, son necesarias para que las colecciones de cerámica municipales puedan seguir teniendo el eco que merecen, aunque no cuenten con un espacio propio.

Conclusiones

Si tenemos en cuenta lo escrito hasta el momento sobre los diferentes museos de cerámica, es un hecho que cada uno ha encontrado, a partir de sus colecciones, de sus entornos o de sus contextos, la manera de expresarse. Cada museo ha generado su propio discurso y ha tenido que adaptarse a su mandato político, a sus objetivos estratégicos de ciudad, a su entorno productivo económico y, por supuesto, a su contexto social. Podemos decir que hay tantos tipos de museo como realidades. Cada lugar explota sus recursos culturales a la medida de sus necesidades sociales o culturales de cada momento.

En lo que se refiere al caso del antiguo Museo de Cerámica de Barcelona, podemos decir que en 1966 se dio la sensibilidad política, social y cultural suficiente para considerar la necesidad de crear un museo monográfico de cerámica independiente de las colecciones de artes decorativas o de arte, a las que históricamente se había adjudicado.

De la misma manera, en el año 2012 culminó un proyecto de ciudad que se había venido gestando durante los últimos treinta años, que incluye estas colecciones de cerámica junto con las artes decorativas, esta vez bajo el paraguas del diseño.

Cualquier proyecto de esta envergadura, tanto uno como otro, necesita contar en su entorno con el caldo de cultivo adecuado para que germine, prospere y arribe a puerto. Por ello, es importante que de nuevo la cerámica sea vista y proyectada por el máximo de personas, para que la sociedad la vuelva a hacer suya y las instituciones se hagan eco de ella.

Personalmente, creo que este esfuerzo diario que hacemos todas las personas implicadas, desde los diferentes ámbitos —museístico, artístico, artesanal, del coleccionismo, la formación, etcétera— es el que quizás posibilitará un futuro donde la cerámica vuelva a tener un lugar preeminente en nuestro entorno.

Bibliografía

BASTARDES, T.; CAPSIR, J.; VÉLEZ, P. (2014): *100 miradas a la colección*. Museu del Disseny de Barcelona. Ayuntamiento de Barcelona.

VÉLEZ, P. (2014a): "El Museu del Disseny de Barcelona, el museo de las artes del objeto y del diseño", en *100 miradas a la colección*. Museu del Disseny de Barcelona. Ayuntamiento de Barcelona.

VÉLEZ, P. (2014b): "El redescubrimiento de las colecciones de artes decorativas, patrimonio de la ciudad", en *¡Extraordinarias! Colecciones de artes decorativas y artes de autor*. Museu del Disseny de Barcelona. Ayuntamiento de Barcelona.

SÁNCHEZ-PACHECO T. (1995): *Guía del Museu de Ceràmica*. Ayuntamiento de Barcelona.

Museos y colecciones, colecciones sin museo

Ángel Sánchez-Cabezudo
Dr. en Historia del Arte y
coleccionista

Este texto se corresponde con la ponencia de clausura del congreso de ceramología que tuvo el honor de exponer en Barcelona en diciembre del 2018. En ella pretendía esbozar y plantear un conjunto de reflexiones sobre el coleccionismo y el devenir de las colecciones, centrándome fundamentalmente en las de cerámica.

El coleccionismo de las diferentes artes decorativas surgió como tal a partir del siglo XVIII, aunque en el caso de las piezas cerámicas habría que esperar un siglo más: fue a mediados del XIX cuando aparecieron las primeras colecciones de loza y azulejos, en un principio debido a la fascinación por las piezas de inspiración islámica en sus diseños o técnicas. Posteriormente, surgió la atracción por las piezas medievales, renacentistas y barrocas y, por último, el coleccionismo de objetos de alfarería, como consecuencia de su puesta en valor por ciertos movimientos intelectuales, entre ellos la ILE, motivados por su previsible desaparición a causa de la revolución industrial y económica que se produjo en la segunda mitad del siglo XIX.

Fue también en este siglo cuando se crearon los primeros museos de artes aplicadas en diferentes países europeos, que empezaron a recoger estos objetos y donde irían recalando las primeras grandes colecciones.

Una precisión inicial que ha de hacerse al hablar de coleccionismo es la distinción entre el coleccionismo público y privado; si bien ambos tienen el mismo objetivo, son dos fenómenos muy diferentes. El coleccionismo público está integrado por los diferentes mecanismos que sigue la Administración (estatal, autonómica, provincial o municipal) para formar o incrementar las colecciones de sus museos. Estos mecanismos son diferentes en el caso de la Administración estatal y autonómica, pues hay una actuación básica, que podemos denominar *arqueológica*, que nutre los museos con los materiales aparecidos en las excavaciones sistemáticas o de urgencia que se realizan en el subsuelo y que, si bien a veces son piezas fragmentadas, tienen un alto valor científico por haber sido documentadas en sus contextos y fijada su cronología.

Otras piezas que han pasado a formar parte de las colecciones públicas son las procedentes de la desamortización o de demoliciones de edificios. Así, un caso frecuente son los paneles o retablos de azulejos procedentes de edificios religiosos incautados por aquella actuación en el siglo XIX. (fig. 1)

La forma más habitual de generar coleccionismo público es a partir de las colecciones privadas que pasan a formar parte de las públicas, bien por compra, bien por donación, aunque de esto hablaremos posteriormente.

Antes de entrar en el fenómeno del coleccionismo privado, es necesario hacer una precisión: no toda acumulación de objetos es coleccionismo, sino solo cuando se hace con un criterio determinado. De acuerdo con lo anterior, no es coleccionismo cuando una persona invierte parte de su capital en obras de arte, pues no está coleccionando, aunque realice una operación patrimonial de inversión de ahorros. Tampoco es coleccionismo la compra de cuadros, cerámicas u otros objetos para la decoración de una casa, pues solo se pretende crear un ambiente doméstico que sea del gusto de su propietario o ponga de manifiesto su estatus.

No obstante, estas actuaciones no son experiencias negativas, porque en algunas ocasiones son el inicio de una verdadera afición coleccionista, ya que al coleccionismo se llega por muy distintos caminos.



Fig. 1. Museo de Bellas Artes de Sevilla. Paneles de azulejos procedentes de edificios desamortizados

Los criterios que pueden elegirse para conformar una colección y que, como hemos visto, son determinantes para calificar como tal una acumulación de objetos, pueden ser muy variados:

Cronológico

Piezas de un intervalo de años
Piezas correspondientes a un periodo histórico o artístico

Tipológico

Azulejos
Piezas de formas: cántaros, botijos, benditeras, etc.

Funcionales

Piezas para la cocina, la mesa, la higiene
Piezas para una actividad laboral: botica, bodega, almazara, etc.

También alcanzar el verdadero estatus de coleccionista depende de muchos factores como son la capacidad adquisitiva, la disponibilidad de espacio, el apoyo familiar, la capacidad de aprendizaje, la curiosidad científica, el ambiente cultural del entorno, el apoyo (al menos inicial) de los especialistas... A estos motivos podríamos seguir añadiéndoles otros muy variados que influirían en la actuación personal del coleccionista, mediatizada, en mayor o menor medida, por cada una de estas circunstancias.

Se podría definir el coleccionismo como una pulsión personal. La pulsión que algunos individuos sienten por coleccionar supone un fenómeno muy íntimo y personal, así como sus motivaciones conscientes o inconscientes. A veces son tan profundas que ni el coleccionista comprende, ni se plantea, por qué colecciona; tan solo suele ser consciente de su necesidad y de su satisfacción cuando adquiere una obra. Indagar esos motivos puede ser tarea de la sociología y de la historia.

El coleccionismo de cerámica es un fenómeno que no difiere de otros coleccionismos y ha ido fijando su atención en aquellos objetos que ponían de manifiesto los hechos históricos y políticos.

– Por ejemplo, el coleccionismo de cerámica clásica, griega y romana nació en los inicios de la arqueología clásica a finales del siglo XVIII, con el descubrimiento de Pompeya y el libro de Winckelmann.

– Asimismo, el coleccionismo de cerámica de reflejo dorado surgió con la admiración que los románticos sentían por el mundo árabe.

- Por otra parte, fueron los regeneracionistas, la generación del 98 y la ILE quienes, en su reivindicación de lo español, pusieron su mirada en las cerámicas españolas del Siglo de Oro.
- Otro ejemplo fue la llegada de Rüdiger Vossen de una Alemania que ya había perdido sus tradiciones alfareras después de un siglo de industrialización, hecho que impulsó en España el coleccionismo de piezas de alfarería.

De lo privado a lo público, una relación fluida

Sería interesante que en algún momento cada museo analizara y tradujera en cifras los porcentajes de piezas de su colección que proceden del ámbito privado y cuáles del público. En la mayor parte de los casos, estas cifras serían muy sorprendentes, pues revelarían que el origen de esas colecciones públicas siempre ha tenido como germen la adquisición de una colección privada que, además, se ha ido enriqueciendo con sucesivas compras de otras colecciones o, simplemente, de piezas sueltas en manos de particulares. Un ejemplo claro lo tenemos en el Museo Nacional de Cerámica de Valencia con la colección González Martí, en el Museo Arqueológico Nacional o en el Museu del Disseny de Barcelona. Todo esto motiva el título de este apartado, en el que se califica de una relación fluida.

Todo lo anterior se entiende mucho mejor después de analizar, aunque sea brevemente, el devenir de tres colecciones españolas y una holandesa en la que había una sección importante de azulejería española. El seguimiento de algunas piezas, de las dos primeras, lo realizaremos partiendo de las imágenes en blanco y negro, aparecidas en una publicación de 1919, *La cerámica antigua de Talavera*, que recoge la conferencia pronunciada en el Ateneo de Madrid por don Platón Páramo, coleccionista al que después nos referiremos. Estas imágenes recogen piezas no solo de la colección del autor, sino de otros coleccionistas, como es el caso de don Félix Boix, a quien también mencionaremos más adelante. Partiendo de esas antiguas imágenes, identificaremos las piezas y señalaremos con una flecha el museo o colección en el que se encuentran actualmente, junto con una fotografía actual de estas. Podremos constatar que la mayor parte de las piezas identificadas están en la actualidad en museos públicos españoles.

A continuación, nos referiremos a la colección de don José Prats y Rodés y, partiendo del inventario de su colección, procederemos de igual manera. Por último, tendremos en cuenta el caso del coleccionista holandés J. Van Achterbergh, cuya colección de azulejería se dispersó por su venta en diferentes subastas internacionales.

Platón Páramo Sánchez

(1857, Fuente de Valdepero, Palencia - 1929, Oropesa, Toledo). (fig. 2)

Farmacéutico, diputado provincial y gobernador civil de Santander. Tras esta faceta profesional y política había un gran coleccionista de antigüedades que llegó a reunir una muy importante colección de cerámica. (fig. 3)

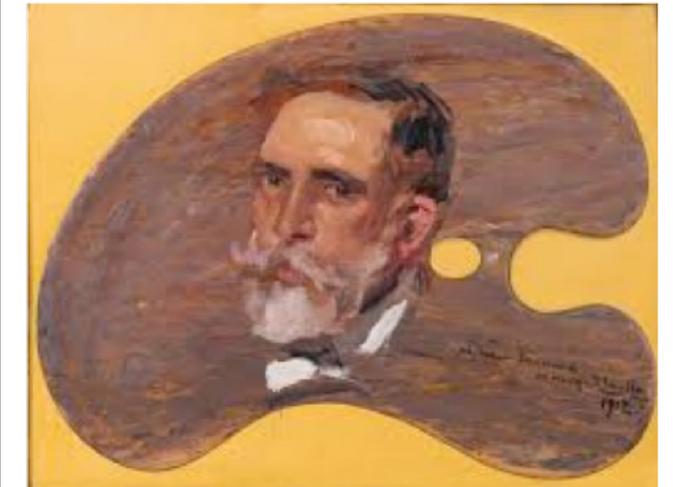


Fig. 2. Joaquín Sorolla. Retrato de Platón Páramo.

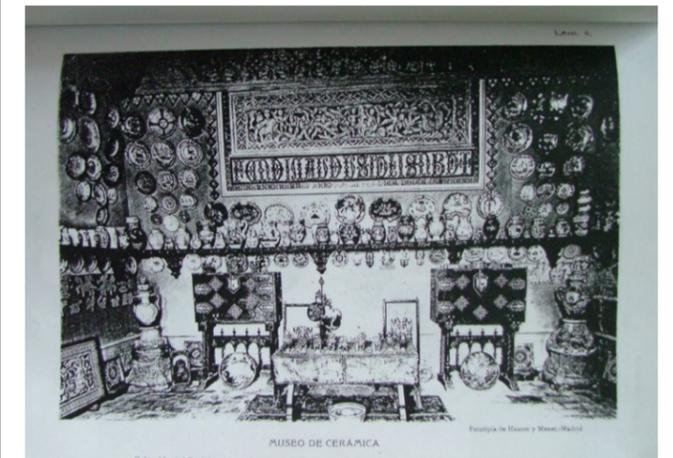


Fig. 3. Parte de la colección de Platón Páramo instalada en Oropesa, Toledo.





Col. Carranza. Museo de Santa Cruz. To.

Col. Bertrán y Musitu. Bcn.



Col. Carranza. Museo de Santa Cruz. To.



Col. Sánchez-Cabezudo. Malpica. To.

Félix Boix y Merino

(1858, Barcelona - 1932, Madrid). (fig 4)

Ingeniero de caminos con una vida profesional brillante que le llevó a ocupar puestos relevantes como director de los Ferrocarriles del Norte de España y del Canal de Isabel II.

Ingresó en la Real Academia de San Fernando en 1925.

En paralelo a su actividad profesional, desarrolló una gran afición al coleccionismo de cerámica, reuniendo un importante conjunto de obras de Talavera y Alcora, de gran calidad.



Fig. 4. Retrato de don Félix Boix.



Museo Disseny. Bcn.

Museo Arqueológico N. Madrid

Museo Disseny. Bcn.

Museo Arqueológico N. Madrid



Museo Disseny. Bcn.

Museo Arqueológico N. Madrid



Col. González Zamora. Madrid.

Museo N. Artes Decorativas. Madrid



Museo Arqueológico N. Madrid

José Prats y Rodés

(Barcelona, 1825-1895)

Son pocos los datos biográficos que conocemos del señor Prats y Rodés, como su formación académica, aunque sabemos que era un amante de la música por su vinculación al Liceu y un exquisito coleccionista por el nivel de las piezas que reunió. En cuanto a la cerámica, es esclarecedor el comentario que recoge *La Vanguardia* (15/09/1895): "Nadie quizás en España ha logrado reunir una colección de cerámica tan rica y abundante como la que él guardaba en su casa de la calle San Pablo". (fig 5)



Fig. 5. Álbum inventario de la colección del señor Prats y Rodés.



Col. Sánchez-Cabezudo. Malpica. To.



Museo Municipal, Vicenc. Ros. Martorell

Museo N. Cerámica Gonzalez Martí. Valencia?

Colección Brugarolas. Barcelona



Col. Sánchez-Cabezudo. Malpica. To.

Col. Godia. Barcelona

J. W. N. van Achterbergh

(Países Bajos, 1929-2009). (fig. 6)



Fig. 6. Fotografía de J.W.N. Van Achterbergh.

Jacob Willem Nicolaas Achterbergh heredó de su padre y de su abuelo la mayor colección privada de Europa de azulejos, compuesta por piezas procedentes de Italia, Francia, España, Alemania, los Países Bajos y Persia. Desde los años treinta, las piezas de su colección estuvieron expuestas en los museos holandeses más prestigiosos: Rijksmuseum (Ámsterdam), Boijmans (Róterdam), Gemeentemuseum (La Haya). A partir de 1966, la mayor parte se depositó en el Het Princessehof Museum-Leeuwarden, que se abrió al público en 1973, aunque en la actualidad solo conserva un 20% de la colección. A la muerte de este coleccionista en el 2009, la fundación Stichting Van Achterbergh-Domhof inició la venta de gran parte de la colección en la sala de subastas Christie's (Ámsterdam, Londres, Nueva York). La parte española de la colección estaba compuesta por azulejos de los siglos XV, XVI y XVII de técnicas de pintada, arista y cuerda seca. Una gran cantidad eran de producción sevillana y toledana, pero también de Talavera, Barcelona y centros de Aragón.

Normalmente, las colecciones privadas las podemos denominar *colecciones sin museo*, pues, salvo excepciones, estas permanecen instaladas o expuestas en la casa del coleccionista con el criterio expositivo que este ha elegido, pero, generalmente, no musealizadas, excepto en aquellos casos en los que, para disponer del espacio y los recursos suficientes, haya optado por la creación de un museo.

Esta exposición de la colección de una manera íntima o privada impide muchas veces el conocimiento de esta, no por deseo del coleccionista, sino porque las circunstancias no permiten otra cosa.

La publicación de estas colecciones sin museo es un paso importantísimo para su conocimiento, divulgación y puesta en valor cuando su contenido lo merece, lo que constituye el primer paso que da un coleccionista para compartirlas con el resto de la sociedad. Es a veces él mismo, cuando tiene una formación científica suficiente, el que lleva a cabo esta tarea y, cuando este no es el caso, encarga el catálogo a un investigador, lo que le permite obtener una idea clara de lo que posee.

La publicación de la colección genera siempre datos positivos. Al compartir su pasión con otros aficionados, promociona la colección, incorporándola al conocimiento general sin cambiar de propiedad y, en caso de



Paneles de azulejos sevillanos de la colección Van Achterbergh.



Panel de azulejos talaveranos atribuidos a Hernando de Loaysa. Pieza de la colección Van Achterbergh, hoy en la colección Sánchez-Cabezudo.



Fig. 7. Portadas de las publicaciones de algunas colecciones.

fallecimiento del coleccionista, permitirá siempre conocer parte del itinerario de las piezas, al menos durante el periodo que permanecieron en esta.

Actualmente, se ha llevado a cabo la publicación de algunas de ellas, con los beneficios que anteriormente señalábamos. (fig. 7)

Un fenómeno no frecuente, pero que genera y afianza el coleccionismo, es el de las exposiciones de las distintas artes decorativas. No nos resistimos a hacer referencia a la que se está celebrando en Talavera de la Reina, que tiene por título "6.000 años de cerámica en Castilla-La Mancha". (fig. 8)

Hace un recorrido por las diferentes producciones de esta comunidad autónoma recogiendo los vestigios cerámicos desde la prehistoria hasta el siglo XX, y está suponiendo un éxito de público que respalda esta iniciativa.

Abarca la evolución en un periodo muy amplio, pero del que se obtiene una visión evolutiva y muy intuitiva de cada uno de los periodos en los que se ha dividido la propia muestra:

- Del Neolítico a la Edad del Hierro
- De Iberia a Hispania: 1.400 años de cerámicas
- Ocho siglos de cerámica medieval, el mundo islámico
- La cerámica en Toledo, del mudéjar al siglo XX
- El esplendor en el Renacimiento y el Barroco: Talavera y Puente

A continuación mostramos una imagen de cada uno de estos periodos, con su correspondiente epígrafe, dando así por concluida esta charla, que no ha pretendido sino dar unas pinceladas sobre un tema que requeriría un estudio mucho más exhaustivo y pormenorizado.



Las tradiciones cerámicas del Neolítico a la Edad del Hierro.



Ocho siglos de cerámica medieval: el mundo islámico.

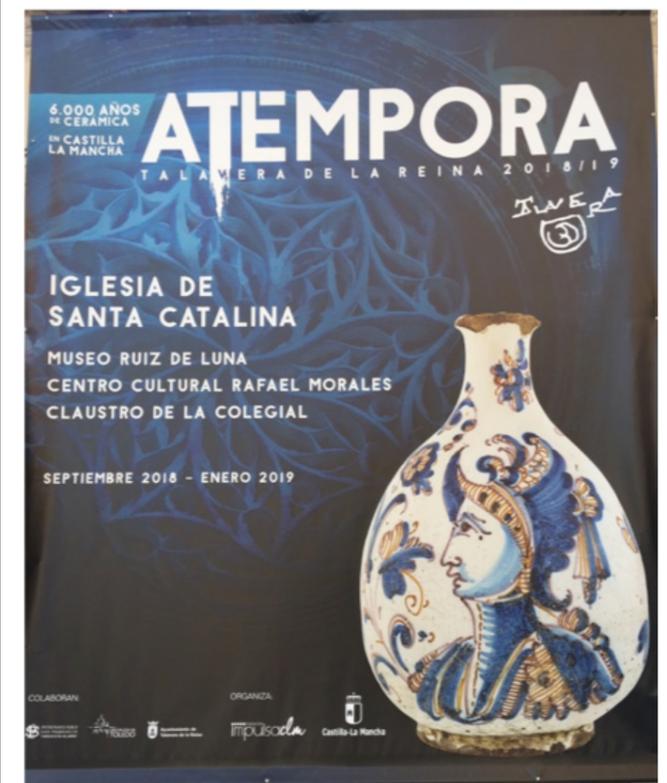
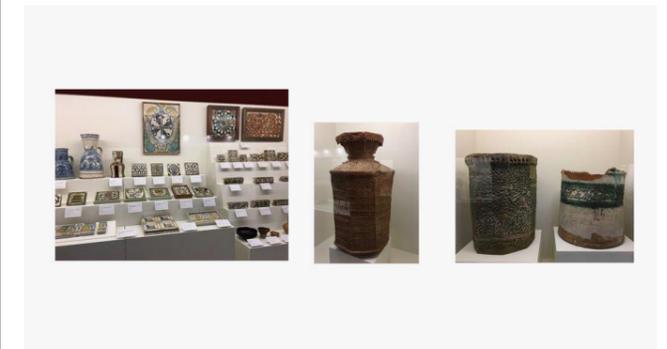


Fig. 8. Portada del catálogo de la exposición Atempora.



De Iberia a Hispania: un recorrido de 1.400 años de cerámica.



La cerámica en Toledo: del mudéjar al siglo XX.



El esplendor en el Renacimiento y el Barroco: Talavera y Puento.



Comunicaciones

La real fábrica y la educación a través del patrimonio

Teresa Artero Gonell
Museo de Cerámica
de L'Alcora

Resumen

La puesta en marcha del proyecto de recuperación de la Real Fábrica del Conde de Aranda en L'Alcora ha supuesto una movilización de recursos económicos, humanos, institucionales, culturales y educativos muy importante. A esta realidad, que tiene un horizonte de diez años para materializarse (2017-2027), no podía quedar ajena la escuela y el mundo de la educación en general.

Es a partir de este principio del que se inicia un proceso de colaboración que, de modo ineludible, nos reportará mutuamente grandes oportunidades de crecimiento conjunto, de aumentar la implicación social con proyectos culturales vinculados al territorio y de mejorar las metodologías empleadas en el mundo de la educación, de la mano de la motivación que supone trabajar desde la realidad de las TIC, el trabajo por proyectos, el trabajo cooperativo y la colaboración entre distintas instituciones; es decir, desde una de las realidades más determinantes para las futuras generaciones de las que forma parte nuestra comunidad educativa.

Vivencias es un proyecto que nació en el 2017 para adaptarse al proceso de recuperación de la Real Fábrica. Diseñado para alumnado de ESO, se basa en el trabajo previo en el aula y el estudio de los intereses y potencialidades individuales de nuestro alumnado.

Palabras clave:

Patrimonio, educación, cerámica, nuevas tecnologías, comunidad, cohesión social

Juan Carlos Olària Porcar
Coordinador del Proyecto
Vivencias

Abstract

The launch of the Real's recovery Project of the Royal Factory the Royal Factory of the Count of Aranda in l'Alcora has provided a very important mobilization of economic, human, institutional, cultural and educational resources. From this reality, which has a ten-year horizon to materialize (2017-2027), the school and the world of education in general could not be alienated.

It is from this principle that a process of collaboration begins that, inescapably, has to give each other great opportunities for joint growth, to enlarge social engagement with cultural projects linked to the territory and to improve the methodologies used in the world of education in the hands of the motivation of working from the reality of ICT, project work, cooperative work and collaboration between different institutions; that is, from one of the most decisive realities for future generations of which our educational community is part.

"Vivencias" is a project that was born in 2017 to adapt to the recovery process of the Royal Factory. Designed for ESO (Compulsory Secondary Education) students, it is based on previous work in the classroom and the study of the individual interests and potentials of our students.

Key words:

Heritage, education, ceramic, new technologies, community, social cohesion

La Real Fábrica: símbolo de identidad, elemento para la cohesión social y oportunidad para que el alumnado desarrolle nuevas competencias

Coincidiendo con la adquisición de los espacios que ocupan la Real Fábrica de Loza y Porcelana del Conde de Aranda, en mayo del 2017, cinco centros educativos de la localidad iniciaron un proyecto de innovación educativa bajo el título “La Real Fábrica en el 2027: recuperemos nuestro patrimonio, sumemos competencias y restemos desigualdades”.

A través de las bases teóricas del proyecto, la comunidad educativa promulgó su deseo de convertirse en portavoz y guardiana del proceso de recuperación de la Real Fábrica, vigilando la continuidad de su recuperación más allá de los tempos políticos y participando en la decisión sobre los futuros usos de las instalaciones: “Es esencial priorizar su reconversión como futuro centro de innovación, creatividad artística y disfrute ciudadano, donde tengan cabida todo tipo de infraestructuras culturales de las que ahora carece la localidad”.

Asimismo, afirmó: “El proceso de recuperación, como las futuras instalaciones, son una oportunidad para las generaciones actuales y del futuro”.

Y promulgó, además, la intención del profesorado, alumnado y familias de convertir la Real Fábrica en el símbolo identitario de la comunidad educativa local, como oportunidad para aumentar el arraigo en el territorio del alumnado, profesorado y familia y una receta para crear cohesión social y nuevas perspectivas sociales.

Este proyecto marca un antes y un después en la cooperación entre museo y centros escolares y logra establecer las bases de una experiencia didáctica innovadora que aplica nuevas metodologías y va creando recursos que facilitan su aplicación.

En mayo del 2018, como consecuencia del impacto de la implementación del primer proyecto, se sumó una segunda propuesta: “La Real Fábrica: 300 años de innovación, memoria y territorio”, un nuevo proyecto de innovación educativa que recoge en su base teórica el impacto en el territorio y comarca de la fundación en 1727 de la factoría de L’Alcora, promoviendo que en la recuperación del espacio se impulse su papel como vertebrador del territorio.

El primero de los proyectos está constituido por cinco centros de L’Alcora: CEIP Grangel Mascarós, CEIP Conde de Aranda, CEIP Puértolas Pardo, CEIP La Salle y CFPA Tirant lo Blanc de L’Alcora, a los que se sumó el IES Ximén d’Urrea al inicio de curso, todos bajo la coordinación de Noel Manzanares Juan, directora del CEIP Grangel Mascarós. El segundo proyecto se organiza de forma independiente para poderlo presentar a las ayudas de investigación e innovación educativa de la Generalitat Valenciana, que limita la agrupación de centros educativos en un número de cinco, pero mantiene el mismo marco teórico. Este segundo grupo de trabajo ha quedado conformado por el IES Ximén de Urrea (L’Alcora) y los centros de la comarca CEIP Naram (Figueroles), CEIP Costur (Costur) y CEIP Condessa de Lucena del Cid (Lucena del Cid), y está coordinado por Daniel Andrés Roig, director del Departamento de Geografía e Historia del IES Ximén de Urrea.

Como técnico externo a la educación reglada, la coordinación queda a cargo de Teresa Artero Gonell,

técnica de Didáctica del Museo de Cerámica de L’Alcora.

En el 2019 se ha renovado la continuidad de ambos proyectos con el convencimiento de que la Real Fábrica promueve y facilita los procesos de aprendizaje y resulta de ayuda en el desarrollo de las competencias del alumnado, al mismo tiempo que es útil como elemento de cohesión social.

A través de las acciones y actividades realizadas en el sitio histórico, se ha despertado la memoria obrera y se han ido definiendo conceptualmente aquellas cuestiones que caracterizan a la comarca del Alcalatén: la economía, la sociedad, el paisaje, el urbanismo y la cultura.

Los proyectos educativos no pretenden que el alumnado estudie la historia de la Real Fábrica, o al menos no solo se trata de eso; su finalidad es que la Real Fábrica se convierta en un recurso para educar y aumentar las competencias del alumnado. El Museo de Cerámica comparte esta nueva forma de aprendizaje y, por lo tanto, colabora con el profesorado en todo lo que puede aportar para desarrollar las acciones de los proyectos: instalaciones, personal, actividades y talleres específicos, etcétera.

De forma resumida, la comunidad educativa y el Museo de Cerámica aspiran a cumplir con unos objetivos comunes:

- Socializar para asegurar la conservación y recuperación de la Real Fábrica de Pisa y Porcelana del Conde de Aranda.
- Divulgar y dar a conocer los diferentes elementos del patrimonio industrial (material e inmaterial) de la localidad, con especial énfasis en la Real Fábrica del Conde de Aranda.
- Fomentar la cooperación de la comunidad educativa en la recuperación de la memoria histórica de la localidad, estimulando el trabajo de profesores y el alumnado en los ámbitos de la investigación, la innovación y la difusión.
- Hacer protagonista a la comunidad educativa de las fases de recuperación de las instalaciones de la Real Fábrica.
- Crear las bases para que la ciudadanía de L’Alcora valore de manera crítica su pasado como pueblo.
- Despertar sentimientos de identidad en la localidad.
- Reescribir el papel de la mujer en la Real Fábrica, en la sociedad del siglo XVIII y durante la industrialización en los siglos XIX y XX.
- Fomentar el respeto al patrimonio local.
- Facilitar a la comunidad educativa el acceso a los recursos de su entorno, fomentando la aplicación de la metodología del ApS (aprendizaje servicio).
- Favorecer la formación continua del profesorado en educación patrimonial y sus recursos educativos.
- Compartir criterios de evaluación del profesorado y aplicarlos tanto en los centros como en el propio Museo de Cerámica: rúbricas de autoevaluación y evaluaciones por actividad.
- Proporcionar los medios y el acceso a los fondos y a los elementos patrimoniales para que los centros escolares desarrollen el currículum de una forma práctica a través de experiencias didácticas adaptadas.

- Fortalecer las alianzas e instaurar un modelo de cooperación entre la institución del museo, la comunidad educativa y las asociaciones culturales del entorno.
- Trabajar con las asociaciones, padres, alumnos y profesorado de refuerzo en la accesibilidad motriz y comunicativa del patrimonio.
- Redefinir los usos de los espacios en concordancia con las necesidades de la comunidad educativa.
- Facilitar la accesibilidad económica de las actividades incluidas en el proyecto mediante su gratuidad.
- Desarrollar las actividades y talleres necesarios para el correcto desarrollo del proyecto.

Como resultado, la iniciativa de la comunidad educativa se ha convertido en el mecanismo socializador del elemento patrimonial. A modo de *bottom-up*, la sociedad se ha ido impregnando de abajo arriba, cambiando las viejas costumbres y convirtiendo al alumno en el protagonista del proceso de investigación, comunicación y divulgación del elemento patrimonial.

El trabajo cooperativo basado en el ApS (aprendizaje servicio) es el eje fundamental. A través de las experiencias se mejoran las competencias lingüísticas, matemáticas y digitales del alumnado. Es especialmente relevante el trabajo con las TIC, puesto que el alumnado tiene que crear productos turísticos y culturales a través del uso de nuevo *software*: retoque de fotografía, montaje de audiovisuales, grabación, técnicas fotográficas digitales o plataformas de geolocalización (Wikiloc, Google Maps). Asimismo, debe presentar los productos turísticos y culturales a través de códigos QR, publicación en el sitio web, etcétera.

La aplicación de esta metodología está logrando el consecuente retorno hacia la sociedad con la creación de nuevos recursos y materiales de utilidad turística, cultural y educativa: Libro Viajero de memoria obrera, rutas del patrimonio cerámico e industrial, “Visiones: colección de fotografía artística industrial”, murales cerámicos, murales pictóricos de patrimonio industrial, esculturas cerámicas, obras teatrales “Relatos de la Real Fábrica”, “Los oficios de la cerámica: ilustraciones y técnicas de trabajo”, juegos Kahoot y tableros para *blue-bot* sobre cerámica, encuestas sobre la población (la Real Fábrica, el trabajo de la mujer, etc.), herbarios de plantas relacionadas con la fabricación cerámica, itinerarios educativos (viajes a otros centros cerámicos, museos), creación de marcas identitarias para los proyectos, etcétera.

También consideramos que son productos de gran relevancia las jornadas y encuentros de trabajo, divulgación y convivencia de la comunidad educativa, entre los que destacan los siguientes:

- Encuentro Internacional Escolar de Educación Patrimonial y Comunitaria: jornada para que el alumnado de cada centro intercambie experiencias con el resto a través de pósters y cápsulas.
- “Fem festa, fem la fàbrica”: jornada de convivencia intercentros.
- Project Tunning: Jornada de trabajo e intercambio de experiencias entre el profesorado y que cuenta con la presencia de empresas y técnicos de la educación patrimonial.

El Proyecto Vivencias: estamos recuperando memoria, estamos creando conciencia, estamos construyendo historia.

Vivencias nació en el 2017, fruto de las primeras reuniones de la comunidad educativa para la puesta en marcha de los PIIE (proyectos de investigación e innovación educativa) relacionados con la Real Fábrica.

Juan Carlos Olària Porcar, como profesor de ESO de Geografía e Historia, buscaba un recurso educativo que se adaptara, por un lado, a la línea de trabajo en el aula y, por otro, a los intereses y las potencialidades del alumnado.

Anteriormente, se habían realizado actividades que resultaron motivadoras para el alumnado, una motivación que dependía ineludiblemente de mejorar la metodología tradicional con la utilización de las TIC (tecnologías de la información y de la comunicación). Como ejemplo, podemos destacar una serie de trabajos de aula ABP (aprendizaje basado en problemas):

- Biografías de familiares mayores. Estas fueron registradas, editadas en vídeo y posteriormente transcritas.
- Trabajos sobre el mundo y sobre los polígonos industriales de la localidad, entre otros.

Con el inicio de recuperación de la Real Fábrica y las bases metodológicas del nuevo PIIE intercentros, el aprendizaje servicio, surgió una nueva oportunidad: trabajar con las TIC, pero en esta ocasión desde la realidad, creando productos audiovisuales y publicaciones escritas para la divulgación pública.

El objeto de estudio resultaba motivador: las personas que han vivido, desde varias vertientes y épocas, el mundo de la cerámica, elemento patrimonial por antonomasia de nuestra comarca; al igual que lo es el producto final: un extenso fondo patrimonial de memoria oral para las generaciones futuras.

Para que el producto resulte efectivo se le ha establecido un periodo de desarrollo de diez años, cuya longevidad se establece como en los PIIE, para finalizar o renovarse con la total rehabilitación y puesta en marcha de la Real Fábrica.

En el aspecto audiovisual, el proyecto deberá evolucionar junto con las tecnologías (asequibles). Por lo tanto, esperamos que esté en constante remodelación.

En resumen, se establecen los siguientes objetivos generales:

- Compilar los testimonios vitales de mujeres y hombres que tuvieron que trabajar con procesos de producción muy similares a los de la época de creación de la Real Fábrica.
- Rendir homenaje público a unas generaciones que tuvieron que moverse en unas circunstancias sociolaborales, económicas, culturales y políticas muy complejas.
- Crear un fondo patrimonial nuevo para la sociedad con base en el potencial de los testimonios grabados.
- Hacer patente una memoria histórica que nos hace sentir orgullosos de lo que hoy somos, sin olvidar todo el sacrificio realizado por las generaciones de trabajadoras y trabajadores que nos precedieron.

- Implicar a la ciudadanía en el proyecto, que pueda ser sentido como propio, precisamente porque se ha contribuido a su construcción desde la escuela.

Durante el curso 2017-2018 se creó un primer grupo de trabajo en el PIIE coordinado por el profesor Olària, con la colaboración de Raül Pons y Daniel Roig del IES Ximén d'Urrea y la aportación de los técnicos del museo. En este proyecto participaron los alumnos de ESO del IES Ximén d'Urrea y el Colegio Puértolas Pardo. Como resultado se obtuvo un documental y una publicación.

Audiovisuales Vivencias: documental recopilatorio de las entrevistas que el alumnado ha realizado a personas mayores (mujeres y hombres) de L'Alcora y comarca que han tenido relación laboral con la cerámica. Los alumnos preparan las entrevistas, realizan la grabación, el montaje audiovisual y la presentación del producto.

Libro de memoria obrera Vivencias: se trata de la edición en papel de las transcripciones de las entrevistas y las fotografías recopiladas durante estas.

Acabado su primer año, Vivencias ha conseguido la implicación de los jóvenes y ha sido una excelente herramienta para desarrollar las competencias del alumnado en diferentes áreas del conocimiento, como, por supuesto, en la de ciencias sociales y en las TIC, pero también en las competencias lingüísticas, de ciencia y tecnología o de desarrollo personal y creación de identidad.

Con su renovación en julio del 2018, se han unido al proyecto Vivencias otros tres centros educativos, por lo que suman cinco en total: IES Ximén d'Urrea, IES L'Alcalatén, Colegio Puértolas Pardo, Colegio La Salle y Centro de Formación de Adultos Tirant lo Blanc.

Para facilitar el trabajo en comunidad se han puesto en marcha algunas novedades organizativas:

- Nombramiento de un coordinador general.
- Creación de un espacio virtual de trabajo.
- Se establece el calendario anual de reuniones.
- Creación de base de datos de personas que entrevistar con datos de interés para priorizar entrevistas en caso necesario y fomentar la diversidad de contenidos de las publicaciones: edad, sexo, oficio, procedencia, etcétera.
- Normativización de los formatos de registro audiovisual y de los textos de las transcripciones para la publicación digital y en papel.
- Se establece el *software* libre para la edición de imágenes, vídeo y sonido: Kdenlive, Openshot, Audacity, Inkscape, Gimp, Synfig y Lliurex.
- Publicación de audiovisuales y publicaciones en www.museulalcora.es y el canal de YouTube, entre otros.

El audiovisual *Vivencias* de 2017-2018 fue seleccionado en el festival de cine MICE, en la sección de cine en valenciano 2019, educación secundaria, bachillerato y ciclos formativos hasta 18 años.

El proyecto educativo "La Real Fábrica en el 2027: recuperemos la Real Fábrica, sumemos competencias y restemos desigualdades" fue reconocido en el 2018 con el Premio Román de la Calle en la categoría de proyecto de innovación educativa de la asociación Avalem (Asociación Valenciana de Educadores en Museos).

Es el mes de mayo de 1960 y Asunci3n Vilar ha dejado el trabajo en el 'pintador' de La Paloma para casarse; María y Trinidad Pallarés, de Costur, van de camino a la Bassa Roja para recoger "malea" con su padre. Manuel Ribés se ha hecho daño en un pie y Rosario Ribés, con su madre, van a cortar maleza para poder sustentar econ3micamente la casa.

Salomé Vilar, vecina de L'Alcora, acaba de cumplir 14 aros y ha entrado a trabajar en la fàbrica El Casco.

José Tena ha dejado Mosqueruela (Teruel) para ganar un jornal en el horno de pasajes de una fàbrica de azulejo y Juan Peñarrocha, de Sant Joan de Mor3, ha subido un saco de tierra a la fàbrica Sanchís para que se lo analicen, a ver si vale para hacer baldosas.

Julián Vicente Pallarés ha dejado el horno de cal para trabajar en Superceramica y Manuel Gozalbo se va a trabajar a la antigua fàbrica Alucid (Lucena del Cid), que acaba de pasar a ser Fabresa.

Manuel Montserrat ha acabado la mili y ha entrado a trabajar en los hornos redondos de la fàbrica.

A las chicas de la Sanchís, como Carmen Montoliu, les han dado un mono para trabajar; solo lo llevan las de la Sanchís, pero todas llevan un pañuelo en el pelo para protegerse del polvo.

Paco Cervera ha puesto en marcha el horno de pasajes con leña de algarrobo y olivo. Vicent García, de Costur, sube y baja en bicicleta para trabajar en el Timbre de la Esmeralda.

Ximo Vilaroig Sidro, fundador de la empresa Estudio Cerámico en Sant Joan de Mor3, todavía trabaja como alfarero.

Francisco Beltrán se va en un pequeño camión a Barcelona cargado de azulejos protegidos con paja de arroz y Vicente Gallén intenta aprender a pintar cerámica artística entre la COPLA y la Muy Noble... Vivencias 2018-2019.

Francisco Beltrán se va en un pequeño camión a Barcelona cargado de azulejos protegidos con paja de arroz y Vicente Gallén intenta aprender a pintar cerámica artística entre la COPLA y la Muy Noble... Vivencias 2018-2019.

Francisco Beltrán se va en un pequeño camión a Barcelona cargado de azulejos protegidos con paja de arroz y Vicente Gallén intenta aprender a pintar cerámica artística entre la COPLA y la Muy Noble... Vivencias 2018-2019.

Francisco Beltrán se va en un pequeño camión a Barcelona cargado de azulejos protegidos con paja de arroz y Vicente Gallén intenta aprender a pintar cerámica artística entre la COPLA y la Muy Noble... Vivencias 2018-2019.

Francisco Beltrán se va en un pequeño camión a Barcelona cargado de azulejos protegidos con paja de arroz y Vicente Gallén intenta aprender a pintar cerámica artística entre la COPLA y la Muy Noble... Vivencias 2018-2019.

Francisco Beltrán se va en un pequeño camión a Barcelona cargado de azulejos protegidos con paja de arroz y Vicente Gallén intenta aprender a pintar cerámica artística entre la COPLA y la Muy Noble... Vivencias 2018-2019.

Francisco Beltrán se va en un pequeño camión a Barcelona cargado de azulejos protegidos con paja de arroz y Vicente Gallén intenta aprender a pintar cerámica artística entre la COPLA y la Muy Noble... Vivencias 2018-2019.

Francisco Beltrán se va en un pequeño camión a Barcelona cargado de azulejos protegidos con paja de arroz y Vicente Gallén intenta aprender a pintar cerámica artística entre la COPLA y la Muy Noble... Vivencias 2018-2019.

Francisco Beltrán se va en un pequeño camión a Barcelona cargado de azulejos protegidos con paja de arroz y Vicente Gallén intenta aprender a pintar cerámica artística entre la COPLA y la Muy Noble... Vivencias 2018-2019.

Francisco Beltrán se va en un pequeño camión a Barcelona cargado de azulejos protegidos con paja de arroz y Vicente Gallén intenta aprender a pintar cerámica artística entre la COPLA y la Muy Noble... Vivencias 2018-2019.

Francisco Beltrán se va en un pequeño camión a Barcelona cargado de azulejos protegidos con paja de arroz y Vicente Gallén intenta aprender a pintar cerámica artística entre la COPLA y la Muy Noble... Vivencias 2018-2019.

Francisco Beltrán se va en un pequeño camión a Barcelona cargado de azulejos protegidos con paja de arroz y Vicente Gallén intenta aprender a pintar cerámica artística entre la COPLA y la Muy Noble... Vivencias 2018-2019.

Francisco Beltrán se va en un pequeño camión a Barcelona cargado de azulejos protegidos con paja de arroz y Vicente Gallén intenta aprender a pintar cerámica artística entre la COPLA y la Muy Noble... Vivencias 2018-2019.



Diseño de los alumnos para la portada del audiovisual *Vivencias*.



Francisco Beltrán Fabra, entrevistado por Josep Clar Martí.



José Martí Bartoll, entrevistado por Silvia Lores Martí.



Imagen recuperada por el alumnado. Salomé Vilar Martí, en la fàbrica de La Paloma.



Imagen recuperada por el alumnado. Camión del tío Pepe Pallarés (Costur) cargado de maleza para los hornos.

La Real Fábrica como contexto

Anna Mallol Olivares



Fig. 1. Exposición "Re-pensemos la Real Fábrica".

Esta comunicación nace de la realización del trabajo final del Máster en Arquitectura titulado "Revitalización de la Real Fábrica de Loza y Porcelana del Conde de Aranda en L'Alcora, Castellón", mediante el cual se pretendían investigar las opciones de apertura del conjunto a la población con nuevos usos, planteando las posibilidades no solo en el qué, sino también en el cómo. En este sentido, el trabajo no pretendía ofrecer una propuesta dogmática, sino más bien iniciar el debate sobre qué tiene que acabar siendo la Real Fábrica.

Por supuesto, la propuesta definitiva tendrá que trazarla la población, que serán los futuros usuarios. Por este motivo, parte del material realizado para el trabajo final de máster se ha plasmado en una exposición titulada "Re-pensemos la Real Fábrica", y con la que se pretende iniciar ese debate acerca del conjunto industrial. (fig. 1)

Una de las partes más interesantes de la exposición es mostrar que el edificio tiene que ver con más aspectos como el territorio y el paisaje, como parte del sistema de elementos que funcionaban a una voz con la Real Fábrica; el urbanismo, puesto que se encuentra en un lugar estratégico dentro del núcleo urbano; preexistencias, como testimonio histórico del pasado del municipio; recorrido industrial, como antecedente del sector cerámico actual, etcétera. (fig. 2)

A partir del estudio de estos aspectos, el trabajo propone un programa de usos basado en un vivero de ceramistas, un espacio gastronómico y la nueva localización del Museo de Cerámica de L'Alcora. Precisamente, sobre este último uso se pretende reflexionar en la presente comunicación: el sentido —o no— de localizar el museo en la Real Fábrica. La mayoría de los caminos nos conducen a una misma conclusión. El museo debe estar presente de manera física en el conjunto de la Real Fábrica por un motivo muy sencillo: pasamos de tener un edificio museo que funciona como simple contenedor de las obras a situar las piezas en contexto.

Al ver, por ejemplo, una de las muchas piezas del Museo de Cerámica de L'Alcora, de manera aislada, se puede hablar largo y tendido sobre sus características, estilo, época, etcétera. Pero podría hacerse aquí y en cualquier otro lugar.

Existe una información que la pieza por sí sola no puede dar y, sin embargo, el espacio de producción, sí. Podrían admirarse las piezas torneadas en el mismo lugar donde se les dio forma, o situarse en el patio donde se preparaba la



Fig. 2. Exposición "Re-pensemos la Real Fábrica".

arcilla al extraerla de las minas. O, incluso, salir del edificio y conocer ese sistema de minas, hornos y molinos que se agrupan alrededor del sistema hidráulico y que funcionaban siempre en relación con la Real Fábrica. (fig. 3, 4, 5, 6, 7 y 8)

De esta forma, la contemplación de la obra se complementa con el proceso de producción, desde la extracción de los materiales hasta la finalización y distribución de la obra, pasando, por supuesto, por la visita a los hornos, joyas en sí, en los que poder admirar alguna obra especial en un entorno tan singular o —¿por qué no?— desarrollar otro tipo de actividades que enriquezcan la visita con experiencias muy diversas. (fig. 9)

La visita se podría completar conociendo elementos que reflejan ese recorrido industrial hasta nuestros días, donde toma gran importancia el patrimonio mueble: hornos posteriores como el horno bicanal u otros utensilios y maquinaria que muestran cómo trabajaban nuestros antepasados. Todo ello, en conjunto, ofrece una visión global y completa de lo que es nuestra cerámica. (fig. 10)

De esta forma, el museo va un paso más allá, se convierte en un museo vivo y dinámico que sale de sus límites y abarca desde la escala territorial hasta la escala mínima de cada pieza; se remonta en el tiempo al origen de esa identidad y dibuja todo el recorrido no solo hasta nuestros días, sino trabajando por mejorar nuestro futuro.

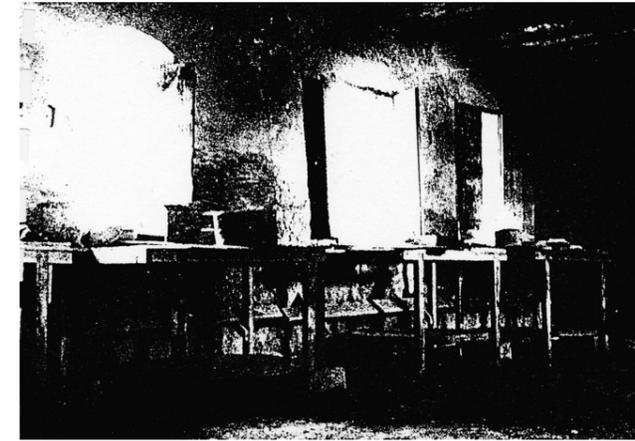


Fig. 3. Sala de torneado de la Real Fábrica. Mazarrón, ca. 1942.

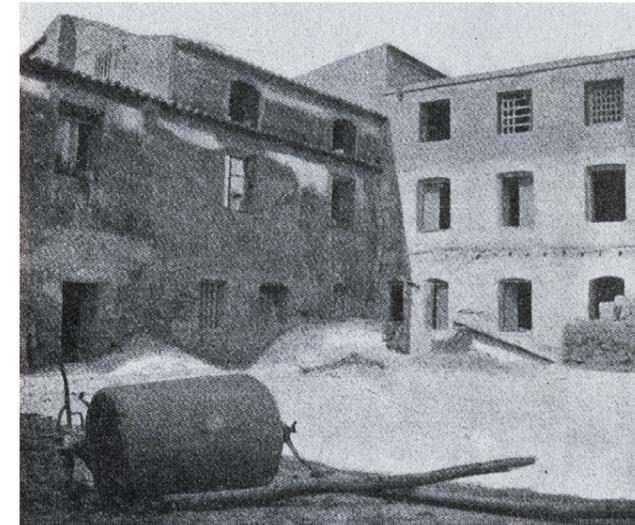


Fig. 5. Patio central de la Real Fábrica. Sarthou, ca. 1910.



Figs. 7. Mina y hornos de yeso de Palomet. Fotografías de Teresa Artero.



Fig. 4. Recreación de la propuesta del trabajo "Revitalización de la Real Fábrica de Loza y Porcelana del Conde de Aranda en L'Alcora".



Fig. 6. Real Fábrica de Loza y Porcelana del Conde de Aranda en L'Alcora.



Fig. 8. Mina y hornos de yeso de Palomet. Fotografías de Teresa Artero.



Fig. 9. Recreación de la propuesta del trabajo "Revitalización de la Real Fábrica de Loza y Porcelana del Conde de Aranda en L'Alcora".

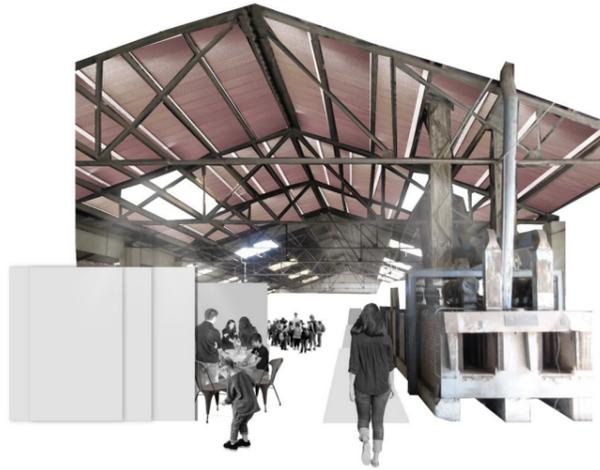


Fig. 10. Recreación de la propuesta del trabajo "Revitalización de la Real Fábrica de Loza y Porcelana del Conde de Aranda en L'Alcora".

El conocimiento de la cerámica medieval valenciana por dos estudiantes de la Universidad de Valencia: un primer contacto a través de la experiencia práctica

Bence Kovács
Hugo del Pozo Igual
Historiadores

The knowledge of Valencian medieval ceramics by two students of the Universitat de València: a first contact through practical experience.

Resumen

Esta comunicación pretende hacer una reflexión sobre la necesidad de completar los estudios universitarios en instituciones externas a la propia universidad. La formación extracurricular permite al alumno entrar en contacto con materias, realidades y metodologías no desarrolladas expresamente en el programa curricular, con lo que se posibilita un contacto con conocimientos más cercanos a la futura práctica profesional. Los autores de este comunicado aportan una pequeña reflexión sobre la cerámica medieval tras participar en la excavación organizada por el Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias González Martí y la Asociación de Ceramología en el antiguo Barri d'Obradors de Manises, bajo la dirección científica de Jaume Coll Conesa. Gracias a esta primera experiencia, hemos podido conocer las producciones cerámicas valencianas y, tras la finalización del trabajo de campo, continuar con trabajos sucesivos relacionados con el tratamiento del material.

Palabras clave:

Cerámica, Manises, universidad, investigación, arqueología, medieval.

Abstract

This communication aims to reflect on the need to complete university studies in institutions outside the university itself. These make it possible for the student to come into contact with subjects, realities and methodologies not expressly developed in the curricular program, with which a contact with knowledge closer to the future professional practice is possible. The authors of this communication provide a shallow reflection on medieval ceramics after participating in the excavation organized by the National Museum of Ceramics and Sumptuary Arts González Martí and the Association of Ceramology in the old Obradors neighborhood of Manises, under the scientific direction of Jaume Coll Conesa. Thanks to this first experience we have been able to know the Valencian ceramic productions and, after the completion of the field work, continue with successive works related to the treatment of the material.

Key words:

Ceramics. Manises College. Investigation. Archeology. Medieval.

Introducción

Durante los años de formación universitaria, el alumnado puede conocer y aprender mucho sobre el campo en el que quiere formarse, pero siempre con ganas de aprender más. En el caso de los autores de esta comunicación, la Universidad de Valencia les permitió experimentar el programa universitario, que, como sabemos, en todas las instituciones de enseñanza superior tiene tantos puntos positivos como negativos.

Pero poniendo la cerámica en el centro de atención, como punto negativo, tenemos que mencionar la falta de profundización en la enseñanza sobre el tema, que solo cambia cuando llegamos hasta un punto más avanzado en nuestra formación. Por suerte, para complementar este punto, la formación reglada universitaria dispone de mecanismos que permiten que los estudiantes realicen prácticas curriculares y extracurriculares en instituciones externas a la propia universidad, y así ampliar su formación. Además, las prácticas realizadas en las distintas empresas, centros de investigación, museos, permiten al alumnado entrar en contacto con materias de primera mano, pueden ver realidades y metodologías no desarrolladas expresamente en el programa curricular. En nuestro caso tuvimos la suerte de poder realizar primero las prácticas curriculares y, después, también las extracurriculares en el Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias González Martí. Gracias al museo, pudimos aprender mucho sobre el mundo de la cerámica y, en concreto, sobre la cerámica medieval valenciana, que tanto nos interesa, y que nos permite hacernos una idea de la futura práctica profesional.

Trabajo de campo

Como mencionamos anteriormente, la realización de las prácticas universitarias tiene una gran importancia porque, aparte de complementar el programa curricular, nos posibilita solventar la necesidad de aprender cada vez más. Ahora, siendo historiadores, vemos necesario hacer una pequeña reflexión sobre el conocimiento de la cerámica medieval tras participar en la excavación organizada por el Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias González Martí y la Asociación de Ceramología en el antiguo Barri d'Obradors de Manises, bajo la dirección científica de Jaume Coll Conesa (fig.1 y 2).

La excavación fue realizada en un solar que se encuentra en la calle de Valencia, n.º 17, con una superficie de 362,37 m². Al excavar una larga trinchera, podemos llegar a la conclusión de que, en el lugar indicado, durante la época medieval, se dedicaban a la producción de la cerámica. En este proceso de excavación también pudimos estar al tanto de la metodología arqueológica y el verdadero desarrollo del proceso laboral, que tanto hemos escuchado durante los años de formación universitaria. Junto al buen rendimiento del equipo arqueológico, aparecieron verdaderas joyas en las diferentes unidades estratigráficas con un gran valor científico que, tras realizar el trabajo posterior y una investigación, aportarán mucha información a la historia y al conocimiento de la cerámica de un lugar tan importante como es Manises. Algunas de estas piezas las veremos a continuación (fig. 3, fig. 4 y fig. 5).



Fig. 1



Fig. 2



Fig.3



Fig. 4

Tratamiento del material

A la hora de disponer del material hallado, en la excavación del Barri d'Obradors de Manises en diciembre del 2017, seguimos el siguiente procedimiento, que consiste en la documentación precisa de las piezas aparecidas en las diferentes unidades estratigráficas que nombramos con las siglas UE. Una vez documentadas, se trasladan al laboratorio del Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias González Martí para su estudio posterior.

En esta institución procedimos a un tratamiento previo de las piezas en el que seleccionamos los fragmentos más delicados, como pueden ser aquellos que solo pasaron por la primera cocción, llamados bizcochados, con restos de pintura y, por lo tanto, deben ser limpiados con más cuidado. El lavado de las piezas se hace con ayuda de un barreño y un cepillo; así, se elimina la mayor cantidad posible de capas de tierra para dejar a la vista tanto la forma y la pasta como la decoración de los diversos fragmentos de cerámicas. Esta labor se repite hasta acabar de limpiar el material procurando que no se pierda ningún detalle de las piezas o fragmentos documentados (fig. 6).

Tras el secado de las piezas al aire, dentro de cada unidad estratigráfica, seleccionamos las piezas de forma muy básica de acuerdo con su tipología, las escudillas con las escudillas, los platos con los platos, y así sucesivamente con cada fragmento reconocible. Luego, dentro de estas formas, hicimos distinción entre las diversas decoraciones agrupándolas según sus grupos decorativos, que también forman una lista muy amplia, diferenciando entre loza valenciana azul clásica, esquemática, simple, azul y dorada, etcétera. Además, mediante este proceso, al fijarnos en



Fig. 5



Fig. 6

las piezas, podíamos comprobar si había fragmentos que encajaran y fueran parte de una misma pieza, buscando cuáles daban perfil completo, para así poder dibujarlo.

Realizada esta tarea, continuamos el trabajo de laboratorio con el proceso de siglado del material, dando a cada pieza las siglas de su campaña y su número de la unidad estratigráfica donde encontramos cada pieza, consiguiendo así que las piezas en cualquier caso puedan ser identificadas. Esta tarea consiste en una metodología simple, al aplicar una cubierta de producto a la pieza en un lugar lo menos visible posible, para así poder escribir el número del fragmento.

Prosiguiendo con el trabajo de investigación, una vez secada la tinta con la que se había siglado, se procede a ver qué piezas podían ser parte de un mismo objeto. Aunque tiene su dificultad, mantiene a los investigadores en contacto con el material y enseña a mirar más allá, a no ver solo un trozo viejo de cerámica y a apreciarlo como un elemento con valor histórico (fig. 7).

Entre los últimos pasos del trabajo, realizamos la catalogación de las piezas. En este proceso, cada una de las piezas recibe un número de inventario, estableciendo una datación aproximada basándonos en la decoración, junto con otros parámetros, así como ciertas medidas como diámetros, peso, grosor y altura de la pieza. La catalogación permite conocer mejor la cerámica y la historia que la rodea, mostrando que realmente no solo es información en un libro y un objeto de museo, sino que te pone en contacto directo con la historia. Una historia con diferentes familias decorativas, como ya lo mencionamos anteriormente, que nos ofrece mucha información, y permite conocer la elaboración de las piezas y una cronología aproximada (fig.8).

A pesar de suponer la mayor parte del trabajo, para la documentación correcta y completa, es necesario el dibujo arqueológico de las piezas, así como tomar las fotografías de cada una de ellas. El dibujo arqueológico necesita la utilización de mucha técnica, debido a que no estamos hablando de dibujos simples, sino que hay que presentar las piezas con sus medidas exactas, inclinación correcta, con todos los posibles detalles, procurando que se entienda la pieza sin haberla visto en persona o en una fotografía, utilizando la ayuda de instrumentos como un pie de rey, un perfilador o un compás. El proceso de fotografiado también requiere de una elaboración compleja, procurando que todos los detalles, como pueden ser el juego de sombras o la inclinación de las piezas —o incluso, si es necesario, pueden resaltarse detalles del objeto—, aparezcan reflejados en la fotografía.

Todo este proceso de estudio arqueológico permite a los investigadores conocer mejor cada una de las piezas y establecer una conexión con la historia, igual que lo hicieron los grandes estudiosos, como el propio González Martí. A continuación, veremos cuatro piezas elegidas para presentar con su estudio completo, que nos permiten representar el trabajo realizado durante las prácticas mencionadas en la parte introductoria del texto (fig. 9).



Fig. 7



Fig. 8



Fig. 9

Documentación

A continuación, presentamos algunas piezas que nos permiten acercarnos a la historia y permitir el inicio del camino hacia la investigación del material cerámico, que nos enseñó la experiencia práctica en instituciones como el Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias González Martí.

La primera pieza es una base plana con una decoración de un ciervo rampante en relieve heráldico tenante. El fragmento de una escudilla tiene un diámetro de base de 70 mm, aunque solo se conserva parte de esa base, que fue encontrada en la unidad estratigráfica 284, y nos presenta una pieza de un grosor de 8,66 mm con 25 gramos de peso que se quedó en la segunda cocción a la hora de la producción. Además, colocaríamos el trozo en la familia de la loza valenciana dorada azul clásica, que, entre otros tipos, muestra una gran diversidad (fig. 10).

La segunda pieza estudiada es un fragmento de escudilla de ala de tipo malagueña primitiva o llamada loza valenciana malagueña dorada azul. Este trozo fue encontrado en la unidad estratigráfica 260, y pasó por todas las cocciones productivas, es decir, es de tercera cocción con reflejo, y tiene un diámetro de boca de 160 mm y 23 gramos de peso. Si observamos la pieza, podemos ver una decoración de una piña lobulada con retícula, espirales menudas, lirio complejo y banda de cubos encabalgados. Además, una cenefa con cordón formado por dos líneas onduladas entre dos filetes simples. A la hora de investigar sobre la pieza, fue de gran ayuda el artículo de Jaume Coll Conesa en el I Congreso Internacional Red Europea de Museos de Arte Islámico, donde habló sobre la loza dorada valenciana del siglo XIV¹ (fig.11).

El penúltimo fragmento es una pieza muy conocida entre los historiadores relacionados con la ceramología, debido a que estamos hablando de una escudilla de loza valenciana dorada de tipo Pula. La pieza fue encontrada en la unidad estratigráfica 284 y tiene las siguientes medidas: pesa 287 gramos, tiene una altura de 58 mm y un diámetro de base de 60 mm que está acompañado con un diámetro de boca de 130 mm. Debido a que la pieza es de segunda cocción, en la decoración solo podemos observar cinco anillos con punto. Investigando sobre la pieza, se puede leer la siguiente información: “Escudilla cóncava con el borde redondeado y pie en forma de anillo ligeramente cóncavo. Pasta rojiza. Esmalte de color blanco marfileño incluso en el interior. La decoración en azul cobalto y reflejo dorado está dominada por cinco medallones, dentro de los cuales hay unas esferas con el centro punteado. En los cuatro espacios intermedios se alternan unas grecas. La escudilla forma parte de un grupo de seis ejemplares que, junto a otros trece, hoy perdidos, decoraban la ventana derecha del campanario de la iglesia de S. Antonio Abad (Palermo), que fue demolido. Hace referencia al conocido tipo Pula”² (fig. 12).

1 Coll Conesa, J., et al. (2012): “Aspectos, técnicos, formales y decorativos de la loza dorada valenciana del siglo xiv. Las series iniciales”. *Actas del I Congreso Internacional Red Europea de Museos de Arte Islámico*, pp. 311-343.

2 Mira, E.; Soler, M. P.; Lerma, J. V., et al. (1999): *Sicilia y la Corona de Aragón: rutas mediterráneas de la cerámica*. Valencia, Generalitat Valenciana, D. L., pp. 380-381.



Fig. 10



Fig. 11



Fig. 12

La última pieza es un azulejo de loza valenciana azul gótico, que, como la cerámica de tipo Pula, también fue encontrado en la unidad estratigráfica 284. La espectacular pieza es de segunda cocción productiva y tiene unas medidas de 18,7 x 19 cm y 1,6 cm de grosor. Como decoración, podemos observar decoración epigráfica árabe que significa "Alá", hojas reticuladas y cruz central con florecillas. El mismo González Martí describe el azulejo de la siguiente manera: "Un doble y fino perfil encierra en su interior un tallo que se enrosca sobre sí mismo con tres hojas y varias pequeñas motas. Entre las piñas, un doble trazo grueso inexpressivo, sale de cada lado del azulejo [...]. El fondo de la loseta es de tallos y puntos [...]. Se advierte una ejecución cuidadosa, con precisión de trazos, que hace resaltar el rico conjunto en el que las piñas con sus adornos rizados se agrupan por sus vértices en número de cuatro, rodeadas por las cruces. Repetimos nuestras manifestaciones anteriores de que los artistas que trazaron los proyectos de estos azulejos no se apartaron del estilo y ritmo ornamental que llevaban a los platos de tipo persa, manifestación de las más exquisitas, si no la principal, de la cerámica levantina, en los siglos XIV y XV"³ (fig. 13).

Conclusión

Para acabar, quisiéramos agradecer al Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias González Martí y al director Jaume Coll Conesa por darnos la oportunidad de conocer ese mundo maravilloso que esconde la cerámica medieval y que, como historiadores recién graduados, nos permitió dar los primeros pasos en la investigación arqueológica. Además, nos gustaría animar a todos los compañeros que estudian en la educación universitaria a que aprovechen la oportunidad de realizar prácticas curriculares y extracurriculares en instituciones externas a la propia universidad y, de este modo, puedan seguir creciendo, ampliar los conocimientos y, así, investigar descubriendo verdaderas joyas. Además, es una ocasión magnífica de seguir los pasos de investigadores únicos, como es el propio González Martí.

Bibliografía

Coll Conesa, J., et al. (2012): "Aspectos, técnicos, formales y decorativos de la loza dorada valenciana del siglo XIV. Las series iniciales". *Actas del I Congreso Internacional Red Europea de Museos de Arte Islámico*.

Mira, E.; Soler, M. P.; Lerma, J. V., et al. (1999): *Sicilia y la Corona de Aragón: rutas mediterráneas de la cerámica*. Valencia, Generalitat Valenciana.

Martí, Manuel González (1944): *Cerámica del levante español. Siglos medievales. Alicatados y azulejos*, tomo II. Barcelona, Ed. Labor.

³ Martí, Manuel González (1944): *Cerámica del levante español. Siglos medievales*, tomo II, pp. 347-351.



Fig. 13

Del objeto cerámico al sujeto crítico, la transformación de los museos de Esplugues de Llobregat

Carme Comas Camacho
Conservadora en los
Museos de Esplugues
de Llobregat

Marina Pons Serra
Responsable de
comunicación en los
Museos de Esplugues
de Llobregat

Resumen

En las últimas décadas, ha destacado el desarrollo de la llamada *nueva museología*, una corriente que busca la democratización de los valores y de los productos culturales. Los museos han cambiado su centro de interés: del objeto expuesto fríamente han pasado a tener como objetivo principal llegar a todos los públicos. El visitante se entiende como destinatario, como usuario, como eje vertebrador que debe dar sentido a las propuestas.

Los museos de Esplugues han dado un giro importante en esta línea. El objetivo de la comunicación es compartir cómo hemos hecho este camino, valorar los resultados y reflexionar sobre las incógnitas de futuro.

Palabras clave:
Museología social. Nueva museología.
Gestión de públicos. Comunicación

Abstract

At the beginning of XXI century, the Social Museology has stood out as increasing trend on museology. This cultural current works on the democratization of values and cultural products. Museums have changed their focus of interest, from the object exposed to the publics. Currently, visitors are understood as an active user and not as a passive viewer, and Museums look for new proposals and ways to arrive and impact to them.

The Museums of Esplugues have adapted and addressed their exhibitions and activities to this new paradigm. The goal of this report is to share how they have planned this transition, how they evaluate and analyze these changes, and how they face the future.

Key words:
Social Museology. New museology.
Public management. Communication

Introducción

Esplugues de Llobregat presenta una economía basada, principalmente, en el sector servicios. Es un municipio de 46.146 habitantes, con una extensión de 4,6 km². La ciudad se encuentra en una situación geográfica privilegiada, limítrofe con la ciudad de Barcelona y en el cruce de importantes vías de comunicación.

En el último estudio realizado para diagnosticar la situación actual de la ciudad, recogido en el Plan estratégico Esplugues 2025¹, destacan dos problemáticas importantes: la cohesión social y la falta de una identidad compartida.

La orografía del municipio y el cruce de grandes vías de comunicación lo fragmentan en doce barrios desconectados entre sí. Y la falta de una identidad compartida de ciudad supone una pérdida de sentimiento de pertenencia, que desde el Departamento de Patrimonio Cultural se intenta paliar.

En este punto, entre mediados del siglo XIX y principios del XX, Esplugues de Llobregat destacó por tener una tradición ceramista importante, vinculada a la cerámica aplicada a la arquitectura. Es una tradición y una identidad hoy en día perdida y olvidada que se intenta recuperar a través de la difusión del eslogan "Esplugues, ciudad ceramista". Este concepto engloba la dinamización de diferentes recursos patrimoniales gestionados desde los museos municipales, vinculados a la producción de cerámica.

Por un lado, encontramos el Museo Can Tinturé, que es el que puede decirse que funciona a pleno rendimiento. Se trata de un museo monográfico que expone una de las colecciones de azulejo seriado catalán más importantes que se conservan y que engloba piezas desde el siglo XIV hasta el XX. Se inauguró en el 2003 en un edificio histórico emblemático con el objetivo de generar un recorrido estético y cronológico que sitúa el azulejo como obra de arte (fig. 1).

Por otro lado, en situación provisional desde su apertura pública en el 2002, tenemos el recinto de la antigua fábrica de cerámica Pujol i Bausis, hoy reconvertida en Museo de Cerámica La Rajoleta. Fue una de las empresas más importantes de producción de cerámica arquitectónica durante el periodo modernista en Cataluña, y colaboró con los grandes arquitectos del momento: Antoni Gaudí, Lluís Domènech i Montaner y Josep Puig i Cadafalch, entre muchos otros.

La Rajoleta es el diamante en bruto con más potencial patrimonial y turístico de Esplugues de Llobregat. En cuanto a patrimonio, no hay otro lugar donde se conserven tantas tipologías de hornos cerámicos que, además, permiten trazar la evolución de la industrialización en la producción de cerámica arquitectónica entre los siglos XIX y XX. Por lo que respecta al turismo, su vinculación con las redes de promoción del modernismo y su cercanía a Barcelona la sitúa como un recurso con gran atractivo (fig. 2).

¹ Presentado por el Ayuntamiento de Esplugues en el 2017, marca las líneas estratégicas que trabajar en los próximos años, aunque no incorpora un rol específico al patrimonio cultural ni a los museos.

Del objeto cerámico al sujeto crítico, la transformación de los museos de Esplugues de Llobregat



Fig. 1. Exterior del Museo Can Tinturé ©MEL. Archivo Fotográfico. Fot.: Turismo Baix Llobregat



Fig. 2. Vista del recinto del Museo de Cerámica La Rajoleta ©MEL. Archivo Fotográfico. Fot.: Turismo Baix Llobregat

Por último, cabe citar la última fábrica de cerámica que funcionó en Esplugues hasta finales del siglo XX, La Baronda. En el 2010, se recuperaron las naves industriales y se rehabilitaron para otros usos empresariales. Actualmente, es un equipamiento municipal con dos espacios expositivos dedicados a la cerámica artística contemporánea: a los artistas premiados en la Bienal Internacional de Cerámica y a la obra de la ceramista Angelina Alós Tormo.

Desde 1986, el Ayuntamiento de Esplugues de Llobregat institucionalizó la celebración, primero anual, y luego bianual, de un certamen para promocionar la creación artística con la cerámica como base. Actualmente, la Bienal Internacional de Cerámica de Esplugues de Llobregat es una de las más antiguas del Estado y en los últimos años su dimensión internacional ha crecido de manera exponencial. Desde 1998 el certamen se realiza en memoria de Angelina Alós Tormo. Es una de las grandes ceramistas contemporáneas, estrechamente vinculada a la ciudad de Esplugues e impulsora del premio. Fue una de las primeras mujeres en ocupar un lugar en la Academia Internacional de Cerámica, y dispone de una pequeña exposición permanente dedicada a su figura (fig. 3).

Carme Comas Camacho, Marina Pons Serra



Fig. 3. Vista de la exposición de Angelina Alós en La Baronda ©MEL. Archivo Fotográfico. Fot.: C. Comas

Como hemos visto, se trabaja en tres líneas: la cerámica preindustrial, la cerámica industrial y la cerámica artística contemporánea, pero los museos no lo hacen solos. Existen, podemos decir, dos servicios municipales que trabajan en paralelo: la Escuela Municipal de Cerámica y el Archivo Histórico Municipal, que conserva un importante fondo documental que complementa las colecciones de piezas.

Colaboran, además, con varias redes de museos y turismo a diferentes niveles y con las asociaciones de referencia en el mundo de la cerámica, sobre todo autonómicas, como, por ejemplo, la Asociación Catalana de Cerámica y la Asociación de Ceramistas de Cataluña.

En este primer punto, el objetivo era hacer una primera introducción para situar quiénes somos, qué estamos gestionando y reflejar en qué redes temáticas e institucionales participamos y con qué entidades colaboramos, para entrar a explicar el título de la comunicación con mayor profundidad y adentrarnos en la transformación que han vivido los museos de Esplugues de Llobregat en los últimos años.

Marco conceptual: del objeto al sujeto

En las últimas décadas, ha destacado el desarrollo de la llamada *nueva museología*, una corriente que busca la democratización de los valores y de los productos culturales. Los museos han cambiado su centro de interés: del objeto expuesto fríamente han pasado a tener como objetivo principal llegar a todos los públicos. El visitante se entiende como destinatario, como usuario, como eje vertebrador que debe dar sentido a las propuestas.

En este marco, los museos del siglo XXI se incluyen bajo del paraguas de la museología social. La museología social nos habla de participación, de inclusión social, de generar experiencias en los visitantes, de plantear una mirada crítica, de trabajar con la comunidad y de desarrollar aprendizajes significativos (M. McCall y C. Gray, 2013).

Los museos de Esplugues han dado un giro importante en esta línea en los últimos años por dos motivos principales: las nuevas exigencias que el contexto actual atribuye a los museos y la necesidad de remontar una reducción drástica de público.

Del objeto cerámico al sujeto crítico, la transformación de los museos de Esplugues de Llobregat

El primer motivo, referente a estas exigencias nos lleva a comparar dos documentos internacionales que definen el nuevo rol de los museos. Según los Estatutos del Consejo Internacional de Museos (ICOM), aprobados por la 22.^a Asamblea General en Viena (Austria) el 24 de agosto de 2007²:

"Apartado 1: Un museo es una institución sin fines lucrativos, permanente, al servicio de la sociedad y de su desarrollo, abierta al público, que adquiere, conserva, investiga, comunica y expone el patrimonio material e inmaterial de la humanidad y su medio ambiente con fines de educación, estudio y recreo".

Esta definición se encuentra en un momento de cambio y está previsto que en la próxima asamblea, que se celebrará en Kioto (Japón) en setiembre del 2019, se cambie para adaptarla a la nueva realidad, que enfatiza la función social del museo.

Seguramente, en la nueva definición estarán recogidas algunas de las ideas del segundo documento que se comparará. La recomendación número 49, adoptada formalmente por la 38.^a reunión de la Conferencia General de la Unesco en el 2015, sobre promoción y protección de los museos y las colecciones. En el texto se hace referencia precisamente al nuevo rol social que comentábamos, como citamos a continuación:

"Los museos son espacios públicos vitales que deberían estar dirigidos a toda la sociedad y, en consecuencia, pueden ejercer un papel importante en la creación de vínculos y la cohesión de la sociedad, la construcción de ciudadanía y la reflexión sobre las identidades colectivas.

"Los museos son lugares que deberían estar abiertos a todo el mundo y deben garantizar el acceso físico y cultural de todas las personas, incluyendo a los grupos desfavorecidos.

"Pueden ser espacios de reflexión y debate sobre cuestiones históricas, sociales, culturales o científicas. Además, deben promover el respeto a los derechos humanos y la igualdad de género. Los estados deberían alentar a los museos a cumplir esas funciones".

Ante estas nuevas funciones atribuidas a los museos, internamente nos planteamos situarnos en un triángulo teórico que nos lleva a cambiar la mirada, centrada en los objetos, en las colecciones, hacia las personas, hacia los públicos.

Los museos de Esplugues de Llobregat trabajan por un museo social, didáctico y sensorial, con la accesibilidad universal como eje central. Social, porque quiere generar una comunidad de personas con las que trabajar desde la participación. Didáctico, porque los museos son espacios de aprendizaje. Y sensorial, porque, ante la sobreoferta cultural, la innovación es obligatoria. La museología sensorial estudia la manera de transmitir los contenidos a través de todos los sentidos, romper el peso visual de los museos, y diseñar experiencias que ayuden a generar un aprendizaje significativo.

El segundo motivo que nos lleva al cambio de mirada es la pérdida de público. Como podemos ver en el análisis de públicos entre el 2009 y el 2017, los museos de Esplugues

² Modificados y adoptados por la Asamblea General extraordinaria, el 9 de junio de 2017 (París, Francia).

se han recuperado de una situación difícil. En el 2009, los usuarios se situaban en 11.729 personas. Con la crisis económica y la fuerte reducción presupuestaria, los datos cayeron en picado hasta llegar a las 7.818 personas en el 2013. Podemos ver que, en el 2015, el público vuelve a los índices anteriores y en los últimos años se detecta una estabilización de los datos de visitantes³.

Nos encontramos ante una balanza desequilibrada; nuestras colecciones crecían en potencial, pero los públicos bajaban y se han estancado. Ante esta situación, éramos conscientes de que conocíamos el potencial de nuestras colecciones para conectar con el público. También conocíamos bien a nuestros públicos, a los que teníamos, a los que perdíamos y a los que queríamos, pero no podíamos alcanzar. Así que, para equilibrar la balanza, vimos necesario generar unas herramientas básicas de comunicación acompañadas de una nueva manera de gestionar el público, enfocada a programas concretos.

La experiencia práctica

En este punto nos centraremos en la experiencia práctica de estos años, a través de dos temas centrales: el plan de comunicación y la gestión de públicos. Estos dos ejes definieron programas enfocados a perfiles concretos, que reflejan la renovación en la programación de actividades en los últimos años.

El plan de comunicación

Uno de los puntos de inflexión fue la creación y puesta en marcha del Plan de comunicación de los museos de Esplugues. El momento fue en el año 2013, en plena crisis económica, en un contexto específico de recorte presupuestario y cambio en las dinámicas de comunicación con la generalización de las redes sociales.

El objetivo principal del plan de comunicación era la definición de una identidad propia de los museos, ya que se había detectado que su presencia y personalidad quedaban desdibujadas en la compleja estructura municipal. En segundo término se pretendía dotar al equipo de herramientas de comunicación propias para crear canales directos entre los públicos y los museos.

El plan de comunicación incluyó la creación de una imagen corporativa propia que convive con total normalidad con la identidad general del Ayuntamiento de Esplugues; la renovación de los materiales impresos y la creación de un nuevo tríptico informativo; y el desarrollo de una identidad digital. Esta presencia digital se materializó en la creación de una página web de los museos de Esplugues como principal instrumento de comunicación y la apertura de nuevos canales de comunicación directo con nuestros públicos, virtuales o presenciales (perfiles de redes sociales y boletines de los museos).

Para optimizar los nuevos recursos disponibles y establecer redes de colaboración con canales, instituciones y plataformas afines, se apostó por una presencia estable de los museos de Esplugues en varias redes de difusión del patrimonio, de turismo y ocio, ampliando de esta manera su radio de impacto.

Del objeto cerámico al sujeto crítico, la transformación de los museos de Esplugues de Llobregat

Para la correcta implementación del plan de comunicación era imprescindible la gestión directa de los canales de comunicación disponibles. De esta manera, se asegura un control sobre los contenidos, se incluye el programa de comunicación en cada nuevo proyecto desde su génesis y permite el análisis y la evaluación continua.

Después de esta primera fase de puesta en marcha, en el año 2016 iniciamos una nueva fase de evaluación de los resultados. Una valoración cuantitativa y cualitativa con resultados muy positivos, ya que se pudo establecer una relación directa entre el plan de comunicación y la recuperación de los niveles de públicos anteriores a la crisis. Desde el punto de vista cualitativo, las redes sociales han abierto un camino a nuevas maneras de relacionarnos con los públicos: una relación directa y cercana, que es uno de los puntos que mejor valoran nuestros usuarios de los museos.

Más allá de los buenos resultados, la evaluación del 2016 sirvió para tomar algunas decisiones técnicas, como la necesidad de desarrollar un plan editorial para mantener la coherencia y calidad de nuestras publicaciones en redes sociales. Los datos proporcionados por Google Analytics nos permitieron detectar dónde debíamos focalizar nuestros esfuerzos en la web y, en consecuencia, ampliamos la información práctica en torno a las exposiciones temporales, se renovó la página dedicada a la oferta pedagógica y se redujo el apartado de actualidad, que tenía un bajo índice de lectura.

Se implantaron nuevos recursos como la inscripción en línea en las actividades y se abrió un nuevo perfil en Instagram.

La gestión de los públicos

De acuerdo con el marco teórico o conceptual que se ha expuesto, situamos a los públicos y la gestión de estos en el centro de nuestro esquema, al mismo nivel que las colecciones.

Esta forma de trabajar obliga a cuestionarnos de manera constante y siempre que iniciamos un nuevo proyecto todo lo que nuestros públicos pensamos que quieren escuchar de nosotros o qué creemos que esperan de su visita a los museos de Esplugues. Un cambio en nuestra manera de trabajar que se implanta de manera progresiva para evitar la banalización de nuestros proyectos.

El ejemplo de cómo las bibliotecas se han convertido en centros de referencia social y cultural, así como su manera de dar respuesta a las necesidades culturales de los ciudadanos, marcan, en cierto modo, el camino que los museos deben seguir, y en el cual es fundamental colocar a los públicos en el centro de nuestro universo.

Esta resituación de los públicos en nuestro esquema de trabajo está incompleta, ya que todo el peso recae en una forma de proceder o trabajar por parte del equipo de los museos. Es necesario acompañar esta filosofía con un plan de gestión de públicos.

Como ya se ha repetido, el público en singular no existe, existen los públicos y los no públicos, y la manera que tenemos de aproximarnos debe ser singular y diferenciada. Para ello, es necesario tener un amplio conocimiento sobre quiénes son, cómo actúan, qué les interesa.

Los programas específicos

En este camino hacia la recuperación en los resultados, hemos agrupado las actuaciones en diferentes programas, que estamos dotando de cuerpo teórico, para poder establecer unos objetivos, unos indicadores y unos sistemas de evaluación, que nos permitan crecer y acercarnos a la visión del futuro museo que queremos plantear.

Podemos establecer seis programas específicos:

1 Programa educativo

El programa educativo nace con el museo y es uno de los pilares básicos en la gestión diaria. Trabajamos de manera integral con los centros educativos. Se han generado una serie de materiales complementarios que permiten una primera aproximación a los contenidos en el aula, un conocimiento más profundo a través de la actividad en el museo y una consolidación, con material *a posteriori*, de nuevo en el centro.

Actualmente, la oferta pedagógica de los museos de Esplugues de Llobregat está formada por diez actividades dirigidas a todas las etapas educativas, desde infantil hasta bachillerato. También dispone de una oferta personalizada para grupos de educación especial. Las actividades propuestas se basan en el diálogo y la participación a través de la manipulación de materiales, que se complementan con talleres creativos, según los niveles.

2 Programa de difusión y proximidad

El programa se articula en tres ejes.

El objetivo es convertir los museos y la cerámica en un referente de identidad para la población, concretamente la antigua fábrica Hijos de Jaime Pujol i Bausis, hoy Museo de Cerámica La Rajoleta. Es un referente visual por las dimensiones y características de sus hornos, lo que debe ser un elemento vehiculador de esta tan necesaria identificación ciudadana.

Bajo el lema o el eslogan de “Esplugues, ciudad ceramista”, se desarrolla un relato que quiere aproximar el pasado, el presente y el futuro de la ciudad a la cerámica y los museos como un espacio común y propio, donde la ciudadanía reconozca su espacio de encuentro, de reconocimiento.

El potencial de la ciudad en torno a la cerámica nos ha permitido construir un discurso y un relato con un gran atractivo. Nuestra participación en grandes eventos como la Noche de los Museos con la actividad “Sombras de la fábrica”, la incorporación de actividades y visitas especiales en eventos ciudadanos como la Semana de las Personas Mayores y la participación en la iniciativa vecinal “Flores en la calle”.

Cada año, los vecinos de nuestro barrio dan la bienvenida a la primavera con una muestra de alfombras florales, y los museos participamos reproduciendo algún azulejo emblemático de nuestra colección, e, incluso, el año pasado, a raíz de la exposición “El modernismo y las flores”, los vecinos decidieron centrar su jornada en este movimiento artístico.

Del objeto cerámico al sujeto crítico, la transformación de los museos de Esplugues de Llobregat

En segundo lugar, reivindicar la cerámica como un arte mayor. No es ninguna novedad que la cerámica aún no tiene el “valor social” de otras disciplinas artísticas, y que sí tiene en sociedades asiáticas, y es objetivo de este programa trabajar por la difusión y la proximidad.

En este programa incluimos las colaboraciones constantes con la Escuela Municipal de Cerámica y la Bienal Internacional de Cerámica de Esplugues Angelina Alós, todas sus actividades y su rama barcelonesa con la muestra “Post creaciones” en la sede de la Asociación de Ceramistas de Cataluña. Y la Feria de Cerámica Antigua y Modernista que cada año organizamos junto con la Asociación Catalana de Cerámica.

En el mismo ámbito de “Esplugues, ciudad ceramista”, este programa tiene una tercera vertiente: la proyección turística de la ciudad. Al igual que para la creación de comunidad, la cerámica es el hecho diferencial de nuestra ciudad.

Uno de los principales objetivos del Servicio de Patrimonio Cultural y Turismo es la difusión y promoción de la riqueza patrimonial de Esplugues y su posicionamiento como destino de turismo cultural, familiar e industrial.

Los museos de Esplugues, Can Tinturé y La Rajoleta, son los principales recursos patrimoniales a través de los cuales se vehicula la política de promoción turística de la ciudad de Esplugues, y se han convertido en referentes en la creación de una marca turística propia para la ciudad.

3 Programa de accesibilidad

El programa de accesibilidad es uno de los que tiene más recorrido: ya ha cumplido diez años. Es parte de un proyecto teórico que incluye la accesibilidad y el diseño universal en la política de gestión del museo. Se han desarrollado diferentes proyectos y actuaciones que tienen como objetivo principal eliminar de manera paulatina las barreras físicas y de comunicación de nuestros museos, de una manera inclusiva, para dar cabida a todo tipo de públicos.

4 Programa familiar

El programa familiar nació de manera natural, una vez consolidado el programa educativo, en parte como respuesta a una petición de nuestro público y como una extensión del programa de proximidad, cuyo crecimiento derivó en un programa propio. El objetivo es ser un espacio clave para recuperar el valor social de la cultura y un elemento de cambio social para las próximas generaciones. En segundo lugar, se trabaja para fomentar la creatividad y el valor de lo artístico.

La diferencia en nuestra mirada es la concepción del programa familiar como un espacio de ocio con valor añadido, donde combinamos entretenimiento y educación en valores, siguiendo el ejemplo ya consolidado de las bibliotecas.

El programa familiar ofrece un espacio común donde adultos y niños puedan aproximarse a la cultura, a la cerámica y a nuestras colecciones como una opción de ocio educativo. El trabajo en equipo permite a las familias relacionarse en un entorno distinto al colegio o el día a día.

³ Datos procedentes de las memorias internas de los museos de Esplugues de Llobregat.

5 Programa de investigación

Los museos de Esplugues de Llobregat no destacan como centros de investigación ni publicación científica. Las exposiciones temporales y la elaboración de nuevas actividades conllevan realizar microinvestigaciones basadas en su aplicación directa. Con el objetivo de introducir a la comunidad y la idea de la participación del público, en el 2016, alrededor de la exposición itinerante “El legado Nolla”, planteamos un ejemplo. Se desarrolló un ámbito local dedicado a la producción de gres en la fábrica de cerámica Pujol i Bausis. El equipo técnico realizó un trabajo de investigación del fondo documental de la fábrica de ese periodo y una búsqueda de piezas en las colecciones del museo.

Por último, planteamos un trabajo de campo compartido con el título “Gres, *made in* Esplugues”. En la exposición, se instaló un dossier que se iba ampliando con las localizaciones que los propios visitantes nos enviaban, y que previamente se cotejaban con la documentación existente. Fue una manera de introducir al público en una investigación colaborativa.

6 Programa de igualdad

El programa de igualdad nació en el año 2015, primero como una simple actividad en el marco del Día Internacional de la Mujer. Optamos por la creación de una visita semiteatralizada de la mano de una trabajadora de la fábrica Pujol i Bausis. El trabajo de investigación que realizamos para la creación del guion fue el punto de inflexión que abrió los ojos a la necesidad de trabajar, investigar y explicar la situación de las mujeres en el pasado, y el presente, para poder vivir en un futuro más igualitario.

El personaje de Magdalena, la trabajadora de la fábrica, vuelve cada mes de marzo para explicarnos su visión del trabajo femenino, pero también ha sido el punto de partida para la creación de una beca de investigación que presentaremos en breve para continuar el proceso iniciado en el 2015 y buscar dónde están las mujeres en la historia de la fábrica Pujol i Bausis.

La programación se complementa con debates o mesas redondas sobre el papel de las mujeres en nuestros días en sectores profesionales que nos son muy próximos, como “Trabajadoras de la cultura” o “Mujeres de cine”.

Dentro del programa de igualdad, en el 2017, celebramos el Año Angelina Alós. Se realizaron una serie de actos e iniciativas con el objetivo de recuperar, reivindicar y difundir la figura de una gran ceramista, y también una mujer luchadora que, en una época donde la cerámica de creación era mayoritariamente masculina, batalló por mantener su espacio.

Y lo más importante es la aplicación de la mirada de género de manera transversal en todos los otros programas: evitar los estereotipos de género en nuestros materiales educativos, utilizar un lenguaje no sexista y el fomento de la visualización del trabajo femenino.

Del objeto cerámico al sujeto crítico, la transformación de los museos de Esplugues de Llobregat

Conclusiones

Hemos llegado al final del recorrido. La idea era mostrar cómo un museo local de cerámica intenta actualizarse para hacer frente a los nuevos retos, conectando con las personas a través de los objetos. La mejora en la comunicación y en la gestión de públicos nos lleva a recuperar los índices anteriores, pero nos encontramos en una fase en que no es suficiente.

A la falta de recursos humanos y económicos se suman los cambios legislativos introducidos en la Administración pública, lo que ha multiplicado las tareas administrativas que recaen en equipos técnicos, ya con sobrecarga de trabajo.

El nuevo camino debe partir de la evaluación continua para aprender y mejorar, pero también para optimizar los recursos, y este camino no puede seguir sin más acuerdos de colaboración entre los diferentes grupos de interés; más allá de las entidades asociativas específicas y las administraciones públicas, el museo debe ser un agente activo dentro de su comunidad local.

Los museos de Esplugues de Llobregat estamos en esta fase de evaluación de las tareas realizadas, de reflexión sobre los resultados y de debate sobre el futuro, con diferentes incógnitas sobre la mesa, y la motivación por bandera.

Bibliografía

M. McCall y C. Gray (2013). “Los museos y la ‘nueva museología’: teoría, práctica y cambio organizacional”. *Museum Management and Curatorship*, vol. 29, n.º 1-17.

“La Rosa de los Vientos”. Taller Internacional de Cerámica

María Pilar Espona Andreu Dra. en Bellas Artes

The rose of the winds.
International ceramics workshop

Resumen

“La Rosa de los Vientos” es una iniciativa de investigación creativa y producción artística de cerámica, en la que participan jóvenes ceramistas simultáneamente desde diferentes museos en el ámbito local, nacional e internacional, con la premisa de elaborar obras únicas interpretando una pieza seleccionada de la colección del Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias González Martí.

Palabras clave:

Cerámica, creatividad, investigación, patrimonio cultural, colecciones, redes sociales, espacio telemático

Abstract

The Rose of the Winds is an initiative of creative research and artistic production of ceramics, in which young potters participate simultaneously from different museums at the local, national and international level, with the premise of producing unique works interpreting a selected piece of the collection of the National Museum of Ceramics and Sumpuary Arts *González Martí*.

Key words:

Ceramics. Creativity. Investigation. Cultural heritage. Collections. Social networks. Telematic space.

Objetivos

El objetivo principal es implicar a los jóvenes en el porvenir de los museos mediante experiencias creativas que permitan a los pequeños ceramistas realizar obras singulares desde el propio museo, impulsando el conocimiento del patrimonio cultural.

Generar y compartir sinergias entre las entidades colaboradoras con el propósito de dar a conocer y difundir sus colecciones.

Colaborar en línea entre las instituciones museísticas para la consecución del objetivo previsto, que es la creación de cantimploras de barro con diferentes técnicas de factura y horneado que dirigirán y efectuarán los profesores ceramistas.

Una selección de las piezas elaboradas en este proyecto internacional de cerámica "La Rosa de los Vientos" forman parte de una nueva colección de cerámica que se conserva en el Museo González Martí.

Con esta actividad se ha querido también ratificar la experiencia pionera¹ e inédita (Espona, 2002) ideada para la investigación por las redes telemáticas, con el motivo de desarrollar con éxito otra actividad de cerámica, donde se ha experimentado con las relaciones personales entre diversos interlocutores implicados, que han dado sus frutos con el resultado de diversas colecciones singulares.

El proyecto

El proyecto se inscribe en el marco del estudio, la experimentación y la formación artística en el campo de la cerámica donde han participado simultáneamente jóvenes ceramistas desde el Museo Nacional de Cerámica González Martí de Valencia, el Museo de Cerámica de L'Alcora de Castellón y el Museo de Antropología de Xalapa de Veracruz de México, con el propósito de generar y compartir sinergias entre los organismos colaboradores para apoyar y dar visibilidad a las colecciones de estos museos mediante diversas estrategias de comunicación contempladas para corto, medio y largo plazo.

La aportación especial al proyecto es la *masterclass* simultánea llevada a cabo en el Museo Nacional de Cerámica González Martí, al tiempo que en el Museo de Cerámica de L'Alcora, seguido del Museo de Antropología de Xalapa.

Una elaborada historia con un guion argumental ha sido el conductor para la creación de las cantimploras de cerámica que precisará un león de la portada del Palacio de Dos Aguas, sede del Museo González Martí, para el equipaje de su particular ruta de la seda, comerciando con productos valencianos allende los mares² (Espona, 2016). Así, los

1 Espona, Pilar: Barrios Forum Unesco-Taller Internacional de Cerámica 2002-2005, celebrados en el Nakatomi Museum of Contemporary Fine Craft de Japón, 2002. (En la tesis doctoral de la autora, p. 39); Museo del Banco de la República de Bogotá, Colombia, 2002; la ONCE, Alicante, 2003; Ayuntamiento de El Palmar, Valencia, 2004; Ayuntamiento de Vallfogona de Ripollès, Gerona, 2005.

2 Exposición "Mercaderías de la Ruta de la Seda. XI'an-Valencia-Cantón", donde se contempla la ruta transoceánica del Galeón de Manila, que posibilitó durante dos siglos y medio el intercambio de mercancías y culturas. ESPONA, Pilar (com.). En <<https://www.youtube.com/watch?v=s9T7kpXaZP4>>

alumnos de estos talleres tienen un pretexto más allá de la mera creación, que es colaborar en el avituallamiento de agua necesaria para el gran viaje de nuestro león protagonista y, a la vez, involucrarse en el contexto de las rutas de la seda.

A su vez, les permite conocer y comparar las diferentes maneras de trabajar el barro en otros contextos con la misma premisa y su posterior cocción, llevada a cabo por los profesores ceramistas de cada taller.

Finalmente, el proyecto refuerza la participación juvenil en "La Ruta de la Seda en el museo", ligada a la Ruta de la Seda de la Unesco desde el proyecto "Valencia, ciudad de la seda 2016-2020".

La premisa del taller de cerámica

Cada joven ceramista debe realizar un diseño de creación propia, personalizando su cantimplora de barro. Se ha escogido como modelo la pieza de la colección del museo numerada CE1/03529.



Fig. 1. Aspecto general (set. 2016) M. J. Badenas, fotografía digital.



Fig. 2. Boceto (2016) P. Espona, imagen digital

Los tres talleres internacionales de cerámica

A Valencia se acercaron para realizar sus obras diecisiete alumnos del Colegio F. Grangel Mascarós, que trabajan habitualmente en el Museo de Cerámica de L'Alcora.

En el museo de L'Alcora se efectuó un taller simultáneo, eligiendo y diseñando una obra común en la que participaron un nutrido grupo con 26 jóvenes.

Días más tarde, en el Museo de Antropología de Xalapa, se llevó a cabo el mismo taller de las cantimploras de barro, coordinado por la profesora Dolores Pineda de



Fig. 3. Valencia. Aspecto del taller, set. 2016.



Fig. 5. L'Alcora. Momento del trabajo en el museo.



Fig. 7. Xalapa. Un grupo de alumnas con la profesora ceramista María Teresa Gómez Cantarell, oct. 2016.

Forum Unesco de México, con diez niños ceramistas del Instituto de Antropología, anexo al museo y a la Universidad Veracruzana, que asisten asiduamente a los talleres de cerámica.

Secuencias de los trabajos

Todos los jóvenes participantes han sido identificados adecuadamente antes de comenzar los talleres.

Una vez terminadas las obras, se numeran para asociarlo a cada autor.



Fig. 4. Valencia. Resultado cocido del anverso.

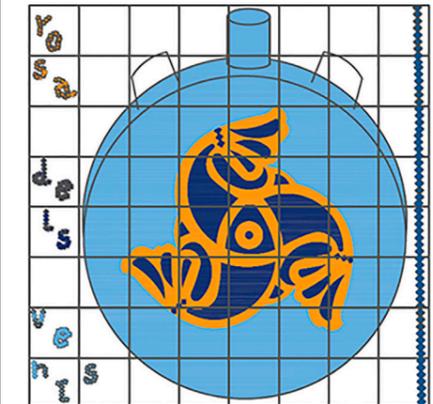


Fig. 6. L'Alcora. Boceto a escala, set. 2016.



Fig. 8. Cantimplora en su anverso, con el logotipo del proyecto.

Fig. 9. El reverso presenta una impronta alusiva a la cultura prehispánica.

Técnicas de trabajo y cochura de las piezas

En L'Alcora se optó por la creación colectiva de un mural cerámico, en el que cada joven ceramista realizó una baldosa del panel siguiendo cuidadosamente el boceto (fig. 10 y 11).

Esta singular pieza realizada en equipo ha sido una iniciativa de los jóvenes ceramistas, muy habituados a los trabajos murales cerámicos (fig. 12 y 13).

Las imágenes muestran la diferencia del trabajo en ambos procesos de horneado (fig. 14 y 15).



Fig. 10. L'Alcora. Aspecto del taller.



Fig. 12. Detalle del corte de las baldosas.



Fig. 14. La profesora ceramista Teresa Artero, ante el horno del Museo de Cerámica de L'Alcora.

Valencia: cantimploras individuales. Dimensiones aproximadas: 25 x 25 cm; materiales: arcilla calcáreo-ferruginosa; técnica: modelado manual y estampillado con moldeado por presión; temperatura de cocción: 950 °C.

L'Alcora: mural *La Rosa dels Vents*. Dimensiones: 1,60 x 1,60 metros. Materiales: gres chamotado blanco y esmaltes. Planchas, bajo relieve por adhesión. Temperatura de cocción: 1.280 °C.

Xalapa: cantimploras individuales. Dimensiones aproximadas: 25 x 25 cm. Placa hecha a mano. Quema de las piezas en un horno rústico alternativo con humo y aplicaciones de carbonato de cobre.



Fig. 11. Detalle del boceto en un papel numerado.



Fig. 13. Decoración de las piezas.



Fig. 15. La reputada ceramista mexicana María Teresa Gómez Cantarell durante la cocción en su horno de humo.

Implicación institucional

Museos: tres importantes museos de cerámica en España y México. El Museo Nacional de Cerámica González Martí de Valencia, el Museo de Cerámica de L'Alcora de Castellón y el Museo de Antropología de Xalapa. El programa ha contado desde su comienzo con el apoyo y coordinación de sus tres directores: el Dr. Jaume Coll Conesa, D. Eladi Grangel y la Dra. Maura Ordóñez Valenzuela.

Universidades participantes: Instituto de Antropología y la Universidad Veracruzana. Forum Unesco Universidad y Patrimonio, sede central. Universidad Politécnica de Valencia.

En México, la Dra. Dolores Pineda Campos, profesora de la Universidad Veracruzana y coordinadora para México y países latinoamericanos de Forum Unesco Universidad y Patrimonio para el Caribe.

En España, la Dra. Pilar Espona, miembro de Forum Unesco Universidad y Patrimonio, sede central, Universidad Politécnica de Valencia, que lidera la idea original, el guion y la dirección, iniciada en el 2016.

Participación de los ceramistas

Han colaborado los profesores ceramistas Juan Carlos Iñesta, de Manises; Teresa Artero, de L'Alcora; y María Teresa Gómez Cantarell, de Xalapa (fig. 16 y 17).

Y, en los tres museos implicados, han participado 53 jóvenes ceramistas, autores de las obras de cerámica "La Rosa de los Vientos", acompañados de tres profesores, que han liderado los tres talleres con tres ayudantes cada uno, lo que suma un total de 65 ceramistas; hay que añadir, asimismo, el apoyo humano de atención y los responsables para las grabaciones en formato digital de las fotografías y los vídeos tomados *in situ* para los medios telemáticos y las redes sociales.

Colección internacional de cerámica "La Rosa de los Vientos", 2016

Del compendio de las cantimploras realizadas en Valencia, se han escogido seis representativas del trabajo general. El mural de L'Alcora está compuesto por 64 baldosas de 20 cm de lado, con unas medidas de 160 x 160 cm. Se han seleccionado cuatro cantimploras de México que representan al taller de Xalapa. (fig. 18, 19 y 20)



Fig. 18. Museo González Martí, Valencia.



Fig. 16. Valencia. Los niños ante sus cantimploras.



Fig. 17. Xalapa. El grupo ante sus obras.



Fig. 19. Mural "La Rosa de los Vientos". Museo de Cerámica de L'Alcora, Castellón.



Fig. 20. Museo de Antropología, Xalapa.

La Ruta de la Seda en el museo

Este proyecto singular de cerámica se enmarca en el proyecto "Valencia, ciudad de la seda 2016-2020", con tres premisas principales.

En primer lugar, difundir las colecciones del Museo Nacional de Cerámica, con el título "La Ruta de la Seda en el museo", comenzada en el 2016, con la actividad creativa y participativa "La Rosa de los Vientos", dirigida a un grupo de jóvenes, que se presentó en la exposición "Mercaderías" (Espona, 2016, com.).

En segundo lugar, establecer una primera red local e internacional para dar visibilidad a la producción valenciana de cerámica y seda, compartiendo sinergias creativas y de relaciones entre instituciones.

Y, en tercer lugar, formar parte del programa "Ruta de la Seda" de la Unesco, que lidera el valenciano José María Chiquillo del 2016 al 2020, apoyando el programa de la Red Internacional Plataforma Unesco Rutas de la Seda.

Por su parte, el proyecto "Valencia, ciudad de la seda 2016-2020" se adhiere también a la Silk Road Online Platform de la Unesco, puesta en marcha para potenciar las rutas de diálogo entre los países participantes.

Desde julio del 2016, se han llevado a cabo varios proyectos transversales, comenzando por la exposición "Mercaderías de la Ruta de la Seda. Xi'an-Valencia-Cantón"³, a la que se unió la exposición original del taller internacional "La Rosa de los Vientos", con el pretexto de presentar los trabajos de los niños ceramistas que han colaborado desde sus respectivos museos en la creación de las cantimploras para la expedición del león de la portada.

A las preciadas colecciones del museo se une una nueva de cerámica juvenil, "La Rosa de los Vientos", que tiene la particularidad de haber sido creada desde los propios centros museísticos, salvando la convención de mostrar solo obras muy reconocidas y valoradas por los expertos del sector.

Se ha potenciado también el salón de té chinesco del Palacio de Dos Aguas, mediante una ilustración (Pilarín Bayés, 2004) que recrea el guion de la autora en la que un rico mercader oriental llega al palacio para ofrecer a la marquesa valiosas mercaderías.

Fruto de este trabajo creativo se ha consolidado, además, el proyecto general a medio plazo "El león de seda", iniciado en julio del 2016. Este proyecto culminó en julio del 2018 con una exposición de los trajes de seda para el vestuario de una ópera *ballet*, cuyo apartado musical fue compuesto por el percusionista Jesús Salvador *Chapi*, profesor del Conservatorio Profesional de Música de Valencia. La ópera se inauguró en mayo del 2017, en el Día Internacional de los Museos, con música de percusión y viento metal, ante la portada del palacio museo, en la que participaron alrededor de cincuenta músicos y cantantes del conservatorio e interpretaron, entre otras, una danza marcial de los gusanos de seda.

Ajustándose al libreto de la ópera *ballet El león de seda*, en el 2018, cuarenta alumnos de la Escuela de Arte y

³ Primera exposición ideada para "La Ruta de la Seda en el museo", comisariada por Pilar Espona en el 2016.

Superior de Diseño⁴ de Valencia diseñaron alrededor de 400 bocetos, diez para cada personaje. Se eligieron varios grupos de dibujos, de los que se realizó su posterior patronaje y costura a medida, lo que tuvo como resultado los 22 trajes de este singular *ballet*, confeccionados con diferentes tejidos de seda por los estudiantes de moda. La presentación del vestuario se llevó a cabo el 18 de mayo del 2018 con una *performance* musical de la mano del conservatorio. Todo ello supone un ejemplo digno de resaltar de instituciones fidelizadas a un mismo proyecto desde el año 2000.

Los personajes de la historia

Un león de la portada del Palacio de Dos Aguas es el protagonista junto a la hilandera, en alusión a la alegoría de la seda. El relato *El león de seda* (Espona, 2016) implica diversas alegorías de las colecciones del museo y del Colegio del Arte Mayor de la Seda, los leones y las famas de las dos instituciones, quienes, junto a otros personajes, conforman una fantástica historia que narra diferentes peripecias del león con la Dra. Marion Whitewater, investigadora y viajera que logrará despetrificar al león con su talismán (fig. 21 y 22).

El mercader oriental, acompañado de un séquito formado por sus dos hijas de China y Samarcanda y los porteadores, llegan de nuevo al palacio para presentar a la marquesa preciosos productos que traen de Oriente.

Marion Whitewater escucha los susurros del león de la portada y desea ardientemente emular al mercader de la seda, partiendo hacia tierras lejanas para comerciar con productos valencianos.

El maestro de ceremonias anuncia que los marqueses organizan un gran baile de máscaras en honor de la seda. Acudirán Marion Whitewater, el León Azul de la Casa de la Seda, acompañado por la Fama Dorada y su amorcillo y el mercader con su séquito. En palacio esperan a la fama de palacio con su amorcillo y a la hilandera con los gusanitos de seda.

Ayudado por la hilandera y los gusanitos de seda, el león se convierte en un gran gusano bajo la capa que han tejido para camuflarlo. Se presenta en el baile como el gran señor Valentino, que parte hacia las rutas de la seda.

El León Azul, invitado de honor, sospecha del intruso y le reta a un baile de corte para desenmascararlo. Ataviado con una gran capa roja de satén corre hacia la sala de la cúpula, donde un gran espejo custodia la llave de los cuatro mundos.

Finalmente, ayudado por Marion, iniciará su gran viaje hacia las rutas de la seda acompañando al séquito del mercader, para comerciar con productos valencianos (fig. 23 y 24).

Todo el vestuario del *ballet* ha sido objeto de estudio y se ha ambientado en el s. XVIII, a partir del análisis de ciertas piezas de cerámica y porcelana del museo González Martí. Así, el ropaje de Marion se ha inspirado en una porcelana de L'Alcora, la marquesa presenta una *mouche* en su rostro como una figura de un panel cerámico, la vestimenta de las famas se ha centrado en las figuras de las pinturas parietales, etcétera (Espona, 2018: 14-15).

⁴ Vestuario de la ópera *ballet El león de seda*, en <<http://www.easdvalencia.com/dim18-vestuario-leon-seda/>>



Fig. 21. La hilandera de seda del Palacio. Se ha elegido esta figura de terracota como logotipo para "La Ruta de la Seda en el Museo". Está ubicada en una pared del patio de la fuente, donde la doncella, ante una devanadora, recoge capullos de seda de una rama de morera que deposita en una cesta (s. XIX).



Fig. 22. La Dra. Marion Whitewater, conductora de la historia, investiga el león de la portada. A la derecha de la fotografía, el talismán *El buscador de las Dos Aguas*, que tiene poderes para despertar al león de su suelo de alabastro (agosto de 2016). El tesoro e icono del proyecto es la cantimplora de plata, esmaltes y rubies, que ha sido creada por el orfebre Vicente Gracia.

Conclusiones

Se ha llevado a cabo una aproximación del patrimonio cultural entre los jóvenes al compartir sus experiencias en la creación cerámica dentro del espacio museístico, implementando la puesta en valor del acervo cultural de estos museos y generando, a su vez, sinergias por las redes telemáticas y el incremento del área del conocimiento.

También se han cumplido los objetivos de organizar los tres talleres internacionales de cerámica "La Rosa de los Vientos" 2016, que ha contado con la participación activa de 53 jóvenes ceramistas en los tres museos seleccionados.

La historia del león de la portada ha motivado a todos los estudiantes participantes a colaborar en este proyecto internacional, haciendo suyas las peripecias de nuestro león.



Fig. 23. El león Valentino, con Marion Whitewater.



Fig. 24. Valentino escapa a la sala de la cúpula.

Se ha contado con una colaboración gradual del proyecto para la difusión en los medios sociales desde los tres museos implicados. Ha sido una cuestión imprescindible documentar sistemáticamente *in situ* el proceso evolutivo de los talleres con imágenes digitales, vídeos y su difusión inmediata por las redes sociales, obteniendo con ello un amplio repertorio gráfico.

Los resultados obtenidos son tres exposiciones en las que está implicada la cerámica: "Mercaderías de la Ruta de la Seda. Xi'an-Valencia-Cantón", de noviembre del 2016 a octubre del 2017; la exposición "La Rosa de los Vientos", que tuvo una afluencia de 92.274 visitantes; y la exposición "El león de seda: vestuario de la ópera *ballet*", todas ellas realizadas en el Museo Nacional de Cerámica González Martí. Una selección de las cantimploras se presentó en la exposición "El león de seda" 2018, como tributo al león de la portada, así como la colección singular de cerámica "La Rosa de los Vientos" 2016.

No se tiene constancia de otro proyecto de estas características, que vincula la creación y producción artística de la cerámica, la música y la seda realizada con jóvenes ceramistas y estudiantes músicos y de moda, y que, además, se haya llevado a cabo entre varias instituciones en el mismo espacio de tiempo, del 2016 al 2018.

Bibliografía y recursos electrónicos

ESPONA ANDREU, PILAR (2003): *El Museo virtual. Concepto y posibilidades. Experiencias del Cyber-Museo Interactivo: la creación de una colección*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia. Tesis doctoral (I Taller Internacional de Cerámica. Fig. 9, p. 39).

ESPONA ANDREU, PILAR (2018): “La seda en la arquitectura” [en línea]. Valencia: Ministerio de Cultura y Deporte. Disponible en: *La Gaceta de Folchi. Boletín del Museo Nacional de Cerámica n.º 36. Octubre-diciembre 2018*, pp. 14-15. Disponible en: <<https://es.calameo.com/read/00007533511cee56b1f03>> [Consulta: 20 abril 2019].

“Taller Internacional de Cerámica La Rosa de los Vientos” [en línea]. Valencia: Ministerio de Cultura y Deporte. Publicado el 31 may. 2017. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=m1VzbURyMCI>> (7:53). [Consulta: 21 feb. 2019]. [Espona, 2016 (dir. com.)].

“Exposición: Mercaderías de la Ruta de la Seda. Xi’an, Valencia, Cantón” [en línea]. Valencia: Ministerio de Cultura y Deporte. Publicado el 24 feb. 2017. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=s9T7kpXaZP4>> (16:58). [Consulta: 21 feb. 2019]. [Espona, 2016 (com.)].

ESPONA ANDREU, PILAR (2016-2017): “II Jornada de la Ruta de la Seda” [en línea]. Valencia: Universidad de Valencia, Oficina de Políticas para la Excelencia (OPEX). Publicado el 28 dic. 2017. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=dJ-TCJ1qnn0>> (7:04). [Consulta: 21 feb. 2019]. [Espona, 2016 (ed.)].

Espona Andreu, Pilar (2018): “La Rosa de los Vientos. Taller Internacional de Cerámica” [en línea]. Barcelona: Museu del Disseny de Barcelona. Publicado el 19 feb. 2019. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=vz69rxB9GSs>> (23:57). [Consulta: 21 abril 2019]. [Espona, 2018 (autora, ed.)].

“La ópera-ballet ‘El león de seda’ llega al González Martí. El museo celebrará la XVIII edición de ‘El palacio en concierto’”. Valencia: Levante-EMV.com Cultura. Publicado el 15 may. 2018. Disponible en <<https://www.levante-emv.com/cultura/2018/05/15/opera-ballet-leon-seda-llega/1718312.html>>. [Espona, 2018 (aut.)]. [Consulta: 10 abril 2019].

“Exposición ‘El león de seda. Vestuario de la ópera *ballet*’” [en línea]. Valencia. Museo Nacional de Cerámica “González Martí”. Del 30 de mayo al 15 de julio 2019. Disponible en: <<http://www.culturaydeporte.gob.es/mnceramica/dam/jcr:22677acb-1bbb-4d5f-8c26-ea4e9d60f05f/dossier-de-prensa-vestuario-leon-de-seda.pdf>>. [Consulta: 10 abril 2019].

“Exposición ‘El león de seda. Vestuario de la ópera *ballet*’” [en línea]. Valencia. Instituto Confucio, Universidad de Valencia. Publicado el 29 de may. 2018. Disponible en: <<https://www.uv.es/uvweb/instituto-confucio-uv/es/instituto-confucio/exposicion-leon-seda-vestuario-opera-ballet-1285919278217/Novetat.html?id=1286041444163>> [Consulta: 10 abril 2019].

“La Escola d’Art i Superior de Disseny participa en DIM18. Moda crea el vestuario para la performance ‘El león de seda’” [en línea]. Valencia: EASD. Publicado el 19 may. 2018. Disponible en: <<http://www.easdvalencia.com/dim18-vestuario-leon-seda/>>. [Consulta: 8 feb. 2019].

“La Rosa de los Vientos”. Taller Internacional de Cerámica

“Una exposición didáctica reivindica el lugar de Valencia en Ruta de la Seda” [en línea]. Valencia. *La Vanguardia*. CVA-Ruta Seda. Publicado el 30 de nov. 2016 (EFE). Disponible en: <<https://www.lavanguardia.com/local/valencia/20161130/412288245481/una-exposicion-didactica-reivindica-el-lugar-de-valencia-en-ruta-de-la-seda.html>> (15:22). [Consulta: 10 febrero 2019].

Agradecimientos

Al Dr. Jaume Coll Conesa, director del Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias González Martí de Valencia. A D. Eladi Grangel, director del Museo de Cerámica de L’Alcora, Castellón, España. En México, a la Dra. Dolores Pineda Campos, profesora de la Universidad Veracruzana y coordinadora de Forum Unesco Universidad y Patrimonio para México y el Caribe. A la Dra. Sara Ladrón de Guevara González, rectora de la Universidad Veracruzana. A la Dra. Maura Ordoñez Valenzuela, directora del Museo de Antropología. A Dña. Sofía Larios León, directora del Instituto de Antropología.

A los profesores ceramistas D. Juan Carlos Iñesta, de Manises; Dña. Teresa Artero, de L’Alcora; Dña. María Teresa Gómez Cantarell, de Xalapa. Y a los cincuenta y tres jóvenes ceramistas de los tres museos participantes y autores de las obras de cerámica “La Rosa de los Vientos”. A los ayudantes en los talleres y a los responsables de los medios audiovisuales de cada centro.

Espona, Pilar: Barrios Forum Unesco-Taller Internacional de Cerámica 2002-2005, celebrados en el Nakatomi Museum of Contemporary Fine Craft de Japón, 2002. (En la tesis doctoral de la autora, p. 39); Museo del Banco de la República de Bogotá, Colombia, 2002; la ONCE, Alicante, 2003; Ayuntamiento de El Palmar, Valencia, 2004; Ayuntamiento de Vallfogona de Ripollès, Gerona, 2005.

Exposición “Mercaderías de la Ruta de la Seda. Xi’an-Valencia-Cantón”, donde se contempla la ruta transoceánica del Galeón de Manila, que posibilitó durante dos siglos y medio el intercambio de mercancías y culturas. ESPONA, Pilar (com.). En <<https://www.youtube.com/watch?v=s9T7kpXaZP4>>

Primera exposición ideada para “La Ruta de la Seda en el museo”, comisariada por Pilar Espona en el 2016.

Vestuario de la ópera ballet El león de seda, en <<http://www.easdvalencia.com/dim18-vestuario-leon-seda/>>

La cerámica artística en Bilbao. Una mirada hacia la actualidad

Amparo Lozano Sancha UPV/EHU

Artistic Ceramics in Bilbao. An actual point of view

Resumen

Los últimos años, la cerámica artística ha experimentado un importante cambio en sus múltiples aspectos: producción, investigación, lenguajes, difusión, consumo, etc. Una eclosión de nuevos proyectos que surgen y nos llegan cada día a una velocidad nunca vista. En esta ocasión, se analiza la actualidad de la cerámica artística en el Bilbao del 2018 (desde la perspectiva de la autora) y se explican qué posibles factores han intervenido en este cambio, algunos de los cuales son específicos de este lugar, pero otros afectan de una manera mucho más general.

Palabras clave:

Cerámica contemporánea, Bilbao, jóvenes artistas

Abstract

Last years, artistic ceramic has experiment an important change on it´s multiple levels: production, investigation, languages, broadcasting, consume, etc. A dawn of new projects is emerging and arriving to us with a speed never seen before. In this case, nowadays artistic ceramic it´s analyze on 2018’s Bilbao (from the author’s point of view), and it explains which possible facts had took part in this change, some of them specifics from this place, but others concerning on a much more general level.

Key words:

Contemporary ceramics. Bilbao. Young artists.

Introducción

Existen múltiples referencias y nombres si se busca la conexión entre cerámica artística y Bilbao. A finales del siglo XIX y durante el siglo XX, pueden destacarse artistas como Paco Durrio (Valladolid, 1868 - París, 1940), Acebal Idígoras (Tres Algarrobos, Buenos Aires, 1912 - Castro Urdiales, 1977) o José de Bikandi (Ondarroa, 1896 - Buenos Aires, 1958); realmente, ninguno nacido en Bilbao, pero tuvieron un fuerte vínculo con la capital vizcaína.

A medida que avanzamos en el tiempo surge un nombre que ha sido y es el mayor referente de la cerámica artística en Bilbao desde finales del siglo XX: Ángel Garraza. El cual viene desarrollando una incansable actividad relacionada con la cerámica y la escultura desde los años setenta a través de la investigación, la docencia y, por supuesto, el trabajo artístico (fig.1).

Desde hace unos años, la cerámica ha cobrado fuerza, pluralidad y presencia en Bilbao y sus alrededores. Crece la actividad de nuevos artistas sobre los que apenas existe información en libros o catálogos, a pesar de que, con frecuencia, podemos encontrar sus piezas en los certámenes nacionales o internacionales. Los medios de difusión y de consulta han cambiado; internet y las redes sociales son principalmente los agentes responsables de estas tareas.

El nuevo panorama. Contexto¹

Hace algunos años, Bilbao experimentó una especie de despliegue cerámico, originado principalmente por dos factores. Uno de ellos, particular de este territorio, es la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Pública del País Vasco (UPV/EHU). El segundo factor es internet, cuyo espacio de actuación no se limita a Bilbao, sino que tiene un carácter global.

En la Facultad de Bellas Artes, concretamente en el Departamento de Escultura, se imparten varias asignaturas dedicadas a la cerámica. Algunas de estas asignaturas cambiaron su metodología original cuando la licenciatura pasó a grado² debido al Plan Bolonia. Antes de este cambio, se impartían desde los conceptos más básicos (la composición del barro, los barroes locales y sus diferencias, técnicas de modelado...) hasta la realización de moldes o esculturas e instalaciones de mayores formatos.

En general, en el ámbito universitario y unida a la implantación del Plan Bolonia, surgió una corriente en las facultades de aumentar la oferta de másteres; de igual forma sucedió en la UPV/EHU.

Entre otros estudios de máster, en la universidad vasca se imparte, desde el 2012, el máster Cerámica: arte y función. Su duración inicial es de un curso lectivo, más el programa de prácticas; además de las asignaturas genéricas, acuden diferentes artistas que presentan sus trabajos en persona.

¹ Como aclaración al comienzo de este apartado, conviene remarcar que es una lectura subjetiva de la autora. Por motivos diversos, hay nombres que no aparecen en este texto que en la actualidad están desarrollando proyectos interesantes. A pesar de que Bilbao no es una ciudad demasiado grande, resulta complicado analizar la totalidad de agentes que participan en el panorama de la cerámica artística.

² Hasta hace algunos años, antes de la reforma educativa, los estudiantes de la facultad terminaban los estudios con el título de licenciado en Bellas Artes. La formación era más larga, más pluridisciplinar y con más horas lectivas.



Fig. 1. Cosas y causas (detalle) (2008), Ángel Garraza, arcilla. 24 x 16 x 3 cm cada pieza. http://www.angelgarraza.es/works_01_es.html

Cada año lectivo pasan nuevos alumnos, de los cuales un porcentaje continúa desarrollando proyectos relacionados con la cerámica desde diferentes ámbitos, como pueden ser la investigación, la docencia, el desarrollo de proyectos artísticos o más enfocados al diseño u otros campos, la creación de talleres en los que imparten clases o se invita a otros artistas para hacer monográficos, etcétera.

Este máster, de una forma u otra, ha contribuido de manera activa a la generación de un tejido en torno a la cerámica, bien en Bilbao, bien en otros lugares, ya que a menudo lo cursan alumnos de diversa procedencia. Los proyectos que algunos de los alumnos han emprendido han permitido que poco a poco se genere, o mejor dicho, se intensifique la presencia de la cerámica en el panorama artístico de forma exponencial.

El objetivo no es hacer publicidad de la UPV/EHU, puesto que, tiempo atrás y de forma paralela, ya existían diversos proyectos cerámicos, con vinculación a la universidad o sin ella. No obstante, puede decirse que la universidad ha sido un factor que ha influido de manera potente por el mero hecho de funcionar como un nexo entre agentes activos dentro de un mismo sector: el cerámico.

El otro factor de gran importancia para la cerámica artística ha sido internet, sumado a las redes sociales y a los teléfonos inteligentes. En la actualidad, un creciente porcentaje de la sociedad lleva en el bolsillo un teléfono móvil con conexión a internet y aplicaciones como Instagram, Facebook o Pinterest, a través de las cuales comparten infinitud de imágenes de artistas, eventos, etcétera. Gracias a este tipo de plataformas, da igual en qué punto del planeta se encuentre un artista para inaugurar su última exposición: miles de seguidores pueden conocer al momento las noticias más recientes al respecto.

Algunos agentes activos en la cerámica

Como ya se ha indicado en la contextualización del tema, el análisis de la actualidad cerámica en Bilbao no se centra únicamente en la creación, sino que se trata de abarcar otras líneas relacionadas:

— Investigación teórica o teórico-práctica. Seguramente el punto fuerte dentro de esta categoría es el conjunto de tesis doctorales activas y recientemente publicadas; se trata del ámbito más institucional, ya que están sujetas a una universidad. Algunas de estas investigaciones en formato tesis de los últimos años que ya han sido presentadas son las siguientes:

Leyún Orrico, Maite. *Estudio de los usos de la cerámica en las prácticas artísticas contemporáneas*. Tesis doctoral. Universidad Pública del País Vasco (UPV/EHU), 2018³.

Madariaga Escudero, Idoia. *Diseño de protocolos de actuación para la eliminación de materiales acumulados sobre las piezas cerámicas de las galerías Punta Begoña en Getxo*. Tesis doctoral. Universidad Pública del País Vasco (UPV/EHU), 2018⁴.

Paván Prieto, Claudio F., *Procesos comunes a la cocina y a la cerámica en el arte*. Tesis doctoral. Universidad Pública del País Vasco (UPV/EHU), 2011.

En muchas otras investigaciones ya publicadas, la cerámica representa un agente frecuente, pero aparece de forma más tangencial, sin ser el hilo principal de la tesis, por lo que no se citan.

Por otro lado, además de los trabajos ya defendidos, existen otros que todavía no se han finalizado. El conjunto de todas estas investigaciones demuestra el interés y la complejidad hacia el tema, ya que cada una se acerca a la cerámica desde prismas diversos.

— Talleres de cerámica. Esto no se refiere al taller en el que un artista desarrolla su trabajo personal, sino a algo más completo. Pueden ser espacios en los que uno o varios artistas trabajan, en los que, además, se imparten clases o se realizan otras actividades que aúnan a otros colectivos. Pueden ser clases a niños o adultos que quieren acercarse a la cerámica de forma continuada, o tal vez algo más ocasional como monográficos específicos en los que se profundiza en una técnica o se invitan a otros artistas para que lo impartan. Algunos de estos espacios también cuentan con tienda, por lo que son aún más polivalentes.

El objetivo de presentar estos espacios no es el publicitario, ya que el impacto que tienen es principalmente local, sino demostrar que hay una oferta que funciona, que el público general cada vez se acerca más a la cerámica, está más familiarizado y acude a las exposiciones porque se siente interesado.

Algunos de estos espacios son Hemen⁵, Buztin Artean, Cocomotora o M3 Arteko.

³ Esta investigación, además de la parte puramente teórica, se acompaña de la documentación del trabajo práctico que ha desarrollado la autora en los últimos años. Enlace de consulta: https://addi.ehu.es/bitstream/handle/10810/24051/TESES_LEYUN_ORRICO_MAITE.pdf?sequence=1

⁴ Investigación perteneciente al Departamento de Pintura (Restauración). Enlace de consulta: <https://addi.ehu.es/handle/10810/29423>

⁵ Hemen funciona como un espacio multidisciplinar en el que se imparten talleres y clases de cerámica; bajo este nombre se encuentra un colectivo que realiza y vende sus propios productos, no exclusivamente cerámicos. Además, sus integrantes desarrollan su propia línea de creación artística de forma individual.



Fig. 2. Inauguración de la exposición "Paisajes invisibles" (del 11 de julio al 2 de septiembre de 2018), Saray Pérez Castilla. Sala Rekalde, Bilbao. <https://paisajesinvisibles.org/2018/07/18/inauguracion-exposicion-paisajes-invisibles-sala-rekalde-bilbao/>



Fig. 3. Figuras de gres pintadas a mano con óxidos. 2018. <https://raisalava.com/CERAMICS>

— Artistas. A continuación, se expone una breve introducción a la obra de una serie de artistas que en la actualidad tienen su residencia en Bilbao, pero sus obras cada día tienen más visibilidad en otras ciudades y países.

Saray Pérez Castilla. Entiende o utiliza la cerámica como "nexo dialogador con la sociedad, amplificadora de los sentidos, reminiscencia hacia la tierra"⁶. Fusiona la cerámica con la tecnología, una aportación importante. A través de estos proyectos, la cerámica entra en espacios más tecnológicos, en los cuales no tenía presencia. Algunas de sus últimas exposiciones han tenido lugar en la Sala Rekalde de Bilbao, en el CDAN de Huesca o en el MUSAC de León (fig.2).

Raisa Álava. Es una artista multidisciplinar que a través de diferentes técnicas y procedimientos como la cerámica, el dibujo y el grabado desarrolla un estilo muy personal y libre, pero también muy identificativo. Crea escenarios y personajes divertidos, con un lado oscuro o siniestro (fig.3).

⁶ Cita de Saray Pérez Castilla.

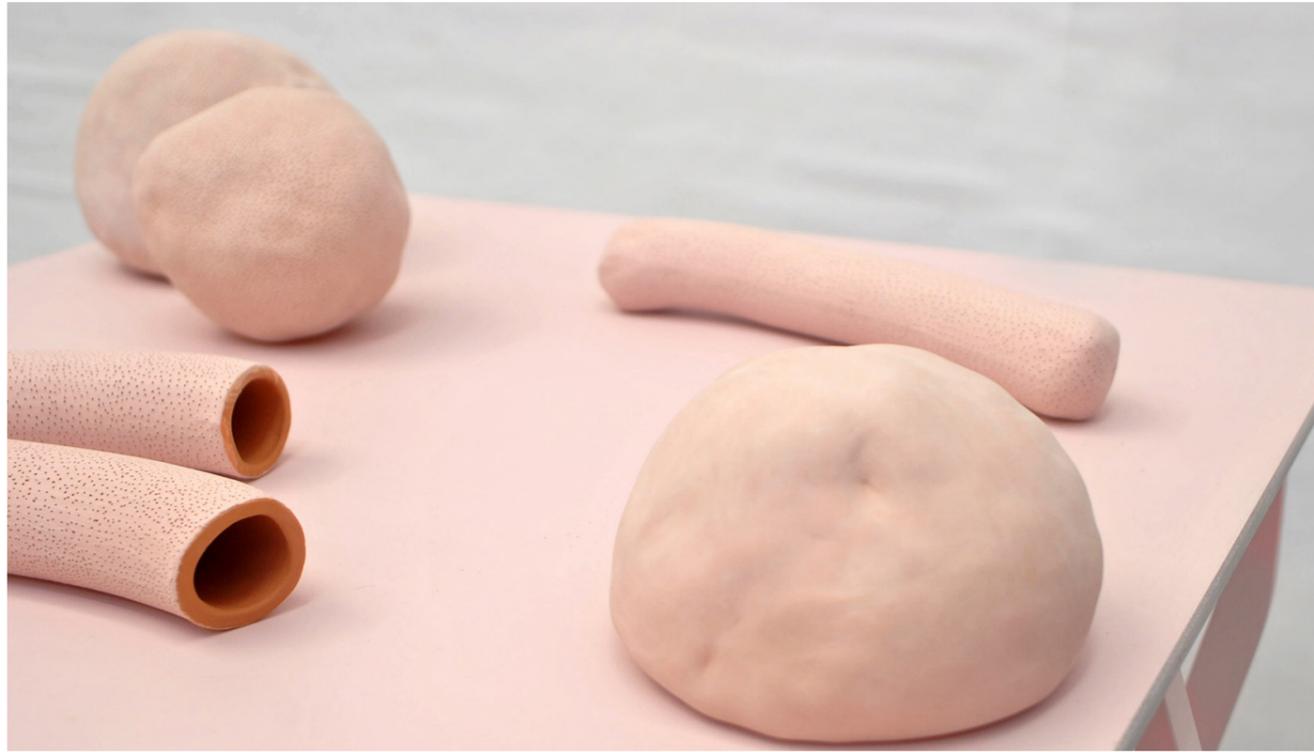


Fig. 4. Detalle de la exposición "Poner la mesa" (del 9 de marzo al 31 de marzo de 2018), Estela Miguel. Lamosa, Cuenca. <http://bellasartes.uclm.es/wp-index.php/exposicion/exposicion-poner-la-mesa-estela-miguel-lamosa/>

Estela Miguel. Integrante del colectivo Hemen. Su obra se mueve en el campo de la instalación y cada vez está más presente en las muestras de cerámica. Relaciona su proceso creativo con el azar y las relaciones accidentales o casuales entre formas y objetos. Uno de sus últimos proyectos, en colaboración con otras artistas (entre ellas, Raisa Álava), ha sido "The doll", presentado en Cerco 2018 (fig.4).

Raquel Asensi. Se define como "artista ceramista ciborg; en sus trabajos se hibridan los conceptos humano-máquina, natural-artificial"⁷. Además de materializar su investigación en forma de tesis doctoral (aún en proceso), su propia obra es una continua investigación sobre el cuerpo y el feminismo, un archivo experimental que la artista define como "un relato hecho a mano sobre arte, cerámica y feminismos" (fig.5).

Uxue López. Al igual que Estela Miguel, es integrante de Hemen. Sus obras se inspiran en el propio material y los lenguajes que se generan a partir de él. A pesar de poseer un carácter funcional, sugieren la posibilidad de cambio. Fue artista becada por la Fundación BilbaoArte en el 2017; el material resultante se inauguró en la exposición "Muda" (fig.6).

Maite Leyún. Su nombre aparece anteriormente en este artículo debido a que en el año 2018 presentó su tesis doctoral en la UPV/EHU. En el plano artístico, cuenta con una amplia experiencia que se renueva continuamente. Durante años se ha dedicado a la joyería cerámica con su marca Hello Bone, pero en la actualidad ha vuelto a un ámbito más relacionado con la escultura o el *happening* (fig.7).

7 Cita de la artista.



Fig. 5. Registro fotográfico de la acción "Ser otro" (2015), Raquel Asensi. Loza con *terra sigillata*, cordel dorado, acción corporal. Imagen impresa sobre el reverso de una tela de lienzo. Fotografía de Idoia Aragón. Bilbao. <http://raquelasensi.com/artefacto/ser-otro/>

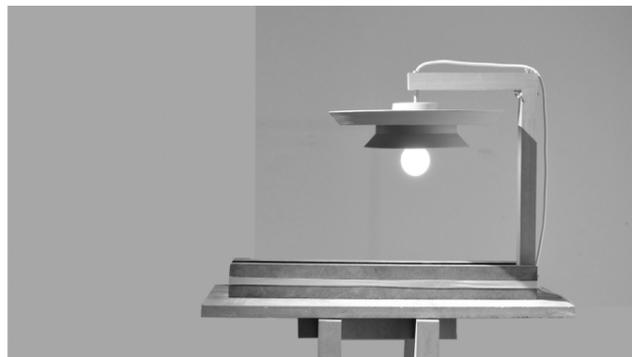


Fig. 6. Detalle de la exposición *Muda* (del 29 de octubre al 23 de noviembre de 2018), Uxue López. Fundación Bilbao Arte, Bilbao. <https://bilbaoarte.org/actividades/muda-exposicion-de-uxue-lopez/>

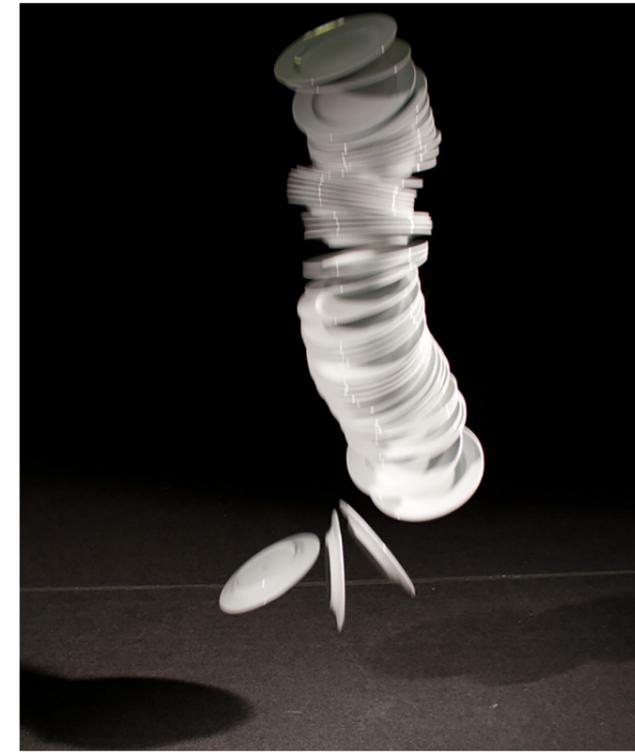


Fig. 7. Registro fotográfico de la acción "Platos rotos" (2014). Maite Leyún. <http://www.artekofactoria.com/mobile/articulo.php?id=1130>

Mar de Dios Solana. En su obra se aprecia el juego entre los límites de los convencionales conceptos de arte, diseño y funcionalidad e invita a una reflexión sobre estos espacios. Habitualmente trabaja con formatos medianos y diferentes pastas, como puede apreciarse en "Limitofías", proyecto premiado con la beca para las artes plásticas de la Diputación Foral de Bizkaia. En el 2017, su obra *Lámpara de esquina, versión XL* obtuvo la Mención de Honor de Diseño en la Bienal de Manises y en el 2018 colaboró con la fábrica de porcelana Vista Alegre en Portugal (fig.8).

Ane Takitto. Tiene una completa formación en moda y en escultura, y el nexa en el que se encuentra más cómoda es la joyería. Trabaja a altas temperaturas, con pastas teñidas y modeladas a mano, que monta o engarza con metal o metacrilato. En Bilbao participa con algunos de los espacios mencionados en el apartado de "Talleres", haciendo monográficos de tercer fuego, joyería o *kintsugi* (fig.9).

Análisis

Los nombres que aparecen en este artículo hacen referencia a personas que están desarrollando una labor de peso en cuanto a la cerámica artística, con sede en Bilbao. Corresponden, en su mayoría, a mujeres jóvenes, cuyas redes se extienden cada vez más a través de la continua presencia en medios de difusión relacionados con la cerámica, muestras y certámenes. Además, gestionan diversas actividades como cursos, monográficos de técnicas y procesos, etcétera.



Fig. 8. *Lámpara de esquina versión XL* (2017), Mención de Honor de Diseño en la Bienal Internacional de Cerámica de Manises. Mar de Dios Solana. <http://dissencv.es/la-bienal-internacional-de-ceramica-de-manises-anuncia-sus-ganadores/>



Fig. 9. Modelo Moon Walker de la colección "Moon", seleccionada en el Museo Cristóbal Balenciaga de Getaria, 2018. Takitto Jewelry. Porcelana y metal. http://www.anetakitto.com/wp-content/uploads/2019/01/DISENO_LOCAL_DP_ES.pdf

La cerámica para estas creadoras es el material principal en sus talleres, pero la combinación con otros materiales es un recurso habitual, en especial cuando se dota a la obra de una funcionalidad más allá de la escultórica.

A la hora de conocer la obra de estas artistas, es más efectiva una búsqueda en la red que en una biblioteca física. Por ello, en la bibliografía, la mayoría de las referencias corresponden a publicaciones en línea o a enlaces a redes sociales.

La importante presencia en las redes sociales y los precios relativamente asequibles de las obras de las artistas citadas favorecen que la posibilidad de compra se abra a un público más general, no solo local o especializado.

Por supuesto, además de la separación por categorías que se hace en este texto, existen relaciones más amplias y colaboraciones de mayor complejidad con otros agentes artísticos. Hay muchos otros espacios relacionados directa o indirectamente con la materia artística en los que, tal vez de una manera más transversal, la cerámica tiene presencia, por lo que esta diferenciación hace referencia a lo más general para componer una imagen global.

Parece que el balance es optimista: la cerámica está muy viva; cada vez está más presente en el mundo artístico vasco, y más cerca del público, al cual se le abre un abanico de posibilidades y actividades para iniciarse en el barro. A pesar de que todavía queda trabajo por hacer, los esfuerzos por la formación de un núcleo cerámico en Bilbao están poco a poco dando sus frutos.

Bibliografía

ACEBAL IDÍGORAS, ARTURO; LEÓN PAGANO. “Acebal Idígoras (II)”. *La Gran Enciclopedia Vasca*, 42-80, Bilbao, 1974.

Cerco 2018-Cerámica Contemporánea, “Exposición The Doll”. Cerco (blog). Acceso: 25 de abril de 2019. <http://www.cerco.es/cerco-2018/exposicion-the-doll/>

Fundación Bilbao Arte. “Maite Leyún | BilbaoArte”. Acceso: 25 de abril de 2019. <https://bilbaoarte.org/Artists/maite-leyun-orrico/>

Fundación Bilbao Arte. “Raquel Asensi | BilbaoArte”. Acceso: 25 de abril de 2019. <https://bilbaoarte.org/Artists/raquel-asensi-blanco/>

Fundación Bilbao Arte. “Uxue López | BilbaoArte”. Acceso: 25 de abril de 2019. <https://bilbaoarte.org/Artists/uxue-lopez-iruretagoyena/>

GARRAZA, ÁNGEL. *Experimentación de las propiedades de las pastas cerámicas para una práctica artística*. PhD diss., 1995. Universidad del País Vasco, 1995.

GARRAZA, ÁNGEL; LUIS BEAMONTE MESA y Taller Escuela de Cerámica de Muel. *Maestros de la cerámica y sus escuelas*, vol. 3, Zaragoza: Taller Escuela Cerámica de Muel, 2012.

GARRAZA SALANUEVA, ÁNGEL JOSÉ; MAITE LEYÚN ORRICO. “Estudio de los usos de la cerámica en las prácticas artísticas contemporáneas”, 2017. <http://hdl.handle.net/10810/24051>

GONZÁLEZ DE DURANA, JAVIER. “Francisco Durrio (1868-1940): sobre las huellas de Gauguin” [exposición]. BilbokoArte Ederren Museoa/Museo de Bellas Artes de

Bilbao, 3 de junio-15 de setiembre. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2013.

Infocerámica, “Estela Miguel”. 26 de noviembre de 2018. Acceso: 25 de abril de 2019. <http://www.infoceramica.com/2018/11/estela-miguel/>

Infocerámica. “Raisa Álava”. 19 de noviembre de 2018. Acceso: 25 de abril de 2019. <http://www.infoceramica.com/2018/11/raisa-alava/>

OKELA SORMEN LANTEGIA. “Okela | Raquel Asensi”. Okela Sormen Lantegia. Acceso: 25 de abril de 2019. <https://www.okela.org/es/artistas/raquel-asensi>

PAVÁN PRIETO, CLAUDIO F.; JUAN GÓMEZ RUIZ. *El plato: procesos comunes a la cocina y a la cerámica en el arte*. PhD diss., 2011. S. n., 2011.

Revista Cerámica de Argentina. Graciela Scocco. “Algunas notas sobre la historia de la cerámica en la Argentina. Primeras experiencias”. Acceso: 25 de abril de 2019. <http://revistaceramica.com.ar/algunas-notas-sobre-la-historia-de-la-ceramica-en-la-argentina-primeras-experiencias-parte-11/>

Rodríguez Laso, María Dolores; Idoia Madariaga Escudero. *Diseño de protocolos de actuación para la eliminación de materiales acumulados sobre las piezas cerámicas de las galerías Punta Begoña en Getxo*, 2018. <http://hdl.handle.net/10810/29423>

Web del artista. “Ángel Garraza”. Acceso: 25 de abril de 2019. <http://www.angelgarraza.es/>

Web de la artista. “Raisa Álava”. Acceso: 25 de abril de 2019. <https://raisalava.com/>

Web de la artista. “Raquel Asensi - Artefactos de cerámica” Acceso: 25 de abril de 2019. <http://raquelasensi.com/>

Otros recursos

Ane Takitto (@ane_takitto) Fotos y vídeos de Instagram. Acceso: 25 de abril de 2019. https://www.instagram.com/ane_takitto/

Buztin Artean (@buztinartean) Fotos y vídeos de Instagram. Acceso: 25 de abril de 2019. <https://www.instagram.com/buztinartean/>

Cocomotora (@cocomotora) Fotos y vídeos de Instagram. Acceso: 25 de abril de 2019. <https://www.instagram.com/cocomotora/>

“CV”. Tumblr. Acceso: 25 de abril de 2019. <https://mardedios.tumblr.com/cv>

Hemen (@proyectoehmen) Fotos y vídeos de Instagram. Acceso: 25 de abril de 2019. <https://www.instagram.com/proyectoehmen/>

<http://www.anetakitto.com/> Acceso: 25 de abril de 2019. <http://www.anetakitto.com/>

M3 Arteko - Inicio | Facebook. Acceso: 25 de abril de 2019. <https://www.facebook.com/M3-Arteko-1494724950832445/>

Mar de Dios (@mar.de.dios) Fotos y vídeos de Instagram. Acceso: 25 de abril de 2019. <https://www.instagram.com/mar.de.dios/>

Raisa Álava (@raisalava) Fotos y vídeos de Instagram. Acceso: 25 de abril de 2019. <https://www.instagram.com/raisalava/>

Un nuevo museo de la cerámica en Barcelona: ¿un capricho o una necesidad? Resultados del sondeo sobre un posible proyecto museístico relativo a la cerámica en Cataluña

Alfons Romero i Vidal Associació Catalana de Ceràmica (Barcelona)

Resumen

En esta comunicación se exponen los resultados de un sondeo realizado entre los miembros de la Asociación Catalana de Cerámica (ACdC) sobre cuestiones relacionadas con el enunciado. Su objetivo principal ha sido recabar su opinión sobre la necesidad o no de un museo específico de cerámica en Barcelona.

El cuestionario distribuido contenía unas preguntas preliminares para determinar el perfil del socio y, a continuación, se le interrogaba sobre su opinión respecto al museo que consideraba modélico, el criterio expositivo y el tipo de contenido deseado.

Puesto que el muestreo se ha hecho entre socios de la ACdC, es decir, personas vinculadas de un modo u otro con la cerámica histórica de épocas más recientes, será lógico que este sondeo refleje un determinado sesgo respecto a una muestra más general en la que se vieran representados todos los sectores de la sociedad. Se presenta un análisis estadístico simple sobre las respuestas referentes al perfil de los socios participantes, así como un resumen de las conclusiones que se sacaron en el debate presencial al que se invitó a todos los socios.

Palabras clave:

Museo. Museología. Cerámica. Loza. Alfarería

A new ceramics museum in Barcelona: a whim or a necessity? Results of the survey on a possible museum project on ceramics in Catalonia.

Abstract

This communication sets out the results of a survey carried out among the members of the Associació Catalana de Ceràmica (ACdC) on issues related to the title. The main objective of it has been to gather its opinion on the need or not of a specific ceramics museum in Barcelona.

The questionnaire circulated contained preliminary questions to determine the member's profile, and then questioned his opinion of the museum he considered to be model, the exhibition criterion, as well as the type of content desired.

Since sampling has been done between ACdC members, i.e. persons linked in one way or another to historical ceramics from more recent eras, it will be logical for this survey to reflect a certain bias with respect to a more general sample in which they were represented all sectors of society. A simple statistical analysis of the responses regarding the profile of the participating partners is presented, as well as a summary of the conclusions drawn in the face-to-face discussion to which all members were invited.

Key words:

Museum. Museology. Ceramic. Earthenware. Pottery

Introducción

El proyecto de realizar una encuesta de satisfacción entre los socios de la Asociación Catalana de Cerámica sobre nuestras actividades y otros aspectos asociativos brindó la oportunidad de incluir un sondeo de opinión sobre la situación actual de los museos de cerámica en Barcelona.

Objetivos

Hacer un tanteo sobre la opinión de un grupo de personas aficionadas o estudiosas de la cerámica histórica (edades Medieval y Moderna) sobre distintos aspectos generales de la museología relacionada con dicho tema y, en particular, en la Ciudad Condal. En concreto, se planteó recabar información sobre lo siguiente:

- El modelo general de museo, con contenido cerámico significativo, preferido por los socios.
- Algunos criterios museográficos preferidos para la exposición de las piezas.

Material y método

a) Preguntas de la encuesta relacionadas con el perfil del socio

- ¿Cuáles son sus preferencias en el campo de la cerámica?
- ¿Se considera visitante de museos de cerámica?

Método: análisis simple de frecuencias

b) Preguntas sobre criterios museográficos preferidos

¿Qué tipo de museo considera que podría ser un museo de cerámica ejemplar?

- De los museos que ha visitado, ¿cuál le ha gustado más?
- Por el estilo y forma de presentación de las piezas
 - Por el contenido de piezas de cerámica

Método: análisis simple de frecuencias

c) Debate presencial posencuesta: conclusiones

Resultados

a) Relacionados con el perfil del socio

¿Cuáles son tus preferencias en el campo de la cerámica?

Loza en general	63%
Azulejería	32%
Alfarería	59%
Cerámica aplicada a la construcción	16%
Figuritas de Belén	12%
Otros. Especificar	4%

Fig. 1. Sobre una muestra de 30 respuestas.

Un nuevo museo de la cerámica en Barcelona: ¿un capricho o una necesidad?

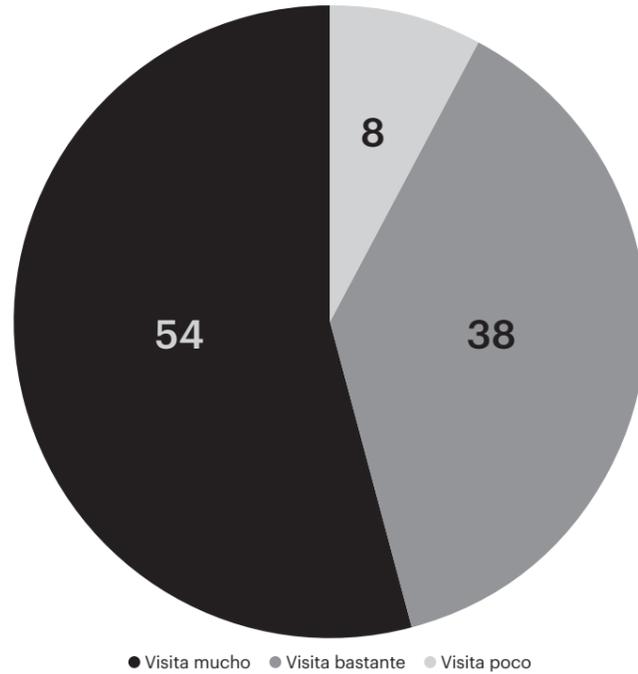


Fig. 2. Clasificación de los encuestados según la frecuencia de visita a museos de cerámica. Sobre una muestra de 30 respuestas.

b) Relacionados con los criterios museográficos preferidos

Tras un análisis de los resultados obtenidos referidos a la relación nominal de los museos se ha decidido eliminar las gráficas de frecuencia generadas. El hecho de que se optara por no proponer nombres de museos en la encuesta, para evitar influir o predisponer a su elección, creemos ha podido abrir un abanico de posibilidades excesivo, a la vez que errático. Se ha comprobado que han sido numerosas las citas de museos extranjeros, algunos de ellos poco representativos, mientras que otros más próximos y conocidos no han sido valorados.

Respecto al estilo y forma de presentación de las piezas, uno de los criterios analizados ha sido la cantidad de piezas expuestas. Según este, las exposiciones de las colecciones permanentes se dividirían de la siguiente forma:

- Criterio minimalista, obtenido tras una drástica selección de las piezas, extrapolando al límite su representatividad.
- Criterio exhaustivo, con masiva muestra de piezas.
- Criterio intermedio, con una generosa exposición de piezas, pero creada a base de una objetiva selección previa.

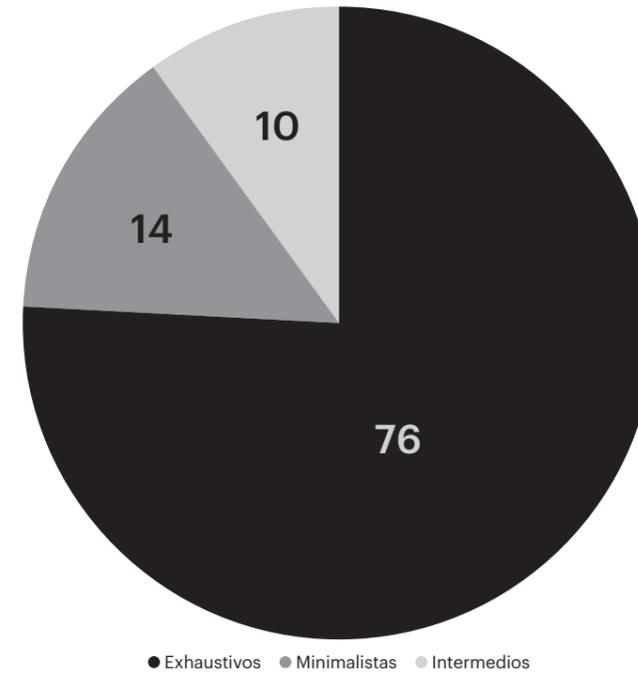


Fig. 3. Preferencias en relación al número de piezas expuestas en los museos. Sobre una base de 50 museos citados.

Conclusiones

Respecto al modelo de museo de cerámica

- Respecto al criterio expositivo, un 76 % de los encuestados se decantaron por modelos con una abundante presencia de piezas, aunque siempre fruto de criterios de selección razonables. La exposición debe permitir observar y estudiar estilos y variantes dignas de consideración, sin abusar de las simplificaciones.
- Una mayoría de socios se mostraron favorables a la no separación de las producciones de loza y de alfarería popular. Quizá sea hora de romper con ese viejo patrón.

Respecto a la situación museológica local

- Existe una clara divergencia entre la situación actual y la que se desearía para un futuro respecto a la exposición pública de las colecciones cerámicas patrimonio de la ciudad.
- Reconociendo el valor y el papel del Museu del Disseny en el mundo del diseño y de las artes decorativas, nadie lo identificó como museo de cerámica.
- Las magníficas colecciones cerámicas ya existentes — que lo son tanto por su calidad como por su cantidad— han sido reconocidas como entre las mejores de España en su género y son merecedoras de ser compartidas con la sociedad.

Un nuevo museo de la cerámica en Barcelona: ¿un capricho o una necesidad?

Respecto al posible nuevo museo de cerámica

- El sentimiento generalizado es el de que se ha perdido un museo de cerámica. Por ello, el deseo es el de poseer, de nuevo, un museo de cerámica específico. Este se considera como un proyecto independiente, en su objetivo y ubicación, del actual Museu del Disseny.
- Habiendo sido Barcelona un centro productor cerámico de primer orden, se plantea la posibilidad de un museo en el que se mostrara la trayectoria de esta producción a lo largo de su historia. Creemos necesario reivindicar la tan desconocida cerámica catalana y el papel de Barcelona en el panorama cerámico europeo.
- Dado que muchas de las notables colecciones de cerámica existentes corresponden a producciones de otras zonas geográficas, estas servirían para contextualizar momentos artísticos, así como las influencias entre distintos centros productores hispánicos, europeos y orientales. Por supuesto, también serían fundamentales para las necesarias exposiciones temporales.
- Cabe poner de relieve el papel que desempeñó la cerámica como reflejo del grado de unión entre el pueblo que la elaboró, la ciudad y los hechos que en ella sucedieron. En pocos casos profesiones, hechos bélicos, logros sociales, tradiciones..., han quedado plasmados tan bien como en nuestra cerámica: rajoles d'oficis, platos, etcétera, son buenos testimonios de ello.
- Asimismo, hay que abrir una necesaria puerta al futuro. Se debería poner de manifiesto el presente y futuro de la cerámica como material con propiedades únicas y como concepto funcional: nuevas tecnologías, alternativa al abuso de materiales nefastos para el medioambiente.
- Por su tradición y principal contenido, la opinión general fue que dicho futuro museo debería estar ubicado en Barcelona.

Agradecimientos

El autor agradece la colaboración de todos los socios que, a través de sus respuestas, han hecho posible esta comunicación y, muy especialmente, la de los miembros de junta que han participado en ella.

La colección de cerámica del Museu d'Arenys de Mar

Vicente de la Fuente Bermúdez
Historiador del arte

Resumen

El Museu d'Arenys de Mar posee una pequeña colección de azulejos. Parte de ella está instalada en los muros de la Oficina de Atención al Ciudadano, antigua sede del museo, que al trasladarse de edificio, por motivos técnicos, dejó allí una parte de las piezas. Esto les confiere una gran visibilidad, pero no por ello el reconocimiento de su valor. Si bien los ciudadanos de Arenys las ven a diario, no son conscientes de su valor patrimonial. Durante el año 2017, estas piezas se sometieron a una restauración, que se aprovechó para documentarlas, para, de esta manera, poder darlas a conocer a los usuarios de las oficinas municipales y del museo, mediante cartelas explicativas y una ruta patrimonial.

Palabras clave:
Museos, azulejos, barroco,
rajola de mostra

Abstract

The Museum of Arenys de Mar has a small tile collection. Part of it is installed in the walls of the Oficina d'Atenció tal Ciutadà, old headquarters of the museum, that when moving to other building, for technical reasons, left there a part of the pieces. This gives them great visibility, but not the recognition of their value. Although the citizens of Arenys see them daily, they are not aware of their patrimonial value. During the year 2017, they were restored, taking advantage to document them, in order to make them known to the users of the municipal offices and the museum, by explanatory cartouches and a patrimonial route.

Key words:
Museums, tiles, baroque,
patterned tiles



Fig. 1. Parte de las instalaciones del Museu d'Arenys de Mar en 1959, actualmente espacio convertido en las Oficines d'Atenció al Ciutadà (OAC).

La colección formaba parte de las obras de arte reunidas por Josep Maria Pons i Guri (1909-2005) antes de la década de 1950. Cuando se creó el museo de Arenys de Mar, en 1959, estas se integraron en él. Además, durante los primeros años se produjeron una serie de donaciones de plafones cerámicos y *rajoles de mostra* por parte de particulares de Arenys. Originalmente, el museo se encontraba en la planta baja de un edificio de los siglos XVII-XVIII ocupado por el Ayuntamiento (fig. 1). Cuando esas dependencias cambiaron su función, trasladándose el museo al antiguo hospital de Sant Jaume (siglo XVIII), parte de la colección de cerámica, que se encontraba en los muros, se quedó en las antiguas salas, ahora convertidas en la Oficina de Atención al Ciudadano (OAC), piezas descontextualizadas y sin ningún tipo de información.

Los datos que Pons i Guri dejó de las piezas eran muy limitados, básicamente datación y tema. Con esta investigación se ha tratado de confirmar y completar la información de cada una de ellas a partir de la documentación que se conserva en el Archivo Histórico Fidel Fita (AHF). Documentación consistente en fotografías de la inauguración del museo y las reformas previas entre los años 1953 a 1959; el boletín del museo titulado *Circular del Archivo Histórico y Museo Fidel Fita*, que se publicó de forma irregular entre 1959 y 1965; y, finalmente, el catálogo de la "Exposición monográfica de tema mariner", muestra que se realizó, del 9 al 19 de julio de 1959, para la celebración del veinticinco aniversario del archivo

Fidel Fita. Se han estudiado los plafones devocionales, los paneles integrantes de la serie de los Misterios del Rosario, un frontal de altar y los posibles restos de tres más. No se han tenido en cuenta en este estudio los azulejos de artes y oficios estudiados ya, en parte, en la obra *Les rajoles catalanes d'arts i oficis, catàleg general (1630-1850)*. Addenda s. XX¹.

Los plafones devocionales

El museo conserva ocho plafones devocionales y una rica colección de *rajola de mostra*, datados del siglo XVII y principios del siglo XIX. Son ejemplos de los que se conservan modelos similares en muchas colecciones tanto públicas como privadas. Como el panel de la Virgen del Carmen —con el mismo modelo del conservado en el Mas El Soler de Mansolí en Sant Hilarí Sacalm (Gerona) y datado de 1764 (Ceràmica, 2012: 231-233)—.

1 La mayor parte de estas piezas, que debieron formar parte de la colección inicial del museo, aparecen en las fotografías de la inauguración o en el catálogo de la "Exposición monográfica de tema mariner". En la circular del museo también se informa de la donación de *rajoles de mostra*: "Para el museo y procedentes de esta localidad se han adquirido 9 azulejos tipo oficios (siglos XVIII-XIX)" (4/03/1960); "Frg de un plato con azulejos de barcos [sic] donativo del Rdo. Fdo. Xuclà" (7/11/1960); y "Un azulejo con frutas del siglo XVIII donativo de D. Angel Dias" (8/03/1961).

En general la procedencia es desconocida, aunque se ha podido determinar el origen de alguno, como el conjunto de azulejos con un motivo de punta de diamante, que proviene de una masía de Arenys de Mar, Can Maiol de la Torre. También el plafón de san José es, posiblemente, el donado al museo en 1961 por R. M. Lechuga Paños, procedente de su casa en Arenys de Mar. Se trata de una representación muy extendida de san José con el Niño Jesús y una vara florida². Una imagen de la Virgen de Montserrat, de la primera mitad del siglo XIX, procede de Can Cinto Arxer, en el Rial de Sa Clavella en Arenys, donativo de Felicià Condomines antes de 1959³. Una representación a partir de una iconografía de la Virgen de Montserrat —la Virgen sobre un paisaje esquemático de las montañas y el monasterio— muy popular desde el siglo XVI y difundida en representaciones pictóricas y grabados⁴.

El uso de grabados es evidente en algunos plafones como en los ya mencionados o las imágenes de la Inmaculada y de la Virgen de la Merced, ambas de principios del siglo XIX. En la primera, María aparece entre una palmera y una torre, símbolos de la victoria sobre el pecado y la Torre de David, respectivamente. Una María apocalíptica con los atributos de la visión de san Juan de Patmos —el Sol, la Luna y una corona de doce estrellas—. Está representada sobre la esfera del orbe y, bajo sus pies, hay una serpiente; una iconografía que fue muy popular durante el siglo XVIII. Un grabado de Pau Abadal del año 1720⁵ (Socias, 2006: 121-122) parece la misma imagen, pero invertida. Respecto al segundo panel, la Merced (fig. 2), es un modelo conocido, similar al que se encuentra en la fachada de una casa de la calle de la Fusina (Barcelona), con la particularidad de estar este datado en una inscripción, del año 1800. Se conocen tres paneles similares más —en la fachada de la iglesia de Palau-Solità, en el Museu del Vi de Vilafranca y en el Museu del Disseny de Barcelona—. Una iconografía ampliamente reproducida hasta mediados del siglo XIX. El pintor Antoni Viladomat (1678-1755) realizó un óleo de la Merced, conservado en el Museu Nacional d'Art de Catalunya, que sigue el mismo esquema. De hecho, el origen de la imagen se ha de buscar en la iglesia de la Mercè de Barcelona⁶, pues lo que se está representando en realidad es el camarín barroco de la Virgen —el camarín fue reformado durante el siglo XIX, por los daños causados por la invasión napoleónica y, finalmente, destruido en 1936 al comienzo de la Guerra Civil—.

2 *Circular del Archivo Histórico y Museo Fidel Fita*, n.º 11, diciembre de 1961, p. 137.

3 La primera referencia a este plafón es en una foto datada de 1959 del AHFF, ref. 7913 PL 16.113, donde en el dorso se indica la procedencia.

4 Como la lámina de Francisco Gazan, datada de 1699 que ilustra el libro *Epítome histórico del portentoso santuario y Real Monasterio de Nuestra Señora de Montserrat*, de Pedro Serra (impreso por Joseph Giralt, Barcelona, 1742), y que se conserva en la Biblioteca Histórica de la Universidad de Barcelona, sig. 07 B 41/3/26.

5 La imprenta Abadal de Manresa fue una de las de más larga duración y mayor producción en Cataluña, especialmente durante los siglos XVII y XVIII. Su fondo documental se conserva en la Biblioteca de Cataluña.

6 El camarín fue también ampliamente reproducido en grabados, como en *Retrato de la Prodigiosísima Imagen de N. S. de la Merced Patrona de Barcelona venerada en su Camara Angelical*, de 1787, a partir de un dibujo de Antonio Casanovas y grabado de Agustín Sellent de Barcelona, un ejemplar del cual se conserva en el Archivo Histórico de la Ciudad de Barcelona, sig. 230/5D76, Ramon Soley Cetó.



Fig. 2. Panel devocional con la representación de la Virgen de la Merced, principios del siglo XIX y localizado en la OAC.



Fig. 3. Panel con la representación de San Jaime que forma parte de la recreación de un lavamanos del siglo XVIII, situado en la OAC.

En dos de los casos se han rectificado las identificaciones de los santos representados. El primero, tradicionalmente un santo Domingo, tras una lectura más precisa de sus atributos se ha identificado como un san Jaime, de finales del siglo XVII a principios del XVIII (fig. 3). Una iconografía de Santiago Apóstol que nace por asimilación de este a



Fig. 4. Plafón con San Magín (siglo XVIII) en la OAC.

la figura del peregrino del Camino de Santiago, vistiendo la indumentaria típica: sombrero de ala ancha, escarcela, bolsa para limosnas, calabaza para el vino y un bordón para apoyarse (Malé, 2013:161). En una xilografía de 1669 de la imprenta Abadal, aparece un san Jaime con los mismos atributos⁷, así como en un plafón de la colección Mascort de Torroella de Montgrí, del siglo XVIII, identificado en el mismo como Sant Jaume. Es un plafón atípico, compuesto por cinco hileras de azulejos por tres columnas, cuando la mayoría es de cuatro hileras por tres columnas. La imagen forma parte una composición realizada por Pons i Guri, a partir de *rajoles de mostra* de origen diverso, para recrear un lavamanos típico de una masía del siglo XVIII. El conjunto formaba parte inicial del museo, aparecido ya en una foto datada de 1956⁸. Igualmente, un san Francisco de Paula del siglo XVIII, se trata de un san Magín (fig. 4), santo tarraconense del siglo III d. C., un ermitaño cristiano conocido por el éxito de sus sermones. Arrestado por orden del pretor Daciano, camino de su martirio hizo brotar agua, golpeando el suelo tres veces, para que sus captores pudiesen beber. Es uno de los patronos de Tarragona y, en el lugar del milagro, la Brunfaganya, se levantó un monasterio. Su iconografía se hizo muy popular a través de los *goigs* ('aleluyas', en castellano). En los editados entre los siglos XVIII y XIX, sus atributos, al igual que en el plafón, son el hábito de ermitaño, un rosario en la mano izquierda y una vara en la derecha con la que hace brotar agua⁹.

7 Fondo Abadal, Biblioteca de Cataluña, ref. 215.

8 REF7937 PL16.137 (AHFF).

9 Así aparece, por ejemplo, en los grabados que ilustran el *Novenari per implorar la protecció del invicto martyr y hermitá Sant Magí* (1834). Barcelona: Germans Torres.

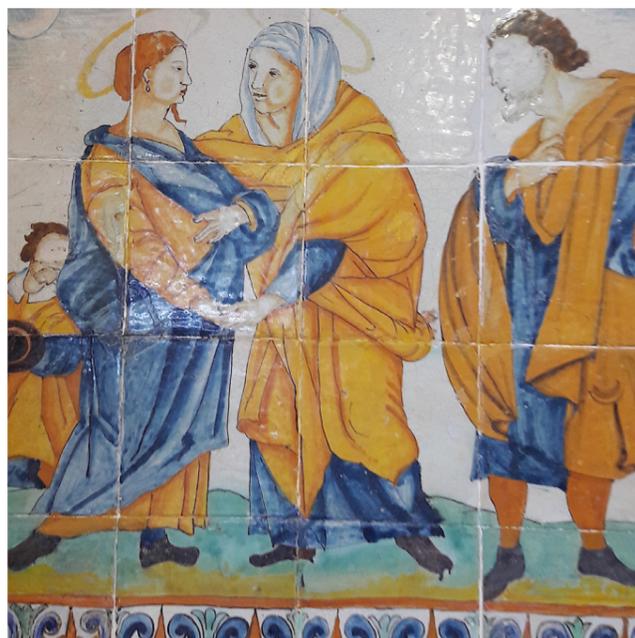


Fig. 5. Cuadro cerámico con La Visitación, a partir de un grabado de Maratta y localizado en la OAC.

Algunos de estos plafones se pueden atribuir al taller de los Reig de Barcelona, unos de los productores de este tipo de paneles devocionales más activos de los siglos XVIII y XIX (Cerdà, 2015: 81). Un ejemplo son los azulejos con una imagen de san Antonio de Padua con un lirio en una mano y sosteniendo el Niño Jesús con la otra. Están situados entre un árbol de doble copa y un edificio, representación de un convento. El suelo formado por montículos terrosos con arbustos herbáceos. Las representaciones similares son numerosas, pero la más destacada es la de la Fundación Mascort, pues, seguramente, ambas fueron realizadas con el mismo estarcido.

Serie de los Misterios del Rosario

Serie compuesta por tres plafones fragmentarios en la OAC —la Visitación, la Ascensión y la Pentecostés—; tres plafones, también fragmentarios, en la reserva del museo —ref. 10926.1, la Anunciación; ref. 10926.2, la Coronación de la Virgen y ref. 10926.3, la figura de Cristo—; y tres azulejos aislados —ref. 2855, una cabeza masculina nimbada; ref. 2856, una cabeza femenina; y ref. 2857, una pareja de querubines—. De este conjunto se han excluido los azulejos ref. 2854, una cabeza masculina coronada, y la ref. 2858, un ángel o querubín; ambas se encuentran en la reserva, pero, por diferencias estilísticas, consideramos que no pertenecen a ningún fragmento de los conservados de la serie de los Misterios del Rosario. Todas estas últimas piezas formarían parte de la colección inicial del museo, pues, en la fotografía datada del año 1959¹⁰, se puede identificar el panel de la Visitación (fig. 5).

Según información, dada por Pons i Guri, los azulejos que conforman toda la serie se encontraron reutilizados como pavimento en el terrado de una casa de Sant Pol de Mar, localidad cercana a Arenys. Con la exclaustración de conventos durante el siglo XIX y su derribo, fue normal la

10 Ref. 7916, PL 16.112 (AHFF).

reutilización de azulejos procedentes de estos edificios conventuales. Unas piezas solamente valoradas por su utilidad y no por su valor artístico. Así, la cerámica, como decía Francesc Santacana en el año 1929, era abandonada "cual nueva ristra de leprosos bíblicos desahuciados por la ciencia" (L'Enrajolada, 2010: 7). En Can Teixidor, una masía señorial de El Masnou (Barcelona), los fragmentos de un frontal de altar cerámico del siglo XVII fueron reutilizados en 1851 para higienizar una letrina (Ceràmica, 2012: 273). Las descripciones que nos han llegado de estos conjuntos conventuales de mediados del siglo XIX, antes de su abandono, constata y hace evidente el uso abundante de azulejos historiados. Así, se mencionan (pero no se describen) salas decoradas con azulejos "pintados" con figuras en la iglesia de la Santísima Trinidad o los conventos desaparecidos de Jerusalén, el Carmen o Santa Catalina, todos ellos en la ciudad de Barcelona.

Iconográficamente, los plafones del museo de Arenys tomaron como modelo algunos grabados del italiano Carlo Maratta (1625-1713). A partir de los grabados de este autor conservados en la Biblioteca Nacional de España (BNE) de la Anunciación, la Visitación y la Ascensión¹¹, podemos afirmar que el taller del ciclo de los Misterios del Rosario se inspiró en ellos. Igualmente, a partir de la observación de los grabados y los azulejos del museo, muy probablemente, el conjunto ref. 10926.1 y el azulejo ref. 2856 formarían parte del mismo plafón, la Anunciación; y el panel de la Ascensión, en la OAC, y el azulejo ref. 2857 formarían un panel único.

Los grabados de Maratta fueron ampliamente usados como modelos en Cataluña a finales del siglo XVII y el siglo XVIII; la escena de la Visitación, por ejemplo, a partir del modelo de Maratta, tuvo cierta repercusión¹². La misma imagen de la Virgen del Rosario del altar mayor de Santa María de Arenys de Mar (del escultor Pau Costa, 1711) está realizada a partir de un grabado de Maratta.

Todas las escenas están enmarcadas con una cenefa, incorporada al diseño del plafón, ocupando la mitad de cada azulejo, siendo la otra mitad parte de la escena que se enmarca. Se trata de dos tallos azules en medio de los cuales encontramos un lirio o flor de acanto, uniendo el conjunto unas hojas verdes; un modelo en uso desde el siglo XVII¹³.

Esta serie se puede relacionar con algunos plafones atribuidos al taller de los Reig, pero, especialmente, con un conjunto cerámico, el de las santas Juliana y Semproniana del Museo de la Basílica de Santa María de Mataró. Además de la similitud en la formación de los rostros y la gama cromática parecida, llama la atención, especialmente, la utilización de un mismo estarcido para la confección de las cabezas de un grupo de querubines, idénticos en ambos conjuntos (fig. 6). J. A. Cerdà atribuye la autoría de este

11 Realizados entre 1650 y 1670; Anunciación, ref. n.º 4862; Visitación, 1654, ref. n.º 4863; y Ascensión, ref. n.º 4868.

12 En diferentes museos y colecciones de arte barroco se encuentran versiones de este grabado. Además, en la subasta de Balclis, de marzo del 2018, salió a la venta un óleo de escuela catalana del siglo XVIII con una Visitación a partir del modelo de Maratta.

13 Se puede observar, por ejemplo, en el frontal de la Virgen del Rosario, entre santo Domingo y san Pedro de Verona, atribuido al taller de Llorenç Passoles, siglo XVII, que se conserva en el Cau Ferrat de Sitges (Barcelona), pero también en medios azulejos de cenefa conservados en la colección Santacana de Martorell (Barcelona) o en los museos de Esplugues de Llobregat (Barcelona), procedentes de la colección de Salvador Miquel.

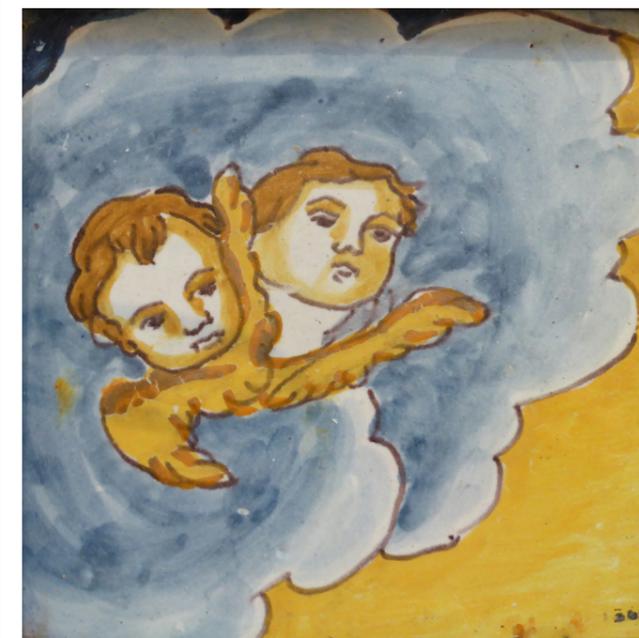


Fig. 6. Azulejo con dos querubines, en las reservas del museo, perteneciente a la serie del Rosario.

último panel, de finales del siglo XVIII, al taller de Bernat Reig o de su hijo Antoni. Según Cerdà, Jeroni Reig, iniciador del taller, y su hijo Bernat estuvieron en activo en Barcelona desde mediados del siglo XVIII, datando la muerte de Bernat de 1795, pudiendo atribuirse a uno de ellos la autoría de la serie conservada en Arenys.

Respecto a la procedencia, se podría aventurar una teoría. Se trata de un encargo importante económicamente, una pieza única destinada a un espacio representativo; un edificio con gran vinculación con el rosario y, seguramente, con los dominicos, promotores del rosario. El convento de Santa Catalina en Barcelona, derribado en 1837, y casa madre de los dominicos en Cataluña, tendría estas características.

Frontal de altar con la Virgen del Rosario

En una fotografía¹⁴, datada de 1956, ya se ve el frontal incorporado en uno de los muros del patio del antiguo hospital de Sant Jaume. Se trata de una representación de la Virgen del Rosario entre dos jarrones de flores de finales del siglo XVII (fig. 7). Si se observa con atención, se aprecia que algunos de los azulejos se montaron incorrectamente, como las bases de los dos floreros, que están intercambiadas; y algunas flores en los que los azulejos se han girado 180°.

Estos floreros son idénticos a los que se conservan en diferentes colecciones, como en L'Enrajolada de Martorell o el Museu de Vic; estos últimos se atribuyen a Miquel Lapuja, por lo que se puede afirmar que, por lo menos los jarrones del frontal de Arenys, proceden de su mano. Esta atribución se ha realizado por la coincidencia de los motivos florales representados en estos jarrones y la flora que aparece en los frontales localizados con la firma de Miquel Lapuja o atribuidos a él, como el frontal de san Pedro y san Andrés

14 Ref. 7886 PL 1686 (AHFF).

del Museo Diocesano de Tarragona y el frontal de san Isidro en L'Enrajolada (Martorell).

Lapuja pertenecía a una familia de azulejeros, ya que su padre Pere Màrtir Lapuja lo había sido (Cerdà, 2013) y lo fueron sus hijos Lluís Miquel y Eloi. Su obra más temprana parece ser la capilla de Cal Subirà, en Osor (la Selva), de 1693, cuando tendría unos 18 años; falleció a los 31 años sin constar que tuviese taller propio, habiendo trabajado en el taller de su padre u otros alfareros (Cerdà, 2013: 14). Así, si los jarrones son obra suya, cabe la posibilidad de que la figura central no lo sea, a pesar de que tiene algunas de las características propias de su estilo, según Cerdà —nariz prominente, ojos orientalizantes y labios carnosos—.

El conjunto está centrado por tres tipos de cenefas típicas de finales del siglo XVII: la primera, una representación de un brocado o flecos en verde y amarillo; la segunda, una serie de roleos y grutescos de tallos florales y pájaros; y una tercera que representaría una cinta de encajes, elementos textiles que hacen referencia al objeto suntuario que se imita en azulejos, los tapices.

Fragmento de un jardín con ángel

Fragmento de un panel compuesto por doce azulejos y conservado en la OAC, en el que aparece representada una terraza con un paisaje en tonos azules en el fondo; en el cielo, vemos un ángel, lo que parecen las plumas de una paloma representando al Espíritu Santo y, en el suelo, las alas y una vara florida de otro personaje divino (fig. 8). A este conjunto se pueden añadir dos azulejos conservados en las reservas del museo que, por similitud estilística, podrían haber formado parte de él; se trata de la referencia n.º 2854, una cabeza masculina coronada (fig. 9), y la referencia n.º 2858, un querubín. Esta pieza formaba parte del primer museo inaugurado en 1959¹⁵.

Estilísticamente, se puede relacionar con una de las sagas de ceramistas más importantes de la ciudad de Barcelona en el siglo XVII: la de Llorenç Passoles y su hijo Pau. El taller estuvo en activo y en manos de los Passoles hasta 1699, año en que Josep Passoles lo traspasa a Antoni Biscompte, quien continúa trabajando en él hasta el año 1715. De los Passoles son algunos de los conjuntos cerámicos barrocos más importantes de Cataluña, como la decoración de la Casa de la Convalescència de Barcelona (1670-1682), la capilla del Roser en Valls (1676) y el ciclo de la vida de San Francisco en el convento de Sant Llàtzer de Terrassa (1673), además de numerosos plafones y frontales de altar conservados en museos de Tarragona, Cervera, Vic, Sabadell o en iglesias; en una de estas últimas, en la de Santa María de Palau-Solità, se conserva una de las pocas obras cerámicas firmadas, en este caso por Llorenç Passoles. La comparación de algunos elementos de estas representaciones y la obra conservada en Arenys es lo que nos hace afirmar que, muy posiblemente, sea obra del taller Passoles. En concreto, las similitudes del ángel y el paisaje montañoso, en tonos azulados, que aparece en Arenys con los que vemos en el ciclo de san Francisco en Terrassa.

¹⁵ Se observa en una fotografía datada de ese año, REF 7940 / PL16140 (AHFF).

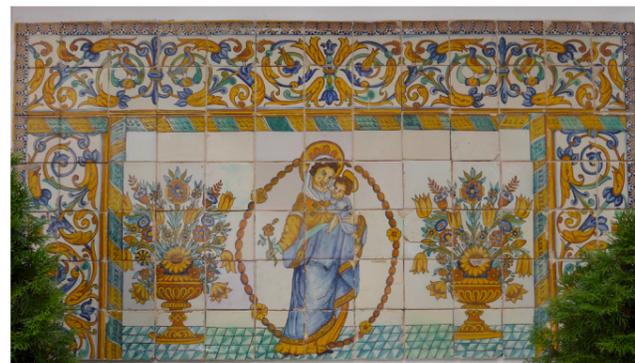


Fig. 7. Frontal de altar con la Virgen del Rosario, localizado en el patio de Hospital de Sant Jaume, actual sede del museo.

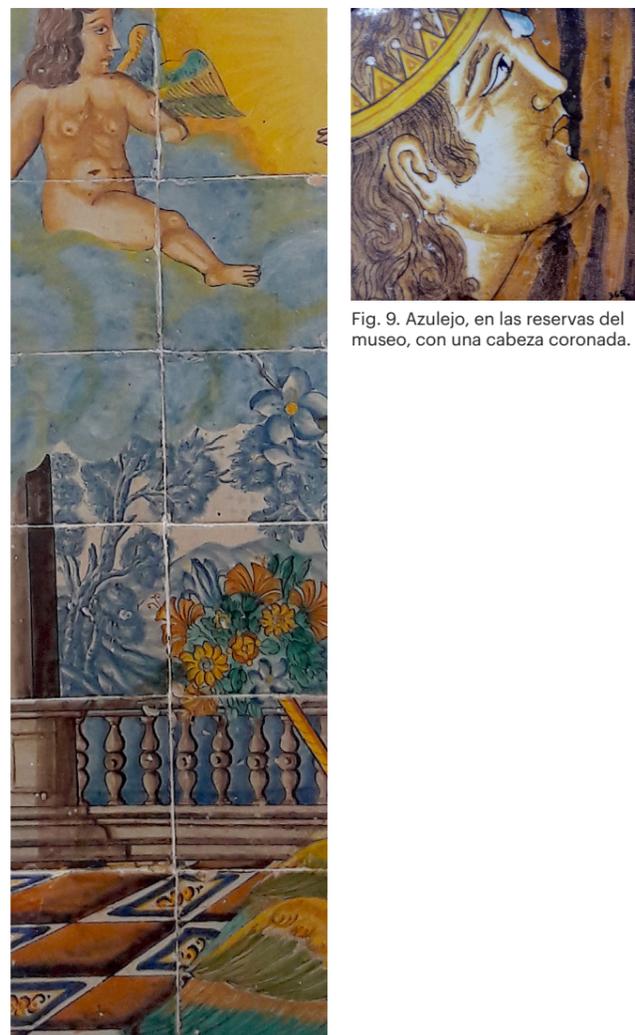


Fig. 8. Fragmento de una composición cerámica localizada en la OAC. Obra que se puede relacionar con el taller de los Passoles.



Fig. 9. Azulejo, en las reservas del museo, con una cabeza coronada.

Frontal de altar de la capilla de San José

En las reservas del museo se conserva parte de un frontal de altar dedicado a san José y que representaba la huida a Egipto. Proviene de la iglesia parroquial de Arenys de Mar. Fue destruido en 1936 y sus restos rescatados por Pons i Guri. Se trata de cuatro fragmentos —ref. n.º 2849, cabeza de María y el Espíritu Santo en forma de paloma (fig.10); ref. n.º 2842, con el Niño Jesús; ref. n.º 2845, parte del suelo con una mata de flores (fig. 11) y ref. n.º 2834, con parte de la cenefa—.

Los restos conservados parecen pertenecer, por el estilo, al taller de los Passoles, conclusión a la que llegamos por comparación de los detalles del rostro de María, igual a muchas otras vírgenes del taller Passoles. Así mismo, las flores amarillas son características de los Passoles, pudiéndose encontrar en los plafones con la vida de san Pablo de la Casa de la Convalescència de Barcelona o el frontal de altar con la Virgen del Rosario conservado en el Cau Ferrat (Sitges).

Jarrón con un ramo de flores

Formado por seis azulejos, representa unas flores en un jarrón, el cual está inspirado en modelos similares del campo de la orfebrería. Es un tipo muy popular: se conservan piezas similares en el Museo de Terrassa, datado de finales del siglo XVII o principios del XVIII (Ramos; Cerdà, 2014: 32); en el Museo del Vino de Vilafranca del Penedès, que cuenta con varios ejemplares integrados en frontales de altar o en paneles individuales; en el Museo Víctor Balaguer de Vilanova i la Geltrú; o en el Museo Maricel y en los patios del Palau Maricel de Sitges —en este último lugar, se conservan cuatro paneles individuales—. También, en Cal Conde de Cabrera de Mar se conservan *in situ*, en el antiguo depósito de agua, como parte de un panel dedicado a san Ramón Nonato y datado de 1763 (Clariana, 2005: 110).

Conclusiones

Se trata de una pequeña, pero interesante colección que muestra la riqueza y variedad de la cerámica catalana de los siglos XVII-XIX, pero también de su desaparición en épocas relativamente recientes y la dispersión de conjuntos que ello conllevó. Como se ha señalado en el caso de las *rajoles de mostra* o en el jarrón de flores de Arenys, muchas piezas las vemos repetidas en multitud de colecciones privadas y museos públicos, lo que nos lleva a preguntarnos por las colaboraciones entre coleccionistas de mediados del siglo XX, como entre Salvador Miquel y Pons i Guri. No obstante, este tema no debe apartarnos del principal objetivo: dar a conocer a los usuarios de los museos la importancia de estas piezas cerámicas, que es lo que trata de hacer el Museo de Arenys de Mar con los de su propiedad, visibilizando la importancia histórica y artística de unos azulejos que, no por muy conocidos, son siempre valorados por los usuarios de los museos.

Bibliografía

BARRAQUER Y ROVIRALTA, C. (1906). *Las casas de religiosos de Cataluña*. Barcelona: Imprenta de Francisco Altés y Alabart.

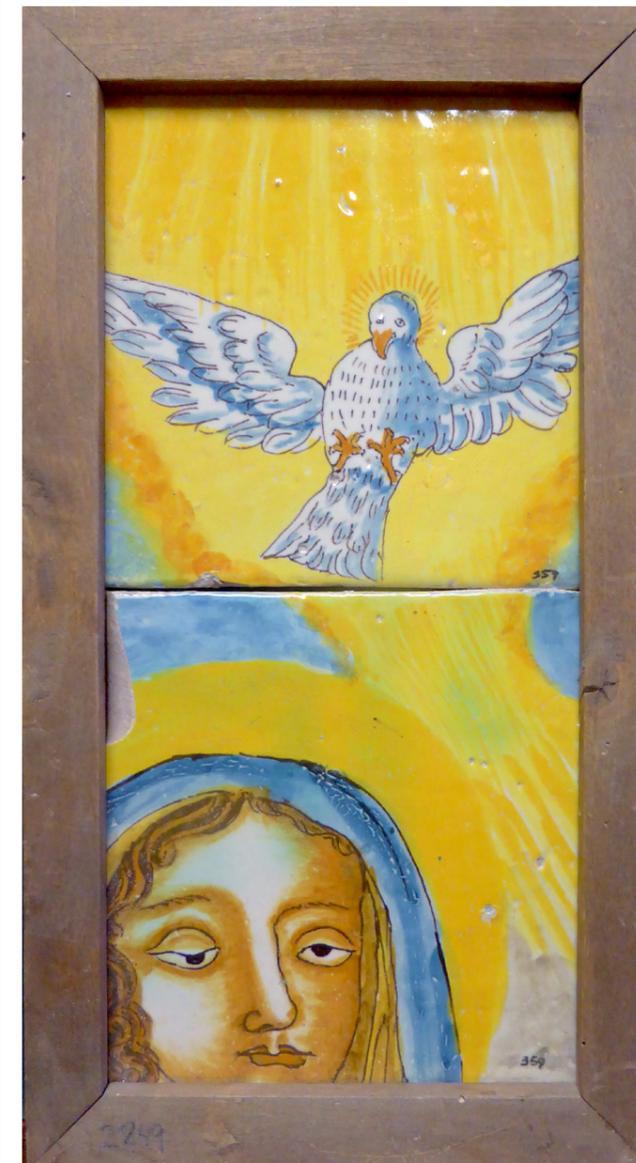


Fig. 10. Azulejos, en las reservas del museo, cabeza de María con el Espíritu Santo en forma de Paloma. Fragmento del frontal de San José de Santa María d'Arenys.



Fig. 11. Azulejos, en las reservas del museo con una representación floral. Fragmento del frontal de San José de Santa María d'Arenys.

BATLLORÍ, A.; LLUBIÀ, L. M. (1974). *Cerámica catalana decorada*. Barcelona: Ed. Vicens Vives.

BOFILL, F. (1942). *Cerámica española: catálogo de la exposición organizada por “Amigos de los Museos” en el Palacio de la Virreina de Barcelona*. Barcelona: Ediciones Selectas.

Ceràmica catalana datada com punt de referència. Catàleg de la pisa 1533-1863. (2012). Barcelona: Asociación Catalana de Cerámica.

CANALDA, S. (2004). “Novetats i reflexions sobre els Passoles, una nissaga de ceramistes pintors del barroc català”. *Matèria*, n.º 4, pp. 147-160.

CERDÀ, J. A. (2005). “La producció de ceràmica policroma a Barcelona a la primera meitat del segle XVII”. *Butlletí Informatiu de Ceràmica*, n.ºs 84-85, pp. 41-94.

CERDÀ, J. A. (2007). “L’obra del escudeller barceloní Llorenç Passoles conservada al Museu Diocesà de Tarragona”. *Taüll*, n.º 21, pp. 23-25.

CERDÀ, J. A. (2013). “Miquel Lapuja i Mates, escudeller i rajoler barceloní (1673-1706)”. *Butlletí Informatiu de Ceràmica*, n.º 107, pp. 12-35.

CERDÀ, J. A. (2014). *Azulejos, paneles y socarrats de la Colección Mascort*. Torroella de Montgrí: Fundación Privada Mascort.

CERDÀ, J. A. (2015). “Un plafó amb les imatges de Nostra Senyora de la Purificació i les santes Juliana i Semproniana”. *Butlletí Informatiu de Ceràmica*, n.º 112, pp. 18-23.

CIRICI, A. (1977). *Cerámica catalana*. Barcelona: Ediciones Destino.

El descobriment de la ceràmica catalana a les col·leccions privades. Segles XIV-XVIII. (2005). Barcelona: Fundación Francisco Godia.

CLARIANA, J. F. (2005). “Plafons de rajoles policromes en la decoració del safareig de Cal Conde a Cabrera de Mar”. *XXXII Sessió d’Estudis Mataronins*, pp. 101-110.

GELPÍ, L. (2004). “Notes i dades referents a l’escudeller Llorenç Passoles”. *Butlletí Informatiu de Ceràmica*, n.ºs 80-81, 2004, pp. 4-11.

HUGUET, C. (1993). “El frontal d’altar de sant Pere i sant Andreu, de Miquel Lapuya”. *Estudis Altafullencs*, 17, 1993, pp. 43-51.

LLORENS, J. (1980). *Rajoles catalanes del segle XIII al XIX*. Barcelona: E. Altés.

MALÉ, G. (2013). “Iconografía jacobea en Cataluña”. *Ad Limina*, vol. 4, n.º 4, 2013, pp. 153-176.

MATA, S. (2004). “Plafó de rajoles amb l’Immaculada Concepció (1780) del Museu Diocesà de Tarragona”. *Taüll*, n.º 12, 2004, pp. 14-15.

MIQUEL, S. (2000). *La rajola de mostra dibuixada per Salvador Miquel*. Barcelona: Asociación Catalana de Cerámica.

MINGUET E YROL, P. (1749). *Diario sagrado y Calendario general para todo tipo de personas con un compendio de la Vida del Santo de cada día y su Imagen en curiosas láminas, siendo los más Santos Españoles*. Madrid: Gabriel Ramírez.

Les rajoles catalanes d’arts i oficis, catàleg general (1630-1850). *Addenda s. XX*. (2002). Barcelona: MS Editor.

RAMOS, G.; CERDÀ, J. A. (2014). *Una història de rajoles. La col·lecció del museu de Terrassa*. Terrassa: Ayuntamiento de Terrassa/Museo de Terrassa.

SOCÍAS, I. (2006). *Catàleg del Fons Abadal de la Biblioteca de Catalunya*. Barcelona: Biblioteca de Cataluña.

SANTACANA, F. (1909). *Catàleg il·lustrat del museu Santacana de Martorell*. Barcelona: Imprenta de Domingo Casanovas.

SANTANACH, J. (2004). “Opinions sobre rajoles, a propòsit de noves reflexions sobre les de la Capella del Roser, de Valls”. *Butlletí Informatiu de Ceràmica*, n.ºs 80-81, pp. 29-223.

TELESE, A. (1981). *Les rajoles catalanes d’art i ofici*. Barcelona: Edicions Scriba, S. A.

TELESE, A. (1994). “Observacions sobre una rara rajola de mostra”. *Butlletí Informatiu de Ceràmica*, n.º 54, pp. 6-7.

TELESE, A.; VOIGHT, U. (2009). *Cerámica catalana policroma del siglo XVII. Col·lecció Josep Iglesias Brucart*. Barcelona: Josep Iglesias Brucart.

Del dibujo al azulejo. Las prácticas pictóricas del pintor de azulejos del siglo XIX valenciano

Mercedes González Teruel Ceramista

Resumen

La pintura sobre azulejo realizada en Valencia a lo largo del siglo XIX, carece del carisma que tienen los azulejos valencianos de siglos anteriores. El coleccionismo, de alguna manera, aprecia la aparente ingenuidad de los paneles valencianos fabricados hasta 1800, y descarta la manufactura decimonónica a causa de su supuesta perfección, o su presunta imitación a la gran pintura. El examen de algunas características de los azulejos pintados en el XIX valenciano, manifiesta un panorama pictórico heterogéneo y de gran calidad, sin duda, infravalorado hasta el momento.

Palabras clave:

Azulejo valenciano, siglo XIX, Vicente López Portaña, Grabado.

Abstract

The painting on tile made in Valencia throughout the 19th century lacks the charisma of Valencian tiles from previous centuries. Collecting, somehow, appreciates the apparent naivety of Valencian panels manufactured until 1800, and discards nineteenth-century manufacturing because of its perfection or imitation of the great painting. The examination of some characteristics of the painted tiles in the Valencian XIX, manifested a heterogeneous and high quality pictorial panorama, undoubtedly underestimated so far.

El proceso que culmina con la realización de un panel de azulejos parte de la demanda de un diseño aplicado a la técnica cerámica. Es una práctica que requiere de varios factores, entre ellos el de disponer, obviamente, de dicho diseño original. Una gran parte de los temas tratados en la azulejería valenciana del siglo XIX proceden de los grabados y estampas que producen los grabadores para las empresas gráficas de la ciudad, y que, a su vez, proporcionan los dibujantes y pintores de óleo coetáneos. Esta afirmación es posible corroborarla a través del análisis de un interesante panel de azulejos del que hemos podido conocer su fuente de inspiración. El panel de azulejos de S. Paulus realizado hacia 1820, procede directamente de la imagen grabada por Francisco Jordán derivada de dibujo de Vicente López. Aunque el dibujo original no se conserve¹, sin embargo, los rostros pintados al óleo en el cuadro de La última cena, de López Portaña muestran sus características comunes con la estampa grabada. El análisis de tres imágenes procedentes de tres obras pictóricas de diferente técnica representativa, nos facilitará conclusiones interesantes (fig. 1).

El óleo "La última Cena" realizado para el refectorio del Convento de Santa Clara de Xàtiva, está firmado y fechado con la inscripción *Vicente López, pintor de cámara de S.M. lo pintó en V. en 1806*². Realmente, de toda la composición nos interesa destacar el rostro situado a la izquierda de Jesucristo. La técnica de López trata el óleo con soltura, y aunque basado en un riguroso dibujo, el rostro no aparece insistentemente perfilado. Los cabellos pintados en blanco están en movimiento, respetando el claroscuro extremo que procede de la luz de Jesús.

La estampa³ que representa a San Pablo Apóstol (fig. 2), fue grabada en Valencia, por Francisco Jordán (1765-1832) hacia 1800-1805, a partir de un dibujo de Vicente López como está firmado en la zona inferior⁴. No es un grabado aislado⁵, sino que pertenece a una serie, un apostolado, de quince estampas que comienza con el Salvador del mundo y concluye con la Virgen denominada Reina de los apóstoles. La imagen de san Pablo es la número catorce y además de la firma del grabador, y del dibujante, en la estampa se indica el lugar donde se podía adquirir en Valencia a mediados del siglo XIX, la casa de Francisco Jordán.

El grabado muestra la imagen de San Pablo, con larga barba y vestido con túnica y manto, además del nimbo de santidad, que constituye el atributo más simbólico de su pertenencia a la cristiandad. Cuenta la tradición, que cuando iba camino de Damasco, tuvo una visión que le cegó y le hizo caer del caballo mientras escuchaba una voz que le decía: Saulo ¿Por qué me persigues? Inmediatamente se convirtió al cristianismo y se dedicó a predicar el evangelio a los gentiles. Fundó varias comunidades de creyentes en Asia Menor y finalmente viajó a Roma donde fue ejecutado. Como era ciudadano romano, en lugar de ser crucificado fue decapitado con una espada, por ello la espada desenvainada es su atributo personal, junto con el

1 Según Hernández Guardiola, 2007: 724, Son conocidos diversos estudios previos de las cabezas de los apóstoles.

2 V. Jdiezarnal.com/pintura/vicentelopezlaultima cena01.jpg

3 Tamaño grabado 119 x 170mm.

4 Esta estampa pertenece a la colección calcográfica del Archivo de religiosidad popular de Valencia (FERRI CHULIO, A. DE SALES, 2000).

5 Vid. FERRI CHULIO, A. DE SALES, 2000, pág. 26 a 35.

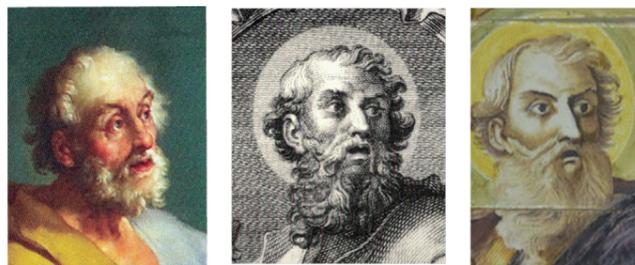


Fig. 1. Imagen comparativa de las tres obras.



Fig. 2. Grabado de Francisco Jordán a partir del dibujo de Vicente López. Según Andrés de Sales Ferri Chulio, A., *Vicente López y la estamperia popular valentina*. Valencia, 2000.



Fig. 3. Foto panel de azulejos de S. Paulus.

libro, lo que hace referencia a sus cartas. Sus cartas resultan esenciales para la configuración doctrinal del cristianismo por lo que sin ser apóstol nombrado por Jesús realmente es su mayor publicista.

La técnica que utiliza Francisco Jordán, se inspira en el dibujo de Vicente López, y, lejos de ser una copia, aporta la calidad del oficio de representación basado en el contraste de luces. El procesado de la imagen que en su día dibujaría López, no pierde vitalidad en las manos de Jordán. Partiendo de un buen dibujo, la estampa que de él se deduce mantiene la soltura respetando los planos y las masas de color. Las líneas perfilan el volumen, y el claroscuro define perfectamente la forma mediante los plumeados característicos del grabado.

El panel de azulejos (fig. 3) de *San Paulus*, no está firmado⁶ ni fechado. Está formado por doce piezas de 20x20 cm cada una, cuyo despiece está organizado en tres azulejos por cuatro, lo que nos da una dimensión de 60x80 cm. Por sus características deducimos que pertenece a la producción valenciana del primer tercio del siglo XIX, y reproduce la imagen del grabado de Francisco Jordán, aunque adaptada a la técnica de la pintura sobre azulejo. Es muy importante tener en cuenta que, aunque la imagen sin duda, procede del grabado que conocemos, no es una copia literal, como podemos comprobar en los pequeños detalles. Los azulejos, pintados sobre esmalte estannífero, utilizan un estarcido con líneas básicas que transforman pincelando. La ejecución decidida de las pinceladas consigue el volumen mediante la superposición

6 Pertenece a una colección particular. Vid. Catálogo exposición *Pintura cerámica valenciana, Segles XVIII-XX, les col.leccions privades*, Pág. 40-43, Xàtiva, 2015.

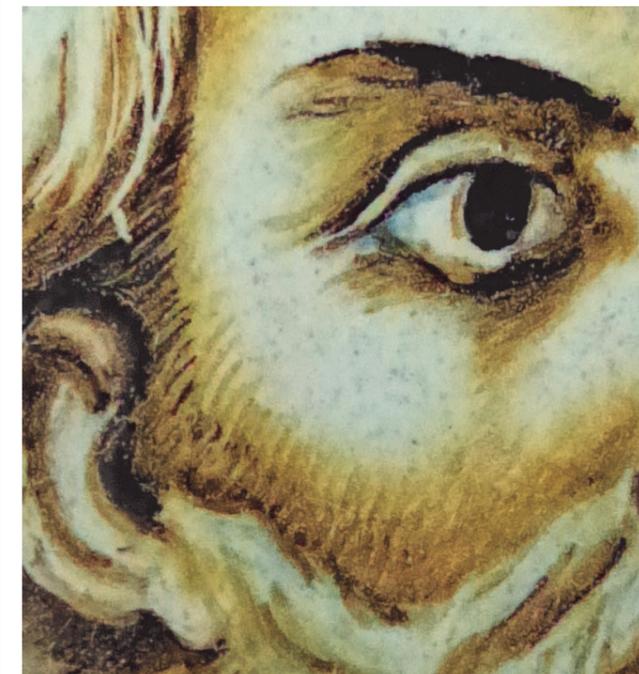


Fig. 4. Detalle de la pintura del rostro.

de distintas tonalidades. El pintor comienza con pinceladas cortas de tonos más claros colocando en primer plano los más oscuros, siempre respetando el blanco del esmalte de fondo (fig. 4). Esta manera de colorear una forma la podemos apreciar sobre todo en las carnaciones del rostro. La luminosidad que consigue en la mejilla de san Pablo aporta una gran expresividad, semejante a la imagen de la estampa original.

Los azulejos de S. Paulus, forman una composición atípica dentro de la pintura sobre azulejo valenciana del XIX. En principio, san Pablo no es una imagen popular dentro de la representación religiosa valenciana⁷, y por otra parte, la innovadora composición en óvalo centra la personalidad de una imagen apoyada por el mensaje que pretende publicitar. De este modo, la representación que nos ocupa se divide en dos planos perfectamente delimitados:

1. La zona que va desde el marco rectilíneo del borde de los azulejos, hasta el comienzo del óvalo que contendría los emblemas reconocidos como figura del cristianismo.

Una cinta azul celeste recorre los cuatro símbolos que representan la consideración del apóstol dentro de la historia cristiana. La palma del martirio desde el centro hacia la esquina izquierda, pintada en dorados, ocre y amarillos, se refiere a la victoria sobre lo mundano y es el premio otorgado a los que aceptan el martirio sin condiciones. La corona de laurel, símbolo de grandeza y atributo de raíces greco-romanas, se entrelaza con la palma

7 Conocemos la pequeña imagen de san Pablo en la fachada de la Calle Mayor nº 10 de Cocentaina, fechado en 1787, y la placa alcoreña que representa la conversión de san Pablo perteneciente al Museo Nacional de Cerámica "González Martí" de Valencia (CEI/ 10440).

en un gesto de afirmación de lo anterior: san Pablo es condecorado con el laurel de los vencedores. Al otro lado, casi simétricamente, una rama de lirios o azucenas, símbolo de pureza, se entrelaza gráficamente con una corona de rosas, la corona franciscana, sinónimo del rosario de los siete gozos de la Virgen María, que quizás sea la única información que podemos obtener sobre la procedencia de los azulejos.

La cinta azul, la cartela con la frase en mayúscula y letra romana con serifa: «MIHI DATUM EST GENTIBUS EVANGELIZARE», que se puede traducir literalmente como *Se me ha concedido el evangelizar a los pueblos*. Se trata de una frase de la epístola de san Pablo a los Efesios, 3, décimo libro del Nuevo Testamento, en la que proclama la doctrina de la unidad de todas las personas en un solo cuerpo en Cristo, y Pablo es el mensajero de ese misterio. En la parte inferior del óvalo, la composición se remata con un drapeado en el mismo color azul claro, quizás de seda por los brillos que se dibujan, y rosas de color dorado encintadas con el mismo tipo de tejido brillante. La referencia culta y excepcional queda determinada finalmente por el nombre de la advocación S. PAVLVVS, que en latín significa pequeño, o bien hombre de humildad. Además del uso de la lengua culta, esta inscripción complementa todo el mensaje informativo que el panel pretende asumir.

2. El óvalo que separa los dos planos de representación y delimita la figura de medio cuerpo del santo, que contendría la descripción individual del personaje con sus atributos particulares.

En primer lugar, el cuerpo se dibuja parcialmente ladeado y con la cara mirando hacia el lado contrario. Este recurso produce un cierto efecto extraño en la inclusión del brazo izquierdo en la imagen; sin embargo, consigue un espacio necesario que de otra forma habría sido imposible. Así, de este modo, puede incluir el libro con profundidad y la espada, elementos iconográficos necesarios en san Pablo. El libro, referido a sus escritos y epístolas, y la espada, instrumento con el que fue martirizado. Las proporciones de la representación son correctas, sobre todo en lo que respecta a las dimensiones de la cara, cuya expresión extraordinaria muestra la firmeza de un hombre duro y convencido. El retrato de san Pablo es el de un hombre mayor, pero no calvo; tiene los cabellos blanquecinos, como movidos por el viento, lo que agiliza la dureza de su expresión. Sobre un fondo neutro de color verde oliva y pintado siguiendo la dirección del óvalo, san Pablo muestra la aureola de santidad, y va vestido con túnica negra y manto dorado-carmin, un color difícil de trabajar y que constituye una novedad en la cronología del panel. La ejecución de esta pintura sobre azulejos, es de una extraordinaria calidad. La composición está estudiada y denota un conocimiento elevado del oficio cerámico y de la cultura religiosa.

El trabajo de los pintores valencianos al óleo⁸, grabadores, estampadores, dibujantes, ceramistas, etc. sea cual sea la técnica empleada, precisa de un enfoque que nos permita un conocimiento más profundo tanto desde el punto de vista técnico como histórico. De esta manera, la convivencia entre los oficios gráficos produjo una fructífera relación interactiva, como podemos percibir en las anteriores obras comentadas.

8 Nos referimos a los que trabajan en Valencia durante el Siglo XIX.

Sin duda, una institución como la academia de Bellas Artes de San Carlos, proporcionaba la formación artística necesaria que los oficios gráficos demandaban. Pintores de azulejos como J. Folc y J. Brú reciben sendos premios de pintura en 1800 y en 1801⁹, Vicente López Portaña recibe numerosas condecoraciones en la academia valenciana, y su relación con la institución es continua a lo largo de su carrera, así como la de los grabadores que reproducen sus diseños provienen o, han estudiado en San Carlos¹⁰. De este modo, vemos cómo el origen de algunas representaciones pictóricas sobre azulejos proceden de los repertorios de grabados que se realizan a partir de los dibujos de un pintor de reconocido prestigio:

“Vicente López trazó numerosos diseños que pasaron a la estampa Vicente Capilla y Francisco Jordán, con distintas imágenes y escenas bíblicas, resultando con tan armónica conjunción de artistas, un excelente muestrario iconográfico y un detallado repertorio de las devociones populares valentinas de finales del siglo XVIII y las primeras décadas del ochocientos. Con su traslado a la Corte el año de 1814 como pintor de Cámara de Fernando VII, la relación de Vicente López con los estampadores valencianos no volvió a conocer tan fructíferos resultados” (FERRI CHULIO: 2002, 13).

Numerosos grabados llevan la firma *Vicente López lo inventó y dibujó*, o *V. López lo dibujó* (fig. 5) en la parte inferior izquierda de la estampa, aunque con las firmas a la derecha de diferentes grabadores. El panel de *Nuestra Señora del Carmen* del Museu de Martorell (fig. 6), procede del grabado de Vicente Capilla (1793) a partir del dibujo de Vicente López. El panel de la imagen de la Virgen de los Desamparados de Cheste (Valencia), procede del grabado de Francisco Jordán (1808) a partir de un dibujo de Vicente López. La imagen de *San José* realizada a partir de un dibujo de López Portaña, en la que se representa al santo sobre nubes, fue grabada por Tomás López Enguídanos (1812), y fue representada sobre azulejo de la mano de pintores como Juan Ortíz Garcés, Vicente Camarlenc, o Francisco Dasi, entre otros. El panel de azulejos representando a la *Sagrada Familia* de Monforte del Cid (Alacant) procede asimismo de un dibujo realizado por Vicente López y grabado por el mismo en 1808. El Panel de azulejos de san Gabriel arcángel depositado en el Museu Benlliure de Valencia procede de un dibujo de Vicente López y fue grabado por Francisco Jordán (fig. 7).

Otro ejemplo, muy interesante, que hace patente el origen de la representación cerámica es el Vía Crucis del Ex Convento de Sant Onofre de Xàtiva del que se custodia un azulejo de la estación nº 14, el entierro de Cristo (fig. 8), y el panel con la estación nº 13, *La Piedad*, completo (fig. 9). Los dibujos originales de Vicente López (1798-1800), realizados a lápiz y tinta china, se conservan en el Museo de Bellas Artes de Bilbao¹¹, además de las estampas realizadas sobre estos dibujos por Miguel Gamborino entre 1798 y 1803¹².

9 Joseph Folch Vid. *Junta pública de la real sociedad económica de Amigos del país de valencia celebrada el 9 de diciembre de 1800, Valencia, imprenta de D. Benito Momfort 1801, p. 78, y J. Brú. Vid. RODRIGUEZ GARCÍA, S. El arte de las sedas valencianas en el siglo XVIII, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, pág.177-178, 1959.*

10 Nos referimos a Francisco Jordán, Vicente Capilla, Fernando Selma, Mariano Brandi, Tomás López Enguídanos, Rafael Esteve o Miguel Gamborino, entre otros (CARRETE PARRONDO, 1989: 326).

11 Número de inventario 82/805, y 82/804. Vid. museobilbao.com/coleccion-online.php

12 Número de inventario 85/ 265 y 85/266. Vid. museobilbao.com/coleccion-online.php

Vicente López lo inventó y dibujó

Fig. 5. Firma de V. López en la estampa.



Fig. 6. Virgen del Carmen del Museu de Martorell.



Fig. 7. Panel de azulejos de San Gabriel del Museu Benlliure de Valencia.



Fig. 8. Azulejo Vía Crucis, estación 14, Ex Convento de San Onofre de Xàtiva, pintado por J. Folc.



Fig. 9. Panel de azulejos Vía Crucis, estación 13, ex Convento de San Onofre de Xàtiva, pintado por J. Folc.

El Vía Crucis sobre azulejo, además está firmado por Josep Folc, hacia 1820, en la esquina inferior izquierda. En este caso, el poder conocer el primer paso del proceso, el dibujo, es muy sugestivo, ya que incluso “El artista facilita la labor al grabador subrayando con líneas paralelas las zonas oscuras de la composición, fundamentales para conseguir en la estampa el efecto deseado” (Díez, 2005: 136). El grabado, a su vez, reproduce esta imagen con sus herramientas particulares, lo que provoca la diferencia en el resultado de ambas creaciones.

En definitiva, el origen de la imagen pintada, la fuente de inspiración de los azulejos valencianos del siglo XIX, en numerosos casos, surge de la estampa grabada, que a su vez resulta del dibujo original que un pintor con formación académica realiza. Lejos de la copia entre los distintos oficios gráficos, se trata de una relación de fructífera y necesaria coexistencia en la que cada técnica aporta su particularidad. La fuente culta de los azulejos, aporta un esfuerzo creativo y técnico que se verá reflejado en las creaciones de los azulejos pintados en Valencia a lo largo del siglo XIX.

Bibliografía

AMIGOS DEL PAÍS DE VALENCIA, *Junta pública de la real sociedad económica de Amigos del país de Valencia celebrada el 9 de diciembre de 1800*, Valencia: imprenta de D. Benito Momfort, 1801.

CARRETE PARRONDO, J., “Estampas calcográficas por dibujos de Vicente López”, en *Vicente López (1772-1850)*, catálogo exposición, Madrid: Museo Municipal, Ayuntamiento de Madrid, 1989, pp. 323-340.

Dibujos y grabados, siglos XV-XVIII. La colección del Museo de Bellas Artes de Bilbao, catálogo de la exposición, Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2005.

GONZÁLEZ TERUEL, MERCEDES; JORDÁ MANZANARO, JAVIER, *Pintura cerámica valenciana. Segles XVIII-XX, les col.leccions privades*, catálogo de la exposición, Xàtiva: Ajuntament de Xàtiva, 2015.

FERRI CHULIO, ANDRÉS DE SALES, *Vicente López y la estampería popular valentina*. Valencia, 2000.

FERRI CHULIO, ADRÉS DE SALES, *El grabador Francisco Jordán*, Muro (Alicante, 1778/9-Cartuja de Portacoeli, 1832), Valencia, 2003.

HERNÁNDEZ GUARDIOLA, L.: “Santa Cena”. *La Llum de les Imatges, Lux Mundi Xàtiva 2007*. Catálogo Exposición, ficha 225, Generalitat Valenciana, 2007, pág. 722-725.

RODRÍGUEZ GARCÍA, S., *El arte de las sedas valencianas en el siglo XVIII*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1959.

Arqueología experimental: experiencia de la reproducción de la técnica de cocción de loza dorada valenciana

Sara Puggioni

Resumen

El reflejo metálico es un procedimiento tecnológico que, según los historiadores, tiene su origen en el mundo islámico. Sabemos que ya se conocía durante los siglos VIII y XI porque en Irán y Egipto circulaban piezas de vidrio decoradas con motivos obtenidos con un compuesto de óxidos de cobre y plata, cocidas en un horno con atmósfera reductora. No hay ninguna prohibición explícita en el Corán sobre el uso de metales nobles para la vajilla de mesa, pero sí manifiesta reprobación hacia la ostentación y la utilización de objetos de plata y oro por el hombre, de modo que muchos intérpretes crearon un claro *hadiz* que prohibía el uso de vajillas de metales preciosos para los musulmanes. Se trata de un proceso técnico complejo en el que la pieza debe someterse a tres diferentes cocciones, con un alto riesgo de rotura en cada una de ellas. Desde su origen, la elaboración del reflejo se transmitía en el oficio de maestro a maestro y, por esa razón, hay escasas fuentes escritas y es raro que estas nos trasmitan fórmulas exactas. Las que conocemos hoy en día referidas a España se fechan a partir del siglo XVI y presentan escasas variaciones con la tradición conservada etnográficamente en la producción de la loza dorada valenciana en cocciones realizadas con combustible vegetal. Presentamos aquí la aplicación de ese conocimiento en proyectos de arqueología experimental, dado que permite una comprensión técnica del problema, y su importancia como patrimonio cultural inmaterial, que ha pervivido hasta el siglo XXI, permite conocer de forma empírica las diferentes fases requeridas para obtener reflejo metálico de calidad y, finalmente, difundir esta técnica para su pervivencia.

Palabras clave:

Arqueología experimental, cerámica, reflejo metálico, horno, técnica de cocción

Jaume Coll Conesa

Abstract

The lustre is a technological procedure which origins are to be identified in the Oriental world, according to some researchers. We know that some Iraqi and Egyptian artisans knew this procedure during the VIII and IX centuries because we have found it applied in some reduction kilns. The Koran does not ban the use of noble metals for the crockery but it shows its discord with the ostentation and the use of gold and silver objects. For this reason many commentators created a *hadiz* that banished to the mussulman people the use of ceramic with precious metal. This interpretation might have encouraged the use and the diffusion of the lusterware procedure that consists of making the ceramic surface as bright as if it were a metallic material. The iridescent color that characterized the lusterware is the result of a long and complex process that submit the ceramic support to three different baking phases with a considerable risk of breakage in the oven. This technique was transmitted from master to master since its origin, for this reason the written sources are insufficient and they cannot transmit an exact formula. The ones we know nowadays in Spain date back to the 16th century and they are not totally different from those used for the production of Valencian lustreware, produced using vegetable fuel. This article present the application of this knowledge in an archeology project. It this allows a technical understanding of the problem and its importance as a intangible cultural heritage that has survived since the 21st century. We can empirically know the different phases required to obtain the lustreware and finally spread this technique for its survival.

Keywords:

Experimental archeology, pottery, lustreware, kiln, firing technique

Introducción

La técnica de la obra *daurada* es uno de los procedimientos tecnológicos para obtener el reflejo metálico. Este término se utiliza para identificar aquella pieza cerámica que presenta una decoración realizada con óxidos metálicos que, durante el tercer fuego, se fijan en un nivel micrométrico formado por una nanoestructura metálica de metal reducido que se manifiestan con un brillo iridiscente (Pradell, 2016; Meryem, S.; Yusuf, Ö.; Esin, G., 2017). Se trata, sin duda, de un proceso muy complejo en el que la pieza se somete a tres diferentes cocciones: la primera transforma el barro en bizcocho, la segunda cubre la cerámica con un vidriado o esmalte estannífero y la tercera, realizada en atmósfera reductora, persigue la fijación de la decoración dorada. Además, cabe tener en cuenta que, por su complejidad, se produce un porcentaje muy alto de roturas, y las materias primas para preparar el pigmento son costosas y de difícil localización. Teniendo en cuenta todas estas consideraciones, que evidencian el mérito de los artesanos y las desventajas del uso de esta técnica, no debe sorprendernos que esta producción haya sido considerada como una cerámica cara y de lujo.

Origen y difusión del reflejo metálico

El debate sobre el origen del reflejo metálico todavía no se ha resuelto en todos sus aspectos, en gran medida porque la comunidad científica se encuentra dividida entre corrientes bien distintas. De hecho, algunos consideran que era conocida ya en los califatos de Damasco y Bagdad, entre los siglos VIII-IX d. C. Otros investigadores, por su parte, admiten que este procedimiento nació en Egipto durante la XVIII dinastía. Los mosaicos bizantinos utilizaron teselas realizadas en rojo de cobre (Marii, 2013), y, entre los siglos VIII-IX d. C., ya circulaban piezas de vidrio decoradas con motivos de reflejo metálico realizado utilizando óxidos de cobre y plata durante una cocción reductora. El conocimiento de esta técnica en la producción de vidrio supone un dato muy interesante, ya que permitía emular metales con otros elementos y, según algunos historiadores, el desarrollo de esta técnica en cerámica nació de diversas interpretaciones del Corán que prohibían al hombre la ostentación y la utilización de objetos de plata y oro para su ornato e, incluso, en la vajilla (Coll Conesa, 2015: 89). Así, 'Abdullah ibn Qayyim (1292-1350), siguiendo al imán suní Al-Bujari (810-870), en su obra *Sahih* (libro 62, XI), dice: «Estábamos con Hudhayfah en Al-Mada'in. Hudhayfah pidió agua y, entonces, un campesino le trajo de beber en un recipiente de plata. Él (Hudhayfah) lo tiró y dijo: "Os informo de que le he ordenado que no me dé de beber en eso, porque el Mensajero de Allah dijo: 'No bebáis en recipientes de oro o plata y no os vistáis con brocados o sedas, ya que en este mundo son para ellos (los incrédulos) y para vosotros, en el otro mundo, el Día de la Resurrección'". Por ello se ha interpretado que el uso del pigmento dorado en cerámica podría considerarse una técnica válida que permitía emular el brillo metálico sin usar metales preciosos y, desde este punto de vista, parece lógico pensar que los alfareros del Medio Oriente adquirieron las técnicas necesarias para utilizar este procedimiento de los artesanos del vidrio. Desde el punto de vista de la alquimia, la transmutación de los metales usando vitriolo, cinabrio, marcasita y azufre, componentes frecuentes del reflejo metálico, ya fue expuesta en los tratados del alquimista Jabir Ibn Hayyan, conocido en occidente como Gebber (710/730-810 d. C.) (Pradell, 2016: 35).

Arqueología experimental: experiencia de la reproducción de la técnica de cocción de loza dorada valenciana



Fig.1 Mapa de difusión del reflejo metálico en el mundo oriental.

Los califas abasíes de Bagdad contribuyeron al desarrollo de estos nuevos productos empleando las vasijas así decoradas como vajilla de servicio en su propia corte y fomentando su distribución como objetos suntuarios y de representación en las redes internacionales, de manera que en muy poco tiempo se convirtieron en objetos de prestigio social altamente difundidos (Caiger-Smith, 1973 y 1985). Varias fuentes musulmanas orientales transmiten las fórmulas y procesos para la obtención del reflejo metálico, en especial Abu'l Qasim el Kashani (Rouhfary y Neyestani, 2008; Porter, 2003 y 2011; Coll Conesa, 2015: 89-90).

En el mundo islámico, la evolución de la técnica del reflejo metálico se concentró en cuatro áreas, aunque aún se duda de cuál fue el foco originario. Existen testimonios de época abasí (ss. IX-X) en los centros de Samarra (Irak) y Rayy, patria del califa abasí Harún al-Rashid (763-809), en el actual Irán, donde se hallaron fragmentos pintados con trazos dorados; otros de época tuluní y fatimí, en Egipto (ss. X-XII), sobre todo en la ciudad de Fustat; el tercer foco se localiza en Siria y Persia (ss. XI-XIII) durante la época selyúcida; y, finalmente, en el extremo occidental de Dar al-Islam, al-Ándalus, durante los siglos XI-XV (fig. 1). De hecho, fue gracias a la conquista de la península ibérica por parte de los musulmanes a lo que estos conocimientos tecnológicos llegaron a al-Ándalus. Hechos que vemos materializados en los hallazgos del yacimiento de Medina Azahara (Córdoba), donde se descubrieron 56 fragmentos de loza dorada con decoración semejante a las piezas de Samarra (s. X), posiblemente realizadas en Egipto bajo la dinastía tuluní (868-904) (Polvorinos et al., 2008). No es hasta la segunda mitad del siglo XI cuando los príncipes abasíes controlaban la taifa de Sevilla y empieza su producción. En el alcázar de esta ciudad salieron a la luz dos fragmentos de cuencos que presentaban una inscripción en el borde interior de la pieza que permitieron concretar su cronología exacta. El texto parece ser una propaganda política dedicada a dos príncipes: Al-Mutadid (1041-1069) y Al-Mutamid (1088-1092) (Heidenreich, 2012: 285-286). A finales siglo XI o principios del XII tenemos hallazgos de loza dorada de producción local, procedentes de talleres surgidos a lo largo del valle del Ebro y, en especial, en Zaragoza (Pérez-Arantegui et al., 2012: 243). Finalmente, en el siglo XII, los centros de al-Ándalus que producían loza dorada eran fundamentalmente Almería, Murcia y Málaga, pero ya en el siglo XIII esta situación se modificó, debido, en parte, a los conflictos que afectaban a los territorios islámicos peninsulares. Las lozas doradas de Murcia alcanzaron el área pisana en el siglo XII a través de redes mercantiles, y

es muy posible que la técnica perviviera durante el periodo del Protectorado castellano (1243-1266) y continuara su comercialización. Sin embargo, desde mediados del siglo XIII y a finales del siglo XV, los alfares nazaries del sur de la península ibérica retomaron el testigo dando un nuevo impulso a la fabricación de diferentes vasijas que, gracias al comercio de toscanos y genoveses, se distribuyó ya en los mercados burgueses del Mediterráneo y del Atlántico. En cuanto a su producción en el reino de Valencia y según conocemos actualmente (López Elum, 1984), fueron alfareros islámicos los introductores de la técnica del dorado y, en sus inicios, los objetos que realizaron son proporcionalmente más pequeños, al adaptarse a las demandas de un mercado burgués que requería, en general, productos más asequibles, de tamaño más reducido, pero de gran refinamiento, siendo la primeras series valencianas reconocidas bajo el nombre de lozas doradas de estilo malagueño (Lerma et al., 1986, etc.), grupo para el que se ha propuesto la sigla LVDM (loza valenciana dorada malagueña) (Coll Conesa, 2009: 74, y 2012). Se ha comprobado, tanto a partir de información escrita como de las analíticas realizadas sobre hallazgos de pigmentos crudos y cocidos (Molera, 1999, 2001; Pérez-Arantegui et al., 2001; Polvorinos et al., 2011), que el reflejo se realizaba aplicando sobre las piezas un pigmento emulsionado en vinagre, compuesto de ciertos elementos químicos como sales de plata, cobre y cinabrio, a las que se añadía luego óxido de hierro. Por su parte, los registros históricos y la etnografía permiten acercarnos al modo en que estos alfareros realizaron esta técnica.

Transmisión empírica y fuentes escritas

Desde su origen, la preparación del pigmento se pasaba de maestro a maestro como un secreto de oficio, y la documentación escrita no transmite una fórmula exacta, sino diferentes combinaciones de elementos con ciertas coincidencias comunes. Las más antiguas en el ámbito mudéjar, conocidas hasta hoy en día, son del siglo XVI y, aunque tengan diferencias en algunos aspectos, todas coinciden siempre en la presencia de Cu y Ag (Ainaud, 1941; González Martí, 1944: 321; Pérez Camps, 1998; Amigues, 2002). Su preparación en 1785 en Manises requería tres onzas de cobre, una peseta de plata, tres onzas de azufre y doce onzas de almazarrón, así como un azumbre de vinagre y tres libras de doce onzas del residuo que se limpiaba tras la cocción (cosela), y de un cuidado proceso. Durante siglos, este procedimiento sufrió ciertas modificaciones, esencialmente en algunos ingredientes empleados y sus proporciones (Pérez Camps, 1998). El único proceso que permaneció invariable fue el químico producido en el horno durante la cocción, casi nunca explicitado en los textos, que permitía llevar la combustión provocando una reducción metálica y la aparición del efecto iridiscente.

Desde la primera mitad del siglo XIV, referidos a Manises, aparecen contratos de venta o de encargo de piezas decoradas, como en el documento del 26 marzo de 1325, en el que se nos informa de la producción de "opus terre albe et picte"; o el de 8 de octubre de 1325, en el que Hamet Almurci y Abdolaziq Almurci, "magister operis terre picte", suscriben un contrato con el mercader de Narbona Martí de Carcasona para realizar veinticinco docenas de escudillas de obra de tierra, a las que se hace alusión en unos términos que apuntan la equivalencia entre la obra calificada de *pictum* y la de *Maleche*: "operis terre picte consimilis operi Maleche", y se señala la equivalencia entre *Maleche* y *Manizes*: "terre picte Manizes consimilis

Arqueología experimental: experiencia de la reproducción de la técnica de cocción de loza dorada valenciana

operis Maleche" (López Elum, 1984: 33). Finalmente, en un contrato de 18 mayo de 1326, se hace referencia al uso del dorado, como consiguió leer López Elum: "opus aureum" (Osma, 1911: 18; López Elum, 1984: 30).

Desde una perspectiva historiográfica debemos señalar que varios autores dan algunas soluciones técnicas bien a partir de su propia experiencia directa, bien porque adquirieron conocimientos técnicos gracias a las relaciones que mantuvieron con algunos alfareros, como ocurrió con la saga de comerciantes valencianos Reyners, asentados en Barcelona (Cerdà, 2011). Entre ellos, hay que recordar el texto de Henrique Cock, quien en 1585 enumera: «... para que toda la vajilla hagan dorada, toman vinagre muy fuerte con el cual mezclan como dos reales de plata en polvo y bermellón y almagre y un poco de alumbre, lo cual todo mezclado escriben con una pluma sobre los platos y escudillas todo lo que quieren y los meten por tercera vez en el horno y entonces quedan con el color de oro que no se les puede quitar hasta que caigan en pedaços» (Cock, 1876).

El conocimiento sobre la técnica se ha transmitido de forma empírica de maestro a maestro. Existen registros descriptivos o descripciones de la composición y de la técnica de producción más o menos vagas hasta el siglo XVIII. Se comprueba que, en general, coinciden en la composición del pigmento y pocas veces se describe que las piezas se cuecen con abundante humo para conseguir la reducción. Sin embargo, las notas de los formularios de la fábrica de Alcora y el informe de Manises que realizó en 1785 el alcalde de Valencia, Manuel Martínez de Irujo, para el conde de Floridablanca (Riaño, 1878), recogiendo la información del mayoral del gremio y del alcalde de Manises, ilustran con mayor claridad los procesos técnicos e indican cómo se debe proceder para obtener el pigmento y la cocción con romero. A lo largo del siglo XIX se señala que la transmisión empírica en Manises se realizó por parte de dos ceramistas: Juan Bautista Casañ y Juan Bautista Torrent. Sin embargo, el reflejo ya no tenía interés comercial hasta que fue recuperado, ya a finales de siglo, por Francisco Monera y José Ros, este último para la fábrica de La Ceramo (1890-1992) (Mas, 2015), de donde deriva la experiencia empírica que aún hoy nos ha permitido conocer el procedimiento tradicional a través de Alejandro Barberá. Gracias a su experiencia de más de tres décadas y a su colaboración hemos podido iniciar la experiencia de reproducción del procedimiento, partiendo de una serie de cocciones documentadas desde el Museo Nacional de Cerámica que sirvieron para realizar un video documental (Coll Conesa, 2008) y de talleres experimentales iniciados en el marco del proyecto "Acompañamiento a la puesta en marcha del centro nacional de excelencia de Tipaza para la cerámica"¹.

¹ Taller de técnica de la loza dorada realizado por Alejandro Barberá y J. Coll, en el marco del proyecto dirigido por la Dra. Consuelo del Canto Fresno, UCM, AECID-Ministerio de Asuntos Exteriores, 2010-2013.

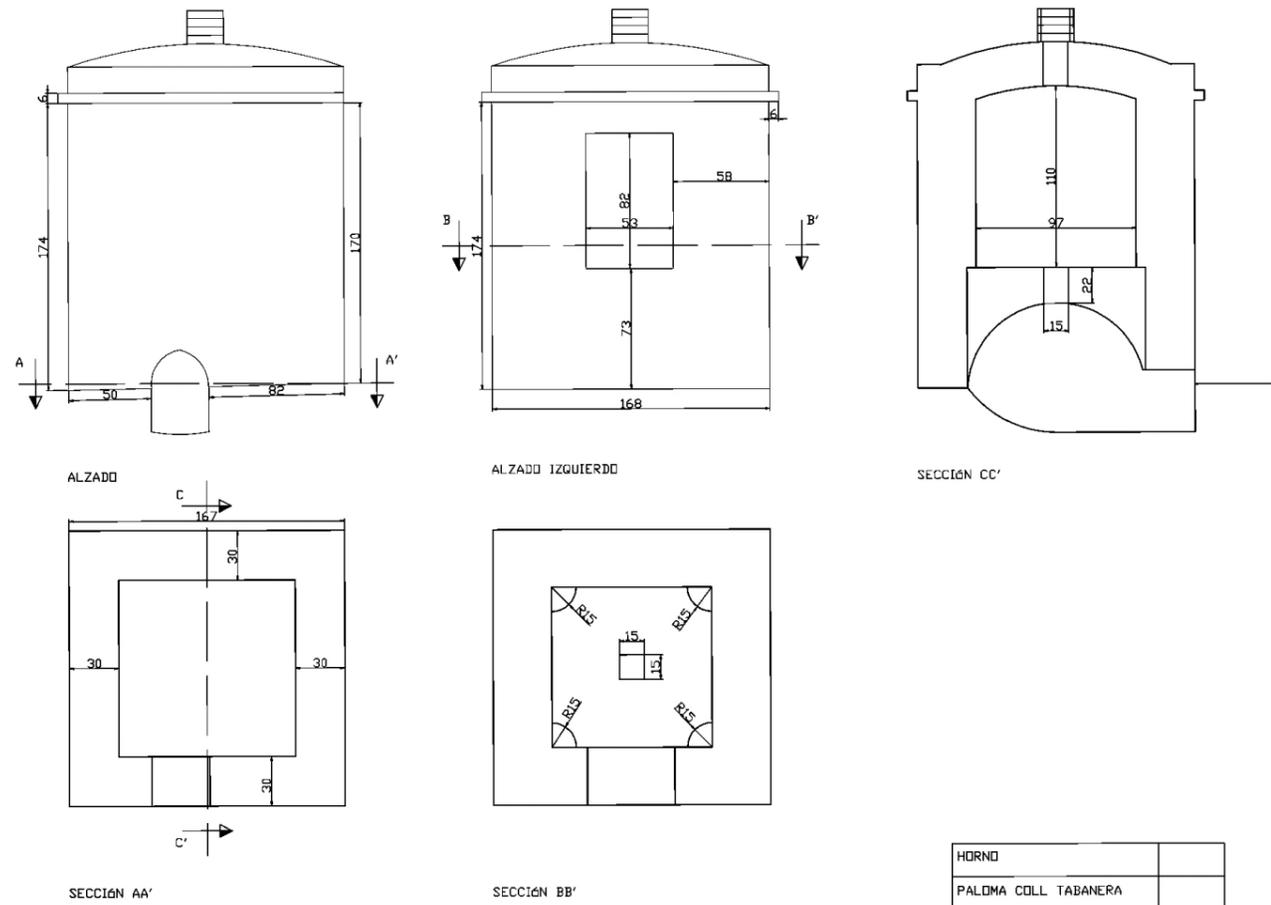


Fig.2. Planta de un horno de reflejo.



Fig.3. Preparación de la cámara de combustión.



Fig.4. Preparación de la cámara de cocción.



Fig.5. Trébedes.

Características del horno y proceso de cocción

Las características del horno de reflejo que describimos en este apartado siguen la tradición etnográfica de Valencia. En numerosa documentación del siglo XVI de Paterna (1520) (Gimeno Roselló, 1995) y de Manises (1553, 1563, 1568, 1588, 1596) se alude a estos hornos como "fornets de daurar", con menciones como "furnum sive fornēt de daurar la obra de terra" (Nicolau, 1987: 173, 186). En cualquier caso, están indudablemente influenciados por modelos más antiguos de procedencia oriental (Porter, 2003). En estas cocciones es fundamental utilizar un horno de tiro directo vertical² (fig. 2), tradicionalmente de planta cuadrada y cuya cámara de cocción rondaba el metro cúbico. Según los modelos usados en La Ceramo, la estructura guardaba unas proporciones determinadas entre el hogar o cámara de combustión (fig. 3), el laboratorio (fig. 4) y el tiro. El hogar y cámara de cocción se separan solo por una parrilla que posee cinco perforaciones, una central y cuatro en las esquinas sobre las que se construyen chimeneas regularmente perforadas. Este sistema favorece la distribución uniforme del gas en los diferentes niveles. Además, una bóveda baja y una chimenea central (*alule*) adecuadamente proporcionada son elementos que contribuyen a conseguir una atmósfera reductora lo más

² Planta realizada por la arquitecta Paloma Coll Tabanera.

homogénea posible en la cámara de cocción. Para lograr la correcta fijación del reflejo en el esmalte y la iridiscencia, la temperatura de cocción del pigmento está relacionada con la composición del vidriado, que en el caso de las cubiertas de plomo y estaño tradicionales se conseguía a temperaturas bajas (500-600 °C) (Coll y Pérez Camps, 1993; Mesquida, 2002a; Coll Conesa, 2012). El efecto del intercambio iónico se produce a diferentes temperaturas según sea la composición de los vidriados en el momento en que empieza el reblandecimiento superficial de la zona de contacto entre el pigmento y el vidriado de soporte. Si el vidriado es más duro, como ocurre en las cubiertas sílico-alcalinas, la fijación podría producirse a temperaturas mayores.

Para realizar la cocción las piezas, ya vidriadas y decoradas con el pigmento del dorado crudo, se colocan en el interior del laboratorio separadas por soportes que eviten el contacto entre ellas y permitan la libre circulación de gases. A través del *alule* se introducen, además, pequeñas muestras de fragmentos con el mismo vidriado y pigmento suspendidas con alambre (fig. 5), que pueden retirarse y moverse con facilidad durante la cocción, usadas para comprobar el punto de ajuste óptimo del reflejo. Siguiendo el modelo tradicional, las cocciones se realizan con combustible vegetal, pero el conocimiento adquirido con esta experiencia permite que los alumnos puedan comprender cómo se forma el reflejo y desarrollen experiencias posteriores con otros combustibles. Para que las condiciones se mantengan estables y constantes durante todo el proceso es necesario utilizar combustible seco y menudo —ya lo indicaba el informe de 1785—, preferiblemente plantas con hidrocarburos aromáticos como el romero (*Rosmarinus officinalis*), que era el combustible tradicional, pero en otras experimentaciones hemos usado con éxito la *Salsola vermiculata* (taller Escuela de Muel, 2018) e, incluso, el *Nerium oleander* (taller Malvasur, 2013), que generan bastante humo y acentúan la reducción de los elementos químicos. Una vez que el horno ya está cargado, se procede a taponar la puerta de la cámara de cocción con ladrillos y arcilla. En nuestras experiencias documentales dejábamos también un pequeño agujero para insertar un pirómetro³, pero antiguamente la cocción se guiaba por la propia experiencia del alfarero, que observaba los fenómenos que se formaban en la boca y la chimenea a diferentes temperaturas. La duración de la cocción del dorado es variable y depende de las condiciones atmosféricas, del tamaño del horno, del volumen de material que se cueza, etc., por lo que no se puede hablar de un tiempo concreto, ya que son muchos los factores que influyen en el éxito final de la cocción. Según el procedimiento probado durante más de un siglo en La Ceramo, base de nuestra experiencia, la cocción debe seguir un proceso pautado, permitiendo que el horno vaya subiendo de temperatura con cargas de combustible alternadas con momentos en que el horno debe respirar para quemar todos los residuos, de forma que el tiro nunca se ahogue ni disminuya la temperatura de combustión, al tiempo que se garantiza una cocción en atmósfera reductora permanente. En el caso de la experiencia de Muel (2018), se extrajo la primera muestra una vez transcurrida más o menos una hora y media tras encender el horno. Tras sumergirla en un cubo de agua y limpiar la capa de hollín superficial que oculta su superficie, se observa el tono asumido hasta ese momento por el reflejo metálico. Tras volver a cargar y subir algo la

³ En nuestro caso, para observar la evolución de la temperatura, entre otros parámetros que consideramos.



Fig. 6. Muestras del proceso de cocción.

temperatura, se repite la operación hasta alcanzar el color y el brillo deseado. Se trata de un proceso ciertamente crítico, ya que una atmósfera no uniforme en la cámara de cocción en temperatura y concentración de gases provoca efectos indeseados y, si aumenta el calor en exceso, se produce la vaporización del pigmento, lo que mancha la pieza. En el punto correcto hemos experimentado que, cuando el humo negro reductor que emerge del horno se aclara (fig. 6), es indicativo de que la acción reductora ha terminado. Es entonces cuando se analiza la última muestra restante y se comprueba si realmente el reflejo dorado se ha fijado correctamente en las piezas (fig. 7). Tras ello, se tapa la boca de carga y la chimenea para evitar que entren gases fríos y se deja al menos durante 4 o 5 horas en el horno —normalmente hasta el día siguiente—, hasta que se pueda abrir y extraer de él las lozas acabadas sin que sufran roturas por el choque térmico.

Una vez que el horno se ha enfriado, se rompe el murete de ladrillo previamente creado y se examinan las piezas. El éxito de la cocción depende de muchos factores y, por ello, hay que asegurar una atmósfera reductora y una temperatura adecuada y en ascensión pautada continua, lo que se consigue solo con la experiencia práctica. Si se actúa forzando el ahumado o alterando el ritmo natural de la combustión, el resultado es impredecible. Además, tanto una disposición inadecuada de las piezas dentro del laboratorio como los eventuales accidentes que pueden ocurrir provocan cambios de color o brillo en el dorado



Fig. 7. Análisis de las piezas.

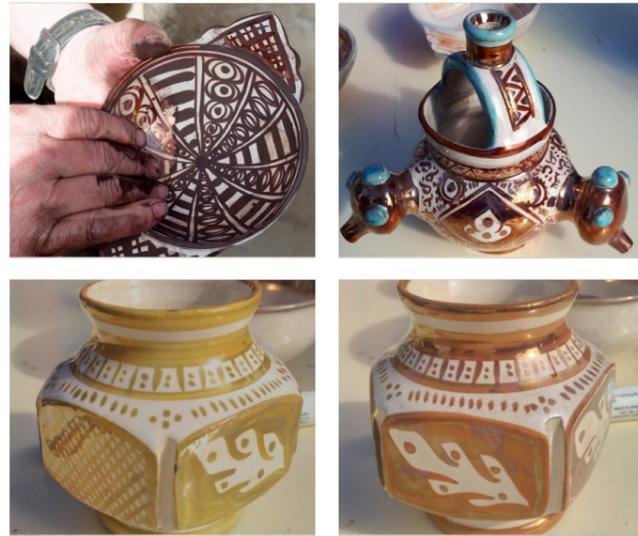


Fig. 8. Resultado cromático del reflejo metálico en un objeto.

final. De hecho, en el caso experimentado en Muel, al abrir la cámara de cocción percibimos que algunos objetos tenían una gradación de color más rojiza en un lado y más amarillenta en otro, debido a la diferente homogeneidad en temperatura de la cámara durante la cocción (fig. 8). Esto significa que, ante una misma fórmula de reflejo, si la pieza percibe una mayor cantidad de calor, la tonalidad del reflejo metálico será más pronunciada y, si no alcanza la requerida, no se forma. También se observó que, recociendo piezas fallidas en las que se había lavado la cosela por no haberse formado el dorado, podían presentar reflejo tras una segunda cocción reductora al alterar las partículas metálicas que habían penetrado en el vidriado, aunque fueran imperceptibles a simple vista.

¿Qué pasa desde el punto de vista químico en la cámara de cocción? Los gases que circulan en su interior entran en contacto con el pigmento generando un intercambio iónico que produce una reducción de los componentes metálicos, mientras que el reblandecimiento del vidriado permite que sus partículas penetren en el vidriado (Pradell et al., 2004). La composición del vidriado es en sí muy importante, ya que, según sus componentes, favorece, en mayor o menor grado, la fijación del dorado en su superficie. En los estudios arqueométricos se aprecia una mayor penetración del nivel de partículas metálicas en los vidriados de base alcalina que en los plúmbicos, siendo eso visible tanto en producciones antiguas de Irán como en lozas modernas de Miguel Ruiz Jiménez, ceramista

contemporáneo que ha formulado sus vidriados partiendo de estudios arqueométricos de lozas orientales (Pradell et al., 2004; Ruiz Jiménez, 1990). El esmalte estannífero medieval se obtenía con Pb, Si, CIna y Sn. Entre finales del siglo XVII e inicios del siglo XVIII, el estaño era de difícil adquisición y aumentó mucho de precio debido a su uso como material bélico. Este hecho obligó a los artesanos a modificar la composición del vidriado en aquella época eliminando el opacificante (Polvorinos, 2009) y, entonces, el dorado se podía conseguir con una temperatura un poco más baja, entre los 530-550 °C. En la experimentación de Muel que aquí presentamos, los ceramistas utilizaron un esmalte alcalino-bórico, por lo que el dorado se consiguió alcanzando los 600 °C.

Conclusiones

La experiencia que hemos descrito resulta útil como punto de partida para una reflexión más amplia, ya que es muy frecuente entre los investigadores utilizar parámetros como el aspecto cromático de la decoración, la pasta o la cubierta, para argumentar sobre la procedencia, la técnica o la cronología de un determinado material cerámico. Es este un error muy común que no tiene en cuenta las alteraciones que pueden afectar a un objeto a lo largo de su existencia, desde su elaboración y cocción hasta su uso, o incluso los efectos que se pueden producir tras su abandono. Este factor es crítico, además, en las decoraciones de reflejo metálico, formadas por finos niveles nanoestructurados de partículas metálicas que se encuentran embebidas en una capa vítrea y a las que, por tanto, puede afectarles la propia inestabilidad de esta. De hecho, independientemente de los efectos que permiten variaciones cromáticas debidas a la composición ya descritos, como la existencia de diferentes proporciones de metales Ag-Cu (Pradell, 2016), los más comunes usados en la tradición valenciana, en nuestras experiencias hemos observado que el mismo pigmento puede dar resultados cromáticos diferentes durante la cocción a partir de variables como el grosor de la pincelada, la carga diferencial de pigmento que puede existir entre el borde y el centro de esta o la temperatura conseguida por cada una de las caras del objeto, que, en caso de no ser uniforme, puede propiciar colores metalizados más pálidos en las que han recibido una menor temperatura y más rojizos en las que han sido expuestas a unos grados más. Esos factores pueden transformar notablemente el aspecto estético de la pieza o de su decoración. De hecho, no faltan afirmaciones del uso de reflejos policromos en reflejo metálico valenciano solo porque el reborde de la pincelada se presenta más rojizo que su interior, cuando se trata solo de unos de los efectos naturales que pueden producirse. El reflejo metálico suele perder su brillo original por procesos de alteración o degradación de la pieza que afectan en especial a la cubierta vidriada durante su "vida". Por eso, el contexto donde se ha descubierto o colocado puede justificar también las variaciones que se hacen visibles, ya que medios ácidos o básicos del subsuelo, medios acuáticos o agentes meteorológicos, en el caso de objetos insertados en la fachada de un monumento, incluso el polvo acumulado en un punto en concreto, pueden provocar la alteración del reflejo metálico y hacen que el objeto no refleje realmente cómo fue en sus orígenes. Estas reflexiones pueden ser útiles a la hora de analizar una pieza dorada cuyo brillo o color no sea homogéneo en toda su superficie. Es más, en ocasiones el reflejo metálico desaparece por alteración del vidriado, pero sus trazos pueden permanecer visibles a contraluz, efecto

que llamamos *reflejo fantasma*, al quedar mate la zona del vidriado que tenía esta decoración. Como consideración final, podemos afirmar que el caso valenciano puede ser el ejemplo etnográfico más próximo del procedimiento de la producción medieval y que la arqueología experimental en este sentido puede contribuir al mejor conocimiento de los diversos aspectos que confluyen en la interpretación de la técnica tradicional. Esta técnica se ha transmitido de forma empírica y, por ello, la documentación sobre el tema es escasa, de forma que hasta el siglo XVIII encontramos solo registros descriptivos o descripciones más o menos vagas. En los textos donde se menciona la composición del pigmento, vemos que resulta aproximadamente la misma desde el siglo XVI, con la excepción de la presencia o ausencia de cinabrio, y no se especifica en concreto la necesidad de ahumar los objetos. A lo largo de los siglos, la práctica artesanal de una técnica tan difícil requería la sistematización de las estructuras utilizadas, de las tareas de elaboración de los pigmentos y del proceso de cocción, de modo que las fábricas desarrollaron sus métodos para seguir siempre las mismas pautas (cf. formulario de Alcora o comentarios del mayoral del gremio en el informe de La Ceramo y de la práctica profesional de Alejandro Barberá como último eslabón de la transmisión histórica de todo ello).

Bibliografía

- AINAUD, J. (1941): "Loza dorada y alfarería barcelonesa. Siglos XV-XVI", *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona. Arte Antiguo*, 1 (1941), Barcelona, pp. 89-104.
- AMIGUES, F. (2002): "Technique de fabrication de la céramique valencienne". *Le calife, le prince et le potier*, Paris, Musée des Beaux-Arts de Lyon et Réunion des Musées Nationaux, pp. 180-197.
- CAIGER-SMITH, A. (1973): "Tin-Glaze Pottery in Europe and the Islamic World: The Tradition of 1000 Years in Maiolica, Faience and Delftware". Faber and Faber.
- CAIGER-SMITH, A. (1985): "Lustre Pottery: Technique, Tradition and Innovation in Islam and the Western World", Faber and Faber.
- CERDÀ I MELLADO, J. (2011): "La loza dorada de la colección Mascort", Fundación Privada Mascort.
- COCK, H. (1876): *Relación del viaje hecho por Felipe II, en 1585, a Zaragoza, Barcelona y Valencia*, Madrid, Aribau.
- COLL CONESA, J.; PÉREZ CAMPS, J. (1993): "Aspectos de la técnica de fabricación en la cerámica de Manises", en *IV Congreso de Arqueología Medieval Española*, tomo III, Alicante, 1993, pp. 879-889.
- COLL CONESA, J. (2008): "Reflex daurat / Faïence lustrée". Jaume Coll (guion y dir.), Alejandro Barberá, Milagros Hernández (intérpretes) y Julia Català Roca (cámara y montaje). Valencia: Museo Nacional de Cerámica. Documental en vídeo <https://www.youtube.com/watch?v=QORgjiNrtWE&list=PLmAw6SZis81Lhz_tsjMke5VGAIZNyJHB3&index=8&app=desktop>.
- COLL CONESA, J. (2009): "La cerámica valenciana. Apuntes para una síntesis", AVEC Gremio, Valencia, p. 74.

COLL CONESA, J. (2012): “Aspectos técnicos, formales y decorativos de la loza dorada de Manises. Las series iniciales”, en *Actas del I Congreso Internacional Red Europea de Museos de Arte Islámico*. Granada, pp. 311-343.

COLL CONESA, J. (2015): “Técnica, áulica y distinción social en la cerámica medieval”, en *Anales de la Historia del Arte, 2014*, vol. 24, núm. especial (I), pp. 69-97.

GIMENO ROSSELLÓ, M. J. (1995): “Las Germanías en Paterna. El tejido artesanal alfarero”. Ayuntamiento de Paterna, p. 188.

HEIDENREICH, A. (2012): “La loza dorada temprana en el ámbito Mediterráneo y la implementación de la nueva técnica en la Península Ibérica - una aproximación”, en *Actas del I Congreso Internacional Red Europea de Museos de Arte Islámico*, Granada, pp. 271- 297.

LERMA, J. V.; MARTÍ, J.; PASCUAL, J.; SOLER, M. P.; ESCRIBÁ, F.; MESQUIDA, M. (1986): “Sistematización de la loza gótico-mudéjar de Paterna/Manises”, en *III Congresso Internazionale La Ceramica Medievale nel Mediterraneo Occidentale* (Siena-Faenza). Florencia, pp. 183-203.

LÓPEZ ELUM, P. (1984): “Los orígenes de la cerámica de Manises y Paterna (1285-1335)”, Valencia, ed. Federico Domenech.

MARII, F. (2013): “2. Glass Tesserae from the Petra Church”, en Chris Entwistle y Liz James (eds.). *New Light on Old Glass: Recent Research on Byzantine Mosaics and Glass*, Londres: British Museum, pp. 11-24.

MAS, E. (2015): “Nótulas sobre el Sr. Urgell, socio de José Ros en la fábrica ‘La Ceramo’”, en *La Gaceta de Folchi*, 24, p. 13.

MERYEM, S.; YUSUF, Ö.; ESIN, G. (2017): “Studying the effect of different glaze compositions on the formation and properties of silver and copper nanoparticles in lustre decoration”, en *Journal of the Australian Ceramic Society*, 53, 1, (21) (2017).

MOLERA *et al.* (2001): “Lustre recipes from a medieval workshop in Paterna”, en *Archaeometry*, 43, 4 (2001), pp. 455-460.

MOLERA, J., *et al.* (2002): “La céramique à reflets métalliques: une approche technique”, *Le Calife, le prince et le potier : Les faïences à reflets métalliques*, Lyon, 2002, pp. 214-219.

NICOLAU BAUZÀ, J. (1987): *Páginas de la Historia de Manises (siglos XIV a XVIII)*. Manises.

PÉREZ CAMPS, J. (1998): *La cerámica de reflejo metálico en Manises (1850-1960)*, Valencia, Museo de Etnología de la Diputación de Valencia.

PÉREZ-ARANTEGUI, J., *et al.* (2001): “Luster pottery from the 13th to the 16th century: a nanostructured thin metallic film”, *Journal of the American Ceramic Society*, 84, 2 (2001), pp. 442-446.

PÉREZ-ARANTEGUI, J. *et al.* (2012): “La cerámica dorada en el noreste de la Península Ibérica: las taifas de Zaragoza y Albarracín”, en *Actas del I Congreso Internacional Red Europea de Museos de Arte Islámico*, Granada, pp. 219-251.

Arqueología experimental: experiencia de la reproducción de la técnica de cocción de loza dorada valenciana

POLVORINOS DEL RÍO, A., *et al.* (2008): “Estudio arqueométrico de la loza dorada de Madinat al-Zahra, Córdoba”, en *Cuadernos de Madinat al-Zahrā’*, 6 (2008), pp. 165-179.

POLVORINOS DEL RÍO, A., *et al.* (2009): “The evolution of lustre ceramics from Manises (Valencia, Spain). Between the 14th and 18th centuries”. *Archaeometry*, 53, 3 (2011): 490-509.

PORTER, Y. (2003): “Les techniques du lustre métallique d’après le Jowhar-Nâme-Ye Nezâmi (1196 AD)”, en C. Bakirtzis (ed.), *Actes du VIIe Congrès International sur la Céramique Médiévale en Méditerranée*, Atenas, 2003, pp. 427-436.

PORTER, Y. (2011): “Le prince, l’artiste et l’alchimiste. La céramique dans le monde iranien Xe-XVIIIe siècle”, París, 2011.

PRADELL, T. (2016): “Lustre and Nanostructures-Ancient Technologies Revisited”, en P. Dillmann, L. Bellot-Gurlet, I. Nenner (eds.), *Nanoscience and Cultural Heritage*, Atlantis Press, pp. 1-39

PRADELL, T.; MOLERA, J.; VENDRELL, M.; *et al.* (2004): “Luster Pottery from the Thirteenth Century to the Sixteenth Century: A Nanostructured Thin Metallic Film”, en *Journal of the American Ceramic Society*, 84 (2): 442-46.

RIAÑO, J. F. (1878): “Sobre la manera de fabricar la antigua loza dorada de Manises”, Madrid: Fortanet.

RIAÑO, J. F. (1890): “The industrial arts in Spain”. Published for the Committee of Council on Education by Chapman and Hall, London.

ROUHIFAR, Z.; NEYESTANI, J. (2008): “Technique de la préparation de l’email à reflet métallique d’après le ‘Ara’ès-ad-javaher va nafa’ès-al-ata’eb d’Abolqassem ‘Abdollah Kachani”, *Iran*, 46, pp. 179-187.

RUIZ JIMÉNEZ, M. (1990): “La epopeya del barro”, Granada.

Espai Arqueològic dels Obradors de Manises, una proposta para su declaración como Bien de Relevancia Local

Rafael Requena Díez
Josep Pérez Camps

Jaume Coll Conesa
Ignacio Hortelano Uceda

Resumen

En esta comunicación se da cuenta, de forma resumida, del informe elaborado por propia iniciativa del equipo que firma este escrito, que fue presentado al Ayuntamiento de Manises en el mes de junio de 2017 con los siguientes objetivos: 1) dotar a lo que queda del histórico Barri d’Obradors de la figura de protección legal adecuada frente a posibles intervenciones que lo pongan en riesgo o directamente lo destruyan, 2) asegurar su estudio coordinado y 3) delimitar su desarrollo futuro, sin descartar los usos culturales incluida la musealización.

Palabras clave:

Protección arqueológica. Obradors. Manises. Cerámica.

Abstract

This communication summarizes the report drawn up on the initiative of the team that signs this document, and which was presented to the Manises Council in June 2017 with the following objectives: 1) to provide what remains of the historic district of Obradors with adequate legal protection against possible interventions that might put it at risk or directly destroy it, 2) to ensure its coordinated study and 3) to delimit its future development, without ruling out cultural uses including musealization.

Palabras clave:

Archaeological protection. Obradors. Manises. Ceramic.



Fig. 1. Imagen del Barri d'Obradors de Manises tomada el 18 de agosto de 2010, pocas horas después de la última demolición.

La ficha

Si bien nosotros creemos que la figura legal que este espacio arqueológico merece es el de Bien de Interés Cultural (BIC), pues su importancia en el contexto de la Historia de la Cerámica trasciende sobradamente el ámbito local o comarcal, por una cuestión de realismo y oportunidad hemos asumido proponer la figura de Bien de Relevancia Local (BRL) intentando aprovechar al máximo la potencialidad que ésta ofrece, aunque reconocemos su inferior rango en cuanto a la calificación patrimonial y a las garantías que sobre el papel proporciona.

La legislación sobre el patrimonio sólo es eficaz si acaba concretándose en las medidas de protección adecuadas para cada bien concreto. No entraremos en detalles sobre el apartado jurídico de la propuesta, aunque sí debemos resaltar que el artículo 7 de la Ley del Patrimonio Cultural Valenciano nos dice que: «el régimen de protección de los bienes inmuebles de relevancia local de carácter individual se concretará en lo especificado en su correspondiente ficha en el catálogo, ...». Lo que deja muy clara la importancia de ésta como instrumento legal ya que de su literalidad dependerá la capacidad normativa de la propia declaración de BRL. Por este motivo y para dejar constancia de unos valores que tanto en las instancias políticas como en el medio social podían pasar desapercibidos, decidimos elaborar la ficha como un documento amplio, dividido en 13 apartados y con una extensión de 70 páginas incluyendo imágenes. Además de los apartados puramente descriptivos del espacio objeto de la declaración, la ficha hace hincapié en los fundamentos legales y jurídicos, describe la evolución histórica de la *partida dels Obradors* desde el siglo XIV hasta el presente, detalla la relación cronológica de las intervenciones arqueológicas llevadas a término en su ámbito y -mediante un extenso texto (apartados 8, 9 y 10 de la ficha)- expone la valoración del yacimiento por su alto interés histórico y arqueológico. Finalmente, en el apartado 11 y bajo el título: «Régimen general de intervenciones, usos y destino propuestos», se enumeran las normas concretas de actuación (Cuadro 1).

Cuadro 1 Ficha del bien de relevancia local individualizada «Espai Arqueològic dels Obradors de Manises» (EAOM)

Índice

1. Denominación del Bien de Relevancia Local
2. Fotografías
3. Condición del Bien de Relevancia Local. Declaración individualizada
4. Situación
5. Titularidad
6. Descripción general del espacio de protección arqueológica Individualizado
7. Estado de conservación, uso actual y elementos arquitectónicos de interés
8. De la formación a la destrucción del Barri d'Obradors
9. Intervenciones arqueológicas en el entorno del EAOM (1982-2017)
10. Valoración del interés del EAOM
11. Régimen general de intervenciones, usos y destino propuestos
12. Consideración final
13. Bibliografía y fuentes documentales

Descripción del espacio

El Espacio Arqueológico dels Obradors de Manises, tiene una superficie de 29.000m² incluyendo los viales y lo forman 27 parcelas, todas de titularidad privada excepto una que es propiedad del Ayuntamiento de Manises, cedida para el edificio de la Asociación Valenciana de Empresarios de Cerámica, AVEC (Fig. 2 y 3).



Fig. 2. Parcelas catastrales incluidas en el Espacio Arqueológico Obradors de Manises.

Desde las demoliciones del año 2022 (Requena, 2012), aproximadamente el 70% de esta superficie es solar y el 30% restante son diversos edificios de diferentes usos, alguno en estado de ruina inducida. En el interior de este perímetro, en su extremo norte, ha sobrevivido un horno que será objeto de protección en el catálogo del Patrimonio local como BRL individualizado. También existe un tramo de 50 m a cielo abierto de la acequia de Quart que consideramos de gran interés arqueológico y etnográfico y, al sur, la fábrica La Cerámica Valenciana, la única que mantiene la actividad en esta zona, que está abierta a organizar visitas cumpliendo un papel significativo como recurso etnográfico (Fig. 3).

En este recinto se han concentrado siete siglos de actividad ceramista permanente (Fig. 4), siendo en el área norte, próxima a la acequia y muy cercana a la muralla del núcleo medieval habitado donde, según algunas hipótesis que las futuras intervenciones arqueológicas podrán confirmar, habrían tenido lugar los primeros asentamientos de talleres. En el primer tercio del siglo XIV la actividad debió crecer de forma muy rápida hasta formar, en menos de 30 años, una tupida red de obradores alrededor del arco cerrado que forman la acequia y la actual calle de Valencia, habiéndose observado indicios claros de que en su interior se produjo, durante más de doscientos años de producción intensiva (segunda mitad del siglo XIV, XV y buena parte del XVI), el vertido de materiales hasta formar un *tell* que en la documentación del siglo XVIII, doscientos años después, se describía como «la montaña» o «el tozal», un promontorio perfectamente consolidado «plantado de olivos», que en el

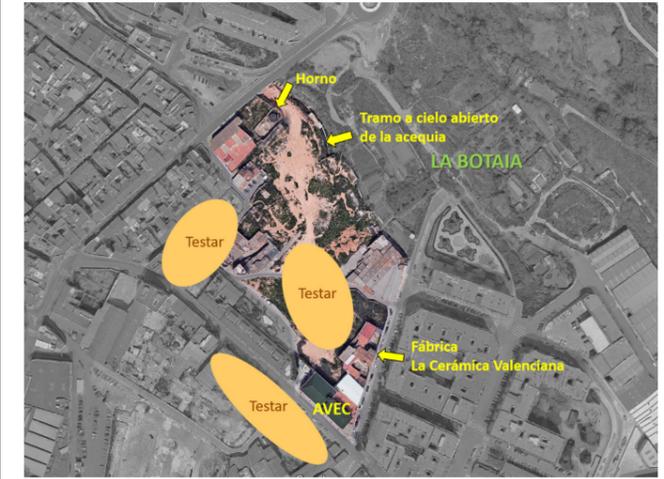


Fig. 3. Elementos etnográficos que actualmente se conservan en el EAOM y localización de los grandes testares.

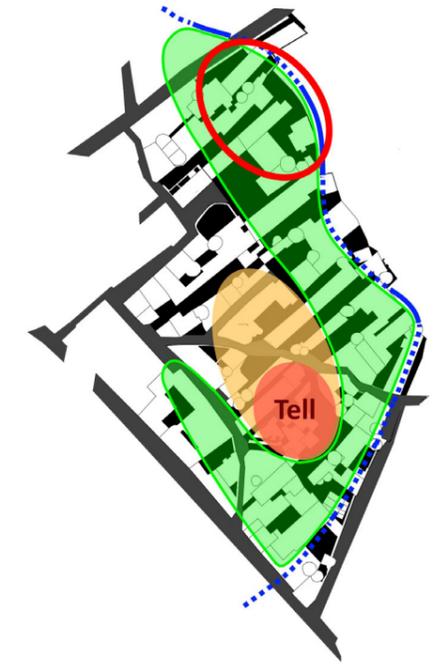


Fig. 4. Una propuesta de la estructura del Barri d'Obradors en los siglos XIV-XVI con los primeros asentamientos al norte, la acequia como límite y la zona central de testar.

último tercio de ese siglo fue completamente ocupado por nuevos obradores. En una prospección realizada en 1982 con medios mecánicos por el profesor Pedro López Elum, en este punto se descendió hasta cuatro metros y medio sin alcanzar el final del estrato antrópico, pudiendo presentar éste perfectamente una potencia de más de seis metros. Es interesante destacar que, más allá de la línea divisoria de la acequia en la zona de huerta denominada La Botaia, se han hallado muy pocos fragmentos de cerámica anteriores al siglo XX, sin duda debido a una probable prohibición dada la importancia económica de la tierra de regadío y de la actividad agrícola, siendo dentro del propio recinto de los obradores y en la franja de su límite al suroeste en donde se produjo la acumulación sistemática de materiales formando los grandes testares (Figs. 3 y 4).

En la vertiente norte, a lo largo del mencionado tramo descubierto de la acequia, podemos contemplar el talud de más de tres metros. La Fig. 5 nos muestra tres detalles del muro de este terraplén con estructuras de finales del XVIII relacionadas con el aprovechamiento del agua del río Turia en los obradores inmediatos y también con el vertido de los residuos sobrantes. Como vemos, nos encontramos ante un espacio muy complejo: un yacimiento importantísimo desde el punto de vista de la arqueología medieval que tiene continuidad en época moderna y contemporánea y que es necesario preservar para que pueda ser estudiado a fondo y sin limitaciones.

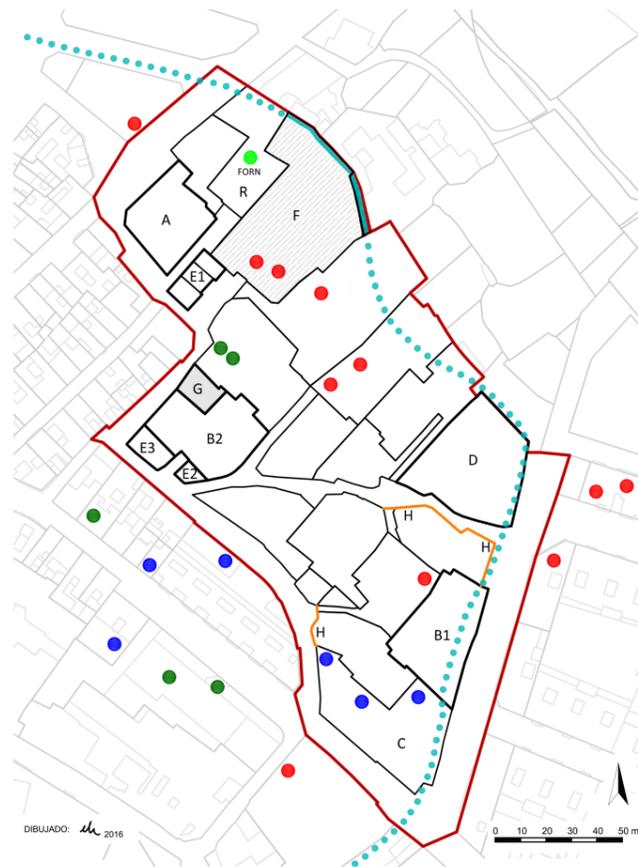
Intervenciones arqueológicas realizadas

Sobre la cronología de las intervenciones arqueológicas llevadas a cabo en el Barri d'Obradors y su entorno cabe decir que, en el año 1982, con el barrio aún en plena actividad productiva, López Elum efectuó 9 prospecciones en patios y zonas de paso cuyos resultados son escasamente conocidos. En el año 1990 la ampliación parcial de la calzada de la calle de Valencia dejó al descubierto la existencia de un gran testar, lo que predispuso la iniciativa de Josep Pérez Camps y Jaume Coll Conesa de excavarlo parcialmente, intervención que permitió establecer la enorme importancia arqueológica del Barri d'Obradors y su entorno. Estos hechos precipitaron que desde el Museo de Cerámica de Manises, su director Josep Pérez Camps propusiera al Ayuntamiento de la ciudad modificar el PGOU que había sido aprobado en 1988, para que se incluyera en él la protección arqueológica del casco histórico, el Barri d'Obradors y su zona de influencia. Paralelamente realizó un catálogo preliminar de los edificios más significativos existentes en el barrio para su protección (Pérez Camps, 1994). Coincidiendo con la renovación urbana que se desarrolló en aquella década en las calles de Valencia y Ceramista Gimeno, gracias a la nueva normativa urbanística de protección arqueológica que ahora imponía el PGOU y también a la tenaz gestión llevada a cabo desde la dirección del Museo de Cerámica de Manises, Paloma Berrocal y Víctor Algarra efectuaron, entre 1992 y 1994, 6 intervenciones más en la zona (Fig. 6).

La década 2000-2010 trajo la catástrofe del completo abandono de la fabricación y la irrupción del proceso especulativo -con expolio y degradación inducida incluidos-, que desembocó en el arrasamiento masivo de los obradores en medio de una fuerte controversia política (Fig. 7). Posteriormente, entre 2011 y 2017, por iniciativa de Jaume Coll, Director del Museo Nacional de Cerámica y la implicación del Museo de Cerámica de Manises, se llevaron a cabo cinco campañas (marcadas con las cruces verdes en la Fig. 8): dos en el solar de la Calle de las Fábricas 1 y tres en el de la calle de Valencia 17 que aún tiene continuidad, todas ellas gracias a la solicitud y concesión de permiso de los respectivos propietarios, con el apoyo de voluntarios, la ayuda de la Asociación de Ceramología y la colaboración del Ayuntamiento de Manises, más efectiva desde el relevo de la nueva corporación salida de las elecciones de 2015 (Fig. 8).



Fig. 5. Tres imágenes de detalle del muro contención del terraplén existente sobre el tramo abierto de la acequia.



- Prospecciones de Pedro López Elum.
- Excavaciones de Paloma Berrocal y Víctor Algarra.
- Excavaciones de Jaume Coll y Josep Pérez Camps.

Fig. 6. Intervenciones arqueológicas registradas en el Barri d'Obradors y sus inmediaciones (1982-1994).



Fig. 7. Dos imágenes de los años 2008 y 2010, que ilustran la degradación y las demoliciones.

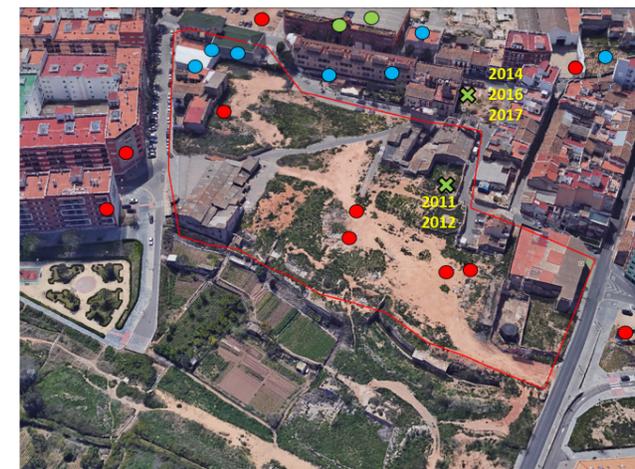


Fig. 8. Vista del Barri d'Obradors en una imagen reciente de Google. Se han señalado todas las excavaciones anteriormente citadas (puntos de color), más la excavación de la Maqbara, realizada por Paloma Berrocal en 2000-2001 (parte superior derecha de la imagen) y las cinco intervenciones del equipo dirigido por Jaume Coll desde el año 2011 (cruces verdes).

Según reflejamos en el contenido de la Ficha, los resultados de las excavaciones ofrecen interés en dos aspectos: el de las estructuras de producción y el de la producción propiamente dicha. En cuanto al primero hay que citar la intervención de Paloma Berrocal y Víctor Algarra en la calle del Ceramista Gimeno, nº 10 ("calle de Valencia, nº 25"), en la cual se documentó un obrador del siglo XIV en el nivel inferior, a poca profundidad sobre el sustrato calcáreo conocido como tap (Fig. 9); y un horno del siglo XVI en el mismo edificio de AVEC, también en la calle de Valencia (Fig. 10).



Fig. 9. Intervención arqueológica en el borde de la calle Ceramista Gimeno ("c/ Valencia, 25").



Fig. 10. Horno del siglo XVI. Calle de Valencia, 27 (edificio AVEC).

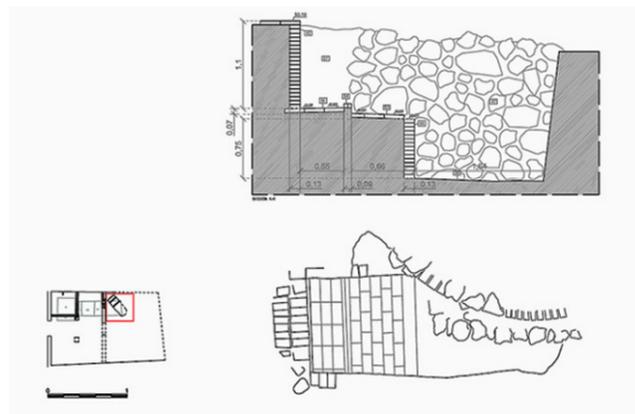


Fig. 11. Excavación arqueológica, c/ Fábricas, 1. Planimetría del horno del siglo XIX.



Fig. 13. Excavación de la calle de Valencia, 17. Campaña de 2016.

Por su parte, Jaume Coll, en Fábricas 1, ha hallado restos de un horno de principios del XIX y en su proximidad estructuras de pavimentación y una canalización de agua, que podrían pertenecer a una alfarería activa en los siglos XV y XVI. (Figs. 11 y 12).

A su vez, en la excavación de la calle de Valencia 17, (Fig.13) que lleva 4 campañas y que retomará la quinta en el próximo mes de febrero de 2019, se ha identificado un horno de pequeñas dimensiones de finales del siglo XVIII, y a pocos metros, una profunda cavidad subterránea cerrada con un muro de mampostería de piedras irregulares, no desmontado aún, que podría ocultar una habitación medieval rupestre. (Fig. 14).



Fig. 12. Excavación arqueológica, c/ Fábricas, 1. Detalle de la canalización de agua del siglo XV.



Fig. 14. Excavación de la calle de Valencia, 17. Detalle del muro que cierra una cavidad hipogea de origen medieval.

Lo cierto es que ésta y las otras intervenciones citadas se localizan en la zona sur del perímetro del «Espacio Arqueológico dels Obradors», no habiéndose ejecutado aún ninguna excavación en extensión en el resto del ámbito donde se asentó el grueso de los obradores de época bajomedieval y las correspondientes superposiciones posteriores, razón que justifica sobradamente la planificación sistemática de las futuras intervenciones arqueológicas y la metodología de su estudio.



Fig. 15. Excavación arqueológica, c/ Fábricas, 1, UE 87.



Fig. 16. Excavación arqueológica, c/ Valencia, 17, UE 262.

En cuanto a los hallazgos relacionados con la producción no hace falta decir que su volumen es ingente, tanto en las zonas de testares citadas como en los abundantes depósitos descubiertos asociados a diferentes contextos, debidos a rellenos o nivelaciones del terreno de todas las épocas, algunos formados por estratos homogéneos, como los de los yacimientos de las calles de las Fábricas 1, y Valencia 17 (Figs. 15-16).



Fig. 17. Algunos de los azulejos hallados en c/ Valencia, 17. Finales ss. XIV - XV.



Fig. 19. Loza azul y heráldica Valois (azul y dorada) s. XV. C/ Valencia, 17.

El material extraído de estos depósitos -que por su cantidad puede dar lugar a años de investigación-, proporcionará más información de primer orden sobre los procesos de fabricación, las modalidades y tipologías de los productos fabricados, los estilos y su amplio repertorio de motivos decorativos o la evolución de la tecnología y de las materias primas utilizadas en los diferentes períodos (Figs. 17-20). Para conocer más ampliamente todo esto, véase la publicación de los resultados de las intervenciones arqueológicas en la bibliografía que incluimos al final del texto.



Fig. 18. Loza dorada y azul, ss. XIV-XV. C/ Valencia, 17.



Fig. 20. Loza, ss. XIV-XIX. C/ Valencia, 17.

El contenido de la *Ficha* aporta una extensa reflexión sobre la importancia de este enclave por ser el lugar exacto donde se fabricó y de donde salió en dirección a los destinos más elitistas de Europa la prestigiosa cerámica de Manises de reflejo metálico dorado de los siglos XIV, XV y parte del XVI. El hecho de que estas producciones fueran adquiridas por magnates, príncipes, casas reales, y altas jerarquías eclesiásticas en lugares tan diversos como la Casa de Aragón, Borgoña y Flandes, Venecia, la Casa Real de Francia, en Praga, Roma, Florencia o Nápoles, propició siglos más tarde la creación de las grandes colecciones, que hoy se exponen en museos como el Louvre y el de Cluny en París, el British y el Victoria & Albert en Londres, el Metropolitan y el de la Hispanic Society en Nueva York; el Instituto Valencia de Don Juan y el Museo Arqueológico Nacional en Madrid, el Museu del Disseny de Barcelona o el Museo Nacional de Cerámica González Martí de Valencia, entre otros, o que llegaran a mercados tan alejados como los Países Bajos y los puertos hanseáticos, Fustat en Egipto, Damasco, Estambul, el Kremlin, la península de Crimea o Kazán en Asia central. Si hay un lugar originario que pueda ser asociado a la mayor parte de esa producción es sin duda el Barri d'Obradors de Manises, el sitio donde se creó



Fig. 21. Plato con el escudo de Alfonso V, rey de Sicilia. Manises, primer tercio del s. XV. Metropolitan Museum of Art, Nueva York.



Fig. 22. Plato con el escudo de Fernando el Católico. Manises, último tercio del s. XV. Victoria & Albert Museum, Londres.

y donde ha dejado en el subsuelo el rastro abundante de su manufactura. (Figs. 21-29). Un lugar que merece ser estudiado exhaustivamente y ofrecido al mundo como museo de sitio y centro de interpretación por su potente significado, en contacto directo con la materia original y estableciendo el vínculo virtual con las colecciones de los grandes museos que hoy permite la tecnología.

Como resumen del apartado normativo que contiene la *Ficha* cabe reseñar que, además de las normas básicas tales como la prohibición de realizar sin autorización trabajos de limpieza, nivelación, vallados, pavimentación u otros



Fig. 23. Terràs con las armas de Pedro de Médicis. Manises, s. XV. British Museum, Londres.

que puedan alterar el yacimiento en superficie (como el caso que muestra la Fig. 29), se establece la obligatoriedad de que, previa a cualquier construcción o urbanización, se haya de llevar a cabo en cada parcela la excavación arqueológica completa, en extensión y profundidad.

También se propone la redacción de un Plan Director que sirva de marco regulador para las intervenciones arqueológicas en esta zona, así como la creación de una Comisión Técnica de Seguimiento, encargada de coordinar las acciones que se lleven a cabo en este BRL, además de la conservación de aquellas estructuras que se hallasen, siempre en función de los informes arqueológicos y con la autorización de la Conselleria competente. Finalmente, y este punto es fundamental, si una parcela quedara liberada después de culminados todos los requisitos, la propiedad podrá plantear su edificación sólo conforme a lo establecido en el vigente PGOU para el Barri d'Obradors, que lo limita al uso industrial relacionado con la cerámica. En la *Ficha* proponemos que este último aspecto se mantenga en el nuevo PGOU que está previsto redactar durante la próxima legislatura.

A la pregunta de cuál ha sido la suerte de esta propuesta, cabe responder lo siguiente: Una vez presentada la *Ficha*, el ayuntamiento prefirió vincular la decisión sobre el Barri d'Obradors al Catálogo General del Patrimonio Local para cuya redacción ya tenía contratado un equipo



Fig. 24. Tarro de farmacia con el escudo del rey de Francia. Manises, s. XV. Instituto Valencia de Don Juan, Madrid.



Fig. 26. Plato con el escudo de Blanca de Navarra. Manises, primer tercio del s. XV. Metropolitan Museum of Art, Nueva York.



Fig. 25. Plato con el escudo del duque de Borgoña. Manises, s. XV. Colección Wallace, Londres.



Fig. 27. Plato con el escudo de la familia Zati de Florencia. Manises, s. XV, y fragmento hallado en el Barri d'Obradors de Manises con la misma heráldica. Museo de Cerámica de Manises.



Fig. 28. Fragmento hallado en el Barri d'Obradors de Manises con la misma heráldica. Museo de Cerámica de Manises.

interdisciplinar que se limitó a incorporar de manera sobrevenida el Barri d'Obradors a su programa. Después de una reunión que pretendía, por nuestra parte, la fusión de objetivos de las dos Fichas, vimos con claridad que entre ambas concepciones había diferencias de partida insalvables que a nuestro juicio suponían una merma del grado de protección del espacio y un menoscabo a las posibilidades de su planificación futura. El resultado de aquella especie de negociación fue que de nuestra propuesta sólo se adoptó el nombre, aceptándose substituir «Espacio Etnológico», que era el que el otro equipo proponía, por «Espacio Arqueológico», pero dejando intacta el resto de su propuesta. El matiz nominal es importante dado el escaso número de elementos etnológicos de entidad que han sobrevivido en el ámbito en cuestión, pues la mayor parte del conjunto fabril quedó arrasado en 2010, pero además resulta insuficiente ya que el contenido de la ficha elaborada por el equipo oficial no ha variado, quedando reducido a tres páginas que implican una formulación normativa imprecisa y ambigua que conlleva, a nuestro juicio, el debilitamiento de la protección de todo el espacio arqueológico en su conjunto, poco más allá de la que ya le proporciona por defecto el estatus actual de «Zona de Protección Arqueológica» previsto en el PGOU. El Catálogo general de Bienes y Espacios Protegidos -con la ficha de Obradors subsumida en él- recibió la aprobación del Pleno Municipal el mes de mayo de 2018 y está ahora pendiente de ratificación por parte de la Conselleria de Cultura de la Generalitat Valenciana. El margen de actuación que se nos ofrece en el próximo futuro se limita ahora a intentar introducir los puntos determinantes de nuestra propuesta cuando, en el trámite de exposición pública, se abra la fase de alegaciones.

Digamos, para cerrar, que a pesar de una nueva coyuntura política que creíamos más favorable a la defensa de una propuesta conservacionista de futuro, el panorama que se abre es incierto. En pocas palabras: la carrera de obstáculos para conseguir que el Barri d'Obradors sea considerado como un sitio a conservar imprescindible -por todo lo que supone para la historia universal de la cultura cerámica-, parece que no haya de terminar nunca, o al menos no parece haber terminado aún.



Fig. 29. Fábrica de Miramar, zona de máximo interés arqueológico. Alteración del terreno tras el derribo con el recrecimiento de más de 1 metro sobre la cota original. Fotografía del 29 de marzo de 2010.

Bibliografía

ALGARRA, VÍCTOR; BERROCAL, PALOMA (1993a): «Manises siglo XIX. Una ciudad en expansión». *Butlletí de l'Associació Valenciana d'Arqueologia Industrial*, núm 4, primavera-estiu, 1993.

ALGARRA, VÍCTOR; BERROCAL, PALOMA (1993b): «Manises bajomedieval: Configuración urbanística de una villa de señorío» (Azuar, R.; Gutiérrez, S.; Valdés, F., Eds.): *Urbanismo medieval del País Valenciano*, Madrid: Ediciones Polifemo.

ALGARRA, VÍCTOR; BERROCAL, PALOMA (1994): «El taller de cerámicas bajomedievales de la c/. Valencia, núm. 25, de Manises: espacios i producció», *IV Congrés d'Arqueologia Medieval Espanyola*, Alacant, Asociación Española de Arqueología Medieval, Diputació Provincial d'Alacant, págs. 868-877.

BERROCAL, PALOMA (2003): «Pavimentos cerámicos de la ciudad de Manises desde época tardomedieval hasta el siglo XIX», *Arqueología del pavimento cerámico*, Actes del seminari celebrat a Manises els dies 1 i 2 de desembre de 1997. Agost (Alacant): Asociación de Ceramología, pp. 161-185.

BERROCAL, PALOMA; PÉREZ CAMPS, JOSEP; ALGARRA, VÍCTOR (1992): «Pervivencia funcional del Barri d'Obradors en Manises: la fábrica de cerámica Palés S.L. como modelo», *Butlletí de l'Associació Valenciana d'Arqueologia Industrial*, núm. 2, primavera-estiu.

CARMONA, PILAR (1990): *La formació de la plana al·luvial de València. Geomorfologia, hidrologia i geoarqueologia de l'espai litoral del Túria*, València, Edicions Alfons el Magnànim.

COLL CONESA, JAUME (2009). *La cerámica valenciana (apuntes para una síntesis)*. Valencia: Avec-Gremio. DL. V 1298-2009.

COLL CONESA, JAUME (2012): «Aspectos técnicos, formales y decorativos de la loza dorada valenciana del siglo XIV. Las series iniciales», en *Actas I Congreso Internacional Red Europea de Museos de Arte Islámico*, La Alhambra, Granada, 311-343.

COLL CONESA, JAUME (2013): «Recensions: REQUENA DÍEZ, Rafael: El patrimoni esborrat. Barri d'Obradors de Manises o la crònica d'una fatalitat, Catarroja-Barcelona, Editorial Afers, 2012», *Catarroja: Afers, fulls de recerca i pensament*, 75, págs. 545-548.

COLL CONESA, JAUME (2015): «El Barri d'Obradors de Manises. Resultados de la excavación de C/ Valencia, nº 17 (2014-2015)». En *Obra Negra y alfarería de Cocina. Actas del XIX Congreso de la Asociación de Ceramología*. Ajuntament de Quart (Girona), 2017, págs. 197-213.

COLL CONESA, JAUME (2017): «Excavaciones arqueológicas en el Barri d'Obradors de Manises (2017)», en *La Gaceta de Folchi. Boletín del Museo Nacional de Cerámica* nº 30, enero 2018, págs. 22.

COLL CONESA, JAUME (2017): «Changing Tastes: from Lustreware to Polychrome Tiles. Exported Pottery from Valencia in Mediterranean Area and around (14th to 18th cc.)», en Sergei Bocharov, Véronique François, Ayrat Sitdikov, *Glazed Pottery of the Mediterranean and the Black Sea Region, 10th-18th Centuries*, vol. 2, A. KH. KaliKov Institute of Archaeology Academy of Sciences of the Republic of Tatarstan, High Anthropological School University, Kazan, págs. 31-50.

COLL CONESA, JAUME (2018a), «Vajillas reales halladas en Manises». En *La Gaceta de Folchi*, Nº. 33, Museo Nacional de Cerámica, págs. 12.

COLL CONESA, JAUME (2018b) «La serie 'loza valenciana azul compleja' (LVAC) hallada en las excavaciones del Barri d'Obradors de Manises». En *La Gaceta de Folchi*, Nº 34, págs. 20-21.

COLL CONESA, JAUME (2018c), «Jarros de prototipos metálicos hallados en las excavaciones del Barri d'Obradors de Manises». En *La Gaceta de Folchi*, Nº. 35, págs. 11-12.

COLL CONESA, JAUME (2018d), «El Museo del Prado, la azulejería de Manises y las excavaciones del Barri d'Obradors». En *La Gaceta de Folchi*, Nº. 36, págs. 16-17.

COLL CONESA, JAUME; CAROSCIO, MARTA; PÉREZ CAMPS, JOSEP (2012): «Arqueología, arqueometría y cadenas operativas de la cerámica de Manises localizada en el solar Fábricas nº 1 (Barri d'Obradors, Manises, campaña 2011)», en M. J. Gonçalves y S. Gómez-Martínez (Coord.), *actas X Congreso Internacional A Cerámica Medieval No Mediterráneo* (Silves 2012), Silves 2015, págs. 549-559.

COLL CONESA, JAUME; CAROSCIO, MARTA; PÉREZ CAMPS, JOSEP (2015): «Excavaciones en el Barri d'Obradors de Manises. Resultados de la campaña 2011». En *Origen y evolución de la alfarería de Agost y comarcas limítrofes. Actas 16 Congreso de la Asociación de Ceramología*. Agost: Asociación de Ceramología, 2015, págs. 124-143.

COLL CONESA, JAUME; PÉREZ CAMPS, JOSEP (1993), «Aspectos de la técnica de fabricación de la cerámica de Manises (siglos XIV-XVI)», en Azuar; R. Martí Oltra, J. (coord.), *4º Congreso de Arqueología Medieval*, actas, Asociación de Arqueología Medieval, Alicante, v. III, págs. 879-890.

COLL CONESA, JAUME; PÉREZ CAMPS, JOSEP; PUGGIONI, SARA (2017): «Barri d'Obradors de Manises. Resultado de la excavación de la C/ Valencia, nº 17 (2014-2015)». *Actas XX Congreso de la Asociación de Ceramología. Obra negra y alfarería de cocina*. Quart, Museu de la Terrissa de Quart, págs. 197-229.

COLL CONESA, JAUME; PÉREZ CAMPS, JOSEP; PRADELL, TRINITAT; MOLERA, JUDIT; CAPELLI, CLAUDIO; BLANES, SARA; CAROSCIO, MARTA; DI FEBO, ROBERTA (2017): «La "loza negra" de Manises hallada en el Barri d'Obradors». *Actas XX Congreso de la Asociación de Ceramología. Obra negra y alfarería de cocina*. Quart, Museu de la Terrissa de Quart, págs. 171-195.

COLL CONESA, JAUME; SÁEZ, LUCAS; SEBASTIÀ, ENCARNA (2018): «El conjunto de cerámica medieval de la unidad de descarga UE273 del Barri d'Obradors de Manises (Valencia, España)». *L Convegno Internazionale della Ceramica*. Savonna, págs. 145-151. ISSN. 2035-5483. ISBN. 978-88-87397-70-3.

LERMA, J. VICENT; MARTÍ, JAVIER; PASCUAL, JOSEFA; SOLER, Mª PAZ; ESCRIBÀ, F.; MESQUIDA, MERCEDES (1984): «Sistematización de la loza gótico-mudejar de Paterna/ Manises», *III Congreso Internazionale Sulla Cerámica Medievale nel Mediterraneo Occidentale*, Siena.

LÓPEZ ELUM, PEDRO (1984): Los orígenes de la cerámica de Manises y de Paterna (1285-1335), Valencia: Federico Domenech, S.A.

LÓPEZ ELUM, PEDRO (1996): «Origen y evolución de dos grandes centros cerámicos: Manises y Paterna», en I Col. *Ceramica Medievale nel Mediterraneo Occidentale*, (Siena oct. 1984), págs. 163-181.

LÓPEZ ELUM, PEDRO (1996): «La producción cerámica valenciana después de la conquista cristiana (siglos XIII y XIV)», en IV Congrès d'Història i Filologia de la Plana, Nules, págs.19-33.

MARTÍNEZ CAVIRÓ, BALBINA (1983): *La loza dorada*. Madrid: Editora Nacional. ISBN. 84-276-0616-8.

MARTÍNEZ CAVIRÓ, BALBINA (1991): *Cerámica hispanomusulmana Andalusí y Mudéjar*. Madrid: Ediciones El Viso. ISBN. 84-86022-59-2.

MONTAGUT, ROBERT, *et al* (1996), *El reflejo de Manises, Cerámica Hispano-morisca del Museo Cluny de París*, catálogo de exposición, Madrid: Electa.

MORENO ROYO, JOSÉ M. (1981) «Los Boil y el Señorío de Manises», Manises: *Manises en Festes*, juliol.

MORENO ROYO, JOSÉ M. (1987): «Los maestros artesanos de Manises. Aportes para su estudio en el siglo XVIII», *Separata de la XVI Asamblea de Cronistas del Regne de València*, València, 9-12 d'octubre, València, 1986, págs. 367-387.

NICOLAU BAUZÀ, JOSEP (1987): *Páginas de la Historia de Manises (siglos XIV a XVIII)*. Manises, Ateneu Cultural i Recreatiu Cant i Fum.

PASCUAL, JOSEFA; MARTÍ, JAVIER (1987): *La cerámica verde-manganeso bajo medieval valenciana*, València: Ajuntament de València.

PÉREZ CAMPS, JOSEP (1994), *Parc Temàtic de la Ceràmica Barri d'Obradors. Manises. Avantprojecte*, Ajuntament de Manises (document no publicat).

PÉREZ CAMPS, JOSEP (2006): «La indústria azulejera de Manises (1800-1940)», en *La azulejería a València de l'Edat mitjana a principis del segle XX*. Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, València, 2006, págs. 134-136.

PÉREZ CAMPS, JOSEP (2008): “Sobre la manera de fabricar la azulejería en Manises durante los siglos XIV-XVI», en *El azulejo, evolución técnica: del taller a la fábrica. Actas del XI Congreso de la Asociación de Ceramología*, Onda: Ajuntament d'Onda, págs. 83-95.

PÉREZ CAMPS, JOSEP; REQUENA DÍEZ, RAFAEL (1987): *Taulells de Manises 1900-1936*, Manises: Ajuntament de Manises, Museu de Ceràmica de Manises.

PÉREZ CAMPS, JOSEP; REQUENA DÍEZ, RAFAEL (2017): «Manises 1786-1813: La fábrica de loza fina de Morera y su repercusión en la industria cerámica local». *Actas del XX Congreso de la Asociación de Ceramología*, l'Alcora (en prensa).

OSMA Y SCULL, GUILLERMO J. DE (1909): *Apuntes sobre cerámica morisca. Textos y documentos valencianos núm. III. Las Divisas del Rey en los pavimentos de «obra de Manises» del Castillo de Nápoles (Años 1446-1458)*, Madrid.

OSMA Y SCULL, GUILLERMO J. DE (1911): *Apuntes sobre cerámica morisca. Adiciones a los textos y documentos valencianos núm. II (Maestros Alfareros de Manises, Paterna y Valencia)*, Madrid.

OSMA Y SCULL, GUILLERMO J. DE (1912). *Apuntes sobre cerámica morisca. Textos y Documentos Nº I. La loza dorada de Manises en el año 1454 (cartas de la Reina de Aragón á Don Pedro Boil)*. 2ª edición. Madrid: Imprenta de los hijos de Manuel Ginés Hernández. Ed. Facsímil de Librerías "París-Valencia",1991.

REQUENA DÍEZ, RAFAEL (2012): *El patrimoni esborrat. Barri d'Obradors de Manises o la crònica d'una fatalitat*, Catarroja-Barcelona: Editorial Afers.

ROSSELLÓ VERGER, VICENÇ (1961): «Manises Ciudad de la Cerámica. Estudio de Geografía Humana», *Saitabi*, IX, València, Universitat de València, págs. 144-190.

VAN DE PUT, ALBERT (1904). *Hispano Moresque Ware of the XV century. A contribution to its history and chronology based upon armorial specimens*. London: The Art Worker's quarterly.

Heráldica real inédita hallada en el Barri d'Obradors de Manises

Jaume Coll Conesa
Museo Nacional de Cerámica
"González Martí"

Unknown royal heraldry found at Barri d'Obradors of Manises.

Resumen

En esta comunicación se presenta loza estannífera con heráldica y emblemática hallada en las excavaciones arqueológicas sistemáticas del *Barri d'Obradors* (barrio alfarero) de Manises. En ellas podemos identificar la heráldica del Rey de Francia, de Violante de Bar, reina de Aragón, y se propone la identificación de un emblema que puede pertenecer probablemente a sí misma o a su hija Violante de Aragón.

Palabras clave:

Barrio alfarero, Manises, loza heráldica, Rey de Francia, Violante de Bar, Violante de Aragón

Abstract

In this communication is presented tinglazed earthenware with heraldry and emblems found in systematic archaeological excavations carried out at *Barri d'Obradors* (pottery quarter) of Manises. In them we can identify the heraldry of the King of France, those of Yolande of Bar, Queen of Aragon, and is proposed the identification of an emblem that probably can correspond to herself or to his daughter Yolande of Aragon.

Palabras clave:

Pottery quarter, Manises, heraldic earthenware, King of France, Yolande of Bar, Yolande of Aragon.

Introducción

Las excavaciones arqueológicas sistemáticas impulsadas por la Asociación de Ceramología desde el año 2011 en Manises, en el solar de la calle Valencia nº 17 (fig. 1), han permitido localizar loza con elementos heráldicos hasta ahora no documentados. El número de fragmentos aparecidos permite reconocer verdaderos encargos de vajillas para personajes de la realeza. De hecho este aspecto no es novedoso por evidentes antecedentes históricos. Por una parte es conocido el texto de Francesc Eiximenis redactado en 1383 bajo el título de *Regiment de la Cosa Pública*. Este texto se escribió como orientación cristiana en buenas prácticas a petición de los *Jurats* de la Ciudad de València para aconsejarles en la responsabilidades del gobernante (Guixeras 1999). La obra se clavó con una cadena en la escribanía de la Sala de la Ciutat (Massó i Torrens 1910) para que fuera leída por los jurados. En él se describen las 32 especiales bellezas de la ciudad de Valencia y en la 27 se indica:

La vint e setena es que açis fan algunes coses artificials / les quals donen gran fama ala terra / car son coses fort polides / e belles / e qui nos troben comunament en altre lloch. Açí com dit es comunament la obra comuna de terra que es fa a paterna e a carcre açí com jarres cantes olles / teraços / scudelles / cresols / llibrells / rajoles / teules e semblants coses moltes. Mas sobretot es la bellesa de la obra de Manizes daurada e maestrivolment pintada / que ja tot lo mon ha enamorat / entant que lo papa e los cardenals / e los prínceps del mon / per special gracia la requeren / e stan marvellats que de terra se puça fer obra açí excellent e noble.

El texto, conocido de antiguo, fue recogido por Albert Van de Put (1904: 9-10) o por Guillermo de Osma (1912) reivindicando su valor documental. Sin embargo, dado que la edición de Coffman (Eiximenis 1499) es más de un siglo posterior a la redacción del manuscrito original, se ha defendido que el párrafo es un añadido realizado en el momento de su tardía impresión (Wittlin 1993). Sea así o no, la realidad es que ya se daba el reconocimiento de la loza de Manises en el siglo XIV, como prueban las cerámicas armoriadas existentes y varios documentos históricos, entre ellos los encargos del cardenal Audoin Aubert de 1358 y 1362, o de los duques de Berry o Borgoña para Poitiers o Mehun-sur-Yèvre en 1382 y otros años (Bon 2000: 58). En concreto, éstos son relevantes para los comentarios que siguen dado que Juan de Francia, duque de Berry, era hermano del rey de Francia Carlos V (1338-1380), estrechamente relacionado con el resto de personajes identificados a través de la heráldica hallada como veremos y con la realeza de Aragón. La historia de los primeros heráldicos sobre azulejos de origen valenciano en Francia es como sigue. Juan, primogénito del rey aragonés Pedro el Ceremonioso, entonces duque de Gerona, estando en Valencia atiende una petición del duque Juan de Berry «para que alguns moros d'aquesta terra qui son obrers de obra de terra» (para que algunos moros de esta tierra que son obreros de obra de barro), pasasen a los Estados del duque que los necesitaba «per obrar de lur offici» (para trabajar en su oficio). Juan llama al duque de Berry *frere* o hermano y le indica que ha dado lugar a que «tres dels obrers abtes en aquella cosa» (tres de dichos obreros aptos para aquella tarea) partan con el «escudero», que no era otro que Jenin Guérart, ayudante y suplente, luego sucesor del arquitecto Guy Danmartin en la corte del duque. Cuando se extiende el salvoconducto el duque de Gerona estaba casado con Violante de Bar (desde 1380), sobrina del duque de Berry ya que era hija de su hermana María de Francia y del conde Roberto I de Bar. Antes había



Fig. 1. Localización del yacimiento de C/ Valencia nº 17 y desnivel natural entre H4 y A5 donde se han producido los hallazgos.

enviado de María de Armagnac (1378^t), cuñada a su vez directa de Juan de Berry casado con Jeanne d'Armagnac. Naturalmente en esta petición podemos ver un claro intento del duque de Berry para conseguir azulejos de una calidad especial: los que sólo podían fabricar entonces los artesanos al servicio de la realeza de los reinos hispánicos. Juan de Francia (1340-1416), duque de Berry y Conde de Poitiers, instala en Poitiers al alfarero valenciano *Jehan de Valence* (1383-1385) y le encarga unos azulejos para la Tour de Maubergeon de esa ciudad. El ceramista -conocedor de los procesos técnicos- abrió un taller y fabricó unos azulejos para el duque pintados en blanco, verde y dorado, con las armas y lemas del duque que copiaban los modelos del pintor *Maître Richard* (Van de Put 1904: 24, 25; Bon 2000: 58). El encargo se centró en la realización de pavimentos con la flor de lis, un cisne y el monograma "EV" (contracción de *le temps venra*). Con ello se componía la divisa acuñada durante la prisión del duque en Inglaterra *Ours cygne le temps venra*. Se trata de un juego de palabras caballeresco que hacía entender que el duque volvería a encontrar a su dama Ursina, aunque como veremos la frase encierra realmente un lema político. San Ursino es el patrón de Berry. Tras la pérdida del territorio debida a la batalla de Maupertuis (1356), la divisa significaría «*Sant Ursin, le temps viendrà où je verrai mes terres!*». Este caso bien documentado muestra las conexiones internacionales de la realeza y la alta nobleza, su vinculación a la cerámica y la realización de pavimentos emblemáticos ya en el siglo XIV.

Por otra parte, en época posterior, son conocidos también los encargos que realiza la reina María de Castilla, reina de Aragón, a Pedro Boil, de una vajilla el 26 de noviembre de 1454 «*perque sou en la font de la dita obra*» (Osma 1912). La relación que acompaña la carta se titula «*Memorial de la obra de terra que demana la Senyora Reyna que entre*

tota sia un cosi et que sia obra prima», e incluye platos para dar aguamanos, platos grandes para servir y para comer, escudillas de diversos tamaños y usos, picheles para aguamanos que sean dorados, *terraces* para flores con dos asas y piezas que denomina morteros. Existe loza dorada con la heráldica de la reina por lo que podemos suponer que todas esas piezas portarían la heráldica real o emblemas de la dama. De hecho, se han reconocido obras con la heráldica de María de Castilla en el Museo Victoria & Albert de Londres y en el Museo de Sèvres (Van de Put 1904: 57-60, pl. VII-VIII; González Martí 1944: 413 y 428, figs. 510 y 525; Frothingham 1951, fig. 60; Ainaud 1952, figs. 86 y 84; Rose-Albrecht 2002: 94; Martínez Caviro 1983: fig. 78; 1991: 148; Caviro 2010: 150), en especial por la similitud de la representación de su escudo personal en la cerámica con los que aparecen en su tumba en el convento de Predicadores de Valencia y en una alfombra conservada en la Hispanic Society of America (Ecker 2004: 161). Otras heráldicas halladas en contextos bien fechados pueden ayudarnos a reconocer estos objetos que no serían tan extraños en determinados ambientes. Así, en el Castell Formós de Balaguer, cuyo interior fue saqueado en 1413 durante la guerra de sucesión desatada al fallecer Martín el Humano que llevó a Jaume de Urgell a su encierro en el castillo de Xàtiva hasta su muerte y al destierro de su esposa Isabel de Aragón y Fortià (1376-1424), hermana de Martín el Humano, hallamos restos de albañales con escudos singulares (Pascual y Martí 1986: 636, fig. 4). En uno aparece un escudo de forma losángica «a escaire», partido, con las barras de Aragón en la diestra y los escaques de Urgell en la siniestra, típico diseño de la forma heráldica femenina que empieza a imponerse en los inicios del siglo XV. Éste señalaría el escudo de Isabel, con quien el conde de Urgell casó en 1407 en Valencia. En el segundo fragmento aparece el escudo de base apuntada propio del varón, partido, con Urgell en la diestra y Aragón en la siniestra, junto a la inicial gótica "Y" que sería atribuible a cualquiera de los cónyuges.

Hallazgos de heráldica real de la C/ Valencia 17

Relación de piezas

Todos los fragmentos pertenecen a la serie denominada Loza Valenciana Dorada (y Azul) Clásica Gótica (LVDCG), cuya cronología de fabricación se cifra entre 1380 y 1475 (Coll Conesa 2009: 86) y se caracteriza por una producción de loza dorada y azul con elementos iconográficos de carácter gótico naturalista, epigrafía gótica, flores menudas, flores de puntos, brionias, helechos, margaritas o medias naranjas, etc. contrapuestas a las piñas, homs, orlas de peces, alafias, etc. típicas de la serie de influencia musulmana (LVDACM).

1. Inv. 3659. UE267 (VAL 17) (lám. 1). Fragmento de base de plato. Familia LVDCG. 2ª cocción, de fino. Heráldica. Parte de un escudo complejo que muestra un cuartel con dos peces paralelos dándose la espalda, en reserva, sobre fondo azul. Producción del siglo XV. Mide 5,4 x 2,6 x Ø base (9) cm.

2. Inv. 3732. UE274 (VAL 17) (lám. 3). Fragmento de base de plato. Familia LVDCG. 2ª cocción, de fino. Heráldica. Escudo tres lises en reserva sobre fondo azul, de la casa de Valois. Producción del siglo XV. Mide 6 x 4,9 x Ø bas (9) cm. Hallado el 23/11/2015.



Lám. 1. Fragmentos hallados en la calle Valencia 17 (Barri d'Obradors, Manises) con la heráldica de la reina Violante de Bar. Inventario nos. 3659, 4093, 4614 y 4800.



Lám. 3. Fragmentos hallados en la calle Valencia 17 (Barri d'Obradors, Manises) con la heráldica Valois. Inventario nos. 3732 y 4706.

3. Inv. 4093. UE273 (VAL 17) (lám. 1). Fragmento de base plana de plato o escudilla. Familia LVDCG. 2ª cocción, de fino. Heráldica. Parte de un escudo complejo partido que muestra en la siniestra un cuartel con flores de lis en reserva sobre fondo azul. Producción del siglo XV. Mide 4,5 x 4,1 x Ø bas 9 cm.

4. Inv. 4567. UE289 (VAL 17) (lám. 2). Fragmento de plato. Familia LVDCG. 2ª cocción, de fino. Epigráfico gótico con inicial "Y" o "V", bajo corona perlada, en el centro de un plato de gran tamaño. Mide 18,8 x 14,2 x Ø bas (10) cm. Hallado el 12/12/2017.

5. Inv. 4614. UE271 (VAL 17) (lám. 1). Fragmento de plato. Familia LVDCG. 2ª cocción, de fino. Heráldica. Parte de un escudo complejo que muestra un cuartel con dos flores de lis en reserva sobre fondo azul. Producción del siglo XV. Mide 4,1 x 2,9 x Ø bas (9) cm.

6. Inv. 4706. UE287. (VAL 17) (lám. 3). Fragmento de base de plato hondo. Familia LVDCG. 2ª cocción, de fino. Heráldica. Escudo e inscripción en relieve realizada con un sello impreso, inspirado en un signo rodado, de gran calidad. Bajo corona blanca, representa sobre campo circular el escudo de la casa de Valois: tres lises de oro (aquí en reserva) sobre fondo azul. Todo ello se circunda en la orla por una inscripción en letra gótica: "del:rey:d:fransa+a(vi)...". Motivos decorativos de la serie de "trifolios". Producción del primer cuarto del siglo XV. Mide 9 x 7,7 x Ø bas 7 cm. Hallado el 14/12/2017.

7. Inv. 4800. UE273 (VAL 17) (lám. 1). LVDCG. Fragmento de base de plato. Familia LVDCG. 2ª cocción, de fino. Heráldica. Escudo partido, diestra en blanco y siniestra en cuatro cuarteles; en el primer y cuarto cuarteles dos lises completas sobre *semé* de lises; en el segundo y tercero: dos peces en reserva, verticales y dándose la espalda sobre *semé* de cruces. Producción del siglo XV. Mide 9,1 x 6,7 x Ø bas 8 cm. Hallado el 24/11/2016.

Procedencia estratigráfica. Contexto y cronología

En las campañas realizadas entre los años 2015 y 2017 en el yacimiento de C/ Valencia nº 17, han sido halladas siete piezas con elementos heráldicos o emblemáticos atribuibles a la realeza. Proceden de las siguientes UUEE:

UE267. Cuadro A5. Sector vaquería del siglo XX. Remoción moderna reciente. Cronología de formación hacia 1970.

UE271. Cuadro H4. Sector colmatación del muro que cierra la cavidad hipogea. Cronología de formación hacia 1500.

UE273. Cuadro A5. Relleno con vertido de material de desecho de la alfarería (Coll et al, 2018). Cronología de formación hacia 1400-1410.

UE274. Cuadro H4. Sector colmatación del muro que cierra la cavidad hipogea. Cronología de formación hacia 1500.

UE287. Cuadro H4. Sector colmatación del muro que cierra la cavidad hipogea. Cronología de formación hacia 1400-1415.

UE289. Cuadro H4. Sector colmatación del muro que cierra la cavidad hipogea. Cronología de formación hacia 1400-1410.



Lám. 2. Fragmento hallado en la calle Valencia 17 (Barri d'Obradors, Manises) con la posible emblemática de Violante de Aragón y ejemplar similar del Instituto Valencia de Don Juan. Inventario nº. 4567.

El conjunto señala una cronología predominante de las dos primeras décadas del siglo XV, ya que estos materiales han aparecido en los vertidos de desechos del sector A5 (UE273), y en las unidades que se encuentran cubriendo la cimentación de la construcción del muro que cierra la cavidad hipogea (UE272) en el cuadro H4 (UE287, 289). Debemos destacar que cuatro fragmentos se encuentran en una posición estratigráfica contemporánea a su vertido, entre ellos uno con el escudo completo con el cuartelado de barbos y lises, otro con el escudo coronado completo de Valois con la inscripción relativa al rey de Francia y finalmente el fragmento con la "Y" bajo corona. El resto de UUEE presentan material removido procedente de deposiciones previas y contienen un fragmento con lises de Valois y otros con un cuartelado con barbos o de lises, en total tres de los siete fragmentos estudiados.

Identificación iconográfica, paralelos y significación histórica.

1. Heráldica partida, con cuartelado de lises y barbos en la siniestra. Pertencen a este escudo las piezas nos. inv. 3659, 4093, 4614 y 4800 (lám. 1). En el último podemos ver la forma completa de un escudo partido, en blanco en

la diestra y un cuartelado en cruz con lises en el primero y cuarto, y dos barbos de espaldas y fondo de pequeñas cruces en segundo y tercero. La representación aparece más completa sobre un fragmento de plato, de morfología similar, conservado en el Servicio de Investigación Arqueológica Municipal de Valencia (com. V. Lerma), que nos permite ver que en la diestra estarían las barras de Aragón y que los motivos de relleno serían espirales y pequeñas hojas típicas de la primera década del siglo XV, coincidiendo con escudillas de la serie "coronación" o con lozas del grupo LVDCM con "orla de peces" y "alafias" como el *pitxer* que presenta la inscripción *oly de murta* del Instituto Valencia de Don Juan de Madrid (Martínez Caviro 1983, fig. 81). En nuestra pieza podemos reconocer el heráldico de Violante de Bar (1365-1431): escudo partido, a diestra, en campo de oro dos barras de gules; a siniestra cuartelado en cruz: primero y cuarto sobre azul, *semé* de lises en oro; segundo y tercero sobre azul, dos barbos sobre *semé* de cruces en oro. Reina consorte de Aragón, casó en Perpiñán el 30 de abril de 1380 con Juan I y desde entonces fue regente de Aragón. La reina Violante de Bar era hija del conde Roberto I de Bar y de María de Valois. Nieta por línea paterna del conde Enrique IV de Bar y de Violante de Flandes, y por línea materna del rey Juan II de Francia y Bona de Luxemburgo, por tanto sobrina del rey Carlos V de Francia y prima del futuro rey de Francia Carlos VI. Era sobrina de Felipe el Atrévado, duque de Borgoña, y de Juan I, duque de Berry, ambos hermanos del rey, quien encargó los azulejos a *Jehan de Valence* para Poitiers y otros lugares entre 1384 y 1386. Juan de Aragón (1350-1396), su marido, era hijo de Pedro el Ceremonioso y sucesor a la corona y había atendido las peticiones de duque de Berry cuando ostentaba el ducado de Gerona como Infante de Aragón, coronado rey el 5/1/1387 con el sobrenombre de Juan I "El Caçador". Antes de contraer matrimonio con Violante había estado casado con Matha de Armagnac y por tanto había sido también cuñado del duque de Berry. Violante de Bar, mujer polígota y de gran cultura de la que se conserva un importante epistolario (ACA, Barcelona), acumuló un gran poder en su reinado, intrigó contra el nombramiento como rey de su cuñado Martín el Humano alegando que esperaba un hijo de su marido fallecido y defendió la sucesión de Aragón en 1410 a favor de su nieto Luis de Calabria. Tuvo siete hijos con Juan I, de los que sobrevivió solo Violante de Aragón y Bar (1384-1442).

2. Inicial "Y" o "V", en caracteres góticos, bajo corona con cinto perlado (inv. 4567, lám. 2). El fragmento es paralelo casi exacto de un plato completo del I.V.D.J. (Ainaud 1952, fig. 117) cuyo fondo se completa con la decoración en reflejo metálico de las "flores de puntos". Según B. Martínez Caviro, éste sería alusivo al rey Juan de Aragón (1398-1479) casado con la reina Blanca de Navarra (1385-1441) desde 1420 (Martínez Caviro 1983: 112, fig. 85; 137, dib. 15; 1991: 154; Caviro 2010: 96 y 100, fig. 40) (lám. 2). La única diferencia aparente, en cuanto a la representación que ofrecen ambas piezas, estaría en la presencia de perlas en el cinto de la corona en nuestro ejemplar. Se hace difícil distinguir entre las iniciales "Y" y "V" en las letras góticas de estas cerámicas, que apenas podría entrecerse en el caso de la primera por un alargamiento en la base del asta y la formación alta del vértice en lugar de la presencia de un claro vértice basal, si nos atenemos a los modelos repertoriados (Riesco 2000: 122-123). Es frecuente en paleografía que la "y" se forme con un brazo divergente que nace desde el asta principal, a derecha o izquierda, como vemos en el mencionado *pitxer* con la inscripción *oly de murta* del I.V.D.J. Sin embargo, en un bote del Instituto Valencia de Don Juan con heráldico coronado de Francia sobre un fondo con el motivo de las hojas de helecho en dorado se han leído las letras "Y" "Y" y "O" aunque,

recurriendo a los modelos del grafismo, sería factible leer "P" "P" "O" (Riesco 2000: 123, fig. 6.4; Cappelli 2001). Sobre estas iniciales, B. M. Caviro sugirió que podrían aludir a Yolanda de Aragón, madre de la reina María de Anjou y esposa del rey Carlos VII, en un objeto que podría haber sido un obsequio a su hija (Martínez Caviro 1983, fig. 89; 1991: 180, 181). Un problema añadido es la variedad de nombres usados, iniciados por y o v, para referirse a la misma persona en las diferentes lenguas en uso, como Violant / Violante / Yolanda / Yolande, más cuando en catalán medieval se referían a la reina como Yolant.

Existen otras lozas doradas o azules que presentan esas mismas iniciales góticas como elemento emblemático. Un plato de Manises de la colección González Martí muestra una "Y" gótica (1944: 444, fig. 542; López Elum 2006: 84, MNCV. inv. CE1/03104), mientras otro del Museo Arqueológico Nacional posee una clara "V", en este caso en azul y dorado, ambos con el motivo de las "flores de puntos" (Franco et al. 2002: 113). En cuanto a escudillas, se han documentado en Paterna, C/ Castillo 23, en este caso azul con orla de "Ave María" e inicial "V" (Mesquida 2001: 80, fig. 106, lám. XXVI). Ofrece un dato cronológico el hallazgo de escudillas con la "Y" gótica en el Castell Formós de Balaguer por su destrucción en 1413 (Pascual y Martí 1983), en este caso en posible alusión a Jaume de Urgell o de Isabel de Aragón, como también la presencia de escudillas con iniciales "Y" en el contexto cerrado del pecio Carro 4 (Amouric et al. 1999: 44-46, fig. 91). Encontramos un cuenco con hojas de helechos y una "Y" patronímica en la colección de Municipal de Cerámica de Valencia (Martínez y De Scals 1962: 118, lám. 52, núm. 846) sin detalle de procedencia; también la colección Mascort posee una escudilla decorada con coronas en azul que encierran una "Y" gótica y hojas de helecho en dorado (Cerdà 2011: 187, nº 112) con paralelos en la antigua colección El Conventet (Monreal 1972: 147, nº 71). Un gran conjunto de azulejos mencionados por González Martí que al parecer se hallaron en el castillo de Olite, que presenta iniciales "Y" y "B" a veces coronadas, deben ser alusivos a Blanca de Navarra y a su esposo Juan (González Martí 1952: 19-24).

Llegados a este punto vemos que existen varios candidatos a la titularidad del emblema que nos ocupa, entre ellos Juan de Aragón, rey consorte de Navarra desde 1425, así como otros personajes de la realeza aunque no ostenten título real.

Existen algunas objeciones a la identificación de la "Y" coronada como alusiva a Juan II:

1. La representación con la inicial no es una forma heráldica sino emblemática. Sería el único caso de un rey que elude su propio escudo de armas.

2. La cronología de difusión de las decoraciones de esta pieza debe cifrarse en las primeras décadas del siglo XV, según indica el contexto de destrucción del Castell Formós de Balaguer en donde aparece bien fechado el motivo de la "flor de puntos", coincidiendo con los heráldicos tempranos del Duque de Borgoña como el del plato de la Wallace Collection posiblemente atribuible a Juan sin Miedo (1371-1419) antes que a Felipe el Bueno (1396-1467). Nuestros contextos estratigráficos apuntan también a esta temprana datación dentro del siglo XV por no aparecer en ellos elementos decorativos como la "brionia" o las "hojas de helecho".

3. Cabría revisar la cronología de varias heráldicas de reyes y príncipes que justifican que éstos usan escudos completos. El plato con heráldico atribuido a Blanca de Navarra, con escudo de Aragón y Castilla y Navarra

(Museo de Sèvres) y motivos de relleno minuciosos de inspiración musulmana, como las alafias, piñas, etc. (Caviró 2010: 154, fig. 147), debe pertenecer al momento de su matrimonio con el infante Juan de Aragón, duque de Peñafiel (desde 1414) antes de heredar la corona de Navarra (1420-1425/28). Osma indica que la forma de Aragón, Castilla y León en satuer es usada por Blanca en un sello de un documento de 1427, pero éste presenta Navarra/Evreux ya en la diestra, y Aragón/Castilla en la siniestra, como será su sello habitual como reina de Navarra. Así, por su decoración sería comparable cronológicamente con el plato con las armas del ducado de Borgoña del Museo Lázaro Galdiano, que también pertenecería a Juan sin Miedo o a Felipe el Bueno antes de su matrimonio con Isabel de Portugal (1430). De ese modo, las heráldicas reales o principescas con motivos similares, como los platos de María de Castilla, serían de cronología temprana dentro del siglo XV ya que el reinado de Alfonso V empieza en 1416. Todas estas son piezas muy elaboradas tratadas sólo en dorado, con escudo completo.

Nos llama la atención que en un contexto rico en heráldicas reales que se fechan en el primer tercio del siglo XV (véase más adelante el punto 4), esta representación no presente un heráldico sino sólo la corona real. Entre los personajes relevantes que pudiera representar el emblema con la inicial “Y” o “V” se encuentra la propia Violante de Bar como reina viuda pero también Violante de Aragón y Bar, reina consorte -no efectiva- de Nápoles, Chipre, Jerusalén y Aragón, por su matrimonio con Luis II de Anjou. Fue madre de René (Renato) I de Nápoles, de Luis III de Nápoles y suegra y protectora de Carlos VII de Francia que casó con su hija María de Anjou. Su escudo es conocido por un vitral del brazo norte del transepto de la catedral de San Julien du Mans y lleva escudo partido, cruces de Jerusalén y lises de Valois en la diestra y barras de Aragón en la siniestra. Yolanda fue un personaje que ejerció un gran influencia política en Francia. Yolanda fue un personaje que ejerció un gran influencia política en Francia. Como duquesa consorte de Anjou y de Maine y como única hija superviviente de Juan I y de Violante de Bar, reclamó la corona de Aragón a la muerte de su tío Martín pretendiendo que recayera en su hijo Renato de Anjou (1409-1480), quien efectivamente ostentó durante escaso tiempo la corona de Aragón durante la guerra civil contra Juan II tras serle ofrecida en Angers en 1466 hasta el final de la crisis en 1472. Precisamente, Renato poseía en el castillo de Angers un conjunto de lozas doradas no heráldicas que mencionan sus inventarios (1471-1472), hasta seis grandes platos de *terre de Valence*: «*Ung grant plat de terre de Valence, à feuillages dorez*», «*à feuillages pers*», «*ouvré à fleurs perses*», «*ung lavorer a mains*», «*où a aur fons un eagle*», y «*où a su fons ung Lyon*» (Van de Put 1904: 15). Port otra parte, se le atribuye un plato con escudo de seis lises coronado (Van de Put 1904: 65-67, Pl. XI; Ainaud 1952: 70, fig. 158). Por el contexto arqueológico en el que se ha hallado el fragmento y por los elementos decorativos que presentan las piezas aducidas como paralelos, consideramos que se trata de una producción de la primera década o primeros años de la segunda década del siglo XV. El hecho de que en el conjunto ofrezca heráldicas asociadas a personajes vinculados de la realeza de las casas de Francia y Aragón, como Violante de Bar o el propio rey de Francia, nos induce a pensar que la pieza es un encargo para alguna persona próxima a este círculo inmediato, siendo Violante de Bar o Violante de Aragón las candidatas que nos parecen más plausibles ya que hemos argumentado que la atribución a Juan II es más improbable.

Heráldica real inédita hallada en el Barri d’Obradors de Manises

3. Escudo de los Valois (inv. 3732, lám. 3). Son frecuentes las piezas con heráldicos con lises. González Martí publica una escudilla de Manises de su colección con escudo coronado con las tres lises de Valois con pequeñas flores azules, de la serie de las flores de puntos (González Martí 1944: 435, fig. 533). Seguiría en cronología el tarro del Instituto Valencia de Don Juan con las tres iniciales ya mencionado, o el plato del Museo de Cleveland con un heráldico con seis lises bajo corona y la palabra “MARIA” que unos atribuyen a René de Anjou y otros a María, reina de Francia (Caviró 2010: 150, fig. 92). Le sigue el gran plato de la colección Rotschild, que Albert Van de Put por atribuyó al delfín Luis XI (1423-1483), que presenta el escudo del rey Carlos VII (1422-1461), el del ducado de Borgoña y el del delfinado (Van de Put 1904; González Martí 1944: 488, fig. 533, Lám. XXI). Se ha propuesto que podría datarse entre 1456 y 1461. Un plato con atauriques, de la colección de Municipal de Cerámica de Valencia con escudo Valois fue hallado en Sagunto (Martínez y De Scals 1962: 113, lám. LXVII, núm. 772) y otro fragmento con escudo coronado procede de Paterna, C/ Castillo 23, aún con restos de reflejo metálico (Mesquida 2001: 80, fig. 108, lám. XXVII). Más tardía es la copa agallonada del estilo orfebre (LVDCO) con escudo de la casa real de Francia (González Martí 1944: 504 y 507, fig. 620). Con campo azul y cuatro lises de oro, también de la serie orfebre, se conserva un plato con relieves de cordoncillo y clavos en la colección Mascort (Moreno 2013: 42, ficha 022).

Sello de la familia de Anjou

4. Sello epigráfico con heráldica de los Valois en relieve (inv. 4706, lám 3). En orla, presenta la inscripción “*del rey de Fransa*” en letra gótica libraria que recuerda en especial al modelo llamado de *textura quadrata* (Riesco 2000: 122). Posee una notable similitud tipográfica con textos como el *Llibre dels àngels* de Francesc Eiximenis (1398) (Madrid, BNE 4030) o la *Opera* de Saint Cipriane (1426)(Madrid, BNE 5569) (Millares y Ruiz 1983: 274). El sello es obra de un escultor que conoció algún modelo de signo rodado real que le pudo servir de inspiración. No conocemos otros ejemplares cerámicos similares. El trabajo de modeladores/escultores con formación plástica específica puede probarse dada la profusión de cerámicas con relieves que encontramos en la producción de Manises de esos años, como la serie “coronación”, que publicó ya M. González Martí (1944: 255 y figs. 750, 751), o la del emblema del “*agnus Dei*”, del que se conserva un ejemplar en el I.V.D.J. que además muestra una inscripción en relieve muy similar en ejecución a la de nuestro sello (inv. 207). La pieza que analizamos fue desechada tras la segunda cocción, al aplicar el vidriado con esmalte, por corrimiento de éste hacia el extremo izquierdo provocando que la leyenda de ese lado quedara ilegible, ya que sólo podemos ver con dificultad las letras “AV”. Por contexto histórico debe atribuirse a la época de Carlos VI el Bienamado o El Loco (1368-1422), de la dinastía Valois, hijo de Carlos V de Francia y Juana de Borbón, que reinó desde 1380. Su tío Juan de Francia (1340-1416), duque de Berry y Conde de Poitiers, había encargado a *Jehan de Valence* los azulejos para la Tour de Maubergeon, en Poitiers, hecho que ya hemos comentado (Bon 2000). Violante de Bar era prima suya y Violante de Aragón sobrina segunda.

Jaume Coll Conesa

Conclusiones

El análisis de siete fragmentos cerámicos hallados en el Barri d’Obradors de Manises, en el yacimiento de la calle Valencia nº 17, nos permite reconocer heráldicos de personajes de la realeza. El primer escudo, partido Aragón y Bar, permite asociarlo a la reina Violante de Bar. Cabe señalar que las numerosas piezas de segunda cocción halladas en Manises pertenecientes a este escudo, manifiestan la producción de una vajilla al servicio de la reina y que lozas semejantes, aquí ya con los heráldicos completados con el reflejo metálico, se han hallado en contextos urbanos en Valencia como desecho.

El segundo modelo es un emblema con las iniciales “Y” o “V” bajo corona, que atribuimos a Violante de Bar o a su hija Violante de Aragón. En relación a éste hemos argumentado que se completaría con el motivo en reflejo de las “flores de puntos” y que su cronología debe ubicarse en los tres primeros lustros del siglo XV, descartando por ello que pudiera pertenecer a Juan II que alcanza la realeza como consorte de Navarra en 1425.

El tercero es un escudo genérico que presenta las lises de Valois que ha sido localizado en diversos lugares (Manises, Paterna y Sagunto), en el primero como desecho de cocción, lo que no puede probarse en los otros casos. Por contexto cronológico podría referirse a Carlos VI o a Carlos VII, pero no es posible precisar.

Finalmente, el sello en relieve con el escudo coronado de las tres lises Valois indica expresamente que pertenece al rey de Francia en el epigráfico de su orla: *del rey de França*. Sería el único caso conocido de un fragmento cerámico que expresaría ese vínculo de representación asociado a un heráldico, lo que refuerza y prueba la producción de lozas para la realeza en Manises que como se ha visto comentan crónicas contemporáneas. Por el contexto cronológico sólo puede asociarse al rey Carlos VI, vinculado también con Violante de Bar, prima suya.

Sello de la familia de Anjou

Agradecimientos

El autor desea expresar su gratitud a Teresa Valtueña por la restauración del fragmento nº 6 y a María José Badenas, por la lectura de la inscripción y la orientación paleográfica. También a Vicente Lerma del S. I. A. M. del Ayuntamiento de Valencia por el paralelo del fragmento nº 7 que nos ha ofrecido.

Sello de la familia de Anjou

Bibliografía

AINAUD, JUAN (1952). *Cerámica y Vidrio. Vol. X Ars Hispaniae*. Madrid: Ed. Plus-Ultra.

AMOURIC, H.; RICHEZ, F.; VALLAURI, L. (1999). *Vint Mille Pots sous les Mers. Le commerce de la céramique en Provence et Languedoc du Xe au XIXe siècle*. Aix-en-Provence: Edisud. ISBN: 2-7499-0101-6.

BON, PHILIPPE (2000). “Aux marches du pouvoir: les sols armoriés de Jean de France, duc de Berry (1384-1416)”. En: *Images du pouvoir. Pavements de faïence en France du XIIIe au XVIIe siècle*. Paris: Musée de Brou, Réunion del Musées Nationaux, pp. 56-62. ISBN 2-71118-4047-6.

CAPPELLI, ADRIANO (2001). Dizionario di abbreviature latine ed italiane. Sesta edizione. Ristampa. Milano: Ulrico Hoepli. ISBN. 88-203-1100-3.

Sello de la familia de Anjou

XXI Congreso de la Asociación de Ceramología

Heráldica real inédita hallada en el Barri d’Obradors de Manises

CAVIRÓ, BALBINA M. (2010). *La loza dorada en el Instituto Valencia de Don Juan. Oro y Lapislázuli*. Valencia: Orts Molins Editores. ISBN. 978-84-937977-0-6.

Sello de la familia de Anjou

CERDÀ I MELLADO, JOSEP A. (2011). *La loza dorada de la colección Mascort*. Barcelona: Fundació Mascort. ISBN: 978-84-615-1877-7.

COLL CONESA, JAUME (2009). *La cerámica valenciana (apuntes para una síntesis)*. Valencia: Avec-Gremio. DL. V 1298-2009.

COLL CONESA, JAUME; SÁEZ, LUCAS; SEBASTIÀ, ENCARNA (2018): “El conjunto de cerámica medieval de la unidad de descarga UE273 del Barri d’Obradors de Manises (Valencia, España)”. *L Convegno Internazionale della Ceramica*. Savonna, pp. 145-151. ISSN. 2035-5483. ISBN. 978-88-87397-70-3.

ECKER, HEATHER (2004): *Caliphs and Kings. The Art and Influence of Islamic Spain*. Washington: Feer Gallery of Art and Arthur M. Sackler Gallery. ISBN. 0-295-98421-X.

EIXIMENIS, FRANCESC (1499). *Regiment de la Cosa Pública*. Incunable de la BNE impreso en Valencia: Cristóbal Cofman.

FRANCO, A.; BALMASEDA, L. J.; ARIAS, I.; PAPÍ, C. (2002). “La documentación de las cerámicas valencianas medievales en el Museo Arqueológico Nacional”. En: M. Mesquida (Com.). *La cerámica de Paterna reflejos del mediterráneo*. Valencia: Museo de Bellas Artes: pp. 106-118.

FROTHINGHAM, ALICE WILSON (1951). *Lustreware of Spain*. New York: The Hispanic Society of America.

GONZÁLEZ MARTÍ, MANUEL (1944). *Cerámica del levante Español. Siglos Medievales. Loza*. Barcelona: Ed. Labor.

GONZÁLEZ MARTÍ, MANUEL (1952). *Cerámica del levante Español. Siglos Medievales. Azulejos y socarrats, T. III*. Barcelona: Ed. Labor.

Sello de la familia de Anjou

GUIXERAS, DAVID (1999). “La tradició textual del *Regiment de la cosa pública* de Francesc Eiximeis: una aproximació”. En: Carmen Parrilla et alii. *Edición y anotación de textos. Actas del I Congreso de Jóvenes Filólogos* (A Coruña, 25-28 de setembre de 1996). A Coruña: Universidade da Coruña, vol. I, 323-337.

LÓPEZ ELUM, PEDRO (2006). *La producción cerámica de lujo en la Baja Edad Media: Manises y Paterna*. Col. Materiales y Documentos nº 01. Valencia: Asociación de Amigos del Museo Nacional de Cerámica. ISBN: 84-609-8879-1.

MARTÍNEZ, JOSÉ. DE SCALS, JAIME (1962). *Colección Cerámica del Museo Municipal de Valencia. Ciclo Paterna-Manises*. Valencia: Excelentísimo Ayuntamiento. DL. V-2295-1962.

MARTÍNEZ CAVIRÓ, BALBINA (1983): *La loza dorada*. Madrid: Editora Nacional. ISBN. 84-276-0616-8.

MARTÍNEZ CAVIRÓ, BALBINA (1991): *Cerámica hispanomusulmana Andalusí y Mudéjar*. Madrid: Ediciones El Viso. ISBN. 84-86022-59-2.

MASSÓ I TORRENS, JAUME (1910). “Les obres de Fra Francesch Eiximeniç (1340?-1409?)*.* Essai d’una bibliografía”. *Anuari de l’Institut d’Estudis Catalans*, III, 1910-1910, pp. 588-692.

MESQUIDA GARCÍA, MERCEDES (2001). *La cerámica dorada. Quinientos años de su producción en Paterna*. Paterna: Ajuntament de Paterna. DL. V-3440-2001.

MILLARES CALVO, AGUSTÍN; RUIZ ASENCIO, JOSÉ MANUEL (1983): *Tratado de paleografía española*. Madrid: Espasa Calpe, 3ª edición.

MORENO MEYERHOFF, PEDRO (2013). "II. Heráldica nobiliaria". En: *Ceràmica heràldica de la Colecció Mascort y del Museu de Ceràmica de Barcelona*. Torroella de Montgrí: Fundació Mascort, pp. 39-59. ISBN. 978-84-616-4817-7.

MONREAL, LLUÍS (1974). *El Conventet*. Barcelona.

OSMA Y SCULL, GUILLERMO J. DE (1912). *Apuntes sobre cerámica morisca. Textos y Documentos N° 1. La loza dorada de Manises en el año 1454 (cartas de la Reina de Aragón á Don Pedro Boil.)*. 2ª edición. Madrid: Imprenta de los hijos de Manuel Ginés Hernández. Ed. Facsímil de Librerías "París-Valencia". DL. V. 4284-1991.

PASCUAL, JOSEFA; MARTÍ, JAVIER (1986): "Importaciones cerámicas valencianas en el Castell Formós de Balaguer". En: *Actas I Congreso de Arqueología Medieval Española*, tomo V, ISBN: 84-505-4756-3, pp. 634-647.

RIESCO TERRERO, ÁNGEL (2000): *Introducción a la paleografía y la diplomática general*. Madrid: Editorial Síntesis. ISBN. 978-84-773-8641-4.

ROSE-ALBRECHT, JEANNETTE (2002): "Valence". En J. Rose-Albrecht (Coord.) *Le calife le prince et el potier*. Paris: Musée des Beaux-Arts de Lyon, Réunion del Musées Nationaux, pp. 76-115. ISBN 2-7118-4344-0.

WITTLIN, CURT J. "L'edició del 1499 del Regiment de la cosa pública. Les revisions i ampliacions al text, a l'endrega i al comiat escrits per Francesc Eiximenis el 1383". *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, LXIX. Oct.-Dic. 1993. Cuad. IV, pp. 441-459.

VAN DE PUT, ALBERT (1904). *Hispano Moresque Ware of the XV century. A contribution to its history and chronology based upon armorial specimens*. London: The Art Worker's quarterly.

Heraldaria.com. <<https://www.heraldaria.com/disenoh.php>>, consultado el 19/5/2019.



Ajuntament de
Barcelona

Museu del Disseny
de Barcelona

