

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE NUESTRA SEÑORA DE LAS ANGUSTIAS

LA LOZA EN GRANADA

**(O COMO LA VAJILLA ARISTOCRÁTICA SE CONVIERTE EN RECURSO POPULAR JUNTO A
LA PUERTA DE FAJALAUZA)**

DISCURSO

Pronunciado por el

Ilmo. Sr. D. CARLOS CANO PIEDRA

en su recepción académica

y

CONTESTACIÓN

del

Ilmo. Sr. D. JOSE ANTONIO CORREDOR MARTÍNEZ

GRANADA

MMXXI

Discurso del

Ilmo. Sr. D. CARLOS CANO PIEDRA

LA LOZA EN GRANADA

*(o como la vajilla aristocrática se convierte en recurso popular junto a la
puerta de Fajalauza)*

Sra. Directora

Sras. y Sres. Académicos

Señoras y Señores

Reconociendo en primer lugar la satisfacción y el orgullo que me asiste al intervenir en este acto de recepción académica, quisiera agradecer a los miembros de esta ilustre Academia de Bellas Artes de Granada que hayan distinguido en mis méritos personales razones suficientes como para invitarme a participar de los objetivos e intereses de esta Corporación y hayan acogido mi propuesta de ingreso en la Institución con general aceptación. Ese agradecimiento ha de personalizarse expresamente en las figuras de D. José Antonio Castro Vílches, D. Juan Antonio Corredor Martínez y D. Eduardo Quesada Dorador, miembros de la sección de escultura de esta Academia, quienes han realizado directamente la propuesta de mi nominación. Confío, pues, en hacerme pronto merecedor de la confianza que en mi persona se deposita y a disposición quedo de mis ilustres compañeros y compañeras y de la sociedad granadina en general, que considero en este acto bien representada, para cuantas asignaciones se me encomienden a favor de la Cultura y particularmente del Arte, a cuya investigación, divulgación y gestión he dedicado toda mi vida profesional, vinculado especialmente a las llamadas Artes Industriales o Artes Aplicadas y a la capacidad que ellas tienen de transmitir emocionantes evidencias de lo cotidiano. Creo que gracias a las Artes Aplicadas me encuentro aquí y ahora, leyendo este discurso, al tiempo que recuerdo antiguas disputas sobre diferencias de valor entre ellas y las Bellas Artes. Afortunadamente, resulta cuando menos paradójico por denominación, que no por legítima pretensión, que un profesor de Artes Aplicadas haya llamado a la puerta de la Real Academia de Bellas Artes.

Y sobre uno de los géneros más conocidos de las Artes Aplicadas versará el contenido de mi intervención, el de la cerámica: arcilla y fuego que se asocian para ponerse al servicio no solo de funciones prácticas precisas sino que, gracias a las posibilidades que se abren a la intervención tecnológica o artística del alfarero, nos informa de valiosos aspectos del comportamiento social, religioso o estético del grupo en el que ese recipiente se demanda o se construye.

Pero permítanme, antes de que realice una rápida incursión en el transcurrir de la “loza en Granada” que he propuesto para mi discurso, recordar a dos miembros que fueron de esta Academia y que se interesaron también por las labores de alfarería decorada. Me refiero a D. Manuel Gómez-Moreno González, quien hace más de un centenar de años participó muy activamente en la recuperación y difusión de la existencia de la llamada “loza de Elvira”, antes de que se descubriera el ingente *corpus* de cerámica decorada de similares características del palacio cordobés de Madinat al-Zahra (1). A D. Manuel me une no solo esa vinculación al patrimonio cerámico de la comarca, que tuve la fortuna de revisar con motivo de la preparación de mi tesis doctoral (2), sino también esa querida circunstancia de haber compartido intereses docentes en la misma institución, con un siglo de diferencia, incluso labores de gestión y dirección de esa nuestra querida Escuela de Artes y Oficios de Granada. También estoy en deuda con mi amigo Cayetano Aníbal González, muy querido y recordado entre los actuales miembros de esta Academia. Él me permitió participar de su atracción por la cerámica ornamentada de Úbeda, por aquellas desconocidas series de loza con decoración azul o con resultados policromos, elaboradas durante el Siglo de Oro, poniéndome en contacto con un conjunto arqueológico extenso de extraordinario valor

.....

(1) Gómez-Moreno, M.: *Medina Elvira*. Granada, 1888. Velázquez, R.: *Medina Azzahra y Alamiriya*. Madrid, 1912.

(2) Cano, C.: *La cerámica hispanomusulmana decorada con cobre y manganeso sobre cubierta blanca*. Tesis doctoral (inédita). Universidad de Granada, 1992.

documental , recuperado por él mismo de forma un tanto novelesca de un testar de aquella localidad y que ha dado lugar ya a algunas publicaciones, que a su reconocimiento y memoria hemos podido dedicar (3).

Efectivamente, aquí hablaré de loza, ese producto de barro cocido, tan usual en mesas, vitrinas de comedor y reposteros, que ha sido revestido antes de su cocción de una cubierta blanca, más o menos lechosa, que garantiza impermeabilización al recipiente y comodidad en su limpieza, al tiempo que le ofrece la base de una ornamentación pintada, a veces espectacular en resultados, con óxidos de distintos colores (4).

No entraré en cuestiones de carácter técnico y basaré el grueso de mi intervención en mostrar, aprovechando la familiaridad de su presencia desde los momentos de nacimiento en nuestras tierras granadinas, cómo

.....

(3) Cano, C.; Aníbal, C.; Garzón, J.L.: *La cerámica azul de Úbeda (aportación al estudio de la vajilla decorada andaluza del Siglo de Oro)*. Universidad de Jaén, 2019.

(4) En otro lugar ya hemos avisado sobre el equívoco término de loza: “En castellano utilizamos el término genérico de loza para definir el conjunto de objetos de barro cocido que se destinan al ajuar doméstico, sea cual sea su proceso de ejecución y acabado. Sin embargo, existe un ámbito más restringido de aplicación del vocablo (que podría identificarse con el del italiano *maiolica* o el del francés *faïence*) que hace referencia específica a la utilización de una cubierta de plomo con opacificante de estaño sobre el barro cocido, para procurar esa superficie vidriada blanca sobre la que habitualmente se proyecta una composición pintada. Recogería, por tanto, las técnicas de decoración sobre cubierta que venimos analizando desde la época medieval, a las que se incorporarían también las pinturas de esmaltes o los reflejos dorados, de baja temperatura, dispuestos sobre cubiertas ya cocidas. Tenemos una tercera acepción de loza porque es un término que relacionamos con los barros blancos (la especificamos entonces como “loza fina”) que se fabrican en algunos lugares de Europa a partir del siglo XVIII, en los deseos de obtener pasta de porcelana. Esa “loza fina” la ponen de moda las manufacturas inglesas, que la asocian pronto a procedimientos de decoración calcográfica” (Cano, C.: *Apuntes para una historia de la cerámica decorada*. Antequera, 2017, pg. 288).

un producto de carácter básicamente aristocrático, por costes, usos y ornamentos, se convierte paulatinamente en la manifestación de un arte popular conforme avanza el siglo XVII. Cuando D. Manuel Gómez-Moreno recogía e inventariaba, allá por 1875, los restos cerámicos en las ruinas de la antigua Medina Elvira, en campos próximos a Atarfe (5), destacó por su calidad y abundancia la existencia de una clase ornamental con dibujos a pincel en verde y morado sobre un fondo blanco más o menos homogéneo. Hoy la conocemos como cerámica verde-manganeso (6) y

.....

(5) En nuestro libro *La cerámica en Granada* dedicamos un pequeño texto a estos descubrimientos. Creo que merece la pena reproducirlo aquí: “Manuel Gómez-Moreno González publicó en 1888 su librito *Medina Elvira*. El él se nos cuenta de manera pormenorizada las condiciones en que fue encontrado el grueso del material arqueológico de las proximidades de Atarfe, junto a la Sierra de Elvira y, especialmente, su cerámica. Nos habla de la importante labor realizada por los miembros del Liceo Artístico y Literario de la capital que, en 1842, recogieron los primeros restos en el pago de Marugán, un cuarto de siglo antes de que se comenzara a realizar la carretera a Alcalá la Real y, a causa de los desmontes ocasionados, volvieron a aparecer numerosos objetos de interés arqueológico. De ellos, y de las actuaciones que se llevaron a cabo entre 1870 y 1878, se hará cargo la Comisión Provincial de Monumentos, centrándose sobre todo en las zonas conocidas como el Llano de la Mezquita y el Cortijo de las Monjas. También los obreros obtuvieron piezas por su cuenta, que después vendieron a los miembros de la Comisión; así llegó a la colección provincial un buen número de piezas (...) “entre ellas un botijo que ostenta unas liebres, dibujadas en el vedrío con cierta gracia y corrección”. A partir de 1878 cesan las labores oficiales de exploración, aunque siguen llegando numerosos objetos (...) “como dos fragmentos de otras interesantísimas por tener figuras humanas toscamente diseñadas y un tercero que ofrece parte de una inscripción árabe. También se encontraron casi todos los pedazos de un gran plato que tiene pintado en el fondo un airoso caballo enjaezado, dirigido por un pájaro puesto sobre la silla, el cual sujeta con el pico las riendas del corcel...”. Cano, C.; Garzón, J.L.: *La cerámica en Granada*. Diputación de Granada, 2009, pag. 42.

(6) La denominación de “verde-manganeso” hace referencia a una técnica decorativa en la que interviene la cubierta blanca de estaño como fondo y los óxidos de cobre y

sabemos que era la técnica preferida por la aristocracia del califato, que la usó en sus mesas ceremoniales, comenzando por los habitantes del palacio cordobés de Madinat al-Zahra, entre cuyos restos se encontraron más tarde miles de fragmentos con similares características técnicas, morfológicas y ornamentales (7). Lo que D. Manuel Gómez-Moreno no sabía con certeza, a pesar de su denominación temprana, era que esta cerámica constituía ya una auténtica loza porque sales de estaño se incluían en la cubierta de plomo al impermeabilizar el recipiente, es decir, contaba ya con las características técnicas de lo que en la Italia del Renacimiento se llamó *maiolica* y que nosotros seguimos reconociendo con ese nombre genérico de “loza”.

Cuando a partir del siglo IX los persas e iraquíes comenzaron a conocer la porcelana china, entre los objetos que traían las caravanas desde el Extremo Oriente en los fardos de las exóticas mercancías, seguro que quedaron fascinados por la blancura y la dureza de esas piezas de una fragilidad aparente y de una exquisita belleza. Los alfareros del Oriente Próximo conocían ya sistemas de vitrificación que venían de antiguo (8) y

.....

manganeso en los dibujos y rellenos. Las piezas pueden estar previamente “juagueteadas” (cocidas una primera vez), aunque está generalizado el sistema de monococción (solo se cuece la pieza cuando ya ha sido intervenida ornamentalmente). Sobre la cubierta blanca, sin cocer, se disponen los dibujos trazados con líneas de manganeso (marrón violáceo como resultado), con arreglo a un diseño previamente establecido; algunas zonas de este dibujo se rellenan después con el propio óxido de manganeso o con pinceladas de óxido de cobre (resultados verdes), posibilitando así, tras la cocción, una hermosa bicromía sobre blanco.

(7) Velazquez, R.: *Medina Azzahara y Alamiriya*. Madrid, 1912. Véase también, al respecto: Cano, C.: *La cerámica verde-manganeso de Madinat al-Zahra*. El Legado Andalusi. Granada, 1996.

(8) La vitrificación cerámica se conoció ya en el Próximo Oriente y en Egipto en los inicios de sus épocas históricas. En Mesopotamia se asoció, desde el tercer milenio a.C., a los ladrillos de barro cocido y después a las vasijas torneadas. Los vidriados de

habían empezado también a asociarlos a un blanco lustroso que ayudaba a potenciar el valor visual de los toques de color (en un contraste similar al que la escritura o la pintura miniada ejercían sobre sus soportes flexibles). Con estos vidriados opacos estaban elaborando una cerámica de alta calidad, que empezaba a convertirse en un producto de primer orden entre las artes suntuarias islámicas.

Aunque no pudieron competir con aquella blancura y la dureza caolínica de la porcelana, el añadir una pequeña porción de casiterita al tradicional *vedrío* de plomo les garantizaba un sistema eficaz de blanqueamiento, no demasiado costoso, y que se generalizó con el tiempo, convirtiéndose en la solución de cubierta preferida a partir del siglo X en todo el Mediterráneo, solución persistente y eficaz que ha llegado hasta el momento presente.

Esa cubierta estannífera ocupaba, pues, la superficie de muchos fragmentos recuperados entre las ruinas de la antigua ciudad islámica de nuestra Vega, los que iban normalmente decorados con dibujos en óxido de manganeso y manchas en óxido de cobre y que resultaron ser los restos más tempranos de “loza” hallados en España. Como el procedimiento de ejecución estaba sometido a estos conocimientos del uso del opacificante y a determinado adiestramiento en el dibujo y en la composición –frente a la hechura de la alfarería popular, normalmente sin cubierta ni ornamento o con una decoración primitiva, rápida y escasa- es por lo que podemos afirmar que estas piezas iban destinadas a las clases pudientes, a la nobleza del momento, desempeñando un importante papel en las relaciones políticas e institucionales del califato cordobés.

.....

plomo fueron conocidos y utilizados en la alfarería romana y es posible que a los musulmanes pasaran los secretos de la vitrificación de los objetos de barro a través de persas o bizantinos. Lo cierto es que en las alfarerías islámicas, desde el Próximo Oriente hasta Al-Ándalus, los vidriados de plomo eran bien conocidos a lo largo del siglo IX.

No es de extrañar, pues, que se haya pensado en una producción ajena al entorno alfarero granadino y vinculada al palacio de Madinat al-Zahra, quizás en una manufactura de carácter real, en donde se encontraban las recetas para pastas y cubiertas y, sobre todo, ese contingente de asuntos ornamentales que hacen tan parecidos los adornos de nuestra cerámica de Atarfe a los del gran palacio omeya. Personajes y animales muy bien dibujados, palmetas de ascendencia oriental, hojas y cordones de eternidad...todo un programa iconográfico en donde tienen cabida los ritmos hermosos de lo vegetal y los asuntos de carácter cinegético se asocian a jaculatorias protectoras, a complejas simbologías o a recuerdos de un poder político centralizado. Esos temas se proyectan con limpieza y elegancia sobre piezas de hermosos perfiles, entre las que sobresalen las botellitas panzudas, los cuencos para el consumo individual o los ataifores, que eran grandes platos de presentación de alimentos. En el siglo X, en consecuencia, iniciamos espléndidamente el recorrido de uso de la “loza” en tierras granadinas. Y permítanme que lo hagamos acompañados de la imagen de ese hermoso caballo enjaezado que describiera D. Manuel, el que levanta una de sus patas y porta un pájaro sobre su montura. Un elegante animal que obedece a un modelo protocolario de representación de ascendencia oriental y que evidencia el carácter cortesano de esta alfarería decorada (9).

.....

(9) La presencia del caballo en la alfarería islámica es bastante frecuente (también aparece en otros géneros de artes decorativas de la misma procedencia, los marfiles y las telas, por ejemplo). Es el animal que se relaciona con la aristocracia y con la caza, una de las principales actividades de esta clase social, sin contar con el sentido mágico-religioso que a veces invita a su presencia. El caballo enjaezado, con un ave (águila o halcón) que lleva las riendas con el pico hubo de ser frecuente en las representaciones de época califal, quizás realizado bajo modelos de procedencia oriental y relacionado con la simbología del poder, un asunto que pervivió también durante la época de taifas (siglo XI), como demuestra el ataífor de cuerda seca encontrado en las excavaciones de la ermita de Sant Jaume de Fadrell en 2003. Ver, al respecto: Armengol, P.; Déléry, C.; Guichard, P.: *El ataífor de Sant Jaume de Fadrell*. Diputació de Castelló, 2013.

Y hemos de esperar algunos siglos, en ese trazado político que sucede al derrumbamiento del poder omeya y la llegada de los príncipes norteafricanos, para conocer una de las especialidades de loza que más prestigio dieron a nuestra cerámica andalusí y, a través de ella, a las producciones mudéjares. Hablo, evidentemente, de la “loza dorada”, uno de los productos cerámicos más atractivos en toda la evolución de nuestro género y que en Granada tuvo –y no podía ser de otra forma, contando con la dimensión suntuaria que la Alhambra en determinados momentos genera- alguno de sus centros de elaboración más destacados.

No sabemos a ciencia cierta cuando la técnica del “reflejo” llega a Al-Ándalus, quizás durante la época almohade. Ya los monarcas fatimíes, primero, y selyúcidas más tarde, habían desaparecido de las cortes de Egipto y Persia respectivamente (10). Y los alfareros que portan sus secretos se establecen en nuestro arco costero mediterráneo para concretar, desde finales del siglo XIII, una vajilla dominada por los exquisitos matices de esos reflejos metálicos que abarcan desde los limpios tonos dorados, que delatan abundancia de plata en la composición del esmalte, hasta las más oscuras vibraciones cobrizas, que se obtienen como resultado de la acción sobre las sales de cobre de una densa atmósfera de humo en el interior del horno (11).

.....

(10) La dinastía fatimí desaparece de Egipto (y de su zona de influencia) en 1171. Aunque se considera que el imperio selyúcida se mantuvo hasta inicios del siglo XIV, lo cierto es que conoció la desolación y la decadencia a partir de 1243, en que comienza la invasión mongola.

(11) Una breve referencia a la técnica decorativa del reflejo metálico: “... sin duda, una de las más complicadas de la historia de la tecnología cerámica, pues necesita de tres cocciones sucesivas, con alternancia de atmósfera en el horno, para obtener, gracias a la mezcla de sulfuros de cobre y de plata, la suntuosa entonación dorada que rellena los motivos diseñados sobre la superficie de las piezas, entonación que se acompaña muchas veces del azul de cobalto y siempre sobre una espesa cubierta blanca. Tras una primera cocción, que consolida el barro, se aplica la cubierta que permitirá la vitrifica-

Y el reflejo metálico se hace acompañar con frecuencia por los trazos contundentes del azul de cobalto, un óxido metálico que se incorporó a la vajilla de las cortes del Oriente Próximo a partir del siglo IX o X (12) pero que solo se generalizará en Al-Ándalus al asociarse a la vajilla palatina de calidad. El lustre metálico desaparecerá de nuestra loza nacional cuando su momento lo requiera, por presencia de nuevas modas o ausencia de antiguos fabricantes, pero el cobalto ya no abandonará nunca su relación con los platos blancos de la vasija de mesa, primero en los comedores nobles, en los ambientes populares más tarde.

Hablar de la loza dorada nazarí es ratificar el valor de nuestra cerámica andalusí y de la capacidad suntuaria de la corte que la sustenta, que la destina a veces como producto de exportación, en ese denso intercambio comercial que parece recuperarse durante los siglos de la Baja Edad Media, a puertos más o menos alejados de la fachada atlántica y, sobre todo, del Mediterráneo, como si se quisieran devolver a las riberas de ese mar en el Oriente las aportaciones técnicas que aquellos pueblos nos ce-

.....

ción y el blanqueamiento de las paredes a ornamentar; sobre esta base estannífera, aún sin cocer, se pinta con el azul de cobalto, si así se determina. Cocida por segunda vez la vasija (ahora, como en la ocasión anterior, en atmósfera oxidante, sin humo), se obtiene un producto vidriado, brillante y blanco, con trazos pintados en azul. La tercera cocción se hace en reducción y a baja temperatura (no más allá de los 650°C.) y con un riguroso control del tiempo. En ella se fijan las tonalidades del dorado, que ha sido aplicado previamente a pincel, a partir de un compuesto de sales metálicas de cobre y de plata". Cano, C.: *Apuntes para una historia de la cerámica decorada*. Antequera, 2017, pp. 161-162.

(12) El empleo del cobalto en la cerámica es algo más reciente que el de otros óxidos colorantes (manganeso, hierro, cobre) pues parece que solo se utilizó a partir del siglo IX d.C. y fue originario de Persia. Desde allí se extendió su uso hacia Occidente y también hacia Oriente, dando con el tiempo espectaculares resultados sobre las piezas chinas de porcelana. Aunque el cobalto llega a la cerámica española a través de la loza andalusí más tardía, pronto su presencia se verá reafirmada por la influencia italiana y también por las imitaciones de la vajilla del Extremo Oriente.

dieron, engrandecidas ahora por la calidad de los objetos que se exportan. De todos es conocido el hecho de que algunos de los “vasos de la Alhambra” encontrados, o de sus trozos, lo han sido en lugares alejados de Al-Ándalus, cosa que confirma este denso programa comercial, especialmente articulado desde el puerto de Málaga (13). De cualquier manera, el que nuestra Casa Real aplicara el escudo de banda a una buena colección de piezas de su vajilla de mesa, de sus cuencos y ataifores, confirma también para los palacios del interior y sus habitantes el uso de esta loza selecta, cuya técnica pronto acabará enriqueciendo los ajueres de palacios y monasterios cristianos, cuando se produzca ese intenso traslado de artesanos a tierras de dominio aragonés, especialmente al entorno geográfico de Valencia, y que identificamos como uno de los fenómenos más espectaculares e intensos de nuestro mudejarismo.

Igual que hemos hecho alusión al ataífor del caballo enjaezado de época califal, hemos de citar obligatoriamente nuestro Jarrón de las Gacelas, arquetipo de la loza de reflejo metálico nazarí y del esplendor de una corte que lo destina exclusivamente al lucimiento, no solo de sus valores plásticos sino también de la intensa simbología espiritual y de justificación del poder que se le asocian (14). El delicado reflejo metálico responde, sin

.....

(13) Tradicionalmente se ha considerado la ciudad de Málaga como el principal foco de producción de la loza dorada nazarí. Aunque tenemos escasos testimonios arqueológicos de tales aseveraciones, la fama de los dorados malagueños se reflejó en abundantes fuentes escritas, que denominan a las citadas labores como “obra de Maliqa”. Se tienen como andalusíes (malagueños) jarrones encontrados en Sicilia, Chipre y Egipto. Pero sabemos que el reflejo dorado andalusí también se fabricó en tierras granadinas, almerienses y murcianas.

(14) Reproducimos aquí nuestro comentario sobre el Jarrón de las Gacelas: ...“Relacionado siempre con el recinto palatino nazarí, se exhibe en la actualidad en el Museo de la Alhambra. A pesar de los fallos de cocción que muestran distintas zonas de su superficie, es una de las obras maestras de la técnica decorativa del reflejo metálico (...) Se trata de un recipiente de grandes dimensiones, realizado, al parecer, con fines puramente ornamentales, aunque su silueta recuerda la de las grandes

duda, a la suntuosidad de lo cortesano, como esos azules intensos que contrastan con los limpios blancos de las cubiertas, en las series monocromas que en el pequeño reino de Granada comienzan a generalizarse a partir del siglo XIV.

Pero la conquista cristiana de ese último reino de Al-Ándalus no hará sino agotar definitivamente el registro técnico de una cerámica nazarí que, superado su momento culminante en la centuria anterior, durante la segunda mitad del siglo XV parece estar ya en decadencia. Con la conquista de los Reyes Católicos se da por concluido definitivamente el desarrollo de la loza dorada en nuestras latitudes, coincidiendo con la entronización definitiva de los alfareros mudéjares levantinos, que a tierras valencianas habían ido a parar, lo hemos afirmado con anterioridad, con su bagaje de motivos y sus secretos de oficio, atraídos por los ofrecimientos de esa nobleza aragonesa que está abriendo importantes caminos de comercialización para la vajilla decorada. La loza dorada de Paterna y de Manises se ofrece, pues, durante más de dos siglos, como magnífico colofón a las labores de barro nazaríes (15).

.....

tinajas de almacenamiento que se fabricaban en Al-Andalus desde la época almohade (...). Un amplio repertorio de motivos –que se identifica con el programa iconográfico relacionado con el entorno del Palacio- ocupa por completo la pared del vaso y ese deseo de llenarlo todo queda magistralmente compensado con una rigurosa articulación de la composición, en la que dominan el principio de fragmentación por zonas y las leyes de la simetría”. Cano, C; Garzón, J.L.: *La cerámica en Granada*. Granada, 2009, pg.116.

(15) Las localidades de Paterna y Manises, entre otros enclaves valencianos de menor importancia, se convirtieron desde finales del siglo XIII en las continuadoras de la típica loza decorada andalusí, aunque sus obradores estaban ya en manos de aristócratas cristianos, que gestionaron un intenso programa de comercialización de la producción salida de sus hornos. Paterna se especializó durante el siglo XIV en la ornamentación con verde-manganeso y después se incorporó a la fabricación de loza dorada, que mantuvo también en la vecina localidad de Manises importantes talleres para su manufactura. Durante el siglo XV se alcanzaron los momentos culminantes de nuestra

Está documentado que tras la reconquista de nuestra ciudad, artesanos moriscos siguieron construyendo la cerámica de uso para los habitantes de Granada y de su entorno geográfico más inmediato (16). Se ha constatado también que las alfarerías acaban por desplazarse al Albaicín, abandonando, entre otros, antiguos emplazamientos en el barrio del Realejo junto a la Acequia de Las Tinajas (17), aunque es difícil seguir en los hornos tradicionales la continuidad de las series decoradas sobre cubierta de estaño. A lo largo del siglo XVI, además, acaban por imponerse las nuevas modas en el servicio de mesa, aquellas que, entre otras cosas, hacen sustituir las grandes bandejas de presentación de alimentos por la supremacía de platos medianos y cuencos de uso individual para comer, piezas que se convierten en los grandes protagonistas de la vajilla de época moderna, con sus dibujos escogidos para el fondo de los recipientes y las bandas ornamentadas sobre alas de los platos o junto a los bordes de las escudillas.

Es bastante probable que las mesas palaciegas en la Granada del siglo XVI y buena parte del siguiente se abastecieran de lozas procedentes del Levante español, de fama consolidada (18), que también se hicieran traer

.....

loza dorada mudéjar, que comenzó a decaer a partir de la centuria siguiente, quizás por la competencia de modas italianas, la generalización de la plata en las mesas nobles y la llegada de productos asiáticos y sus correspondientes imitaciones.

(16) Véase al respecto: Rodríguez, A.; Bordes, S.: “Antecedentes de la cerámica granadina moderna: alfareros, centros productores y cerámica”, en el *Catálogo de la exposición “Cerámica granadina. Siglos XVI-XX”*. Granada, 2001, pp. 51-116.

(17) *Ibid.*

(18) Por documentación de archivo (inventarios de bienes en libros de protocolos notariales) sabemos que llegaban piezas levantinas a casas granadinas de alcurnia. Son normalmente platos de distintos tamaños y “taças”. Véase, al respecto, el apéndice documental del artículo anteriormente citado.

platos de Italia (19) y jarritos fraileros de los centros alfareros de Triana, en donde está documentada una importante producción de loza durante esta época (20), o de Talavera de la Reina, algo más tarde. Está demostrado, por referencias de archivo y presencias arqueológicas, que en Granada se vendía cerámica decorada de Úbeda a comienzos del siglo XVII (21). Suponemos también que pudo haber intentos de elaborar mayólica a la manera italiana en los hornos de la ciudad, pero aún nos resulta difícil conectar cualquiera de estas presencias, incluyendo factores de continuidad de lozas andalusíes, con la cerámica granadina más reciente, aquella que llamamos comúnmente de Fajalauza. Porque buscar esa continuidad entre las series estanníferas nazaríes y nuestra loza barroca ha sido una de las obsesiones de los estudiosos de la alfarería local, muy preocupados por encontrar jalones intermedios que nos permitiesen interpretar en la tradición andalusí las hechuras de los barros más recientes, sin tener en cuenta apenas las vicisitudes históricas de la ciudad durante más de dos siglos de transformación (los cambios de gusto que se asocian al Renacimiento, por ejemplo, o la expulsión de los moriscos). Hemos de entender que la elaboración de la cerámica más exquisita -de ella estamos hablando por ahora- como cualquier otro tipo de manufactura artística o artesanal de calidad, se pierde cuando no hay

.....

(19) Carta, R.: *Cerámica italiana en La Alhambra*. Granada, 2003. Las piezas que llegaron a Granada durante el siglo XVI e inicios del siglo XVII eran en alto porcentaje de producción ligur, aunque también se importaba de otros centros italianos. Tenemos datos sobre el desarrollo de las redes comerciales entre Andalucía y Génova desde la Edad Media.

(20) Para la producción sevillana véase, por ejemplo: Pleguezuelo, A.; Lafuente, P.: "Cerámicas de Andalucía occidental 1200-1650", en *Spanish medieval ceramics in Spain and the British Isles*. BAR International Series 610. Oxford, 1995, pp. 217-244.

(21) Véase: Ruiz, V.: "La cerámica renacentista ubetense: apuntes al estudio de su producción y difusión", en *Actas de las II y III Jornadas de Humanismo y Renacimiento*. Úbeda, 1996, pp.333-350.

demanda proporcionada y se recupera cuando las condiciones del entorno social o económico así lo exigen. Los cacharros de cerámica viajaban de un lugar a otro (todos recordamos referencias literarias o visuales relacionadas con los “cacharrerros”) y no hacen falta producciones locales de calidad cuando la salida comercial no es lo suficientemente abundante. Cuando los pedidos se multipliquen ya habrá una familia de alfareros locales que se las entiendan con una iniciación más o menos acertada, o veremos aparecer artesanos foráneos con el conocimiento técnico y la práctica de lo que se solicita. Queremos decir con esto que no creemos, con las evidencias arqueológicas y documentales que poseemos en la actualidad, que la producción inicial de Fajalauza fuese una continuación de lo que había, lo mismo que tampoco la consideramos en el ámbito de los que algunos interpretan como mudejarismo tardío, porque la utilización del cobalto sobre cubierta traspasa, con mucho, el ámbito de lo mudéjar, lo mismo que el carácter morfológico de los objetos que se van a elaborar o los motivos decorativos con sus supuestos recuerdos medievales. Porque hay muchas ramas, muchas flores, muchas hojas y pájaros en la cerámica azul de Teruel, por ejemplo, cuando ya los moriscos han sido desalojados de los obradores y de ellos se han hecho cargo alfareros de origen ligur (22). También hay muchos motivos de similar categoría en las series decoradas de Úbeda (23), aunque creemos que tampoco allí actuaron alfareros moriscos en sus repertorios. A veces tenemos tendencia a confundir lo “morisco” con lo sencillamente “popular”.

.....

(22) Para cerámica aragonesa, consultar los estudios realizados por María Isabel Álvaro Zamora, por ejemplo: Álvaro, M.I.: *Cerámica aragonesa*. Zaragoza, 2002. Y para la influencia ligur sobre la cerámica aragonesa: Álvaro, M.I.: “La emigración de ceramistas ligures a Aragón (España) en el siglo XVII y la influencia de sus repertorios decorativos en las producciones de los alfares locales”, en *Atti XXXI Convegno Intenazionale della Ceramica (1998)*. Albisola, 1999, pp. 151-169.

(23) Cano, C.; Aníbal, C.; Garzón, J.L.: *La cerámica azul de Úbeda (aportación al estudio de la vajilla andaluza del Siglo de Oro)*. Universidad de Jaén, 2019.

La cerámica de Fajalauza –y permítanme que siga denominando de tal manera a la típica loza de fabricación granadina de época moderna, porque la puerta de este nombre y el entorno en que se encuentra bien pueden designar una clase de producto alfarero claramente identificado (y al margen de intereses comerciales y empresariales que no vienen al caso), por el papel decisivo que ha desempeñado el lugar en el desarrollo de la alfarería de nuestra ciudad-, la cerámica de Fajalauza, como decimos, es producción tardía y popular, pues coincide su nacimiento con aquellos momentos del siglo XVII (quizás el segundo tercio) en que las labores pintadas sobre cubierta de estaño han comenzado a abandonar sus exclusivos mercados aristocráticos. Los efectos de esa popularización se observan tanto en los recursos técnicos empleados (el uso de una sola cocción en el proceso, por ejemplo) como en las variedades morfológicas de las piezas que se elaboran o la rapidez con que se ejecutan trazos y motivos, que también cambian en sus repertorios. Es un fenómeno, este de la popularización de la mayólica, bien visible en cualquiera de los centros alfareros tradicionales (Manises, Aragón, Talavera, Sevilla...), también en las manufacturas de fuera de España, en que se ofrecen productos de rápida ejecución e inferior calidad (cuando no piezas “de segunda”) tomando siempre como referencia de elaboración las series más delicadas, que se siguen vendiendo en establecimientos vinculados a la corte o a la nobleza de provincias. Natacha Seseña observó bien el valor de estas series de popularización, que ella englobó bajo la denominación de “cerámica popular urbana” para diferenciarla de los rudos tipos de alfarería común tradicional, de presencia mayoritariamente rural (24). En los testares de Úbeda hemos podido comprobar como piezas de exquisita manufactura, muchas veces con una rica policromía en su ornamento, conviven con restos de una producción mucho más sencilla, en la que dominan solo trazos en azul o antiguas reminiscencias del verde y manganeso. Pero en Úbeda aún se reserva el revestimiento de estaño pa-

.....

(24) Seseña, N.: *La cerámica popular en Castilla la Nueva*. Madrid, 1975

ra piezas casi exclusivamente de servicio de mesa –platos, cuencos, jarritas, fuentes, saleros- y eso habrá de cambiar radicalmente en los alfares granadinos, seguramente por un desarrollo algo más tardío de su producción, que muestra, sobre todo mientras avanza el siglo XVIII, una inusitada variedad de siluetas como consecuencia de las funciones a cubrir, como si la cerámica pintada sobre cubierta se hubiese adueñado definitivamente también de cocinas y despensas, dependencias a las que no estaba habituada, porque los objetos de barro sin vidriar o los vidriados sin ornamento desempeñaban tradicionalmente esos servicios en los ámbitos domésticos de menos lucimiento.

Es así como cantarillos, orzas y bombonas, cazuelas, paneras, braserillos, queseras y macetas, alcuzas y fruteros, además de un largo etcétera (25), acompañan a los platos y a los cuencos en las manos de esos decoradores que “ramean” sobre las cubiertas sin cocer, tintándolas de azul o de verde, en un repertorio de motivos de inspiración campestre (sobre todo hojas, flores y ramas, pájaros y frutos...) que en las siluetas cerradas se ven sometidos generalmente a bandas horizontales, cuando no se dispersan por el amplio campo que da la forma del cacharro, y en los platos o en las fuentes se disponen en franjas anulares, alrededor del amplio motivo central, en donde se luce el tema más inspirado (26). A veces también –y esto es común a lo que ocurre en buena parte de los centros alfareros españoles en donde se cuecen este tipo de labores- aparecen elementos de identificación personal o colectiva, porque siguen siendo abundantes

.....

(25) La tipología de las formas alfareras de Fajalauza ha sido bien recogida por Ruiz, H.: “La cerámica granadina en los siglos XVII y XVIII” y por Morales, A.: “La cerámica granadina en los siglos XIX y XX”, ambos escritos en el *Catálogo de la Exposición de Cerámica Granadina. Siglos XVI-XX*. Granada, 2001, pp. 117-159 y 161-214, respectivamente.

(26) Por lo que respecta al repertorios de motivos decorativos, véase la colaboración de Cayetano Aníbal en el citado catálogo: Aníbal, C.: “Morfología y temas decorativos en la cerámica pintada cristiana de Granada, llamada de Fajalauza”, pp. 251-305.

los escudos nobiliarios o las referencias conventuales y no es difícil encontrar unas grafías con “soy de ...” para afianzar propiedades. Con esos mismos caracteres aparecen escritas muchas lápidas sepulcrales de los cementerios del entorno, pues con el tiempo se siguen abriendo las posibilidades del uso de la loza decorada, como nos mostró brillantemente en su tesis doctoral José Luís Garzón Cardenete (27).

Durante más de tres siglos se elaboró esta cerámica granadina decorada, que se exportaba también a buena parte de las tierras de Andalucía Oriental (28). Hoy en día aún se mantienen algunos talleres, ya situados en un ámbito geográfico más expandido (29) y cuya producción, amparada por esos resabios decorativos tradicionales que se integran muy bien en el sabor romántico de nuestra ciudad, está justificada especialmente por la demanda turística que el centro de la localidad atiende. Porque los procesos de industrialización y la moderna sociedad de consumo han sustituido en los hogares este tipo de artículos por objetos de diseño y realizados con materiales y procesos más sofisticados, que quedan fuera del alcance de la tradicional alfarería. También nuestros talleres de loza granadina han incorporado modernos sistemas de producción, casi siempre en detrimento de la calidad o de la autenticidad del producto acabado. Como dice Garzón Cardenete, al hacer referencia a esas modificaciones que sobre nuestra producción tradicional han ejercido los avances técnicos: “(...) se han cambiado los barroes del río Beiro por arcillas catalanas, que llegan listas para el torno; los minerales de cobalto, que eran naturales de Almería y que al principio llegaban penosamente atravesando la Sierra, se han transformado en pigmentos de síntesis que hablan alemán y el estaño, que generaba unos suaves fondos rosados, se

.....

(27) Garzón, J.L.: *Cerámica de Fajalauza*. Granada, 2004

(28) *Ibid.*

(29) Véase López, R.; Ruiz, A.: “La cerámica granadina ante el siglo XXI”, en el *Catálogo de la Exposición de Cerámica Granadina. Siglos XVI-XX*. Granada, 2001, pp. 251-305.

ha transmutado en titanio, productor de una insoportable cubierta blanca; el combustible, generalmente vegetación propia del monte bajo, recolectada en los alrededores de Granada, ha sido sustituido por una neutra y aséptica electricidad e, incluso, la industrialización de los tiempos se manifiesta en la producción de ciertas formas troqueladas o en determinadas decoraciones hechas con estarcidos (...)” (30). También aquí hemos de reseñar que, cuando está finalizando el siglo XIX, algunos artistas e intelectuales en nuestra ciudad se interesan en recuperar antiguas fórmulas de nuestro registro patrimonial y la alfarería de Fajalauza convive con nuevas experiencias en la ornamentación de los objetos de barro cocido, una búsqueda que procura devolver a la cerámica determinados niveles de calidad artística, al amparo de un artesanado que conoce bien su oficio y que quiere aplicarse ahora en antiguas fórmulas para esmaltes o en recuperar los diseños nazaríes, cada vez más apreciados. Se recobraron entonces las técnicas del reflejo dorado o la cuerda seca y tanto los objetos de la alfarería como los paneles de azulejos volvieron a llenarse de esos trazos curvos que dibujaban elegantes atauriques.

Y eso que sucede en nuestra ciudad no es sino el reflejo de una general preocupación, porque ese afán por rehabilitar antiguos gustos y tradiciones compromete a intelectuales españoles formados durante la segunda mitad del siglo XIX y establecidos en centros históricos de elaboración cerámica, lo mismo que sucede en otros países de Europa. Los hermanos Daniel y Guillermo Zuloaga recuperaron parte de las instalaciones de la Real Fábrica madrileña de La Moncloa para fabricar sus azulejos con diseños renacentistas, antes de trasladarse a Segovia, donde afianzaron su temática costumbrista; el sevillano José Gestoso publica en

.....

(30) Garzón, J.L. “La fabricación de los productos de Fajalauza y su comercialización”, en el *Catálogo de la Exposición de Cerámica Granadina. Siglos XVI-XX*. Granada, 2001, pg. 219.

1904 su magnífica “Historia de los barros vidriados sevillanos” (31), al tiempo que reproduce en Triana paneles de mayólica a la manera “pisana”; Juan Ruiz de Luna y Enrique Guijo fundan en 1908 una sociedad en Talavera de la Reina para fabricar azulejos con soluciones ornamentales propias de los siglos XVI y XVII; Francisco Alcántara Jurado será el primer director de la Escuela de Cerámica de Madrid, fundada en 1911, fecha en la que ya realizaba sus estudios de azulejería Manuel González Martí, que sería director de la Escuela de Cerámica de Manises y fundador del Museo Nacional de Cerámica de Valencia, antes de publicar su magnífica monografía sobre la “Cerámica del Levante Español” (32). También se acude a recuerdos históricos en la hechura de la cerámica de otros países de nuestro entorno, en aquellos lugares en los que se presume de una intensa elaboración de cerámica pintada a lo largo de toda la Edad Moderna. Sirvan como ejemplo la producción de la manufactura romana de Torcuato Castellani, que reproduce ejemplares italianos del Cinquecento o la actividad de Charles J. Avisseau, establecido en la localidad francesa de Tours, que copia las extravagantes soluciones del legendario Bernard Palyssy.

Volviendo a nuestro país, las escuelas de Artes y Oficios están ya en pleno funcionamiento cuando comienza el siglo XX y cumpliendo su misión formativa, ahora manteniendo compromisos entre el antiguo artesanado y las modernas Artes Industriales. En estos centros se asume buena parte de aquella investigación de carácter histórico para sacar a la loza tradicional del exclusivo estado de popularización en el que se encuentra. Por eso, no es de extrañar que la escuela que dirige D. Manuel Gómez-Moreno –y vuelvo casi al inicio de mi disertación- promueva la recupera-

.....

(31) Gestoso, J.: *Historia de los barros vidriados sevillanos desde sus orígenes hasta nuestros días*. Sevilla, 1904

(32) González, M.: *La cerámica del Levante español. Siglos medievales*. (3 vols.). Barcelona, 1944-1952.

ción de antiguas técnicas en la ornamentación de la alfarería y restituya modelos medievales, intentando renovar las identidades locales. En la reciente exposición celebrada en nuestra ciudad con motivo del centenario de la muerte de nuestro ilustre académico (33), hemos podido contemplar un magnífico montaje con abundancia de piezas originales, que servía de presentación de intenciones pedagógicas en el vestíbulo de nuestra escuela hacia 1908. El conjunto estaba centralizado por un monumental jarrón, elaborado en los talleres del centro unos años antes, con factura alhambreña y decorado mediante cuerda seca, ejemplar que hoy se sigue exhibiendo en un lugar destacado de la sede de la institución, como símbolo de pervivencia de fórmulas tradicionales en la educación de nuevas sensibilidades hacia el diseño y elaboración de los objetos.

Todo esto que contamos acaecía, pues, a comienzos del siglo XX, mientras la cerámica de Fajalauza iniciaba su lento declive y la loza inglesa, comercializada en nuestra tierra a través de la sevillana fábrica de La Cartuja, que se había fundado a mediados de la centuria anterior, permitía, con sus pastas revolucionarias y sus calcas de repetición, ofrecer a buenos precios imitaciones de la inalcanzable porcelana, en vajillas de gran vistosidad que la clase media adquiría para componer sus ajuares de boda.

Ya en los años sesenta del pasado siglo hemos de destacar otro importante intento por dar carácter artístico a nuestra loza, aquel que protagoniza Manuel Ángeles Ortiz, inspirado seguramente por similares experiencias de Pablo Picasso en la localidad francesa de Vallauris. Sin embargo, mientras que el maestro malagueño se apropia de todo el arsenal tecnológico de elaboración cerámica para su exclusivo mundo de expresión, Manuel Ángeles se muestra respetuoso con los procesos tra-

.....

(33) Exposición celebrada bajo el título *Manuel Gómez-Moreno González: Arte y Pensamiento*, en el Centro Cultural Puerta Real entre Diciembre de 2018 y Abril de 2019.

dicionales, demostrando que era viable compaginar la técnica de siempre con la modernidad y con su modo natural de manifestarse porque, a la postre, entendió que se trataba de dibujar con dos o tres colores sobre un soporte blanco (34).

En la actualidad, mientras un magnífico plantel de artistas granadinos se dedica casi en exclusividad a lo que se ha dado en llamar “cerámica de estudio”, preocupándose especialmente por los valores expresivos que puedan obtenerse del barro cocido y lejos ya de antiguas funciones relacionadas con la utilidad inmediata e, incluso, con los valores ornamentales de la cerámica, la llamada loza de Fajalauza sobrevive malamente, ofreciendo, como decíamos antes, recuerdos baratos de la ciudad de resonancias islámicas y sabores costumbristas. A la espera queda de las ocasiones que le permitan una eficaz renovación. Quizás la reciente creación de la Fundación Fajalauza pueda ayudar a aunar proyectos y voluntades, para que esa cerámica tradicional, aún desconocida en alguno de sus aspectos históricos más relevantes y perdida en un futuro que carece de respuestas eficaces, pueda seguir siendo lo que fue, un importante elemento de identificación cultural y un trocito de patrimonio que por popular es de todos, en la más precisa utilización del término.

.....

(34) Consúltese, al respecto, el *Catálogo de la exposición de cerámica de Manuel Ángeles Ortiz. Museo Casa de los Tiros. Granada, 2006.*

Contestación del

Ilmo. Sr. D. JUAN ANTONIO CORREDOR MARTÍNEZ

Sra. Directora

Sras. Y Sres. Académicos

Señoras y Señores

Es para mí un auténtico honor y motivo de especial satisfacción el que esta Corporación me haya elegido para contestar el discurso de acceso a esta Academia de D. Carlos Cano Piedra, que ha sido compañero y amigo de años y del que valoro especialmente su dedicación docente al servicio de la Historia del Arte y su vinculación a nuestra querida Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos de Granada.

Cuando leía su discurso y el recordatorio que hace de Don Manuel Gómez Moreno González se me ha ocurrido pensar en los paralelismos entre el ilustre académico y profesor Gómez-Moreno (del que, por cierto, hemos celebrado recientemente el centenario de su muerte) y el profesor Cano Piedra, que hoy recibimos en esta Academia. Pienso en paralelo, efectivamente, porque ambos han sido profundos conocedores de la cerámica (incluso han coincidido en el estudio de las mismas piezas, las que Don Manuel recogiese en terrenos de Atarfe, antigua ubicación de la ciudad de Medina Elvira).

Recuerdo a Carlos Cano, allá por el decenio de los ochenta del pasado siglo, emocionado con la ejecución de un amplio trabajo (cuya síntesis publicaría con posterioridad en los Cuadernos de la Alhambra bajo el título de “Estudio sistemático de la cerámica de Medina Elvira”), que le hizo encerrarse casi un año en las dependencias de nuestro Museo Arqueológico Provincial (por aquel entonces dirigido por Dña. Ángela

Mendoza) hasta concluir una completa catalogación, con sus dibujos, y una sistematización de la alfarería andalusí encontrada en el citado lugar hacía ya más de cien años. Y recuerdo que allá por el año 1984, cuando yo impartía en nuestra Escuela clases de dibujo de estatua para preparar a nuestros alumnos más avanzados para el examen de ingreso en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando de Sevilla o pintaba con ellos en el aula, Carlos nos visitaba, recién llegado a Granada desde la Escuela de Cerámica de Madrid, y venía con frecuencia con unas fotocopias en la mano del librito de “Medina Elvira”, que D. Manuel Gómez Moreno publicara en 1888, con unas ilustraciones muy interesantes dibujadas por su hijo.

Carlos Cano Piedra ha sido, durante treinta y cinco años, Profesor de Término de la Escuela de Artes y Oficios de Granada –entiéndase este hecho como el segundo paralelo que me propongo establecer con el anciano maestro- en trabajo realizado con una gran dignidad y eficacia, procurando abarcar con solvencia el complicado mundo de las Artes Aplicadas, en la veintena de especialidades que han venido impartándose en nuestras aulas de la calle Gracia. Además, como nuestro centenario académico, Carlos ha sido durante siete años director de la Escuela de Artes de Granada, con una gestión muy eficaz, que ayudó a desarrollar nuestro común amigo Rafael Paniza en su condición de secretario del Centro, labor eficaz, como digo, que aún siguen recordando los claustales del centro y que permitió no solo lidiar con los distintos planes de estudios encomendados en una época de plena renovación educativa, sino también sacar a flote la Fundación Robles Pozo, que en la actualidad depara importantes ingresos para completar la formación de nuestro alumnado.

Me alegra, pues, haber sido durante muchos años compañero y colega del nuevo académico y confío en que nuestra amistad –y las tertulias en torno al Arte que nuestra relación depara- se mantengan aún en un tiempo extenso.

Por lo que respecta al discurso que acaba de dirigirnos, agradezco, en primer lugar, su sencillez de planteamientos y la cercanía de contenidos. Creo que Carlos Cano siempre fue un buen divulgador de conocimientos – en este sentido, muy relacionado con las dotes pedagógicas que antes

alababa- pues su máxima preocupación fue siempre la de que sus palabras llegaran bien a un amplio auditorio, normalmente integrado, en su trabajo diario, por grupos de jóvenes que pretendían hacer su profesión del Arte. Carlos ha sido siempre directo y sencillo de expresión, como se muestra en ese precioso librito, del que es coautor, que se llama “La cerámica en Granada” o en ese vasto compendio de cerámica universal, que ha tenido además la capacidad de ilustrar con más de mil doscientos dibujos, su “Historia de la cerámica decorada”, dirigido a alumnos y profesionales de la especialidad y que sirve ya de texto en numerosas escuelas de Artes y Oficios de España.

Poco más puedo intervenir respecto al contenido de sus palabras, una evocación de la importancia que la cerámica ha tenido hasta bien avanzado el siglo XX en nuestros hogares, especialmente en estas tierras granadinas, en donde la alfarería aparece desde los mismos momentos de su invención, importancia avalada sobre todo por la incidencia de las distintas culturas que han pasado por nuestras tierras. La cerámica de Fajalauza es un referente bien conocido fuera de nuestra comarca y la forma de hacer de sus artesanos de una poderosa presencia en nuestra Escuela de Artes y Oficios (recuerdo especialmente a Agustín y Cecilio Morales o a Adolfo Muñoz, compañeros nuestros).

También he de destacar obligatoriamente el papel del barro en la obra de un escultor, esa materia que nos emparenta con la labor del alfarero, aunque, lógicamente, la finalidad de producción es distinta... o no tan distinta, cuando veo en la actualidad a tantísimos ceramistas que, una vez han descartado de su producción los usos contenedores de los objetos cerámicos, se preocupan por dotar a sus piezas de exclusivos y genuinos valores plásticos y se fijan en texturas y volumetrías.

Al hilo de estas reflexiones sobre el parentesco entre la escultura y la cerámica, me vais a permitir un par de ejemplos en donde ambas disciplinas artísticas aparecen indisolublemente ligadas. Creo que ambos casos se recogen en el libro de Historia de la Cerámica de nuestro nuevo académico de manera especialmente destacada. Me refiero específicamente a la obra en barro cocido y esmaltado de Luca della

Robbia y del taller que él fundara en Florencia, que pervivió casi un centenar de años. Luca aplicó a sus preciosas madonas los adelantos sobre vitrificación e impermeabilización de los barros que desde la época medieval se estaban difundiendo por el Mediterráneo y construyó esas hermosas figuras y esos estudiados relieves en los que el clasicismo renacentista, por otra parte, se manifiesta de manera equilibrada, tranquila y preciosa. El otro caso que quisiera citar hace referencia a los pequeños conjuntos escultóricos que se realizan en porcelana, esmaltada o sin esmaltar, en las manufactura europeas a partir de la primera mitad del siglo XVIII, particularmente en las fábricas alemanas, con esos graciosos diseños de temática cortesana o con figurillas chinescas, que ponen de manifiesto el origen asiático de aquellas complicadas técnicas de barro que resulta duro y blanco tras la cocción. Cuando nuestro Carlos III ocupa el trono español, después de ocupar el de Nápoles, se trae a Madrid la fábrica de Capodimonte y a sus principales operarios. Entre ellos se encontraba José Gricci, el escultor que hace los mejores modelos para colada de la corte española.

Yo recuerdo haberme aproximado a la cerámica en un par de ocasiones, allá por los inicios de mi carrera profesional y algo hubieron de hacer en mi formación ambos acercamientos. El primero en contacto con la Escuela Oficial de Cerámica de Madrid, cuando estudiaba los últimos cursos de Bellas Artes en la Escuela de San Fernando y me empeñaba en construir pequeñas figuras para su reproducción en porcelana. Después en mi tierra, en La Rambla cordobesa, a la espera de incorporarme a labores docentes y modelaba figuras del natural destinadas a la fundición, mientras veía a los artesanos locales construir sus característicos botijos y sus recias vasijas de carácter rural.

Gracias, Carlos, por traer tan gratos recuerdos a mi memoria y por aportar a esta Real Academia de Bellas Artes de Granada los conocimientos sobre un género tan indiscutiblemente nuestro.

Gracias a todos.