

## EL COLECCIONISMO DE ARTE EXTREMO ORIENTAL EN ESPAÑA: PORCELANA CHINA

CARMEN GARCÍA-ORMAECHEA QUERO\*

### Resumen

*Uno de los apartados más importantes del coleccionismo de arte extremo-oriental en España es la porcelana china, debido a su abundancia, antigüedad y variada tipología.*

*No obstante, en algunas pocas piezas la calidad técnica es mediocre o el virtuosismo decorativo resulta excesivo, pero no lo suficiente para reducir el interés artístico de las colecciones.*

*Entre las numerosas colecciones españolas de porcelana china hay que destacar las públicas, si bien algunas privadas son superiores en antigüedad, calidad y tipología (aunque no vayan a ser divulgadas en el presente texto en respeto al anonimato de sus dueños). En primer lugar las del Patrimonio Nacional, especialmente las ubicadas en el Palacio Real de Madrid y en el Palacio de La Granja de San Ildefonso en Segovia, e inmediatamente después las misionales (que resultan igual o más importantes gracias a su mayor antigüedad), como las de la orden de los Agustinos de Valladolid o la de los Dominicos de Ávila.*

*El objetivo de este artículo es plantear al lector español la valoración de la porcelana china desde la estética china (radicalmente distinta a la nuestra, que tiende a considerar estas piezas meramente como «artes decorativas»), utilizando algunos de los mejores ejemplares de las colecciones públicas españolas para facilitar su comprensión.*

*One of the most important sections of the Far Eastern Art collection in Spain is the Chinese porcelain, due to its abundance, antiquity and varied typology.*

*Nevertheless, the technical quality in some of the pieces is mediocre or the decorative virtuosity results excessive but not enough to reduce the artistic interest of the collections.*

*Among the numerous Spanish collections of Chinese porcelain, it's necessary to remark the public collections, although some private ones are superior in antiquity, quality and typology (these private collections will not be mentioned in this text out of the consideration for the owners' privacy). First of all the National Wealth ones, specially the collections placed in The Royal Palace of Madrid and in La Granja de San Ildefonso Palace in Segovia; and the following are the missionary orders that are equal or more important thanks to their antiquity, as the Augustinian order in Valladolid or the Dominican order in Avila.*

*The objective of this article is to state to the Spanish reader the value of the porcelain from its Chinese aesthetic (radically different from our view of Chinese porcelain which tends to consider these pieces merely as «decorative arts») using some of the best pieces of the Spanish public collections to facilitate its comprehension.*

\* \* \* \* \*

---

\* Profesora Titular de Historia del Arte de Asia Oriental en el Departamento de Historia del Arte III de la Universidad Complutense de Madrid. Especialista en Arte Oriental, investiga sobre todo arte chino y arte indio.

Entre las diversas manifestaciones del arte asiático oriental en España la porcelana china permite una investigación rigurosa gracias a la abundancia, variedad y calidad de las piezas, en la mayoría de las colecciones, tanto públicas como privadas (aunque de éstas no se ocupe el presente artículo a fin de respetar el anonimato de sus coleccionistas).

Las colecciones públicas más importantes se encuentran en el Palacio Real de Madrid y en el Palacio de La Granja de San Ildefonso en Segovia<sup>1</sup>, así como en el Museo Oriental del Real Monasterio de Santo Tomás de Ávila, en el Museo Oriental del Real Convento de los Padres Agustinos de Valladolid<sup>2</sup>, y en la Sala Oriental del Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid. Pero en el museo madrileño, la Sala Oriental lleva años inexplicablemente cerrada, aunque gracias a una rigurosa catalogación<sup>3</sup> puedan estudiarse indirectamente las piezas más relevantes (por lo que tampoco parece oportuno recurrir a su colección en este texto).

Pero además de resaltar las mejores colecciones públicas españolas de porcelana china, el objetivo de este artículo es plantear al lector español la valoración de la porcelana china desde la estética china (radicalmente distinta a la nuestra, que tiende a considerar estas piezas meramente como «artes decorativas»), utilizando algunos de los mejores ejemplares de las colecciones públicas españolas para facilitar su comprensión.

La gran familia cerámica universal está presidida por la porcelana, cuya pasta se compone de caolín, del chino *alto collado* (una arcilla primaria de silicato de aluminio hidratado capaz de soportar altas temperaturas y que constituye el ingrediente esencial de la auténtica porcelana), y feldespato, en chino *baidunzi*, que potencia las cinco cualidades «porcelánicas»: blancura, translucidez, impermeabilidad, sonoridad y dureza. A continuación, el gres, que aún consistiendo en arcillas primarias carece de caolín y por tanto no resiste una temperatura capaz de transformar su pasta en porcelana, por lo que suele cubrirse de un vidriado que apenas suaviza su áspero tacto y le da una apariencia más ligera y luminosa. Después vienen las terracotas, que también necesitan el vidriado para hacerse impermeables, porque su pasta se compone de

---

<sup>1</sup> GARCÍA-ORMAECHEA, C., *Tibores chinos en el Palacio real de Madrid*. Madrid: Patrimonio Nacional, 1987.

GARCÍA-ORMAECHEA, C., *Oriente en Palacio. Tesoros asiáticos en las colecciones reales españolas*. Madrid: Patrimonio Nacional, 2003. Cap. XII, Los Tibores de Isabel de Farnesio, pp. 215-223.

GARCÍA-ORMAECHEA, C., *Oriente en Palacio. Tesoros asiáticos en las colecciones reales españolas*. Madrid: Patrimonio Nacional, 2003. Cap. XIII, La porcelana del Palacio Real, pp. 225-239.

<sup>2</sup> GARCÍA-ORMAECHEA, C., *Porcelana china en España*. Madrid: Universidad Complutense, 1985.

<sup>3</sup> TABAR DE ANITUA, F., *Cerámicas de China y Japón en el Museo Nacional de Artes Decorativas*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1983.

arcillas secundarias, infestadas de abundantes impurezas como el hierro, que permite cocerlas sólo a temperatura media y baja (incluso de mufla o rescoldo); pero, a pesar de su humildad, la *terracotta*, nuestro barro cocido, es el que ofrece la más antigua y bella expresión tradicional: la cerámica popular, llamada ocasionalmente loza<sup>4</sup>.

También habría que tener en cuenta a todas las mal llamadas «porcelanas», tiernas, blandas o de esteatita, aquellas que fabricaron las cortes europeas en sus frustrados intentos de fabricar «la china» (que con razón ha merecido esta denominación de origen), hasta que finalmente, en 1709 (diez siglos después de que lo hicieran los chinos), lo logró Johan Friedrich Böttger en Dresde; sin embargo, aunque al año siguiente se creó la factoría de Meissen para producir porcelana, la fabricación europea era mucho más cara que la china importada y no se podía comercializar, por lo que Europa siguió importando masivamente porcelana china hasta finales del siglo XIX (podría decirse que actualmente en España todavía resulta más barato comprar porcelana china que europea).

Pues bien, a pesar de todo este análisis técnico de índole occidental, el arte chino diferencia solamente dos tipos cerámicos: tao o barro cocido, y ci o porcelana. La porcelana, incluyendo su forma más primitiva de «gres porcelánico» o «protoporcelana», caracteriza la producción cerámica de la China Imperial, a lo largo de todas sus dinastías: Tang (618-907), Song (960-1279), Yuan (1279-1368), Ming (1368-1644) y Qing (1644-1911).

Aunque en España hay algunos ejemplares ocasionales anteriores a la dinastía Tang y posteriores a la Qing, las colecciones públicas y privadas, respetando la tradición china, comienzan a reunir piezas a partir de la dinastía Tang, por lo que parece evidente que la investigación sobre porcelana china en España debe abarcar tan amplia cronología a fin de armonizar la teoría (china) con la práctica (piezas españolas).

Para entender la alta valoración que el arte chino hace de su cerámica hay que tener siempre en cuenta dos razones principales: su capacidad de integración taoísta en la naturaleza y su fidelidad confuciana al discurrir histórico.

Desde el punto de vista taoísta la cerámica no sólo fue un gran descubrimiento neolítico para el progreso humano y el desarrollo artesanal (invención de un material y de nuevos útiles, tecnología del alfar, facilitación de la nutrición, consolidación de la vida sedentaria, simbología,

---

<sup>4</sup> Un término muy divulgado, aunque no del todo correcto, para la cerámica vidriada popular es el de loza (del latín *lautia*), que significa ajuar. Se refiere tanto al barro cocido y vidriado de buena calidad como al conjunto de cacharros y objetos destinados al ajuar doméstico.

etc.). Fundamentalmente su valoración artística se centra en el hecho de que la cerámica es la primera expresión humana que imita el comportamiento de la naturaleza. Es decir, la genialidad humana tenía en la naturaleza el gran ejemplo a seguir, y la integración en la naturaleza se planteó ya completamente en el Neolítico a través de la cerámica, y casi paralelamente del jade, los dos materiales con los que el arte chino se expresa desde su origen.

Todos estos aspectos se ordenarían y encauzarían muchos siglos más tarde (en el VI a.C.) según la ley del Dao. El Dao rige armónicamente la dualidad de la naturaleza: yin y yang, que como factores interactivos componen cualquier aspecto de la misma; hasta los cuatro elementos principales (tierra, agua, fuego y aire) están compuestos de yin y yang, y es con estos elementos con los que el hombre fabricó sus vasijas a imagen y semejanza de la naturaleza. Al fin y al cabo la cerámica es, como las rocas y las montañas, tierra, agua y fuego; y el aire es el vacío que hace útiles los recipientes, además de participar activamente en la cocción determinando la «atmósfera» o ambiente del horno (oxidación y reducción).

El lenguaje paradójico y negativo («el Dao es lo que no es») del *Dao De Jing* o *Libro de la Virtualidad del Dao*, valora especialmente el vacío, pues el «Dao es vacío pero su eficiencia nunca se agota», y «modelando el barro se hacen las vasijas, y es de su vacío del que depende la utilidad de las vasijas de barro»<sup>5</sup>.

Las referencias cerámicas que se encuentran en el *Dao De Jing* no son muy numerosas, pero sí muy importantes y significativas, porque «El mundo es un recipiente espiritual», y «La gran vasija tarda en elaborarse», «Esa es la razón por la que el sabio no desea brillar como el jade ni poseer la dureza y solidez del guijarro».

La imitación de la naturaleza, de su modo de actuar, es un principio básico de la cerámica. Los cuatro elementos deben trabajarse armónicamente, comprendiendo su comportamiento esencial, para lograr una pieza perfecta. Según nos dicta la estética china en su sentido de cohesión una pieza debe adecuar forma, decoración y técnica, de modo que la forma sugiera fácilmente el uso al que esta destinada, la decoración obedezca a la forma y nunca se convierta en decorativismo, y la técnica sea la oportuna sin tiranizar ni asfixiar la expresión artística. Pues «Debe haber inesperadas irrupciones que muestren la fuerza de la concepción

---

<sup>5</sup> La mejor edición española del *Dao De Jing* sigue siendo la de PRECIADO, I., *Lao Zi: el Libro del Tao*. Madrid: Alfaguara, 1978. Se trata de una edición bilingüe, castellano-chino, directamente traducido del chino, a partir de uno de los últimos ejemplares descubiertos en una tumba Han (la n.º 3 de Ma wang dui, en Chang sha), del año 168 a.C.

del artista. Si se logra este sentido de cohesión pueden perdonarse errores menores»... «El hombre puede tomar estas funciones de la naturaleza y mantenerlas»<sup>6</sup>.

A estos principios estéticos chinos, que elevan la cerámica a una categoría artística superior, habría que añadir la tradición mitológica y legendaria, que explica el arte cerámico. En el siglo XV, cuando la dinastía Ming gobernaba el imperio chino, renació el culto a Ci-Chu, el dios taoísta de la cerámica. Pasaba tanto tiempo observando la naturaleza que llegó a conocer los caminos secretos del aire y del agua; entonces penetró las rocas y las montañas y aprendió su verdadera historia. Después cogió rocas y las pulverizó y, mezclándolas sutilmente, consiguió fabricar recipientes de belleza inigualable. Dominó también el arte de soplar las llamas y controlar el horno hasta transformar las resistentes rocas en frágiles cuencos.

Lógicamente en China la cerámica tiene una gran carga espiritual y al maestro alfarero se le considera un artista superior y, aún más, la cerámica es un arte muy personal y secreto, que sólo se transmitía oralmente de maestro a discípulo. De ahí toda la imprecisión respecto a la técnica, el halo de misterio y genialidad que acompaña todo descubrimiento, y la expectación casi milagrosa que suscita la apertura del horno una vez que las piezas han pasado la prueba del fuego.

Todo ello supone un gran desconcierto para los sinólogos occidentales que desean analizar la técnica y etiquetar en normas los principios cerámicos; pero para el alfarero chino «El verdadero conocimiento sólo puede ser aprehendido por medio del instinto y la experiencia real»<sup>7</sup>. Además, el concepto de artista occidental actual no tiene paralelismo en la China tradicional, donde el artista es un hermeneuta al servicio de un ritual social, y no debemos «cometer el error de considerar cualquier ejemplar de arte asiático de la misma manera en que consideramos la obra personal de un artista exhibida en una exposición, olvidando que la obra de arte asiática, ahora separada de su ambiente, nunca se hizo más que para ser usada, ni para ser mostrada en otro lugar que aquel al que estaba destinada»<sup>8</sup>.

---

<sup>6</sup> LIN, Yutang, *Teoría china del arte*. Buenos Aires: Sudamericana, 1968, pp. 200 y 207. Esta obra es fundamental para comprender la estética china a través de los tratados y tratadistas chinos, recopilados por Lin Yutang desde el siglo VII. En este libro se encuentran los «Dichos del fraile Melón Agrio», escritos por Shi Tao (1641-1717), a los que se refiere la cita, y que suponen un asombroso y adelantado manifiesto expresionista.

<sup>7</sup> WATTS, A., *El camino del Tao*. Barcelona: Kairós, 1976, p. 164.

<sup>8</sup> COOMARASWAMY, A. K., *Sobre la doctrina tradicional del arte*. Barcelona: Ediciones de la Tradición Unánime, 1983, p. 2.

Y la segunda razón para entender la alta valoración que el arte chino hace de su cerámica, además de su capacidad de integración taoísta en la naturaleza, es su fidelidad confuciana al discurrir histórico.

Efectivamente, a través de la cerámica se puede seguir la Historia de China. Por eso hay un mayor respeto hacia esta forma de expresión artística que en occidente donde, por desgracia, la cerámica no ha sido una constante suficientemente válida. Ya se ha visto cómo en las comunidades chinas neolíticas la cerámica jugó un papel fundamental en el desarrollo humano y, desde entonces, ha sido siempre un reflejo fidedigno del progreso cultural chino.

Fue en barro cocido donde se tipificaron los primeros recipientes rituales, que a continuación heredaron y perpetuaron los bronce de los reinos Shang (siglos XVIII-XII a.C.) y Zhou (siglos XII-VIII a.C.). Durante este largo periodo «esclavista», que dio como resultado el feudalismo de los Estados Independientes (siglos VII y VI a.C.) y la beligerancia de los Reinos Combatientes (siglos V y IV a.C.), no se abandonó la fabricación cerámica y pervivieron sus principios, formas, decoraciones y técnicas. Hay que destacar que, a pesar de la lógica primacía del bronce entre las clases dominantes, entonces llamado «el bello metal», (economía del bronce, vasijas rituales que legitimaban el mandato y cualquier acto social, que se podía fundir y transformar en moneda y armamento, etc.), la cerámica continuó siendo una expresión artística y pudo superar quince siglos tan marcadamente bélicos y metálicos.

Inmediatamente después, el primer imperio chino de los Qin (siglo III a.C.), que en castellano se pronuncia «Chin» (del que deriva el nombre de China), consigue asombrarnos, incluso en la actualidad, con sus magníficos ajuares funerarios en barro cocido y gres. El célebre internacionalmente Ejército de Terracota que, en tamaño natural, rinde honores a Qin Shi-Huang-Di, el Primer Soberano Emperador de China frente a su mausoleo en Xi'an, es la prueba más contundente de la importancia que la cerámica adquiere en la China Imperial.

Los casi cinco siglos del imperio Han (siglos III a.C.-III) suponen un avance fundamental en la técnica y en los conceptos cerámicos. Las tumbas Han, que con relativa y feliz frecuencia se descubren en la actualidad, demuestran con sus cerámicas el grado de perfección en la manufactura de gres cocidos a alta temperatura, aunque todavía su superficie siga decorándose con barnices «en frío», aplicados después de la cocción. A pesar de que el papel, la laca y la seda fueron los materiales que por su ligereza, utilidad y resistencia protagonizaron la expansión del arte chino a través de la Ruta de la Seda, la cerámica alcanza un largo periodo de esplendor.

Una vez más queda patente que el arte cerámico en China florece en las etapas de mayor grado de civilización, llegando a constituirse como un símbolo de estabilidad y riqueza. Por eso, cuando las invasiones bárbaras de los Xiong-nu o Hunos debilitaron la cultura clásica china definida por los Han y crearon el caos, llamado por los anales chinos coetáneos de «Los Dieciséis estados y las Cinco Especies de bárbaros» (siglo IV-VI), los alfares se empobrecieron debido a la falta de estímulo artístico y nula ayuda económica gubernamental. Sin embargo la cerámica continuó desarrollándose en hornos locales que, aunque carentes de una directriz artística, ofrecen los suficientes aspectos originales como para permitir su triunfo inmediato en la renaciente China Imperial de los Tang (siglos VII-X). Desde entonces hasta la actualidad la cerámica ha sido una expresión ritual, apoyada por la corte y elevada en las crónicas chinas a una categoría superior de belleza. De ahí que las discusiones sobre cuestiones formales, los ensayos sobre estética, los principios y credos artísticos estén plagados de ejemplos cerámicos, que incluso se hermanan con las más nobles artes de la poesía, la caligrafía y la pintura.

En este sentido, la primera vez que el arte chino juega libremente con el color, en una auténtica valoración artística del mismo, es en las «protoporcelanas» y porcelanas Tang decoradas con San-Cai (literalmente «Tres Colores»), cuyas manchas anárquicas y desenfadadas se liberan de las restricciones de contornos y límites, y alcanzan el más puro expresionismo cromático.

Lógicamente las piezas Song (siglos X-XIII), realizadas ya plenamente de porcelana, interpretan la más excelente contención clasicista en sus monocromos Qingci o «Porcelanas del color de la naturaleza». Se trata de piezas delicadas, con perfiles tensos y continuos, y una cubierta de color indefinible que penetra tanto en la pasta que hace imposible distinguir cuerpo de piel; la decoración es la propia cubierta, en la que solamente un delicado craquelado se atreve a romper su superficie acuosa, evocando el deshielo en primavera. El arte chino en general y la estética taoísta en particular alcanzan con los Song el mayor esplendor de su historia, pues los aristócratas y letrados Song, siguiendo el ejemplo de los sabios taoístas, se dedicaban más al arte y a la naturaleza, que a la política y a la vida social. Es bajo su mandato cuando se crea la figura del Wen-ren-hua o Letrado-pintor, que exento de cualquier deber administrativo dispone de todo su tiempo para dedicárselo al arte. También fueron los Song los que sacralizaron «seis géneros porcelánicos», que todavía protagonizan la cerámica china: piezas Jade (Ru o Yu), Celadones (Yue o Longquan), Craquelados (Guan o Ge), Claro de luna (Jun), Blancos (Ding) y Negros (Jian o Temmoku).

El impacto brutal que para la Historia de China supone la invasión de Kubilai, y la tiranía militar que durante un siglo (del XIII al XIV) ejercen los emperadores mongoles Yuan, tiene una esclarecedora lectura cerámica.

En este periodo la cerámica, quizá más que ninguna otra manifestación del arte chino, traduce el cambio de órbita cultural, pues sufrió la humillación de un proceso de industrialización. Los mongoles Yuan, viendo el potencial económico que suponía la exportación de porcelana china en el comercio con los pueblos turco-mongoles del resto de Asia, obligaron a los alfareros chinos a decorar la porcelana con el «azul mahometano» (óxido de cobalto), de procedencia persa y cuyo polvo se pagaba al peso con oro, adoptando los arabescos y motivos islámicos ajenos totalmente al gusto chino.

Aún así, lo más grave en estos Azul-y-blanco fue el hecho de que por primera vez las superficies de las piezas chinas se convirtieran en soporres pictóricos, sobre los que se interpretaba cualquier género, desde paisajes a escenas costumbristas, desde flores y pájaros a pasajes literarios. La porcelana Azul-y-blanco constituye la más rica y extensa muestra de arte chino durante la dominación Yuan e, injustamente, ha logrado fama mundial desde entonces; hubiera sido mucho más beneficioso para la cerámica del resto del mundo haber sido conquistados por los monocromos Qingci y, por supuesto haber mantenido el proceso artístico sin caer en la producción industrializada y masiva para satisfacer una finalidad comercial.

Resulta demasiado aventurado e inútil, aunque también excitante, plantearse la hipótesis de la historia de la cerámica china sin la invasión mongol. Cabe pensar en una continuidad clasicista, tal vez con una paulatina evolución hacia el manierismo, hasta el aburrimiento y la decadencia. Pero es evidente que la cerámica china con los Yuan supone una mutación rotunda hacia el decorativismo, absolutamente más determinante que la tan cacareada influencia occidental de la Compañía de Indias<sup>9</sup>.

Hasta entonces fueron los alfareros los que imprimieron fuerza y expresión a la forma y la decoración cerámica, dependiendo exclusivamente de su propio proceso artesanal. Pero después serían los artistas de corte los que diseñarían las formas y las decoraciones; incluso el patro-

---

<sup>9</sup> Algunos otros aspectos del coleccionismo en España pueden verse en: GARCÍA-ORMAECHEA, C., *Colección de arte asiático*. Granada: Fundación Rodríguez Acosta, 2002. El coleccionismo de arte asiático oriental en España, pp. 31-41. FERRO, M.<sup>a</sup> J. y GARCÍA-ORMAECHEA, C., *India-España, sueño y realidad*. Madrid: Embajada de India en España, 2002. Coleccionistas de arte indio, pp. 118-128.

nazgo de los mismos emperadores colaboró en la lenta decadencia de la cerámica china, que había alcanzado el momento de su mayor concentración con las dinastías Tang y Song. Los alfareros llegarán a ser víctimas de su propia habilidad y se convertirán en los esclavos de un gusto ajeno, tanto de un capricho elitista imperial como de un masivo mercado extranjero, perdiendo así toda oportunidad de una creación artística individual.

Cuando en la segunda mitad del siglo XIV se instaura la dinastía Ming (siglos XIV-XVII), autóctona y nacionalista, los ceramistas ya han perdido gran parte del control de sus piezas y sólo sobrevive la tradición. Efectivamente, aunque continúe siendo un buen momento para piezas clasicistas como, por ejemplo, los antiguos Celadones o los nuevos Doucai o «Colores contrastados», se incrementa el decorativismo y la industrialización. A pesar de ello, los tres siglos de esplendor cultural Ming atañen también a la cerámica, que presenta un armonioso nivel técnico, formal y decorativo. No es raro que los espléndidos Policromos Ming asombraran a oriente y a occidente, y que las principales cortes del mundo intentaran imitar su manufactura.

Así, cuando los manchúes Qing (siglos XVII-XX) dominaron China, quedaron deslumbrados por su producción cerámica y se limitaron a emular las piezas Ming. A partir de entonces el virtuosismo técnico se constituye en el objetivo principal y determina el colapso final. Bien es cierto que algunos ejemplares excepcionales pertenecientes a reinados florecientes, como los Monocromos de Kangxi (1662-1722), ciertas piezas de la Familia Rosa de Yongzheng (1722-1735) y algunos Mil Flores de Qianlong (1735-1795), se salvan de la agonía final y la falta de creatividad en la que se ahoga la cerámica china desde el siglo XVII.

El gobierno chino actual está intentando recuperar la tradición artesanal cerámica, para lo cual potencia la producción de algunos hornos antiguos como los de Jingdezhen (provincia de Jiangxi), Guangzhou (o Cantón, provincia de Guangdong) y Liling (provincia de Hunan). Desgraciadamente el virtuosismo técnico sigue siendo el catalizador de un estilo ecléctico y amanerado. En «cáscara de huevo» se mezclan, con gran maestría pero sin ningún orden estético, los tradicionales tipos cerámicos de la Familia Rosa, Verde, Negra, etc. Sobredorados pincelados como si de esmaltes tabicados se tratara e, incluso, aspectos táctiles y cromáticos que imitan las antigua lacas Han.

Esperemos que la joven China, que tantas muestras de superación y progreso nos ofrece, vuelva a encabezar la producción cerámica mundial, no sólo por su habilidad técnica en la copia de antigüedades sino, fundamentalmente, por la creación de un nuevo estilo cerámico coherente con su historia actual.

Una vez planteadas las bases de la valoración artística de la cerámica china desde su propia óptica, ha llegado el momento de presentar algunas de las mejores piezas que se encuentran en nuestro país pues, como se decía en la introducción, el objetivo de este artículo es plantear al lector español la valoración de la porcelana china utilizando los ejemplares de las colecciones públicas españolas para facilitar su comprensión.

### N.º 1: CUENCO CELADÓN

Se trata de un Yue-yao de la dinastía Song del Norte (siglos X-XII), bien conservado, que se encuentra en el Museo Oriental de los dominicos del Real Monasterio de Santo Tomás en Ávila.

La pasta, algo pesada, es de gres porcelánico, y a ella se adapta perfectamente la cubierta, verde acuosa; ésta ha penetrado tanto en la pasta que resulta imposible diferenciar cuerpo de piel, gracias a lo cual se produce una pieza con aspecto pétreo. Resulta un ejemplo clásico de Monocromo Qingci, cuyas piezas, previamente bañadas en óxido férrico y feldespato, sufren una sola cocción a alta temperatura en hornos de reducción. La tersura y el brillo contenido de la cubierta se debe a la presencia de minúsculas burbujas y partículas suspendidas, que reflejan la luz en todas direcciones.

La decoración, modelada en la pasta, presenta simplemente dos peces, símbolo de lealtad y fidelidad; es un tema ancestral típicamente chino, que se encuentra también asociado al budismo formando parte de los Ba-bao u «Ocho Tesoros» de buen augurio.



N.º 1. Cuenco Celadón.

**N.º 2: TRÍPODE RITUAL DING**

Este pequeño recipiente Blanco, perteneciente a la dinastía Song (siglos X-XII), se conserva con mínimos desperfectos en el Museo Oriental del Real Convento de los Agustinos de Valladolid.

Es un trípode Tu Ding o Ding de Tierra, de forma circular, que respeta su aspecto original neolítico. Los Ding o Blancos de época Song se caracterizan por una pasta de porcelana cocida a gran temperatura y de un ligero matiz anaranjado, que conforma principalmente recipientes de uso doméstico; los jarrones y piezas rituales son más raras y tardías, por lo general a partir de Nan Song o del Sur (siglos XII-XIII).

Junto a los Xing del imperio Tang (y seguidos por los Dehua del imperio Ming) éstas fueron las primeras porcelanas Blanco admiradas y valoradas como tal por los árabes y por los occidentales; los chinos las aprecian paradójicamente por sus cualidades cromáticas que armonizan perfectamente con el alimento contenido. Desde luego la porcelana blanca es la más demandada universalmente como vajilla doméstica.



*N.º 2. Trípode ritual Ding.*

**N.º 3: PEQUEÑA OLLA JUN**

Se trata de un Jun Tierno (Shu Tai o Ma Jun), perteneciente posiblemente a finales de la dinastía Nan Song o Song del Sur (siglos XII-XIII) o a principios de la dinastía Yuan (siglo XIII), bien conservado, aunque con ligeros descascarillados del barniz, en el Museo Oriental del Real Convento de los Agustinos de Valladolid.

A pesar de formar parte del noble grupo de los monocromos Qingci, este Jun popular presenta una forma original adaptada al uso doméstico y decorada con asas zoomorfas. La pasta es de gres y la cubierta es la característica de los Jun más populares, tornasolada a base de aguadas



*N.º 3. Pequeña olla jung.*

azules y púrpuras derivadas de los óxidos férricos y cúpricos, que se mezclan a placer escurriéndose por toda la superficie.

El único aspecto que permite englobar los Jun bajo la dinastía Yuan es la ternura de la pasta, que abandona la dureza de los gres porcelánicos Song para convertirse en cerámica vidriada, más porosa y permeable, y que no supera los 1.100°C en la cocción. Otro aspecto generalizable es la técnica del molde, con algún elemento decorativo en relieve, que constituye unas piezas toscas y resistentes, no exentas de atractivo.

#### **N.º 4: INCENSARIO CELADÓN**

Se trata de un Celadón de la dinastía Ming (siglos XIV-XVII), bien conservado, que se encuentra en el Museo Oriental de los dominicos del Real Monasterio de Santo Tomás en Ávila.

La forma de este incensario es la de un trípode ritual ding, que se origina en el Neolítico para cocer alimentos en el culto funerario, y que se desarrolla a lo largo de toda la Historia de China. Los alfareros Ming lo transforman aquí en un incensario añadiéndole una tapadera horadada. La pasta de porcelana se cubre en los Celadones Ming con una densa y untuosa cubierta, pero su excesivo brillo y color demasiado verde esta-



N.º 4. *Incensario Celadón.*

#### N.º 5 y 6: CAMPANA AZUL-Y-BLANCO

Es una porcelana decorada con óxido de cobalto bajo cubierta, perteneciente a la dinastía Ming (siglos XIV-XVII), bien conservada y reforzada en el siglo XVIII con un anillo metálico en el borde. Se encuentra en el Museo Oriental de los dominicos del Real Monasterio de Santo Tomás en Ávila.

La pasta, muy blanca, traslúcida, dura, impermeable y sonora, recrea a la perfección las cualidades de la porcelana; de hecho su sonoridad resulta idónea para formar una campana. El azul cobalto, pincelado bajo una cubierta crista-

blece una gran distancia con los Celadones Song, delatando su menor calidad.

En este incensario octogonal la decoración es muy oportuna, pues ofrece los Ba Gua u «Ocho Trigramas», que combinando yin (línea discontinua) y yang (línea continua) representan las ocho fuerzas de la naturaleza. Aunque es un símbolo ancestral que aparece recogido ya en el *Yi Jing* o *Libro de los Cambios*, constituye una decoración típica del taoísmo. La tapadera, rematada con un pato (aparece siempre en pareja), indica que hubo otra pieza gemela a ésta.



N.º 5. *Campana azul-y-blanco.*



*N.º 6. Campana azul-y-blanco.*

lina, es muy nítido y brillante, lo que aumenta el valor cerámico de esta pieza.

La decoración consiste en un Qilin, animal mítico, que junto al dragón, el fénix y la tortuga simbolizan buen augurio. Concretamente el Qilin significa longevidad, magnificencia, felicidad y honestidad. Se le representa como un extraño cuadrúpedo con mezcla de ciervo, buey, lobo y caballo; su piel puede presentar escamas y su voz es templada como la de un instrumento musical.

### **N.º 7: JARRÓN RITUAL AZUL-Y-BLANCO**

Esta pieza de porcelana Azul-y-Blanco pertenece al periodo de Transición (1621-1683) entre las dinastías Ming y Qing. Su estado de conservación es bueno y se encuentra en el Museo Oriental del Real Convento de los Agustinos de Valladolid.

Es un Hu, o recipiente ritual para bebidas alcohólicas, cuya forma cuadrangular se origina con los bronceos arcaicos Zhou en el siglo XII a.C. Su decoración en azul cobalto bajo cubierta recrea una temática literaria en medio de un paisaje rocoso. La aplicación del barniz de óxido de cobalto, aunque algo ahogado en gris, demuestra una gran habilidad

técnica, y algunos detalles de su pincelada (como las hierbas en v) y de su aplicación (como el soplado en los efectos vaporosos) permiten datarlo en este periodo de Transición, previo a los brillantes Azul Zafiro del emperador Kangxi.

A lo largo de toda esta Transición la factoría imperial de Jingdezhen ha dejado de producir piezas para la corte, por lo que otros hornos provinciales suplen ésta y cualquier demanda del mercado, tanto interior como exterior. Paradójicamente, aunque baje la calidad técnica, la decoración gana en desenfado y libertad interpretativa, con temática popular que a gran escala campea por toda la superficie cerámica.



*N.º 7. Jarrón ritual azul-y-blanco.*

## **N.º 8: PLATO CLARO DE LUNA**

Pieza Jun-yao de la dinastía Qing (siglos XVII-XX), bien conservado, que se encuentra en el Museo Oriental del Real Monasterio de Santo Tomás en Ávila.

Aparentemente, para nuestra mentalidad occidental, este plato no merece mucha atención, sin embargo es uno de los Monocromos Qingci más apreciados por la estética china. La porcelana se baña en un barniz de óxido férrico y feldespato con un toque de óxido cúprico; tras una sola cocción a alta temperatura y en horno de reducción resulta una cubierta transparente, ligeramente irisada, que adquiere una tonalidad azulada dependiendo del grosor de la misma (un efecto similar al del color del agua en una piscina blanca).

En la base aparece una marca pincelada en azul cobalto bajo cubierta; se trata de una hoja artemisa, típica de los primeros años del reinado de Kangxi (1662-1722). Las marcas imperiales no siempre son sinónimos de autenticidad, pues pueden rendir homenaje a un reinado del pasado o incluso ser descaradamente fraudulentas. Este tipo de marcas simbólicas, así como la liebre, el hongo, etc. es igual de fiable que las más frecuentes escritas en seis caracteres. Cualquier marca imperial o Nian Hao per-



*N.º 8. Plato claro de luna.*



*N.º 9. Recipiente en forma de melocotón.*

tenece a las dinastías Ming y Qing, porque es una costumbre que se inicia tras la reconquista de China y la expulsión de los mongoles Yuan.

### **N.º 9: RECIPIENTE EN FORMA DE MELOCOTÓN**

Es un pequeño recipiente para verter líquidos (tanto agua, como té o vino) perteneciente a la dinastía Qing (siglos XVII-XX), que se conserva en buen estado en el Museo Oriental del Real Convento de los Agustinos de Valladolid.

Aunque el color predominante amarillo imperial permitiría catalogarlo como un Monocromo, se trata en realidad de una porcelana Sancai o «Tres colores» (amarillo, verde y berenjena), característica del reinado de Kangxi (1662-1722).

Se ha modelado en forma de melocotón, shou (cuyo fonema también se corresponde con el significado «un millón»). El melocotón es símbolo de longevidad y un tema principal de la iconografía taoísta, para la que se trata de la «fruta mágica», nacida del árbol de la inmortalidad en el paraíso. Suele ser un atributo del Dios de la Longevidad (Shou Xing), que junto al de los honores (Lu Xing) y Felicidad (Fu Xing) forman una de las triadas más populares en China. También, el melocotón junto con la granada (fertilidad) y la cidra (felicidad) significan la «Triple Bendición».

### **N.º 10 y 11: PAREJA DE LEONES DE FO**

Se trata de dos Monocromos Turquesa, pertenecientes a la dinastía Qing (siglos XVII-XX), que se encuentran bien conservados en el Museo Oriental del Real Convento de los Agustinos de Valladolid.

Tanto el gres porcelánico como el vidriado, fluido y transparente, son de buena calidad, por lo que estas estatuas podrían datar del reinado de Kangxi (1662-1722), cuando el azul turquesa es particularmente claro y luminoso.

Siddharta Gautama, el Buda histórico, fue un príncipe indio del clan de los Shakya, cuyo emblema dinástico era el león. Desde el siglo VI a.C. el león fue el principal símbolo de Buda, seguido a partir del siglo II por la imagen de culto del Buda antropomorfo. Fo significa Buda en China, donde con el tiempo este león budista se convirtió en el guardián de los templos budistas y, después, se integró en la iconografía popular como protector de la familia china, incluso de la imperial; por eso es tan frecuente encontrar una pareja de Leones de Fo flanqueando cualquier



N.º 10 y 11. Pareja de leones de Fo.

umbral, incluso los del Palacio Imperial de Beijing. Según la tradición, la pareja está compuesta de macho (que juega con una pelota entre sus patas delanteras) y hembra (que lo hace con un cachorro). Aunque acabaron convirtiéndose en elemento decorativo y fueron mal interpretados como «perros» o «dragones», siempre han de ser tratados como guardianes y protectores, y su posesión trae buena suerte.

## N.º 12: PLATO CELADÓN

Celadón de la dinastía Qing (siglos XVII-XX), bien conservado, que se encuentra en el Museo Oriental del Real Monasterio de Santo Tomás en Ávila.

Este Monocromo Qinci tardío presenta una porcelana muy fina y ligera de excelente calidad, pero la excesiva fluidez de la cubierta, cristalina, puede restar fuerza y calidad cerámica a la pieza, por cuanto cuerpo y piel son fácilmente distinguibles. De hecho la base aparece barnizada pero sin marca porque, aunque debido a la excelencia técnica de su pasta posiblemente pertenezca al reinado de Qianlong (1735-1795), no es una pieza imperial.



N.º 12. *Plato Celadón.*

La decoración aparece incisa en la pasta y apenas se muestra, adecuándose perfectamente a la ligereza general que caracteriza este Celadón. Es un sutil ramaje floral, que podría tratarse de una peonía, símbolo del amor y la belleza femenina, de la primavera y de buena fortuna.

### N.º 13: JARRÓN GLOBULAR DE LA FAMILIA ROSA

Se trata de un jarrón globular de cuello alto realizado en porcelana y decorado en Familia Rosa; pertenece a la dinastía Qing (siglos XVII-XX), su conservación es buena y se encuentra en el Museo Oriental del Real Convento de los Agustinos de Valladolid.



N.º 13. *Jarrón globular de la familia Rosa.*

Su excelente forma, contenida y de perfil tenso, se ve desbordada por el decorativismo y virtuosismo técnico de esta tipología de Familia Rosa tardía, típica del reinado de Qianlong (1735-1795), que prefiere la decoración exhaustiva, conocida entre los especialistas como «Graviatta»: primero se modela con plantilla la superficie de la porcelana blanca a base de una minúscula retícula floral (casi imperceptible bajo la cubierta vidriada); después la pieza se baña en una cubierta (en este caso de óxido de cobre), salvando algún registro floral y las dos cartelas principales; a continuación se cuece a alta temperatura y en reducción; se aplica barniz de celadón en los registros florales libres y se vuelve a cocer en condiciones similares pero siempre a menor temperatura; finalmente la pieza sufrirá todas las cocciones necesarias que precisen los barnices y esmaltes que policroman la decoración pictórica central de las cartelas.

#### N.º 14: CUENCO DE TÉ AZUL-Y-BLANCO

Porcelana «cáscara de huevo» decorada con azul cobalto bajo cubierta, perteneciente a la dinastía Qing (siglos XVII-XX), bien conservado y reforzado con anillo metálico en el borde; se encuentra en el Museo Oriental del Real Monasterio de Santo Tomás en Ávila.

Este pequeño cuenco forma parte de un juego de té del que se conservan diez piezas (1 tetera, 1 fuente, 2 platillos, 2 cuencos grandes y 4 cuencos pequeños). Especialmente en los cuencos la porcelana es exquisita, finísima, translúcida y de un blanco lechoso. La decoración epigráfica y las marcas poéticas están dedicadas a los letrados y artistas de la corte, muy posiblemente del emperador Xiafong (1851-1861) o Tongzhi (1862-1874).

Es un magnífico ejemplo de Azul-y-Blanco, por su perfecta adecuación de forma, decoración y técnica; aunque la decoración escrita convierta la superficie porcelánica



N.º 14. Cuenco de té azul-y-blanco.

en un soporte de caligrafía y poesía, la expresión cerámica se transmite principalmente a través del material y la forma, y no de una decoración llamativa.

### N.º 15 y 16: JARRÓN GLOBULAR ER-CAI

Este gran jarrón globular de cuello alto es de porcelana decorada en Er-cai o «Dos colores»; perteneciente a la dinastía Qing (siglos XVII-XX), se encuentra bien conservado en el Museo Oriental del Real Monasterio de Santo Tomás en Ávila.

En realidad es una versión tardía, aunque se trate de un magnífico ejemplar, de Azul Cobalto decorado con oro. En la base, policroma, ofrece una espectacular marca imperial de Guanxu (1875-1908), enmarcada entre dos dragones que persiguen la perla de la sabiduría sobre un fondo de nubes. Sin duda se trata de una pieza única, que se mandó crear como regalo imperial, muy posiblemente dedicada a un príncipe vietnamita puesto que la pieza se trajo de Vietnam (según consta en los archivos de la colección y confirma el Padre Isaac Liquete, principal creador, responsable y conservador de la colección).



N.º 15 y 16. Jarrón globular Er-Cai.

Contrastando sobre un impecable fondo cobalto, la decoración resalta modelada en la pasta y dorada bajo cubierta cristalina; trata el mismo tema de los dragones con cinco garras en cada pata (símbolo del emperador desde la dinastía Ming), persiguiendo la perla de la sabiduría en un cielo salpicado de nubes.