

## EL TORO EN LA CERÁMICA

Maria Antonia Casanovas\*



### EL TORO EN LA ANTIGÜEDAD



a cerámica es el testimonio más elocuente de la presencia de nuestros antepasados, de sus habilidades técnicas, de su refinamiento y tosquedad y, siempre, de sus peculiaridades. Este material tan dúctil y maleable ha permitido, a los pre-historiadores e historiadores de la Antigüedad, reconstruir sin ayuda o casi sin ayuda de otros elementos, la oscura cronología de milenios enteros (Chastel, 2007).

Desde los tiempos más remotos, el toro, por su carácter sagrado, aparece reiteradamente en el arte y concretamente en la cerámica. Las culturas del norte de Europa y las del Mediterráneo oriental y occidental, así como las indoeuropeas, veneraban a este animal bravo y difícil de domesticar, inteligente, rápido y violento, símbolo de la divinidad masculina por excelencia y regulador del ciclo de la vida (del cosmos, de la vegetación, de los animales, de los seres humanos y de los espíritus). El toro en el Paleolítico era el rey del universo y estaba vinculado a la fecundidad cósmica y terrenal, a la noche y al día y al ciclo de la vida y la muerte; en Egipto era el guardián del más allá; en Mesopotamia fue dios de la fertilidad, y en Grecia, donde también se le atribuía una personalidad destructiva, fue el

---

\* Conservadora del Museo de Cerámica de Barcelona

*alter ego* de Zeus en el Olimpo. Hasta nosotros han llegado una gran cantidad de objetos de culto, esculturas de dioses-toro (Fig. n.º 2), vasos decorados con retratos y escenas de tauromaquia y placas de arcilla con relieves taurinos, que hacen alusión a la admiración y respeto que siempre ha tenido el hombre hacia este mítico animal. Así mismo, el toro también ha pasado a la historia inmortalizado en los textos literarios a través de los que ha podido saberse que con todas sus cualidades, positivas y negativas, fue asimilado por el cristianismo. Adoptando la figura de un toro, Jesucristo, acompañaba a las almas hasta el cielo (siglo II d.C).



Fig. n.º 2.- Irán, 1200-1100 a.C. Kunstmuseum. Karlsruhe, Alemania (AAVV, 2010).

El impacto que, gracias a su potente simbología, ha tenido el toro en el arte Antiguo, ha sido objeto de estudio e investigación por parte de numerosos autores. Entre las publicaciones más recientes destacan: *Toros. Imagen y culto en el Mediterráneo Antiguo* (2002), *Toros y Arqueología* (2004) y *El cuerno y la espada* (2009). Todas ellas abordan el tema en profundidad al tiempo que aportan nuevas teorías y conceptos filo-

sóficos creados alrededor de la figura del toro. Por esta razón, el presente artículo está dedicado exclusivamente a explorar y repertoriar el papel del toro y de las escenas taurinas presentes en la cerámica desde la época medieval al siglo XX.

*CERÁMICA MUDÉJAR Y MORISCA. DE LA EDAD MEDIA  
AL RENACIMIENTO*

EL ISLAMISMO DE LA SERIE VERDE, BLANCA Y NEGRA. FINALES DEL  
SIGLO XIII Y SIGLO XIV

A partir de la Edad Media, la iconografía del toro sigue vigente en la decoración de la cerámica española, en la que, artísticamente hablando, predomina el carácter islámico. La permanencia de este estilo ecléctico y a la vez personal se debe a que su fabricación estaba en manos de los alfareros mudéjares. Los mudéjares configuraban la población islámica que vivía en zonas reconquistadas a los almohades y que mantenía su lengua, su religión y sus costumbres. La palabra mudéjar, que procede del árabe *mudayyan* y significa «tributario, sometido, el que no emigra y se queda donde está», fue acuñada por primera vez en 1857 o 1859 por los arqueólogos Manuel de Assas y Amador de los Ríos (Torres Balbas, 1949). El arte mudéjar fue definido por ambos profesionales como una manifestación artística realizada en territorio cristiano que hace patente la simbiosis del repertorio ornamental islámico y cristiano. De hecho, la relación entre los artesanos islámicos y los nativos fue estrecha e incluso íntima ya que muchos alfareros andalusíes trabajaban para la clientela cristiana, y los cristianos, después de cinco siglos de haber convivido con ellos, habían adoptado sus cánones estéticos. Hay que recordar que una de las grandes aportaciones de los árabes al mundo de la cerámica española fue la introducción del vidriado. Con él se conseguía impermeabilizar la superficie porosa de los objetos de arcilla impidiendo la transmisión de olores, sabores y enfermedades y permi-

tiendo la decoración pintada. Desde la península ibérica esta revolucionaria técnica se dispersó por Europa y América.

Los servicios de mesa mudéjares decorados en verde, negro y blanco eran las vajillas de lujo de los señores feudales (Figs. n.ºs 3 y 4). Su ornamentación, heredera de la tradicional cerámica califal presente en los palacios cordobeses de Medina Azahara y Medina Elvira, estaba inspirada en la cerámica de Nishapur (antigua Persia). Para los omeyas, el blanco era el símbolo de su dinastía; el verde, el del Islam; y el negro, color



Fig. n.º 3.- Paterna, siglo XIV. Museo de Cerámica, Barcelona.

que utilizaban para perfilar los dibujos, era el símbolo de Mahoma, su profeta. La figura del toro, mitificada por ellos como objeto de culto y símbolo de fuerza y solidez, se representó en muchos de los platos, escudillas y lebrillos de esta serie, en los que, como protagonista, ocupa el lugar principal.

Su silueta, rodeada de motivos vegetales tales como helechos, piñas y el árbol de la vida –símbolo de la vida eterna–, se adapta a la forma cóncava de los recipientes. En reite-

radas ocasiones, el toro aparece acompañado de un ave zancuda que, de pie sobre su lomo, va despiojándolo con su largo pico.

EL ORIENTALISMO DE LA LOZA AZUL.  
FINALES DEL SIGLO XIV Y SIGLO XV

El color azul, originario de Samarra (Próximo Oriente), fue introducido en Al Andalus, a lo largo del siglo XIII, por los alfareros persas que fundaron sus talleres en Málaga y, desde finales del siglo XIV, este color empezó a utilizarse también en



Fig. n.º 4.- Teruel, siglo XV. Museo de Cerámica, Barcelona.

los alfares de Manises, Teruel y Barcelona. Un hecho que favoreció el uso de este color sobre los otros fue el impacto que produjo en Occidente la llegada a Europa de las porcelanas chinas de la dinastía Ming (1368-1644), elegantemente decoradas en azul. La altísima calidad de la porcelana, su blancura, impermeabilidad y delgadez, impresionó de tal manera a los alfareros occidentales que al poco tiempo, todos ellos, desconocedores de las recetas para fabricar porcelana, imitaron su apariencia ornamentando vajillas y azulejos en color azul.

La colocación de los azulejos decorados en azul respondía a una estrategia estética. Los artesanos los emplazaban hábilmente yuxtaponiéndolos o entremezclados con baldosas de terracota, configurando una especie de tapiz cerámico diseñado para la decoración de las casas señoriales, palacios, castillos, iglesias y monasterios (Figs. n.ºs 5 y 6) (Casanovas, 2004). La cerámica mudéjar decorada en azul presenta idéntico repertorio que su predecesora, la loza de la serie verde y morada, y por



Fig. n.º 5.- Manises, siglo XV. Museo de Cerámica, Barcelona.



Fig. n.º 6.- Manises, siglo XV. Museo de Cerámica, Barcelona.

tanto el toro era uno de los temas recurrentes para la ornamentación de los productos de esta serie.

#### LA ESPONTANEIDAD DE LOS SOCARRATS. SIGLOS XV Y XVI

Los *socarrats* son unas placas de terracota fabricadas entre los siglos XV y XVI por los alfareros de Paterna (Valencia) para la decoración de los techos envigados. El origen de esta palabra se encuentra en en verbo *socarrar* que significa cocer o

tostar. La técnica para su ornamentación se basaba en aplicar una capa de cal sobre la que se pintaba en negro (óxido de manganeso) y rojo (óxido de hierro). El repertorio temático ornamental es rico y común a todas las producciones cerámicas del momento. Abundan los motivos antropomorfos, heráldicos, geométricos, epigráficos, vegetales, arquitectónicos y zoomorfos. Dentro de este último grupo, los toros son los que aparecen con más profusión (Fig. n.º 7). El dibujo de estos carismáticos ani-



Fig. n.º 7.- Paterna, siglo XV, Fundación Francisco Godia, Barcelona.

males se caracteriza por su sencillez y por el trazo firme, libre, rápido y grueso. Su cabeza, siempre muy expresiva, mantiene una actitud expectante o fiera (Mesquida, 2001).

De entre los animales del entorno del hombre, el toro siempre ha sido uno de los más cercanos, admirados y respetados por éste. El toro fue utilizado por el hombre como animal de tiro y como alimento, pero también le era útil para el entrenamiento en la lucha contra los árabes. Por esto, en el momento de plasmar su figura en los *socarrats*, lo hacía dándole toda la

importancia, ocupando íntegramente todo el espacio disponible y rellenando los lugares que quedaban vacíos con motivos vegetales. Esto responde al arraigo y permanencia de los cánones ornamentales islámicos en la cerámica española.

EL ESPLENDOR DE LA LOZA DORADA.  
SIGLOS XV A XVII

Una de las facetas que caracterizan la cultura islámica es la necesidad de dotar de presencia suntuosa tanto los palacios como los humildes utensilios de la vida cotidiana. La ornamentación dorada es pues uno de los aspectos más desarrollados del arte de este momento, que justifica la fascinación que sentía el pueblo islámico por el oro, el material más noble, símbolo de bienestar, prosperidad y poder (Casanovas, 2004: 9-10). Gracias a los contactos institucionales y mercantiles con los reyes nazaríes de Granada, Pere Boil y más tarde su hijo Ramón contrataron alfareros malagueños para que fabricaran loza dorada en las poblaciones de su señorío. De ahí que las primeras lozas doradas mudéjares de Paterna y Manises, que datan de finales del siglo XIV, presenten una dependencia estilística de los modelos nazaríes. Los alfares andalusíes especializados en esta suntuosa cerámica se encontraban en Murcia, Almería y Málaga, siendo estos últimos los más conocidos. También del puerto de esta última ciudad salían los barcos que transportaban lozas doradas a otras ciudades españolas o que las exportaban a otros países del Mediterráneo. De ahí que en el siglo XV la loza dorada se conocía con el nombre de “obra de Malica”. Este vocablo empezó a utilizarse a partir de que empezara a citarse en los inventarios de la época, donde constaba como *operis terre de Malequa* (González Martí, 1944: 236).

Los reflejos dorados de esta vistosa serie, conocida también como *opus aureum*, se obtenían mezclando la frita de óxido de cobre con plata procedente de la fundición de monedas, alma-



zarrón, cinabrio y vinagre. Tras aplicar la mezcla sobre la obra previamente cocida y esmaltada, se cocía por tercera vez a una temperatura inferior a la normal, impidiendo que el humo saliera del horno. Esta innovadora técnica, muy cercana a la alquimia (ya que el oro se conseguía a partir de la plata), que transformaba los óxidos metálicos en brillos dorados, fue adoptada por los alfareros de Paterna, Manises, Mislata y Quart de Poblet (Lerma/Soler, 1996: 25-29).



Fig. n.º 8.- Paterna/Manises, siglo XV. Museo de Cerámica, Barcelona.

Pero por su alto nivel creativo, por su elegante refinamiento y por la complejidad y cantidad de obras que se han conservado, destacan las series de Paterna (siglo XIV a XVII) (Fig. n.º 8) y Manises (siglo XIV a XVIII) (Fig. n.º 9 a 11). De esta última ciudad partieron artesanos hacia Barcelona y Reus en Cataluña, hacia Muel en Aragón y hacia Sevilla en Andalucía, con el fin de difundir las técnicas.

Las vajillas de loza dorada de los siglos XV y XVI fueron fabricadas por moriscos –mudéjares conversos– por encargo

para los altos dignatarios de la Iglesia y para los reyes, príncipes y nobles de toda Europa. Sin embargo, las cerámicas decoradas con la figura del toro son producciones realizadas exclusivamente para una clientela española.



Fig. n.º 9.- Valencia, siglo XVI. Museo de Cerámica, Barcelona.



Fig. n.º 10.- Manises, primer cuarto del siglo XVI. Instituto Valencia de Don Juan, Madrid.



Fig. n.º 11.- Manises, siglo XVII. Victoria & Albert Museum, Londres.

EL TORO EN LAS ESCENAS RELIGIOSAS. SIGLO XVI

Con el auge del Cristianismo el toro perdió su protagonismo en el ámbito de lo sagrado y pasó a ser el símbolo que acompaña a San Lucas, uno de los tetramorfos (evangelistas). Su imagen, que desde el siglo VI acompaña a la figura del Pantocrátor, fue descrita por primera vez por el profeta



Fig. n.º 12.- Urbino, 1543. Ashmolean Museum, Oxford.

Ezequiel (siglo VI a.C) en el Antiguo Testamento. De los alfares de Urbino (Italia), que florecieron gracias al trabajo de Nicola da Urbino –apodado el “Rafael de la cerámica”–, salieron magníficas obras historiadas decoradas con escenas religiosas, alegóricas y mitológicas copiadas de los grabados. En el ejemplar que se publica en el presente artículo puede apreciarse que el toro ha sido relegado a ocupar un lugar

secundario, pero, a pesar de ser únicamente el símbolo que acompaña a San Lucas, mantiene su empaque y su presencia con absoluta dignidad (Fig. n.º 12).

Otro nuevo rol asignado al toro dentro de la religión cristiana, fue el de dar calor al recién nacido en el pesebre. Para ello, el toro fue despojado de su bravura, domesticado, sometido, y convertido en buey. Las imágenes del Nacimiento de Jesús dan fe de su mansedumbre. En la com-



Fig. n.º 13.- Talavera de la Reina, Siglo XVI. Basílica de la Virgen del Prado.

posición de azulejos que lo representa puede apreciarse cómo los artesanos de Talavera de la Reina, influenciados por la policromía y por las tendencias artísticas importadas de Flandes por Jan Floris, crearon los magníficos paneles historiados que, procedentes de diferentes edificios, pueden admirarse, como si de un museo se tratara, en la basílica de la Virgen del Prado de la citada ciudad (Fig. n.º 13).

Tras lo anteriormente citado, hay que reseñar que el toro recuperó su protagonismo en el terreno de lo profano: en el espectáculo y en la heráldica. Según la crónica de la boda de Alfonso VII con Doña Berenguela, hija del conde de Barcelona –que contrajo matrimonio en Saldaña (1133)–, se sabe que la lidia de toros se había consolidado como un espectáculo social: «... *entre otras funciones hubo también fiestas de toros*». Pero la fiesta taurina no sólo tenía lugar en España sino en otros lugares de Europa. En Roma, por ejemplo, a falta de entretenimientos para los viajeros, también se organizaban espectáculos de toros, corridas conocidas como *la fiesta de correr toros*. Erasmo de Rotterdam (1466-1536) fue uno de los asistentes a la lidia a caballo con espada y flechas que tuvo lugar en la Plaza de San Pedro del Vaticano en 1500 (Molina, 1999). No es de extrañar que la figura del toro, este animal totémico, noble y fuerte, rey de la fiesta, aparezca también en la cerámica decorada, ocupando siempre el lugar más importante.

#### EL TORO EN LA HERÁLDICA

La heráldica o ciencia del blasón es un elemento que, desde la época medieval, acredita la antigüedad del linaje de algunas familias europeas que lo adquirieron tras prestar servicios a la monarquía. Sin embargo, la heráldica es también un campo de expresión artística. La mezcla de colores, figuras y remates configuran ornamentos de una gran complejidad. Entre las representaciones heráldicas más habituales, todas ellas cargadas de simbología, el toro está presente en los escudos nobiliarios de algunas familias españolas como los Boil (Figs. n.ºs 14 y 15), los Lastra, los Gascón de Muduex y los Borja (Fig. n.º 16), y en el de Garsenda de Béarn, esposa de Guillem de Montcada (siglo XIII).



Fig. n.º 14.- Escudo de la familia Boil. Manises, siglo XV. Museo de Cerámica, Barcelona.

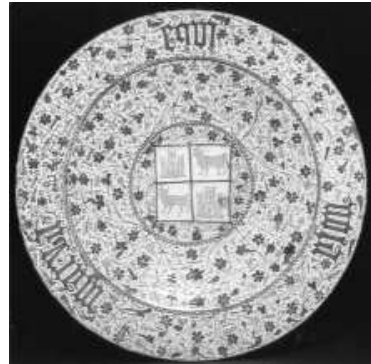


Fig. n.º 15.- Manises, 1425-1455. Inscripción: *marya equi noia*. Victoria & Albert Museum, Londres.

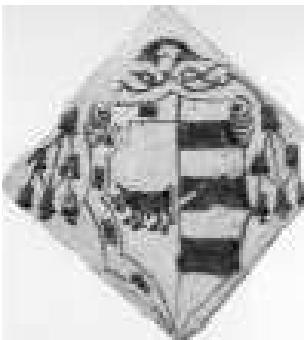


Fig. n.º 16.- Escudo de los Borja. Manises, ca. 1503. Museo de Cerámica González Martí, Valencia.

El toro también está presente en el escudo de algunas familias extranjeras como la de los Bull de Headington en Oxfordshire (Reino Unido). De esta familia se conservan un servicio de porcelana china de la época de Qianlong y un servicio de café, datados alrededor de 1750, cuyo escudo ostenta tres cabezas de toro sobre una inscripción que reza: *Periculo et labore* (Fig. n.º 17) (Marqués de Saltillo, 1947: 10-14).



Fig. n.º 17.- Escudo de la familia Bull de Oxfordshire, ca. 1750. Colección privada.

En algunos emblemas, el toro aparece con los cuernos hacia el frente y enfurecido; en otras, alzado sobre sus patas traseras; y también puede verse con las astas hacia arriba o en posición andante con la cola curvada, como un buey (toro domesticado). Los alfareros también se vieron obligados a crear escudos ornamentales para clientes sin títulos nobiliarios y utilizaron un tema tan recurrente y heráldico como la figura del toro, símbolo de fuerza y poder (Fig. n.º 18).



Fig. n.º 18.- Manises, Siglo XV. Colección privada, Cataluña.

EL TORO EN LAS ESCENAS MITOLÓGICAS.  
SIGLOS XVI A XVIII

Tras los descubrimientos arqueológicos que se llevaron a cabo en Italia a lo largo del Renacimiento, se rescataron muchos de los temas clásicos procedentes de la pintura romana, que se utilizaron para la decoración cerámica. Un interesante ejemplo es la escena que decora el plato de Urbino (Fig. n.º 19). Reproduce el tema de Falaris, un tirano de Agrigento (Sicilia) que inventó un instrumento de tortura para sus enemigos. Construyó un toro de bronce hueco, con capacidad para cuatro o



Fig. n.º 19.- Urbino. Atribuido al taller de Guido di Merlini. 1540-1550. Ashmolean Museum, Oxford.

cinco personas, que cuando estaba lleno colocaba sobre el fuego. Una vez encendida la hoguera, las víctimas que se abrasaban dentro de su vientre gritaban de tal modo que sus gemidos parecían los mugidos del animal.

Con el triunfo del *gusto francés* y de las modas procedentes de Versalles, los temas alegóricos y mitológicos también se difundieron a través de los grabados entre diferentes centros cerámicos europeos. Uno de los asuntos preferidos por los alfa-



rereros de Nevers (Francia) –que en aquel momento recibían la influencia directa de las modas ornamentales que habían triunfado en Italia y de la vibrante policromía de sus cerámicas–, fue el *Rapto de Europa* (Fig. n.º 20). Este tema, procedente de la mitología griega, fue ampliamente divulgado a través de las *Metamorfosis* de Ovidio (46 aC-17 d C), publicación que recogía diversas historias del mundo mitológico. La escena representa a Zeus transformado en toro blanco, transportando sobre su lomo a Europa –tras haberla seducido– en su viaje hacia Creta.



Fig. n.º 20.- Grabado de Michel Dorigny. Biblioteca Nacional, París.



Fig. n.º 21.- Nevers, siglo XVII. Museo del Louvre, París.

El volumen ilustrado con grabados de Michel Dorigny (1616–1665) (Fig. n.º 21) según diseños de Simon Vouet (1590–1649) fue uno de los difusores de este popular tema desde mediados del siglo XVII. (Guillemé, 1997).

El Museo de Nápoles conserva la escultura de gran formato del *Toro Farnesio*, copia en mármol de la de bronce atribuida a los artistas rodios Apolonio y Taurisco de Tralles (130 a.C), que está considerada la más grande de la Antigüedad.

Plinio el Viejo (23-79 d.C) narra que a finales del siglo II a.C dicha escultura fue encargada a los dos artistas de Rodas y que posteriormente, fue trasladada a Roma para formar parte de la increíble colección de arte del político romano Asinio Polión (75 a.C - 4 d.C). Se desconoce el paradero del bronce auténtico pero, por el contrario, se sabe que el grupo de mármol, que representa el mito de Dirce vinculado a la faceta destructora del toro, es una copia romana del siglo II o III. Dirce fue atada por



Fig. n.º 22.- Grabado del siglo XVII.

sus hermanos Anfión y Zeto, hijos de Antíope, para castigarla por el mal trato infligido a su madre, esposa del rey de Tebas.

La estructura piramidal de este grupo demuestra que esta obra se concibió como monumento público. En 1546, el papa Pablo III (1468-1549) encargó excavar las Termas de Caracalla (Roma) y encontró esta magnífica escultura que pasó a formar parte de su colección privada en el palacio ducal de Parma. El

padre de Isabel Farnesio (1692-1766) legó directamente esta gran obra a su nieto Carlos VII, (rey de Nápoles y Sicilia entre 1734-1759), patrocinador de las excavaciones de Pompeya y Herculano. Este rey ilustrado y mecenas, dejó sus colecciones en Nápoles antes de partir hacia España en 1759 para ocupar el trono como Carlos III, y por esta razón forma parte de las colecciones italianas.



Fig. n.º 23.- Manufactura de Alcora. Último cuarto del siglo XVIII. Museo de Cerámica, Barcelona.

Los numerosos grabados que se conservan de este grupo sirvieron de modelo a los artistas del Renacimiento primero y posteriormente, a los de época neoclásica. La Manufactura de Alcora (Castellón), bajo la dirección de José Ferrer, fabricó numerosas esculturas de este grupo en varias arcillas y tamaños, copiando los grabados de la época (Figs. n.ºs 22 y 23).

ESCENAS TAURINAS CABALLERESCAS.  
SIGLOS XVII Y XVIII

Los alfares de Talavera de la Reina y Puente del Arzobispo (Toledo), que florecieron sobre todo a partir de 1600, fabricaron numerosas cerámicas utilitarias y ornamentales decoradas con temas taurinos. (Fig. n.º 24). Entre ellas llama la atención el interior del cuenco en el que aparece un toro en solitario con la cabeza vuelta hacia atrás, bajo un árbol de copa espesa y baja. Sorprende, porque en pleno siglo XVII la decoración de esta



Fig. n.º 24.- Talavera de la Reina/Puente del Arzobispo. Finales del siglo XVII. Colección Carranza, Sevilla.

pieza mantiene todavía el eje de simetría propio de la organización estética islámica (Fig. n.º 25).

Otro ejemplar curioso es la jarra vinera decorada con una escena de rejoneo en la que el caballero, en lugar de cabalgar sobre un caballo, lo hace sobre un toro (Fig. n.º 26). En aquel momento, las publicaciones de temas cinegéticos eran los libros de cabecera de reyes, príncipes y nobles euro-

peos, para quienes la posesión de animales exóticos y salvajes era su afición preferida.

El primitivo recinto amurallado de la Villa de Madrid encierra un importante conjunto artístico de edificios renacentistas y barrocos que configuran un escenario urbano que sirvió de inspiración a los artistas de la corte. Numerosos pintores y grabadores de la Escuela Madrileña lo inmortalizaron ya que en él



Fig. n.º 25.- Talavera de la Reina/Puente del Arzobispo. Siglo XVII. Colección Carranza, Sevilla.



Fig. n.º 26.- Jarra vinera. Talavera de la Reina/Puente del Arzobispo, siglo XVIII. Colección privada, Cataluña.

es donde tenían lugar los espectáculos que se organizaban para celebrar los acontecimientos más importantes de la monarquía (Fig. n.º 27).

La Plaza Mayor de Madrid se construyó en 1617 a imagen y semejanza de las plazas mayores iberoamericanas, la primera de las cuales fue diseñada en 1580. Estas plazas funcionaban

como espacios públicos multifuncionales, y allí era donde tenían lugar mercados, paradas militares, juegos, fiestas populares, bodas, natalicios y corridas de toros. Era un centro destinado a reunir al pueblo y a la corte para las ocasiones señaladas. En el caso de la Plaza Mayor de Madrid, las edificaciones no eran residenciales sino palcos de propiedad y alquiler para la gente que quería disfrutar de las celebraciones y fiestas, siendo la taurina

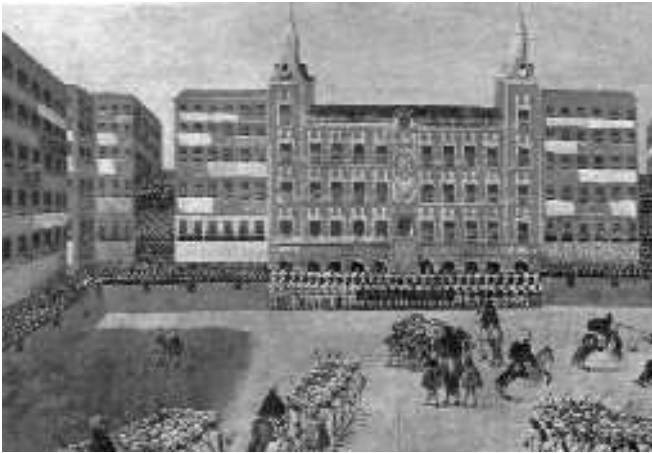


Fig. n.º 27.- Escuela madrileña. Óleo sobre tela. Siglo XVII.

la actividad preferida por la población española (Casanovas, 1999: 55-66).

Como era habitual desde el siglo XVI, las alfarerías barcelonesas también adquirían grabados no sólo italianos, flamencos y alemanes, sino también españoles, de donde copiaban los asuntos que escogían los clientes. Este es el caso de Don Francisco de Amat-Grevolosa y de Planella, conde de Castellar, que en 1710 encargó en una alfarería de Barcelona

un panel de azulejos decorado con una corrida de toros para la glorieta que construyó en los jardines de su finca de Alella (Barcelona) (Fig. n.º 28). Esta obra, que es una de las estrellas del Museo de Cerámica de Barcelona fue donada en 1888 por el marqués de Castellvell, descendiente del conde de Castellar.

REPRESENTACIONES DE LUCHAS DE ANIMALES.  
SIGLO XVIII

El enfrentamiento entre perros y toros y la lucha entre animales era una diversión, un entretenimiento como aquellas



Fig. n.º 28.- Barcelona, 1710. Museo de Cerámica, Barcelona.

*vererationes* que se organizaban al final del imperio romano, que acabaron convirtiéndose en espectáculos o pruebas deportivas a partir de la Edad Media. A lo largo del reinado de Isabel I de Inglaterra (1558-1603), estos espectáculos eran tan frecuentes, que ella misma dedicaba los martes a estas actividades. Cada semana acudía a ver combatir a sus mastines con leones, toros, osos y otros animales (Fig. n.º 29). (Grangel, 1997).

El león, símbolo del día, devorando al toro agonizante que simboliza la noche, es una escultura que forma parte de un grupo de piezas que reproducen luchas de animales modeladas en la fábrica de Alcora, bajo la dirección artística de Joaquín Ferrer Miñana desde finales del siglo XVIII (Fig. n.º 30).



Fig. n.º 29.- Perros atacando a un toro. Manufactura de Alcora, Finales del siglo XVIII. Colección Torrecid, Alcora.



Fig. n.º 30.- León devorando a un toro. Manufactura de Alcora, 1800. Fundación Manuel Rocamora, Barcelona.

*ESCENAS POPULARES DE MONTERÍA.*

*SIGLOS XVIII Y XIX*

**PUENTE DEL ARZOBISPO Y TALAVERA DE LA REINA**

Tras el éxito de la serie polícroma que tan famosa hizo a los alfares de Talavera de la Reina y Puente del Arzobispo, tuvo



lugar un período de declive durante el cual se fueron popularizando y simplificando todos los elementos ornamentales de esta serie. Sin perder la fuerza del verde, las espirales de las copas de los árboles eran cada vez más retorcidas y las proporciones y perspectivas fueron desvaneciéndose. Las ricas composiciones de las mejores épocas dieron paso a escenarios donde los animales corren solos. La gama de tonalidades también quedó limitada y en ella llama la atención la ausencia del color azul. El cuenco *parlante*, cuya inscripción delata que fue encargado por



Figs. n.ºs 31 y 32.- Puente del Arzobispo. Siglo XVIII. Colección Carranza, Sevilla.

y para algún aficionado a los toros (Fig. n.º 31), presenta una escena de rejoneo en la que el toro aparece encabritado. Por otro lado, la jarra vinatera, al igual que el ejemplar anteriormente mencionado, está decorada con un toro, solo, en carrera (Fig. n.º 32). En la decoración de estas obras se percibe una cierta rapidez y la falta total de ambición artística que caracteriza a esta serie de finales del siglo XVIII y principios del XIX (Seseña, 1989: 93-97).

## TRIANA, SEVILLA

A lo largo de las últimas décadas del siglo XVIII y primeras del siglo XIX la cerámica trianaera dejó de ser reflejo de las corrientes internacionales para recrear escenas populares que en aquel momento tenían muy buena acogida frente a las vajillas y objetos de porcelana procedentes de las fábricas fundadas en plena época de industrialización del país. Los tradicionales talleres familiares sobrevivieron fabricando obras utilitarias decoradas sin gran refinamiento pero con mucha frescura y vitalidad. Sevilla era sin duda alguna el centro turístico más

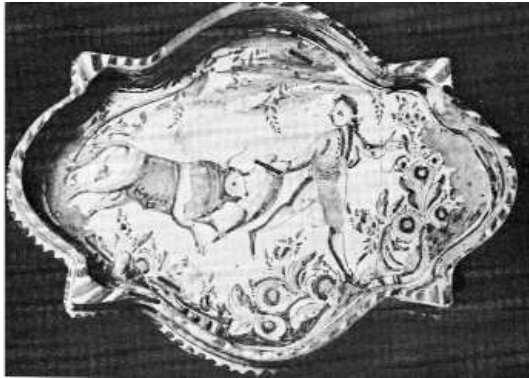


Fig. n.º 33.- Sevilla. Finales del siglo XVIII. Museo Arqueológico, Sevilla.

importante de Andalucía, y en el barrio de Triana, donde desde el siglo XV estaban las alfarerías que producían la mayor parte de la cerámica decorada andaluza para uso local, también se producía un gran número de lozas decoradas en azul y policromía que se comercializaban entre los visitantes de la ciudad. La ornamentación de la mayoría de ellas consiste en paisajes en los que se desarrollan escenas costumbristas que configuran lo que se llama la “serie de montería”. Entre ellas destacan los toros y las escenas taurinas con los que se decoraron un gran número de

fuentes de formas caprichosas (Fig. n.º 33), vajillas, tinajas (Figs. n.ºs 34 y 35), tibores (Fig. n.º 36), azulejos (Figs. n.ºs 37 a 39) y lebrillos trianeros (Fig. n.º 40).

La tinaja de la figura 31, fechada en 1775, presenta una tipología sevillana que se caracteriza por sus asas rizadas. La decoración, por el contrario, responde a la corriente de moda en toda Europa en la que triunfan los ornamentos de la porcelana china como son los registros tetralobulados que, en este caso,



Fig. n.º 34.- Sevilla. 1775. Museo Arqueológico Nacional, Madrid.

acogen una escena de tauromaquia. Entre los azulejos, llama la atención el de la figura 34, ya que presenta el tema de los toros atravesando el río a nado. Hasta una época relativamente reciente, era habitual que los toros recorrieran el camino de la dehesa hacia la plaza de toros cruzando a nado el Guadalquivir.

Un interesante ejemplar es el gran macetero que preside la sala de las columnas del palacio ducal de los Medina Sidonia



Fig. n.º 35.- Sevilla, principios del siglo XIX. Colección Carranza, Sevilla.



Fig. n.º 36.- Sevilla, 1800-1850 Victoria & Albert Museum, Londres.

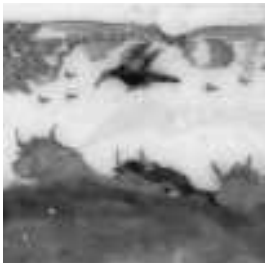


Fig. n.º 37.- Sevilla, finales del siglo XVIII. Museo de Cerámica, Barcelona.



Figs. n.ºs 38 y 39.- Sevilla, finales del siglo XVIII. Colección particular, Sevilla..

en Sanlúcar de Barrameda. Su singularidad reside en la decoración, hecha por encargo de don Pedro de Alcántara Álvarez de Toledo y Palafox, XVIII duque de Medina Sidonia (1803-1867),



Fig. n.º 40.- Sevilla, siglo XIX. Museo de Cerámica, Barcelona.



Fig. n.º 41.- Sevilla. Palacio Medida Sidonia. Sanlúcar de Barrameda.

en memoria de su protegido, el torero apodado El Tato (Antonio Sánchez, 1831-1895). A este diestro se le recuerda por su majestuosidad y pundonor y por su graciosa forma de ejecutar el vola-

pié. El 7 de junio de 1869, lidiando junto a Lagartijo y a Frascuelo en la plaza de las Ventas de Madrid, un toro le hirió en la pierna derecha con tan mala suerte que se le infectó y no hubo más remedio que amputársela. En el macetero, provisto de las características asas rizadas trianeras, puede apreciarse la historia de su vida, los inicios de este memorable diestro como banderillero, luego como torero y rejoneador, y también su declive tras haber perdido la pierna. Por sus colores y su forma puede saberse que esta obra es de finales del siglo XIX, fecha en que empieza a utilizarse por primera vez el color rosa (Fig. n.º 41).



Fig. n.º 42.- Francisco de Goya y Lucientes (1746-1828). Aguatinta. 1816.

#### IMPACTO DE LA TAUROMAQUIA EN LA CERÁMICA FRANCESA. SIGLO XIX

Doña Eugenia de Montijo, condesa de Teba (1826-1920), fue una mujer de una gran belleza y elegancia, cualidades ambas que compartía con su personalidad enérgica y activa. En 1853 contrajo matrimonio con Napoleón III y acabó convirtiéndose en asesora del emperador en cuestiones políticas e incluso en regente, cargo que ejerció en tres ocasiones: 1859, 1865 y 1870. Durante las fiestas que se organizaron en París con motivo del

enlace imperial se celebraron corridas de toros que despertaron un gran interés entre el público francés que, desde este momento, se aficionó a todo lo *español*. Las manufacturas de Creil et Montereau, Gien y Sarreguemines, todas ellas activas y muy populares durante el siglo XIX, estaban dedicadas a la producción de vajillas de tierra de pipa estampadas al estilo inglés. Poco después



Fig. n.º 43.- Creil et Montereau, Francia, ca. 1860. Tierra de pipa estampada. Colección privada.

de la boda imperial, estas pequeñas fábricas produjeron servicios de mesa decorados con temas taurinos copiados de las aguafuertes con que Goya ilustró su *Tauromaquia* en 1816 (Fig. n.º 42), cuyo éxito comercial en el pujante mercado francés fue rotundo (Figs. n.ºs 43 y 44).



Fig. n.º 44.- Gien Sarreguemines, Francia, *ca.* 1860. Colección privada.

#### PORCELANAS DECORADAS CON ESCENAS TAURINAS SIGLO XIX

“El Museo Taurino de Córdoba adquirió en 1985, por iniciativa de su directora Mercedes Valverde, una curiosa vajilla de porcelana de ciento cinco piezas ornamentadas con escenas de tauromaquia dedicadas a Lagartijo. Este sobrenombre le fue dado al famoso torero Rafael Molina Sánchez (1841-1900), que lidiaba becerras con sólo nueve años y a quien, por su elegante quehacer, también se le recuerda como el Califa del Toreo. Lagartijo recibió el regalo del empresario Antonio Erroba? al que brindó un toro en Barcelona, plaza de donde era torero predilecto. Desgraciadamente se desconoce la fecha exacta de la corrida y también la de la fabricación de la vajilla. Por la marca estampillada del reverso –“Porcelana Casa R. Florensa, Barcelona”– puede saberse que la industria de porcelana Casa Ramón Florensa e hijo, ubicada en la Gran Vía, se especializó en la producción de vajillas decoradas por encargo y ornamentadas con escenas y atributos taurinos. Esta





Fig. n.º 45.- Casa Florensa. Barcelona, 1870-1890.



Figs. n.ºs 46-48.- Vajilla de Lagartijo. Casa Florensa. Barcelona, 1870 – 1890. Museo Taurino de Córdoba.

empresa, de la que ya hay reseñas históricas desde 1820, alcanzó el momento de máxima expansión hacia 1888, fecha de la Primera Exposición Universal de Barcelona (Pitarch / Dalmases, 1982: 248-249) (Figs. n.ºs 45 a 48).

CERÁMICA HISTORICISTA.  
PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX

Tras el triunfo y decadencia del Modernismo, movimiento artístico universal que imperó desde 1888 hasta 1910, renació el historicismo, un nuevo estilo basado en la recuperación de temas que representaban las raíces artísticas de la cultura de cada región española. Todos los centros alfareros del país, en un afán por reproducir las tradiciones medievales, repitieron las tipologías y el repertorio temático que habían triunfado cinco siglos antes (Fig. n.º 49).



Fig. n.º 49.- Talleres de los hijos de Daniel Zuloaga, *ca.* 1930. Colección privada.

LA CERÁMICA DE PICASSO Y LA TAUROMAQUIA.  
SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX

La cerámica de Picasso es todavía hoy la faceta menos conocida y valorada por los estudiosos, coleccionistas y museos. En parte, como afirma Pedro Romero de Solís, se debe a que la mayor parte de las obras cerámicas permanecen

todavía en manos de la familia, pero no hay que olvidar que Picasso fabricó un gran número de piezas seriadas que, de alguna manera, restan valor a las originales. (Romero, 2007: 11-50).

De hecho, los toros siempre tuvieron para Picasso un significado muy especial. De por vida mantuvo en su memoria las corridas a las que había asistido con su padre para disfrutar de las faenas de Mazzantini y Lagartijo. Eran los



Fig. n.º 50.- Picasso. Vallauris, 1947. Musée Picasso, Antibes.

recuerdos de su infancia malagueña y utilizó parte de ellos y de los viajes que hizo a España entre 1933 y 1934 cuando recreó la historia del Minotauro (entre 1933 y 1940) y, cómo no, cuando pintó el mítico *Guernica* en 1937. En la dramática escena de caballos destrozados por las cornadas de un toro, está recreando retazos de las corridas que había visto en

su infancia y juventud. Sin embargo, cuando en 1946 decidió abandonar definitivamente París para instalarse a vivir en el sur de Francia, fue cuando realmente recuperó su afición por los toros.

Desde este momento, fue asiduamente a las corridas que tenían lugar en las plazas de Nimes y Arles y entabló contacto con varios toreros con los que acabó intimando. Fue en esta época en la que también se inició en las técnicas cerámicas, un soporte más para su expresión artística. La pequeña fábrica de cerámica de Georges y Suzanne Ramié en Vallauris fue el escenario de los primeros experimentos y del intenso trabajo de Picasso para obtener en arcilla todo lo que tenía en su creativa mente. Curiosamente, muchas de las tauromaquias que aparecen en las fuentes, platos y cuencos son diseños anteriores a los grabados y aguatinas, es decir, que la cerámica, en el caso de las tauromaquias, es un soporte que precede al papel, hecho bastante insólito en el conjunto de la obra de Picasso.

En la cerámica picassiana es imprescindible destacar los diferentes estilos de su propio lenguaje, arcaicos como las pinturas rupestres (Fig. n.º 50) y rápidos y esquemáticos como sus grabados (Figs. n.ºs 51 y 52). Pero, sobre todo, es esencial destacar su capacidad de adaptar sus diseños a las caprichosas formas de las cerámicas. Por ende podría afirmarse que, de algún modo, su comportamiento ante la arcilla es idéntico al de los alfareros medievales (Figs. n.ºs 49 a 51).



Fig. n.º 51.- Picasso. Vallauris, 1953. Musée d'Art Moderne, Céret.



Fig. n.º 52.- Picasso. Vallauris, 1957. Museo de Cerámica, Barcelona.

## BIBLIOGRAFÍA

- AAVV (1993): *Picasso. Toros y toreros*. Museo Picasso, Ayuntamiento de Barcelona, Réunion des Musées Nationaux, Barcelona, Electra.
- AAVV (2002): *Toros. Imatge i culte a la Mediterrània antiga*. Museo de Historia de la Ciudad, Barcelona, Ayuntamiento de Barcelona.
- AAVV (2004): *Toros y Arqueología*, en *Revista de Estudios Taurinos* n.º 18, Sevilla, Real Maestranza de Caballería de Sevilla, Fundación de Estudios Taurinos.
- AAVV (2010): *Taurus. Del mito al ritual*. Catálogo de Exposición, Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao.
- Ainaud de Lasarte, J. (1952): “Cerámica y vidrio”, en *Ars Hispaniae* vol. XIII. Madrid.
- Casanovas, M.A. (1999): “La corrida de toros caballeresca”, en *Revista de Estudios Taurinos* n.º 10, Sevilla, Real Maestranza de Caballería de Sevilla, Fundación de Estudios Taurinos, págs. 55-66.
- \_\_\_\_\_ (2004): *Entre Orient i Occident. Ceràmica oriental, nord-africana i europea del Museu de Ceràmica de Barcelona*, Barcelona.
- Conrad, J.R. (2009): *El cuerno y la espada*, Sevilla, Real Maestranza de Caballería de Sevilla, Universidad de Sevilla, Fundación de Estudios Taurinos.
- Chastel, A. (2007): *El gesto en el arte*. Barcelona, Edición Siruela.
- González Martí, M. (1944): *Cerámica del Levante Español. Vol 1: La Loza*, Barcelona, Editorial Labor.
- Grangel, E. (1997): *L’escultura a la Manufactura de l’Alcora*, Museo de Cerámica, Alcora, Ayuntamiento.
- Guillemé Brulon, D. (1997): *Histoire de la France Française: Lyon & Nevers. Sources et rayonnement*, Paris, Editorial Massin.

- Haro, S. (2007): *Pintura y creación en la cerámica de Pablo Picasso*, Málaga, Ayuntamiento de Málaga.
- José Pitarch, A. / Dalmases, N. (1982): *Arte e Industria en España, 1774-1907*, Barcelona, Editorial Blume.
- Lerma J. V. / Soler, M. P. (1996): “Gloria de la cerámica ‘hispano-morisca’ de Manises” en *El reflejo de Manises*, Valencia, Museo de Bellas Artes de Valencia.
- Martínez Caviro, B. (1991): *Cerámica hispanomusulmana*, Madrid, Editorial El Viso.
- Mesquida, M. (2001): *Socarrats y pavimentos medievales*, Museo Municipal de Cerámica, Paterna, Ayuntamiento de Paterna.
- Molina, A.L. (1999): *Cuadernos de Turismo. Viajeros y caminos medievales*, Murcia, Universidad de Murcia.
- Pleguezuelo, A. (1985): Catálogo de Exposición de *Cerámica de Triana: siglos XVI-XIX*, , Sevilla, Caja de Ahorros de Granada, Madrid y Sevilla.
- \_\_\_\_\_ (1997): “Cerámica de Sevilla” en *Cerámica Española*, Madrid, Espasa-Calpe.
- Saltillo, Marqués de (1947): Catálogo de Exposición *La heráldica en el arte*, *Sociedad Española de amigos del arte*, Madrid, Ediciones Palau.
- Ramié, G. (1974): *Cerámica de Picasso*, Barcelona.
- Ray, A. (2000): Catálogo *Spanish Pottery. 1248-1898*, Londres, V&A Publications.
- Romero de Solís, P. (2007): “Picasso, toros y cerámica”, en *Picasso i la ceràmica*, Museo de Cerámica, Barcelona.
- Rubio, A. (2007): *Los Zuloaga. Artistas de la cerámica*, Segovia, T.F. Editores.
- Sainz-Pardo, M. (1991): *La basílica de la Virgen del Prado*, Toledo, Caja Toledo.
- Seseña, N. (1989): *Las lozas de Talavera y Puente*, Madrid, Editorial Labor.

- Torres Balbás, L. (1949): “Arte almohade. Arte nazarí. Arte mudéjar” en *Ars Hispaniae*. Vol. IV. Madrid.
- Wilson, T. (1989): *Maiolica. Italian Renaissance ceramics in the Ashmolean Museum*. Oxford.







El pasado año falleció Don Rafael Gibert y Sánchez de la Vega (1919-2010), catedrático de Historia del Derecho en las Universidades de Granada, Complutense de Madrid y Nacional de Educación a Distancia, en la que se jubiló. La Asociación “Peña Cátedra Taurina”, con sede en este último centro universitario, nos ha hecho llegar un trabajo del citado profesor que, por el carácter de la publicación donde apareció, ha tenido escasa difusión en los medios que se ocupan de la materia taurina. De este modo, hemos creído oportuno volverlo a editar en estas páginas por su evidente interés y como homenaje al catedrático desaparecido. Se trata del artículo titulado “Ors, los Ortega y los toros”, incluido en la obra coordinada por Francisco Rico Pérez, *Centenario del Código Civil*, Madrid, 1986, volumen 5, tomo 2, págs. 73-105