

LA HISTORIA DE CERÁMICAS HISPANIA, DE MANISES

[Antonio Ten Ros](#). Marzo, 2026.

DOI: <https://doi.org/10.13140/RG.2.2.28767.73123>

© [Antonio Ten Ros](#)

Los vecinos que recorren la calle Carretera de Ribarroja, aproximadamente en la manzana que delimitan las calles Maestro Palau, Trinquet y Menéndez Pelayo, y comprendiendo parte de la plaza Vicente Barberá Armelles, ahora ya en el centro de Manises, al oeste de Valencia, difícilmente imaginarán que pisan los terrenos en que una vez estuvo la fábrica de porcelana más famosa de España. En esos terrenos, la empresa inmobiliaria de los Hermanos Lladró, tras arrasar todos los edificios industriales, edificó bloques de impersonales edificios que en nada recuerdan su glorioso pasado.

En esos terrenos se ubicó a principios del siglo XX una fábrica conocida como “La Egipcia”, que en los años 20 pasó a denominarse “Gran Fábrica de Cerámica La Esfinge”, ya propiedad de Salvador Pérez Burgos y Antonino Pérez Prieto.

Figura 1. Membrete de la correspondencia de La Esfinge en los años 20.



Tras la guerra de 1936-39, las instalaciones de La Esfinge fueron compradas por cuatro emprendedores, Ricardo Trénor y Sentmenat, ingeniero y X Marqués de Mascarell de San Juan, que uniría a sus conocimientos técnicos su condición de socio capitalista, Salvador Valero, que sería el director-gerente, el farmacéutico Eduardo Mira, que ejercería de químico en los laboratorios de la empresa, y el titulado en Bellas Artes Antonio Testón Sixto, como director artístico.

En 1941, renovando las instalaciones y con un programa de construcción de nuevas naves de trabajo, los cuatro socios fundan la empresa “Cerámicas Hispania S.L.”, con el fin de producir cerámica fina, de mesa y decorativa.

Figura 2. Escudo publicitario de Cerámicas Hispania en 1945.



Figura 3. Dibujo original del proyecto de construcción de las nuevas instalaciones de Cerámicas Hispania.

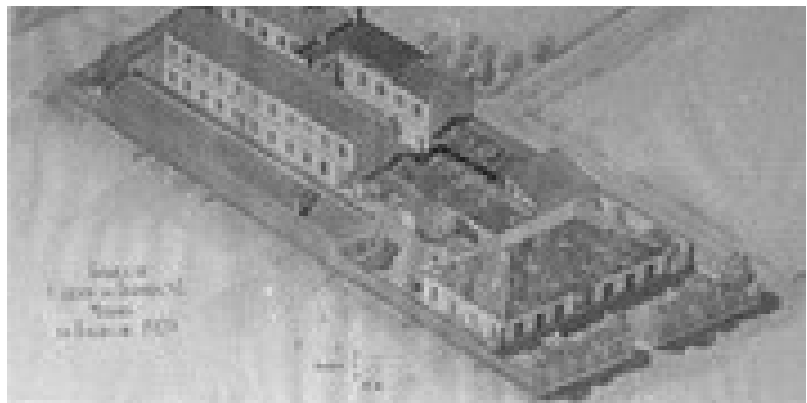


Figura 4. La primera de las nuevas naves que se construyó.



Figura 5. Instalaciones de Cerámicas Hispania, ya en 1960. En primer plano la fachada recayente a la Carretera de Ribarroja.



Figura 6. Uno de los patios interiores de los nuevos edificios de la fábrica , con diversos objetos de cerámica secándose al sol antes de su decoración y paso por los hornos.



Figura 7. Algunos de los otros edificios de la fábrica y un patio, ocupado por las barricas en que, con paja para amortiguar los golpes, se embalaban las piezas al principio.

Con nuevos hornos y nuevas instalaciones, la empresa da un salto cualitativo al alcanzar las temperaturas necesarias para comenzar a producir objetos de porcelana, vajillas, juegos de café y objetos decorativos y adentrarse pronto en la elaboración de las más complejas figuras de porcelana artística.

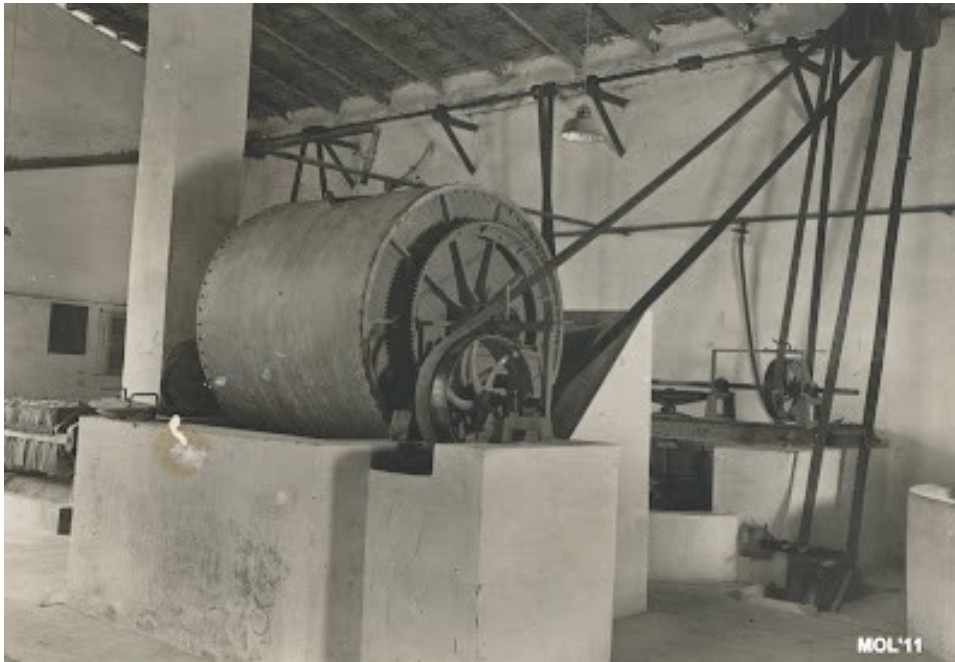


Figura 8. Los grandes tambores para el mezclado de caolín, feldespato, cuarzo y algunos otros aditivos para hacer más dúctiles las pastas de porcelana.



Figura 9. Los molinos de los diferentes productos utilizados para la producción de los esmaltes y barnices.



Figuras 10,11,12. Estancias de trabajo de moldeadores, repasadores y decoradores, con grandes ventanales en los que se podía graduar con cortinas y lámparas la iluminación más conveniente. Obsérvense, en las dos primeras figuras, las ruedas movidas por los pies que permitían trabajar con las piezas en crudo con las menores manipulaciones posibles.



Figuras 13,14. Los trabajadores de Cerámicas Hispania en algunas celebraciones festivas. Su número da cuenta de la magnitud de la empresa.

La joven y ambiciosa empresa, sin abandonar la producción de cerámica y loza, más fácilmente absorbible por el mercado nacional, comenzó a refinar sus productos utilitarios para responder a las demandas de una burguesía que estaba recuperándose de los desastres de la guerra. Los juegos domésticos de Hispania, lujosamente presentados al principio en los expositores de unos grandes almacenes de la Plaza del Ayuntamiento, entonces Plaza del Generalísimo, en la esquina de la calle María Cristina con San Vicente, se hicieron populares como exquisitos regalos de boda en Valencia. Posteriormente abriría una tienda propia, rotulada como “Sutileza”, en la Calle San Martín, y expondría sus productos en la histórica tienda “Momparler”, en la calle Periodista Azzati.



Figura 15. Juego de café, en finísima porcelana traslúcida, con un total de 12 servicios, más diversos accesorios, que en la segunda mitad de los años 40 costaba el equivalente a 15 días del salario de un obrero.

Figura 16. Una de las primeras marcas impresas, en las piezas del juego anterior.



Figura 17. Detalle de la cafetera, realizada con dos cocciones, a 900°, de bizcochado y 1400°C, de cristalizado, más otra en el horno de mufla, para integrar las aplicaciones en oro, a unos 800°C.

CAMBIOS EN LA PROPIEDAD Y POLÍTICA EMPRESARIAL

Hacia 1953 o 1954, Cerámicas Hispania sufre una crisis por motivos no suficientemente aclarados pero que tiene que ver con diferencias de criterio. Dos de los socios fundadores, el director artístico, Antonio Testón Sixto y el farmacéutico y “químico” de la empresa, Eduardo Mira, la abandonan, Testón para fundar en 1956 su propia empresa, Cerámicas Arcola, fabricante de mayólicas, aún en activo en manos de la tercera generación. El momento coincide con una enfermedad del director-gerente, Salvador Valero, que le mantiene alejado de la fábrica.

El socio restante, Ricardo Trénor de Sentmenat, socio capitalista a la vez que ingeniero de profesión, por su parte, se niega a aportar más financiación en las etapas de crisis de ventas de la empresa. En esas circunstancias, Testón y Mira venden parte de sus acciones a otro ingeniero, Alfonso Pastor Galvañón, que llega al 25% de participación en la empresa. Las fechas oscilan un poco en la memoria de los testigos, aunque 1954 es la fecha más probable de la operación.



Figura 18. El ingeniero Alfonso Pastor Galvañón en la moto de marca Guzzi que empleaba para trasladarse a Manises desde una casa familiar, en Ribarroja, cuando había que finalizar una cocci3n.

Alfonso Pastor Galvañ3n asumir3 la direcci3n de Cer3micas Hispania durante 18 o 19 a3os, hasta el comienzo de su venta a los Hermanos Lladr3 por parte de los otros socios. Bajo su direcci3n se modernizan las instalaciones fabriles, sobre todo con la compra de dos hornos BROBU, para lo que, con otros empresarios espa3oles, se traslad3 a Francia y B3lgica a ver posibilidades in situ, acompa3ado de su asesor t3cnico, Lu3s Ferrer.

Al principio, como hemos apuntado, Cer3micas Hispania se orient3, en la tradici3n de Manises, hacia la producci3n de cer3mica y porcelana utilitaria y decorativa. las figuras se introdujeron para rellenar los huecos que quedaban en los hornos. La calidad de las imitaciones, al principio, de las figuras alemanas, fue ampliando su importancia hasta hacer accesoria la producci3n, no solo de la tradicional cer3mica sino de la propia porcelana utilitaria.

Pero en la época de Pastor Galvañón se abrieron, además de las figuras, para las que se renovaron los moldes y las decoraciones y se marcaron con nuevos símbolos, otras líneas de productos, tendentes a rentabilizar las inversiones realizadas y mantener el empleo de los trabajadores. Al igual que en Porcelanas Nalda, de Almacera, en Hispania se produjeron nuevos elementos decorativos, utilitarios e incluso de propaganda de distintas empresas.

También Cerámicas Hispania emprendió algunas campañas de relaciones públicas. Los archivos de la empresa han desaparecido prácticamente en su totalidad. Algunas carpetas de fórmulas y procedimientos fueron salvados por Alfonso Pastor Moreno y donados al Museo de Cerámica, de Manises. Otros documentos, afortunadamente conservados, pese a ser muy fragmentarios, dan algunas indicaciones sobre la vida social y la importancia histórica de Cerámicas Hispania hasta 1973.

Desde la segunda mitad de los años 50 hasta finales de los 60, Cerámicas Hispania se mantuvo como una empresa importante en el mercado español de la porcelana. Los cambios fueron más técnicos que de estrategia empresarial. Una potencial clientela al alza para productos “de lujo” mantuvo las ventas en niveles aceptables. Pero en los últimos años de la década de los años 60 ya se perfilaba un claro ganador en la carrera por el dominio del mercado de la porcelana artística. Pese a algunos contratiempos legales y la aparición de marcas imitadoras que pretendían robarles un pastel que creían suyo, los Hermanos Lladró adoptaron enérgicas estrategias de actuación, tratando de hundir a su competencia.

Gobernada por Alfonso Pastor Galvañón, Cerámicas Hispania, sin embargo, nunca fue a la confrontación directa con Lladró. A diferencia de la mayoría de las otras marcas valencianas, sus estilos eran demasiado diferentes. Pero parte importante de la estrategia de Lladró era “educar” a sus potenciales clientes en sus gustos sobre porcelana. Su “estilo Lladró” de pálidas figuras, de sencilla concepción y ligeramente deformadas para marcar el tono de la modernidad, nunca tuvo un reflejo en Hispania. La marca siguió repitiendo, periódicamente rejuvenecidos sus moldes, sus figuras de estética “alemana”, que tenían buena acogida en la más clásica Europa.

Pero inevitablemente, ante la pujanza de Lladró, el éxito de sus “campañas educativas”, sus guerras de precios y la enorme proliferación de marcas de porcelana, en Valencia y en el resto de España, las figuras de Hispania fueron perdiendo mercado y el resto de productos de porcelana adquirió mayor protagonismo.

Salvo Alfonso Pastor Galvañón, los socios que aún conservaban acciones de la empresa habían ido vendiéndolas a otro emprendedor, Vicente Palafox y, en parte a su través, a unos ávidos Hermanos Lladró, que fueron ocupando puestos en el consejo de administración, a medida que aumentaban su participación hasta el 75%. A partir de 1973, los acontecimientos se precipitaron.

El 4 de Mayo de 1973, por acuerdo del Consejo de Administración, se convoca Junta General Ordinaria en el domicilio social, c/García Morato, 13, de Manises, para el siguiente 9 de junio. El punto 3 del orden del día reza: “Determinación del número de miembros que componen el Consejo de Administración”. En la convocatoria publicada en el BOE de 12 de mayo de ese año firma anónimamente “El presidente del Consejo de Administración”.

El 4 de mayo de 1974 se convoca nueva Junta General de Accionistas para el siguiente 26 de junio en el mismo domicilio, cuyo punto 3 del orden del día reza: “Estatutaria renovación parcial del Consejo de Administración”. En la convocatoria publicada en el BOE de 21 de mayo solo consta como firmante “El Consejo de Administración”. Juan Lladró es elegido presidente.

Por fin, el 14 de Marzo de 1975, “Se convoca a todos los señores accionistas de esta Sociedad a la Junta General Ordinaria, que se celebrará el próximo día 11 de abril del año en curso, a las 10 horas, en el domicilio social de esta Sociedad”. El punto tercero reza: “Renovación del Consejo de Administración y nombramiento de censores de cuentas”. La convocatoria aparece firmada, en el BOE de 27 de marzo de 1975, por “El Presidente del Consejo de Administración, Juan Lladró Dolz”. Los Hermanos Lladró poseían ya el 75% de Cerámicas Hispania.

Ante el hecho consumado, inmediatamente después, Alfonso Pastor Galvañón vende a los Hermanos Lladró, que las integrarán en su sociedad “Diseños Artísticos e Industriales S.A. (DAISA)”, la totalidad de sus acciones. Los Lladró ya controlan el 100% de Hispania.

Desde ese momento, cambian la orientación estética de sus productos. Es la época en que comienzan a aparecer unas conocidas figuras de animales, grandes, casi a tamaño natural, que no hacen la competencia a sus propios productos. También recuperan, de los moldes de Cerámicas Hispania, las pocas figuras que estiman más vendibles. Se reconocen fácilmente porque llevan una de las marcas clásicas de Hispania, la C y la H entrelazadas, con las letras “DAISA” debajo.

Sin embargo, van dejando morir la compañía. En 1975 Lladró era ya la marca dominante en España y en muchos otros países. De su “Ciudad de la Porcelana”, entre Tavernes Blanques y Alboraya, salían ríos de figuras a cualquier parte del mundo. Hispania era una más de las 86 compañías que reconocieron poseer. Su interés principal, cuando vieron el mercado inmobiliario maduro para sus inversiones, fue construir viviendas en los terrenos de la fábrica. Cerámicas Hispania ha cesado ya totalmente su actividad bastante antes de 1991.

LA INFRAESTRUCTURA

Los hornos

Hora es ya de adentrarse en los principales elementos que, desde 1941 hasta ese año, constituyeron el núcleo de su actividad.

Ya en las fotos del principio pudimos ver parte de las infraestructuras y lugares de trabajo de los empleados. Junto a ella se situaba la infraestructura más importante en una fábrica de porcelana: los hornos.

Al inicio de su andadura, Cerámicas Hispania construyó dos hornos de los llamados “de botella”, alimentados con fuel pesado o mazout, que había que calentar previamente para que ardiera.

Figura 19. Antonio Testón, Salvador Valero y Eduardo Mira ante uno de los nuevos hornos “de botella”, en construcción.



La Esfinge disponía de dos hornos para cocer cerámica, alimentados con madera de carrasca, que no eran apropiados para las nuevas necesidades. La ceniza de leña y sus partes volátiles obligaban a encerrar las piezas en recipientes refractarios cerrados con barro y ordenadamente apilados. Con el horno lleno se construía una pared de cierre, que había que derribar tras unos siete días de calentamiento, cocción y enfriado. Remodelados, los hornos se siguieron utilizando un tiempo para cocer mayólica.



Figura 20. Uno de los antiguos hornos, abierto para disponer las arquetas que contenían las piezas a cocer.



Figura 21. Uno de los nuevos hornos, ya en plena producción.

Entrados los años 40, Ricardo Trénor, ingeniero de formación, y Antonio Testón, diseñaron una especie de “horno de túnel”, por el que se deslizaban vagonetas unidas por piezas macizas de hierro colado que se iban empujando a mano. El ciclo de cocción era de unas ocho horas y las bandejas se iban empujando a mano cada 15 minutos hasta que salían por el lado opuesto a la entrada.



Figura 22. Salida del horno de túnel de Ricardo Trénor.

Las bandejas se deslizaban sobre un lecho de bolas de cerámica refractaria mezclada con polvo de porcelana. Era un horno original que suscitó curiosidad e interés y que fue objeto de numerosas visitas. Su combustible era el “gas pobre”, una mezcla de monóxido de carbono, hidrógeno, trazas de dióxido de carbono y vapor de agua, y casi 2/3 de nitrógeno.



Figura 23. Algunas de las figuras que aparecen en este trabajo, a la entrada del horno de túnel, en una escenificación para el documental.

El “gas pobre”, así llamado por su escaso rendimiento calorífico, se obtenía en unos aparatos característicos, los gasógenos, que también se utilizaban, a falta de gasolina, en los automóviles de la época, que los llevaban adosados en un soporte trasero. Funcionaban por combustión controlada de cualquier residuo de madera, cáscara de almendras o, en el mejor de los casos, carbón de coque. Encendido el gasógeno, se hacía pasar aire en cantidad limitada, que daba origen al monóxido de carbono que se hacía arder dentro del horno. Los gasógenos disponían de diversos filtros para

retener los indeseados hidrocarburos volátiles procedentes, en mayor o menor medida, de la combustión de los materiales citados, y que podían generar demasiados residuos, obstruir los inyectores y contaminar las piezas.

El singular “horno de túnel”, que todavía se conservaba, inactivo, en 1975, fue sustituido por hornos eléctricos Gallur, de Vicente Gallur, de Manises, una empresa todavía existente como “Hornos Industriales Gallur”, y demolido tiempo después, ya en la época Lladró.

Al comenzar a disponerse regularmente en España de derivados del petróleo, gas-oil y fuel ligero especialmente, la cocción pudo ya automatizarse en parte. Hasta ese momento era la experiencia del encargado de hornos la que dictaba y regulaba, observando el fuego, el progreso de todo el proceso y su finalización. El técnico más polivalente de Cerámicas Hispania, y que resolvía los problemas que diariamente se presentaban, era un operario de apellido Royo, y de apodo “Caragol”, cuyas soluciones originales permitían el buen funcionamiento de las instalaciones.

Ya bastante más adelante, el mercado europeo proporcionó a las fábricas de porcelana hornos de diversos tipos y marcas. Invitados por un comercial de hornos, Francisco Oria, también director técnico de Nolla, de Meliana, diversos propietarios realizaron un viaje por Francia y Bélgica para ver en funcionamiento hornos, respectivamente, de las marcas BROBU, francesa, y FIB, belga. Hispania compró dos hornos BROBU, de dos cámaras, que funcionaba con gas propano y que también compraron las empresas Nolla, de Meliana, y Nalda, de Almacera. Lladró se decidió por los FIB, que Nalda también incorporó a su utillaje, disponiendo así de ambos modelos.



Figura 24. Horno BROBU, de gas propano, de origen francés, que simplificó enormemente los procesos de cocción. Este horno, en concreto, sufrió una explosión y hubo que someterlo a una gran reparación para que volviera a funcionar normalmente.

La aparición de esos y otros hornos compactos, mucho más sencillos en su operación, como los fabricados por la empresa Hornos Pujol, de Hospitalet del Llobregat, muy parecidos a los FIB y más baratos, hizo que multitud de empresas se lanzaran a producir porcelana artística, a imitación de los Lladró, que desde 1953 habían comenzado a experimentar con hornos en su casa de Almacera. La evolución de los hornos prosiguió aceleradamente y, con la aparición de los grandes hornos eléctricos, la producción se puso al alcance hasta de muy pequeñas empresas.

Los magníficos hornos de botella de Cerámicas Hispania se demolieron a principios de los años 60, al ser sustituidos por los BROBU.

Las pastas porcelánicas en Cerámicas Hispania

La porcelana “de pasta dura”, la verdadera porcelana de origen chino cuyo secreto descubrieron Johann Friedrich Böttger y Ehrenfried Walther Von Tschirnaus en Meissen, junto a Dresden, en los dominios del Elector de Sajonia, es básicamente una mezcla de caolín, un silicato complejo de aluminio hidratado, en proporción de entre un 50% a 55% de la pasta; feldespato, también un silicato de aluminio y sodio, potasio o calcio, de cuya degradación por el agua se forman diversas rocas de caolinita, origen del caolín, en proporción de 22,5% a 25%, y cuarzo, u óxido de silicio, en proporción también de 22,5% a 25%.

A la mezcla, que se tritura muy finamente, y se homogeneiza en molinos con agua, se añaden algunas arcillas especiales que dan cremosidad a la pasta y permiten trabajarla mejor. Como no todas las menas tienen la misma composición y suelen llevar impurezas indeseables, los componentes sufren procesos de lavado y purificación antes de entrar en los tambores de triturado y mezclado. Es toda una ciencia que, antes de la aparición de grandes marcas comerciales que proporcionaban las pastas en polvo o en húmedo, practicaban, con una gran dosis de empirismo y experiencia, los “químicos”, un tipo singular de trabajadores, realmente unos artistas en su materia, no necesariamente titulados, y con los que debía contar cualquier empresa de porcelana.

El caolín y el cuarzo son los principales responsables de la estructura cristalina de la porcelana. La fusión del feldespato forma lo que se denomina “fase vítrea”, que engloba los cristales formados y contribuye bajando el elevado punto de fusión de caolín y cuarzo, y que es realmente lo que se colorea. Cerámicas Hispania cocía a unos 1400°C, una temperatura muy elevada, “cono Seger 13” para los expertos, semejante a la de la porcelana china, que daba una porcelana perfectamente cristalizada y permitía el deseado efecto traslúcido característico de la buena porcelana. Lladró, por ejemplo, cocía a entre unos 1250°C y 1280°C, cono Seger 8 o 9. Esos conos eran pequeños testigos cerámicos piramidales calibrados, dispuestos dentro del horno de manera que se vieran por un ventanuco desde fuera, que se doblaban por su punta al alcanzar su temperatura de referencia.

Pese a los relatos usuales en los libros de Historia, el caolín era ya suficientemente conocido en Europa y el más blanco, triturado, se usaba para empolvar pelucas y elaborar cosméticos. Los yacimientos de Colditz, entre Leipzig y Desden, en Sajonia, fueron los que sirvieron a Böttger y von Tschirnaus para avanzar en su camino a la porcelana dura, la “de caolín”. Pero el feldespato es el que regula realmente el producto resultante. El feldespato de Amberg, una ciudad de Baviera, fue el que permitió finalmente reproducir la porcelana que llegaba de China.

En España, los caolines más puros se obtenían de las minas de Burela, en Lugo, actualmente prácticamente agotadas, mientras que los mejores feldespatos provenían de diversas localidades de Guadalajara, aunque tanto en las provincias de Valencia, Cuenca, Teruel, Lugo y más modernamente Segovia, se encuentran feldespatos y caolines mezclados.

Figura 25. Mineral de Caolinita, mena del caolín.



Cerámicas Hispania utilizó mucho caolín de Burela, en colaboración con Porcelanas Bidasoa, empresa con la que mantenía muy cordiales relaciones, derivadas de las relaciones personales de sus propietarios con directivos valencianos de Bidasoa, entre ellos el Marqués del Turia, presente en la dirección de la empresa matriz de Bidasoa a través del Banco Hispano-Americano.

El feldespato provenía principalmente de las minas en diversos pueblos de Guadalajara y de un yacimiento en Ávila. Manuel García Játiva, propietario de diversas minas, entre ellas unas ricas en La Yesa, en la valenciana comarca de Los Serranos, al noroeste de Valencia, y de importantes lavaderos de purificación, se convirtió en su proveedor y a él se añadieron grandes suministradores de materiales procedentes de múltiples lugares de España como Rafael Vila y Viuda de Carpintero, de Manises, que en su unión constituirían luego la importante empresa de pastas VICAR, también en Manises.

LOS ARTISTAS DE CERÁMICAS HISPANIA

Los escultores

El socio y director artístico de Hispania, Antonio Testón, un titulado en Dibujo por la Escuela de Bellas Artes, de Valencia, no era propiamente un escultor. Trabajadores de los primeros tiempos hablan de “7 u 8” escultores, pero estos debieron extenderse en bastantes años. El primero de ellos que conocemos con seguridad fue Antonio Arnal, de Tavernes Blanques, un escultor de corte académico que fue contratado directamente por Antonio Testón y trabajó bajo sus directrices. Posteriormente, Antonio Arnal recaló en Lladró como uno de sus escultores importantes.

Antonio Arnal aportó a también a Testón el nombre de José Luís de las Heras, un escultor leonés de corte clásico, al que también se contrató desde el principio y que estaría muchos años en Hispania. Junto a ellos, una adquisición importante para Hispania, aunque poco duradera, fue la del que fue, sin duda, el mayor genio de la porcelana valenciana, Fulgencio García López, al que hemos dedicado numerosos estudios que constan en la bibliografía.

Fulgencio García, “Garcieta” en el mundo de las Fallas, era un titulado por la Escuela Superior de Bellas Artes, de Valencia, que comenzó su carrera escultórica colaborando con importantes personajes del mundo fallero. Garcieta era ya admirado por otro gran escultor, Vicente Beltrán Grimal, un artista ya consagrado, secretario y director de la Escuela de Bellas Artes, de Valencia, al que Víctor de Nalda Grífols, propietario de la “Fábrica de Porcelana y Refractarios Víctor de Nalda, de Almácer, contrató en 1947 para iniciar su sección de porcelana artística. Junto a él, Beltrán se llevó también consigo a otros de sus mejores alumnos, entre ellos a José Doménech.

Garcieta sale de Nalda en 1952, por divergencias con Doménech, elegido por Beltrán como director artístico en Nalda al dedicar más tiempo a la Escuela, y nos consta que en esa fecha trabajó para Cerámicas Hispania. Ya debía haber colaborado antes, por cuanto había también estudiado en la Escuela de Cerámica, de Manises, le era familiar el ambiente y nos constan porcelanas suyas mientras estudiaba en la Escuela. Pero en 1952 encontramos figuras que claramente llevan su impronta y característicos iconos, pese a la ausencia de contrastaciones documentales. Con seguridad, Fulgencio García esculpió preciosos conjuntos para Hispania, que recuerdan mucho algunos de los producidos para Nalda en años anteriores. Además de testimonios contemporáneos, desde el principio, elementos como los tocones de árbol en que disponer sentadas sus figuras, los dedos exentos que pese a su fragilidad consideraba el testimonio de calidad de las figuras, las posturas graciosamente forzadas de sus personajes y el juego de los vestidos al viento, atestiguan su autoría de bastantes de las piezas de Hispania que conocemos.

Antonio Testón abandona Hispania a principios de los años 50, probablemente en 1953, y es sustituido como director artístico por Emilio Portolés, otro pintor más que escultor, con el que siguieron colaborando los anteriormente citados, además de algunas incorporaciones más “exóticas” como la de una joven diseñadora japonesa, de apellido Junko, que no hemos podido identificar con exactitud. La celebre ceramista japonesa Kitamura Junko, de coincidir con ella, debía ser una estudiante muy joven en su recorrido por Europa. Algunas figuras de aires chinos y japoneses de Hispania parecen llevar su impronta. Sus delicados trazos son característicos.

No fue la única japonesa, pero sí la mejor. Otra estudiante, atraída por las enseñanzas en la Escuela de Cerámica, de Manises, fue una llamada Yoko Koyo, recaló en Hispania. Yoko Koyo se casó con un valenciano y realizó diversos murales para tiendas valencianas. Aún otra, Hisae Yanase, conocida en la fábrica como “Kioto”, actuó como ayudante de Alfonso Pastor hasta que se fue a vivir a Córdoba, donde ganó un puesto de Maestro de Taller en la Escuela de Artes y Oficios, de Córdoba.

Emilio Portolés, como pintor, estaba obsesionado con los personajes de la *Commedia dell’Arte* italiana, especialmente en la figura de Arlequín, cuyo tema utilizó en varias exposiciones de pintura en diversas galerías valencianas, especialmente en la Galería Estil, en la Calle Isabel la Católica, de Valencia. Todavía se ofrecen a la venta en los mercados del arte cuadros y dibujos firmados por Portolés y representando a Arlequín en diferentes contextos.

En la dirección del crítico departamento de escultura, Portolés se apoyó al principio en lo que tenía: en Antonio Arnal, en José Luís de las Heras y en otro escultor, además de pintor, Emilio Granero Sancho, de Enguera. A ellos acompañaban tres estudiantes que cumplían funciones de remodelación y retoque de los ya abundantes originales y moldes de las figuras realizadas en los diez años anteriores. Bastante más tarde entró un joven Miquel Navarro, nacido en 1945.

Cuando los Lladró se hicieron cargo de Hispania, a partir de 1975, estaba allí José Luís de las Heras, que aún continuó varios años con los Lladró en su Hispania, hasta que se estableció como escultor independiente en un estudio en Aldaia y posiblemente colaboró con Porcelanas Sanbo, de la misma localidad.

Seguía también Miquel Navarro que, pese a no reconocerlo en sus relatos autobiográficos, aparece en diversos documentos gráficos esculpiendo figuras de Hispania en 1972, aunque según testimonios de sus contemporáneos, no gustaba de los temas clásicos y se dedicaba más al modelaje de objetos decorativos. Miquel Navarro, que se había formado como pintor antes que como escultor, debió aguantar con los Lladró poco más de dos años, hasta establecerse con un estudio propio y cambiar completamente su estilo estético por el que luego lo hizo famoso.

Con Lladró entró, como savia joven en una institución antigua, el titulado en la Escuela Superior de Bellas Artes, de Valencia, José Puche Hernández, un artista nacido en 1947, que había sido compañero de estudios de Miquel Navarro, y que era ya bien conocido en el mundo de las Fallas, tanto por su obra, como por la personalidad de su padre, Julián Puche. De las curiosas circunstancias de su entrada hablaremos posteriormente al analizar la época Lladró.

Puche trabajó realmente desde la fábrica de los Lladró en Xirivella, donde comenzó su marca Zaphir en 1975 y con cuya marca aparecen también antiguas figuras de Hispania, decoradas en el “Estilo Lladró” de colores pastel. Al pasar Puche a la fábrica de Tavernes, se incorporó a Hispania el escultor Alfredo Ruiz, que ya trabajaba para los Lladró.



Figura 26. La figura de la izquierda, “Campesino con una manzana en la mano”, es una figura clásica de Hispania, decorada con esmaltes a base de óxidos metálicos, con toda seguridad de Fulgencio García, y lleva su marca. La de la derecha, salida de los mismos moldes pero decorada con esmaltes a base de sales, lleva la marca Zaphir, aunque surgió de las instalaciones de Cerámicas Hispania, en Manises, después de 1975.

Técnicos de moldes, montadores y repasadores

Otros artistas que colaboraron con Cerámicas Hispania tienen también importantes resonancias en Manises, pero para el no especialista su contribución necesita de una explicación preliminar. Una figura de porcelana requiere de un complejo proceso desde que el escultor crea el original en barro hasta que está lista para el horno y la decoración. Realmente, una figura en porcelana es un diálogo entre el escultor y el técnico de moldes. No todos los escultores tienen la visión espacial que se requiere para “ver” su figura despiezada desde el momento mismo de su concepción. El técnico de moldes debe, a menudo, devolver la figura al escultor por resultar directamente imposible, o extraordinariamente difícil, encontrar las líneas de corte que permitan un despiezado abordable.

De nuevo Fulgencio García López es la estrella más brillante en el panorama valenciano. Hasta sus figuras aparentemente imposibles de descomponer en partes susceptibles de ser reproducidas en moldes resultan, al analizarlas, en secuencias lógicas de montaje que hacen fácil la labor de estos especialistas.

Salvo en las piezas muy sencillas, posibles de reproducir sin despiezar, no hay otra manera de hacer figuras de porcelana, porque la pasta de porcelana es muy difícil de modelar y de tratar. Todo comenzaba con la escultura, hecha por el artista en barro de modelar. Esa pieza se descomponía en las partes necesarias y de cada una de ellas se hacía lo que técnicamente se llamaba una “cascarilla”, o un molde en negativo. En esos moldes se colaba barbotina de alabastro, más duro que el barro. Obtenidas las piezas, se remontaban y retocaban hasta que quedaba la figura a gusto del escultor. Se volvía a despiezar, repitiendo el proceso de hacer moldes negativos, y se volvían a colar las piezas con yeso especial para matrices de la industria cerámica, “exaduro”, en Hispania de la casa alemana Hebör, que se guardaban cuidadosamente porque de ellas volverían a hacerse moldes negativos, ya para hacer en serie las piezas definitivas que servirían para reconstruir la figura.

Aquí es donde Hispania era única en España. Al fatigarse los moldes con el colado de múltiples figuras, y tener que usar las matrices en alabastro duro para renovarlos, estas también se fatigaban, sobre todo si tenían detalles finos, y había que reesculpir las y repetir el proceso. Para obviar este inconveniente, el despiezado de las figuras más delicadas se reproducía en bronce en una fundición, usando las técnicas de ese tipo de escultura. Posteriormente, las matrices se hicieron ya en resinas epoxi, que en Hispania eran de “3M”, la empresa Minnessota Mining y que, bien tratadas, mantenían su integridad tras sus sucesivos usos

Básicamente, para la obtención de las partes que reconstruirían la escultura, existen dos procedimientos: el colado y el llamado en ese mundo “apretón”. En el colado, un molde de una escayola de absorción de humedad normalizada, compuesto de varias partes bien ajustadas, preparado para ser abierto y extraer la pieza, se rellena de barbotina de porcelana, o porcelana líquida. La escayola absorbe la humedad de la capa superficial del líquido y reordena sus partículas en una estructura pseudocristalina, avanzando hacia el interior de la barbotina líquida. Pasado el tiempo que el técnico considera adecuado, el líquido restante se vierte fuera del molde. La capa de porcelana en contacto con el molde se seca y contrae, facilitando su desmoldado. Cada parte de la figura original sufre el mismo proceso.

La otra técnica, el “apretón”, consiste en realizar los moldes de cada pieza por mitades, u otras divisiones, exentas. Una lámina de porcelana húmeda se va apretando sobre el molde y reproduce una parte de la pieza. La otra parte sufre el mismo proceso y, al secarse convenientemente, se sacan de los moldes y se unen con barbotina líquida. Y ello para cada pieza en que se ha descompuesto la figura.

Obtenidas las piezas parciales, el montaje es crítico en el resultado de la figura cocida y se convierte en un arte en sí mismo, en el que el trabajador reproduce la figura respetando la expresividad y las posiciones de los distintos elementos de la obra original, normalmente ayudado de muescas que el escultor introduce en cada pieza para guiar el montaje. En muchos ejemplares de la misma figura se perciben diferencias en su arquitectura, al variar el montador ligeramente la disposición de las partes y modificar, por tanto, la obra original del escultor.

Además de ello, el pegado de las partes es delicado. Cualquier burbuja escondida en la pasta o la barbotina de pegado se expandirá en la cocción explotando o creando antestéticas protuberancias en la superficie.

Un exceso o defecto de la barbotina de pegado o una excesiva presión al alisar las superficies pegadas, dará lugar a un “efecto de rebote” y a exagerados “cordones” de porcelana en la unión, arruinando totalmente el efecto estético pretendido. En las figuras barnizadas, una hábil disposición de los esmaltes de los ropajes de las figuras podía en parte disimular estos efectos, que en las figuras dejadas en biscuit, sin esmaltar, resultaban catastróficos

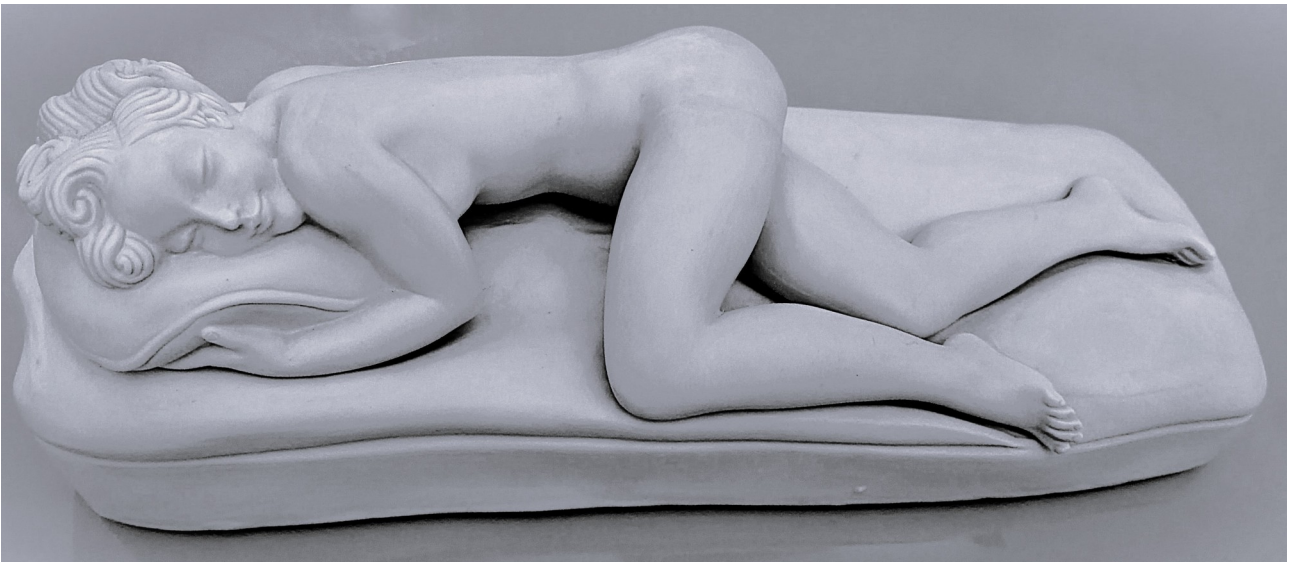


Figura 27. Nalda. Otomana. Vicente Beltrán Grimal.

El punto que se observa en la base, bajo la pantorrilla, es una burbuja de aire que quedó en la pasta.

Figura 28. Nalda. Otomana.

Vicente Beltrán Grimal.

En detalle se puede apreciar el feo costurón producido por un incorrecto montaje de la pierna al resto del cuerpo.

Es una pieza descartada que no se comercializó por este motivo.

Nalda rompía las figuras defectuosas para que no salieran al mercado, pero esta se salvó y, en su rareza, constituye un objeto excepcional.

Cerámicas Hispania solo produjo poquísimas figuras en biscuit, pero de extraordinaria calidad.



Se entiende así que un elemento importante para el resultado final, además del técnico de moldes, es el montador, que debe estar dotado de buen talento artístico porque de él depende la forma final de la figura. Normalmente esta tarea la realizaban chicas jóvenes de especial sensibilidad. En Hispania, y durante muchos años, el responsable de enseñar a las trabajadoras y controlar los resultados fue el bien conocido ceramista de Manises Vicente Gimeno, también profesor de montaje y repaso de porcelana en la Escuela de Cerámica, de Manises junto con su hermano Rafael Gimeno.

El mismo montador, u otro trabajador, debe “reparar” cuidadosamente todas las uniones de la figura, frotando las superficies con paños especiales. La arpillera de distintos gramajes, o la seda en los puntos más delicados, daba buen resultado para alisar la superficie y desordenar las partículas de pasta que al secarse en la superficie de contacto con el alabastro o escayola, se disponían en la estructura cuasi cristalina que introducía brillos y reflejos indeseados.

Vicente Gimeno era un artista muy cuidadoso y transmitía ese cuidado a sus pupilas. Difícilmente se encuentran en las figuras de Hispania que nos han llegado tales defectos, aunque en algunos casos, sobre todo en las uniones de piel desnuda con ropajes, los escultores ponían especial cuidado en marcar los resaltes de estos. Eran pequeños trucos de artista que, además, añadían texturas y volúmenes a las figuras y les aportaban apariencia de mayor calidad.

El biscuit no solía permitir tantas licencias y las piezas defectuosas debían descartarse. Por eso muchas fábricas eran renuentes a producir figuras en biscuit, pese a ser considerado la cima del arte porcelánico por su semejanza al mármol bien alisado.

Pintores y decoradores

La decoración de las figuras es un elemento esencial en la estética de una marca de porcelana. Hispania contó con toda la tradición de los pintores, pintoras en su mayoría, de cerámica de Manises y la enorme aportación educativa de la “Escuela Práctica de Cerámica”, de Manises, fundada como “Escuela elemental de cerámica” en 1914.

Apenas conocemos los nombres de unos pocos pintores y pintoras de porcelana en los años que nos interesan, como María Asunción Falcó, protagonista de un documental de RTVE sobre la cerámica de Manises, titulado “*Manises, un pueblo para un arte*”, que puede encontrarse fácilmente en su archivo y que la muestra pintando conocidas figuras de Hispania. Pintor, y encargado de fábrica, fue también José María Sanchís. Otra pintora, contratada por Emilio Portolés, y cuyo nombre nos ha llegado es Carmen Calvo.



Figuras 29. María Asunción Falcó pintando en Hispania.

La figura que está pintando María Asunción Falcó ya había sufrido dos pasos por los hornos, el bizcochado, a unos 900 °C y el cristalizado, a los 1400 °C a que cocía Hispania. La figura ya estaba dispuesta para recibir los esmaltes y volver a los hornos, esta vez a unos 900 °C. Tendría también aplicaciones de oro mate, que debían cocerse en hornos de mufla, a unos 700 u 800°C.

El resultado de todo ese trabajo, en esa misma figura, es el siguiente:



Figura 30. Hispania. Escena pastoril. Fulgencio García.



Figuras 31,32,33. Hispania.
Escena pastoril. Detalles y marca
impresa.
Fulgencio García.

Cerámicas Hispania, excepcionalmente, también realizó la figura anterior en biscuit.

las figuras en biscuit eran de tres fuegos, pero lo más costoso en tiempo y trabajadores especializados era su preparación para que el resultado final se asemejase a la tan deseada apariencia del mármol blanco. Como apuntamos, son contadas las figuras que Hispania realizó en esa terminación, generalmente considerada la excelencia en el arte porcelánico.

Si cuidadosa debía ser el montaje y la preparación de una figura para su esmaltado, mucho más debía serlo así para un biscuit. A ello había que añadir una especial elección de las pastas que eliminase cualquier contaminación del caolín y el feldespatos. Las partículas de óxido de hierro y la materia orgánica eran especialmente nocivas, porque al cocer producían unos puntos marrones que arruinaban el efecto estético.

En la terminación en biscuit, todavía debía prestarse mucho mayor cuidado en el frotado de todas las superficies para proporcionar a las figuras la apariencia sedosa tan característica de esta técnica. Se desordenaban así las moléculas de la superficie y la estructura pseudocristalina, creada en la superficie de las piezas en contacto con los moldes, en el proceso de secado por absorción del agua de la pasta por la escayola.

Era una labor artística cuidadosa, tediosa y que requería de mucho tiempo de trabajo, con el consiguiente aumento de costes. Por eso pocas fábricas lo cultivaban.

Figuras 34,35. Hispania.
Escena pastoril.
Fulgencio García.
Terminación en biscuit.



Diferente era la terminación en esmalte blanco. Al cubrir una figura con un esmalte, que podía ser de alta temperatura, se cubrían y disimulaban los posibles defectos citados y con pintores competentes quedaba una apariencia impoluta.

Cerámicas Hispania cultivó también, aunque minoritariamente esta técnica, más propia de la cerámica artística y utilitaria.



Figura 36. Hispania. Pianista en esmalte blanco y oro. Posiblemente de José Luís de las Heras.

Las figuras anteriores eran piezas para minorías. Resultaban demasiado caras para las incipientes clases medias españolas y se situaban al nivel de las alemanas en los mercados internacionales. Varias fábricas históricas de Alemania del Este habían reemprendido ya su producción y en ese mundo de élites compradoras y mercados reducidos, la competencia era grande.

La calidad de las decoraciones de Cerámicas Hispania, tanto en figuras como en porcelana decorativa y utilitaria, es espectacular y da cuenta del impresionante nivel alcanzado por este arte en Manises, de donde irradió a las fábricas posteriores de las localidades vecinas.

Figura 37. Hispania. Marca manuscrita bajo la figura anterior.



Ciencia y arte de los esmaltes. Un apunte biográfico de Alfonso Pastor Moreno

Por fin, otro arte, clave en épocas en que la industria cerámica todavía no había normalizado y comercializado sus productos, es el del creador de esmaltes cerámicos, tanto de alta como de baja temperatura. El “químico”, que por tal nombre se les conocía, además de controlar la composición y calidad de las pastas, era a menudo un verdadero creador de belleza, cuyo fruto eran los espectaculares colores con que se vestían pieles y ropajes de las figuras más exquisitas.

Cerámicas Hispania apostó desde el principio por los llamados “colores de baja temperatura”. Dichos colores son básicamente pigmentos creados con mezclas de óxidos de metales llamados “de transición”. En la Tabla Periódica de los Elementos son muy numerosos y ocupan los lugares del 21 al 30, del 39 al 48, del 71 al 80 y del 103 al 112. Los más útiles en la decoración de la porcelana son los de Hierro, Cobre, Níquel, Manganeso, Titanio, Zinc, Oro, Platino, Plata, Cadmio, Selenio y otros menos comunes. Además de ellos se usan algunos óxidos de metales no de transición.

Su característica principal, que ya descubrieron históricamente los chinos, en la Edad Media, y los químicos alemanes en el siglo XVIII, es que en la cocción proporcionan colores muy vivos y, en su combinación, matices muy ricos. Su principal desventaja es que no resisten temperaturas de más de unos 1000°C, por lo que no pueden aplicarse directamente al bizcochado que se transformará en porcelana dura.

Los esmaltes de Cerámicas Hispania necesitaban, pues, una tercera cocción a menos de esa temperatura y por tanto un nuevo paso por los hornos, con el consiguiente coste en combustible y tiempo.

La economía de costes fue lo que llevó a los Hermanos Lladró, primero como autodidactas estudiando en libros de la Escuela de Artes y Oficios y luego bajo la dirección del “químico” polaco Adolfo Pucilowski, al que tuvieron la suerte de contratar, a buscar la mejor manera de abaratar su producción, su mayor preocupación. En la España de los años 50, el combustible era uno de los costes más importantes. Su solución fue utilizar un procedimiento ya usado en otras fábricas europeas para sus piezas más económicas: un simple paso por los hornos, que ya se practicaba en la fábrica de aisladores de Nalda.

Desde el siglo XIX se conocía bien que las sales de aquellos metales de transición, especialmente nitratos y sulfatos, resistían mejor las altas temperaturas sin descomponerse y ello permitía, por tanto, aplicarlas a las piezas incluso en crudo. Es el famoso “proceso de monococción” que se identifica erróneamente como de Lladró y que permitió a los Lladró abaratar drásticamente el coste de sus figuras. Ese único paso por los hornos permitía obtener las figuras terminadas.

Los nitratos daban colores algo más intensos que los sulfatos pero tenían un problema importante, sobre todo en los de cobre. Al aplicar los esmaltes a base de sales había que mezclarlos con melaza de azúcar, o glicerina, que daba mejor resultado, para que dieran capas bien extendidas y no se notasen las marcas de los pelos de los pinceles. Los nitratos, con glicerina, podían dar lugar a nitroglicerina, por lo que se preferían los sulfatos.

El inconveniente era que los sulfatos proporcionaban únicamente colores muy pálidos, especialmente en el caso del cobre, que es muy reactivo. La solución adoptada en Hispania, cuando los usaban, fue utilizar cloruros, con las figuras tratadas previamente de manera especial. Eran los secretos de los buenos químicos. Hispania utilizó mucho los colores de baja temperatura, horneados en horno de mufla, que daban tonos muy vivos, especialmente sus azules, de cobalto-sílice, o el carmín, de cromo-estaño.

Curiosamente, colores intensos se observan en figuras Lladró de sus primeros años, con hornos de baja temperatura, hasta que los abandonaron por sus cremas, grises y azules, de los sulfatos, aplicados bajo una capa de barniz transparente que les daba a sus figuras un exagerado brillo. Pero Lladró consiguió que se vieran como un timbre de modernidad, como una nueva imagen estética. La mayor parte de las fábricas siguieron su moda, de coste de producción muy inferior al sistema tradicional que prefirió Cerámicas Hispania.

En Hispania, al principio, los hacía un trabajador de nombre Miguel, cuyo apellido se ha perdido, bajo la dirección de Eduardo Mira y, luego, de Luís Huerta Gasset, de una famosa saga de ceramistas de Manises, cuyo más famoso representante era su padre, Juan Bautista Huerta Aviñó. Luís Huerta Gasset fue el segundo de los tres hermanos, Juan, ya un famoso artista fallero y escultor, Luís y Rafael. Los esmaltes que no podían hacerse en fábrica se compraban a Hermanos Sureda, de Madrid.



Figuras 38,39. Hispania. Niño del pájaro, con esmaltes rojos y azules.

Seguramente de Antonio Arnal.

Marca debajo de la figura con la etiqueta adhesiva de Grifé&Escoda, tienda de lujo en el Paseo de Gracia, de Barcelona.

Con Alfonso Pastor Galvañón entró en Hispania, como ingeniero cerámico, su hijo Alfonso Pastor Moreno, de apasionante biografía para la historia de la porcelana valenciana, titulado, en 1969, en la especialidad técnica por la que se llamaba en ese momento “Escuela Práctica de Cerámica”, de Manises. Pastor Moreno, que desde los 11 años acompañaba a su padre por los obradores de la fábrica y estudió in situ la labor de los técnicos, sus antiguos mentores, que preparaban mecánicamente y químicamente los esmaltes, al terminar sus estudios fue contratado como “Ayudante de Dirección”. Esa primera época, desde muy a principios hasta finales de los años 60, fue su verdadera escuela práctica en el mundo de los esmaltes y el inicio de su experimentación con nuevas formulaciones directamente aplicables en fábrica, más allá de las enseñanzas de la Escuela de Cerámica.

Poco tiempo después, la Cámara de Comercio, de Valencia, convocó una beca para estudios cerámicos, con residencia en Limoges. Allí se matriculó en la Escuela de Ingeniería Cerámica, de Limoges, al tiempo que participaba en visitas a fábricas de porcelana y estaba como “stagiaire” en la fábrica de materias primas de François Vandermarcq, la KPCL (Kaolin et pâtes ceramiques du Limousin). Concluida su estancia en Limoges, se trasladó a Estados Unidos y por recomendación de un profesor del MIT, de la Universidad de Harvard, presentó una solicitud de ingreso en la Universidad de Alfred, en el estado de Nueva York, en Estados Unidos en el curso 1969-1970.

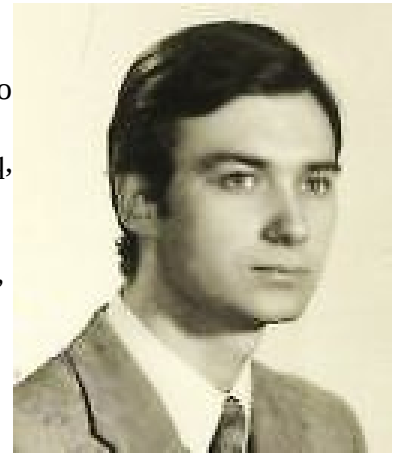


Figura 40. Alfonso Pastor Moreno durante su estancia en Limoges.

Llamado por su padre ante la carencia de químicos competentes, hacia finales de los años 60 comenzó a trabajar de nuevo en Hispania, experimentando con los colores cerámicos más innovadores. Sin embargo, una convocatoria del Ministerio de Asuntos Exteriores solicitando un experto en cerámica, lo llevó, obtenida la plaza, hacia 1972, a Túnez, donde le asignaron el puesto de director de su primera fábrica moderna de cerámica. De Túnez pasó, a solicitud de François Vandermarcq, de nuevo a Limoges, como adjunto a la dirección de su fábrica, en 1974.

Tras menos de un año en Limoges, su padre le informó que los Lladró ya tenían el 75% de Cerámicas Hispania y que le necesitaba en la fábrica. De Alfonso Pastor Moreno eran la mayoría de esmaltes de alta y baja temperatura que utilizó Hispania desde los años 60 hasta 1975. Especialmente notable fue su esmalte azul profundo, al estilo de los muy conocidos de Sèvres y Limoges, pero a diferencia de estos, que utilizaban silicatos de cobalto, en Hispania Pastor Moreno usaba el de aluminato de cobalto, de concepción y fabricación propia, mucho más estable que el de silicato y que constituye uno de los más importantes colores de la marca.

Sin embargo, el interés de los Hermanos Lladró iba más allá de la porcelana de Hispania. Lograron que Alfonso Pastor Galvañón les vendiera su 25% de la empresa e inmediatamente comunicaron a Alfonso Pastor Moreno que, disponiendo de otro titulado por la Escuela de Manises, Salvador Vilar, prescindían de sus servicios en Hispania y que le ofrecían la dirección técnica de una de sus nuevas empresas, Porcelanas Zaphir. Aceptó, al tiempo que entraba como profesor de tecnología cerámica en la Escuela de Cerámica de Manises en 1975, cuya plaza por oposición ganaría en 1982.

De Hispania viajaron también con él sus esmaltes a Zaphir. Durante unos meses compatibilizó su puesto en Zaphir con su enseñanza en la Escuela de Cerámica y, a petición de los Lladró, con el asesoramiento, de nuevo, a Cerámicas Hispania, cuyos esmaltes, formulados por él en otras condiciones, estaban fracasando. Sin embargo, la colaboración con los Lladró adolecía de problemas de base. Pastor Moreno aceptó asesorar primero a Porcelanas Bondía, de Onofre Bondía Sanmartín, y luego a Porcelanas REX, una gran fábrica montada en Turís para hacer la competencia a Lladró. Nombrado director técnico de REX, pasaría en ella diez años hasta su paso, como director técnico, a Nalda, hacia 1988.

Durante los 10 años de su estancia en Porcelanas REX asesoró, salvo a Inglés, en Bétera, y PAL, en Alboraya, a la mayoría de fábricas valencianas de entre los años 70 y primeros 80, que hicieron uso de sus fórmulas y que debían ser corregidas en función de las circunstancias específicas de cada fábrica y de sus diferentes proveedores. Sus esmaltes, creados para Cerámicas Hispania, se extendieron por todo el tejido industrial cerámico valenciano. Los colores que vemos en las figuras de Hispania desde entrados los años 60, son de formulación suya salvo algunos, muy especializados, que proporcionaban las grandes empresas europeas del sector. Todavía se conservan, en instituciones públicas o archivos privados, parte de sus cuadernos manuscritos de fórmulas.

LA ESTÉTICA DE CERÁMICAS HISPANIA

La producción de Cerámicas Hispania, desde 1941 a 1975, como empresa independiente, y desde 1975 a 1991 como parte del entramado de empresas de los Hermanos Lladró, es enorme. A sus artistas se debió unir un conjunto de diseñadores, incluso de especialidades más comerciales, que buscaban rentabilizar las instalaciones y los trabajadores, ofreciendo al público opciones respaldadas por el indudable prestigio de una marca y su conocimiento en el mercado.

En el ámbito de las figuras de porcelana, sin embargo, se percibe una unidad de estilo que se mantendrá prácticamente inalterada a lo largo de toda su trayectoria. El “estilo alemán”, o mejor, “centroeuropeo”, permanece, como dijimos, como guía estética de toda su producción. Con él tenía un mercado tradicionalmente exigente e históricamente educado que, en buena medida, había quedado huérfano tras la destrucción de la mayor parte de las fábricas alemanas durante la Segunda Guerra Mundial. A ello ayudó, como hemos comentado, su sistema de fabricación, apoyado por la creación de modelos en bronce susceptibles de servir una y otra vez, sin merma, como base de partida para rehacer los moldes desgastados. Estética clásica y reproducción infinita produjeron las mismas figuras una y otra vez hasta que dejaban de tener demanda y se acumulaban los stocks.

En el ámbito de los objetos, buena parte de su producción en los años 60, sin embargo, la marca se muestra mucho más ecléctica. Junto a exquisitos objetos decorativos conviven objetos de carácter eminentemente utilitario, siempre con un diseño depurado, y objetos de carácter publicitario, una actividad ciertamente sorprendente en el panorama artístico valenciano. Otras marcas, Lladró incluso, exploraron estas vías comerciales buscando a cualquier cliente potencial. Como acostumbraba decir Juan Lladró, “Hacíamos lo que se vendía”.

Los objetos publicitarios. La marca “Rouvre”, de Cerámicas Hispania

Además de su marca principal, a principios de los años 60, Cerámicas Hispania creó una marca específica de objetos publicitarios, “Rouvre”, que logró inundar el mercado con sus característicos ceniceros, bandejitas y otros objetos de bajo coste. Como publicidad, constituían objetos de fácil circulación, muchas veces regalados por las marcas en sus campañas de marketing, o incluso “dejados” en las habitaciones de los hoteles para que el viajero se los llevase.



Figuras 41,42. Rouvre (Hispania).
Cenicero y logo Louvre en su base.



Figuras 43,44,45. Portadas de dos catálogos de la marca ROUVRE, de Cerámicas Hispania, y parte del contenido del de la derecha. Hacia 1964 y 1965.

Cerámicas Hispania, algo más adelante y ya con su propia marca, creó otras líneas de objetos y recuerdos turísticos, realizados por encargo desde muchos lugares del mundo. Un buen ejemplo es su colección de bellos ceniceros con los escudos de los Colleges de la Universidad de Oxford, también comercializados en esa universidad:



Figuras 46,47,48. Hispania. Colección de ceniceros con los escudos de armas de los Colleges de la Universidad de Oxford.

Escudo del Balliol College, fundado en 1263, uno de los tres más antiguos de la universidad junto con el University College y el Merton College.

Marca bajo uno de los objetos.

Los objetos decorativos



Figura 49.
Hispania.
Centro de mesa
estilo Imperio.



Figura 50. Hispania.
Frutero.
Estilo Rococó.

Desde finales de los años 50, al mejorar la situación económica y social que España arrastraba desde la posguerra, los objetos “accesorios” de carácter eminentemente artístico y decorativo, fueron ocupando lugar en los anhelos de una sociedad cuyas clases medias ya podían permitirse desear lo que, en la mentalidad de esos años, significaba un progreso.

Su reflejo en las fábricas de porcelana que, surgidas antes de la guerra, habían ido recuperando y modernizando sus instalaciones, como “Porcelanas del Bidasoa”, de Irún, y otras, aparecidas ya tras la guerra, como la “Fundación Generalísimo Franco”, de Madrid, fue un aumento de los pedidos de este tipo de objetos asociados al lujo, tanto de los particulares como de las administraciones públicas. Hispania, la más precoz de estas fábricas en lanzarse a la carrera hacia esta potencial clientela, hizo considerables esfuerzos por ofrecer a todos sus públicos tan ansiados artículos.

Para mayores y menores poderes adquisitivos, los objetos de marca Cerámicas Hispania iban inundando los expositores de las nuevas tiendas que, con renovadas estéticas, se ofrecían a la gente para proporcionarles esos momentos de placer que la sacaban de la todavía dura realidad de su vida cotidiana.



Figuras 51,52. Hispania. Bandeja para dulces. 40 cm. x 14 cm.

Junto a estas maravillas, los artistas y técnicos de Alfonso Pastor Galvañón ofrecían a sus potenciales clientes objetos más sencillos, útiles de la vida cotidiana con un toque de exquisitez que, de sus manos a sus mentes, les llevaba el mensaje de que las cosas estaban yendo mejor, pese a la modestia del producto en sí. De la gran producción de Hispania que ha llegado hasta nosotros y que fluye a los mercados de segunda mano al cambiar los gustos de los compradores desde principios de los años 70, podrían aportarse más y más ejemplos sin modificar el mensaje ya elaborado.

Pero alguno más cabe aún aportar de estos cambios estéticos hacia la Modernidad, a veces ciertamente de dudoso gusto, que acentúan todavía más ese cambio de la sociedad española que comenzaba a percibir la apertura del Régimen Autoritario y, sobre todo gracias al turismo, el acercamiento a un mundo todavía misterioso, la sociedad del bienestar que ya permeaba todas las capas de la sociedad europea occidental.



Figuras 53,54. Hispania.
Vinagreras

Figura 55. Hispania. Salsera



Las figuras. Una aproximación temática

Pero la cima del arte porcelánico, como lo venía siendo en Europa desde el descubrimiento del secreto de la porcelana, a principios del siglo XVIII, son las figuras. Desde Meissen, a Viena, a Sèvres, a Capodimonte, al Buen Retiro, todas Manufacturas Reales, a través de las marcas de porcelana burguesa del siglo XIX y hasta la Segunda Guerra Mundial, las figuras de porcelana, decoradas o en biscuit, son las que han llevado arte con mayúscula a más hogares.

Cerámicas Hispania, de la mano de los artistas y técnicos que ya conocemos, comenzó desde 1943 una increíble aventura estética que la llevó a reconstruir ese mundo Barroco y Rococó que Europa había perdido desde los avatares de las contiendas y los procesos revolucionarios. Difícilmente encontramos la Modernidad y las “vanguardias” tras las obras que nos han quedado de Hispania.

Pero en esa estética elegida por sus fundadores y mantenida hasta que los Lladró se hicieron cargo de la empresa para destruirla mientras popularizaban la suya propia, de porcelana barata y al principio insulsa, reside su misterio y su milagro, producido en la Valencia de los años 50.

Un precioso ejemplo de ello, en nada distinguible de una figura de la época más clásica de la porcelana, es esta pequeña obra de arte de Cerámicas Hispania, de apenas 15x10 cm, con detalles, como las manos, que apenas miden 6 o 7 mm. Merece, en su tamaño y delicadeza, ser el paradigma de la marca. Parecería directamente salida de los obradores de Johann Joachim Kändler, para la Manufactura de Meissen, en Sajonia, o de Claudius Innocentius du Paquier, en la Manufactura Imperial y Real de Augarten, en Viena, en la primera mitad del siglo XVIII.

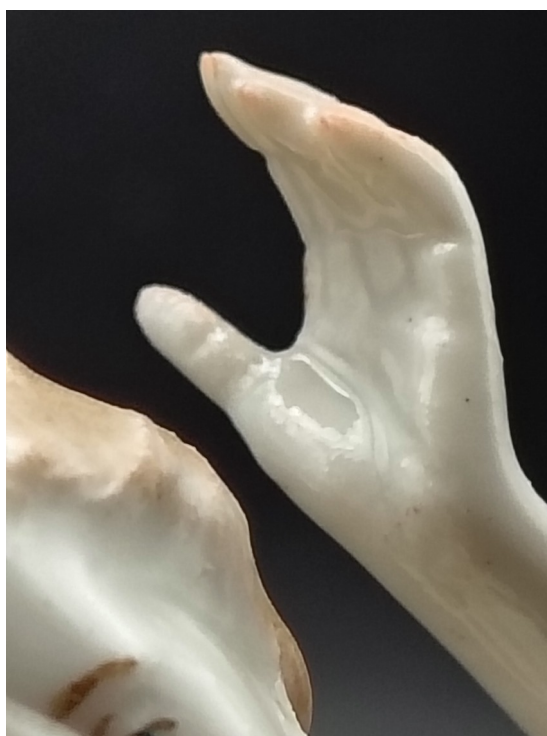
Ese es, sin duda, el ideal que avizoraron los propietarios de Hispania, una vez hubo madurado la empresa y logrado la excelencia, tanto técnica, como escultórica y, más aún, decorativa. En sus detalles, y en su contemplación directa, el efecto es sobrecogedor.



Figura 56. Hispania. Idilio. Detalles de la pintura.



Figura 57.
Hispania,
Idilio.
15x10 cm.



Figuras 58,59,60,61. Hispania. Idilio. Detalles y marca impresa bajo la figura, junto a la etiqueta autoadhesiva de Grifé & Escoda, de Barcelona.

Cultivando esa estética clásica, Hispania no estuvo sola en España. Si bien empresas como Nalda o Inglés en Valencia, Cerámicas Tamarit en Cataluña, la gallegas Sargadelos, Álvarez, y su entorno, y unas cuantas más abrieron caminos hacia una Modernidad, a menudo elitista y de minorías, otras vieron en el clasicismo, como Hispania, el motor de su negocio. En España, además de Sauthier y Bidasoa en el País Vasco, la Fundación Generalísimo y las empresas Algora, Sureda, Salvador Mayol y Francisco Gálvez, en Madrid, o Alonso Cebreros, de Ávila, también apostaron por un clasicismo que debía tener mercados suficientemente potentes para mantenerlas.

La apisonadora Lladró pertenece a un mundo diferente. Tras sus inicios clásicos, de la mano de sus escultores Fulgencio García y Amparo Amador, la visión comercial de los tres hermanos Lladró cambió el mundo de la porcelana artística. Lo hemos estudiado ya en otros trabajos. Baste apuntar que esa porcelana sencilla, barata e “innovadora” con la que los Lladró consiguieron educar a la gente en todo el mundo, y llevarlos a valorar su “Estilo Lladró” por encima de siglos de tradición, conquistó a las clases medias y populares que vieron que podían permitirse introducir un poco de arte en sus anodinas vidas y en sus vitrinas.

Cerámicas Hispania, en Manises, a apenas diez kilómetros del gigante Lladró, no jugó a ese juego. Hasta que los Hermanos Lladró se hicieron con la propiedad, mantuvo su estética centroeuropea, cierto es al coste de ir desapareciendo incapaz de resistir la competencia de Lladró, sus imitadores, y el propio ecosistema social que los Lladró habían logrado instaurar.

Nos quedan sus figuras, reeditadas una vez tras otra con los diferentes logos que fueron imprimiendo en su fondo, testimonio de sus diferentes años de fabricación. Salvo por esos logos, e incluso con ellos, es difícil precisar a qué años pertenecen, a 1943 o a 1975. La desgraciada desaparición de sus archivos, ya bien documentada, lo hace imposible ahora y en el futuro.

En la estética de sus muy primeras figuras, las de los años 40, a las que hemos atribuido esa condición al llevar todavía las primeras marcas manuscritas, se percibe aún un estilo escultórico algo difuso. Las hemos atribuido, con dudas, a Antonio Arnal, al ser él el primer escultor inequívocamente identificado como de los primeros momentos. Antonio Arnal no era titulado en Bellas Artes sino en la Escuela de Artes y Oficios, la misma a la que acudieron los Lladró, y que era de más fácil y barato acceso. Y, aunque nada presupone esto, no deja de ser un detalle de interés, sobre todo comparadas con las que, con más seguridad, podrán ser atribuidas a Fulgencio García.

La lista de figuras producidas por Hispania sería interminable pero, para presentarlas al espectador con algún orden, faltos de los documentos que permitieran una sucesión cronológica de las que han llegado hasta nosotros, quizá como criterios de elección, además de su calidad estética, siempre subjetiva, podrían aducirse criterios como el impacto que tuvieron en su tiempo, es decir, el número de piezas vendidas. Desgraciadamente también nos faltan, y son irrecuperables, los datos de producción de la época anterior a los Lladró. Un criterio sustitutivo, este plenamente vigente y accesible, podría ser el de las piezas que más frecuentemente aparecen en los actuales mercados online, testimonio cualitativo de la cantidad de hogares a los que llegaron.

Descartados ambos criterios, el estético, poco definido al poderse hablar, incluso, de un “Estilo Hispania” relativamente uniforme, y el numérico, al no disponer de aquellos datos, nos queda el “criterio temático”. Como muchas marcas europeas de corte clásico, los propietarios y los escultores de Hispania encontraron su inspiración en temáticas consagradas por la historia del arte, y en torno a un tema pueden agruparse las figuras a las que este da coherencia. Este criterio no deja de arrastrar su carga de subjetividad pero, al menos, permite desbrozar el campo y ver con claridad la cosecha. En cualquier ordenación que elijamos, y elegimos aquí la temática, nos quedan ellas, las figuras que han llegado hasta nosotros. Y son un espectáculo.

Jinetes



Figura 62. Hispania. Heraldo de caza. Antonio Arnal (?).

En estas muy primeras figuras, el control de calidad artístico en porcelana no se había depurado al nivel que alcanzaría en obras posteriores. Se nota aún un cierto “aire cerámico” en caras, expresiones y manchas de color. Las pintoras, procedentes del mundo de la cerámica artística de Manises, tenían todavía las características, más sueltas y menos depuradas, de la pintura en esa menos noble materia. En su evolución se perciben las diferentes generaciones de artistas y sus estéticas.



Figura 63. Hispania.
Heraldo. Detalle.
Antonio Arnal (?).

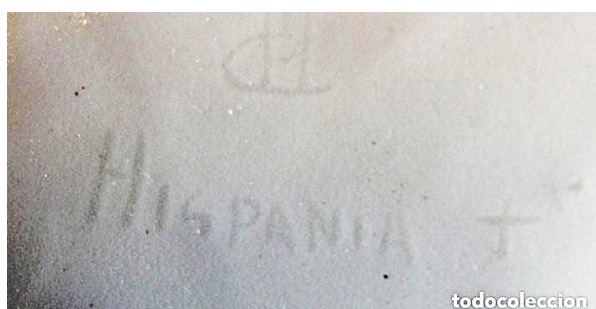


Figura 64. Hispania.
Firma manuscrita bajo el jinete
anterior.



Figuras 65,66. Hispania. Amazona.
Antonio Arnal (?).
Marca manuscrita.

Las parejas



Figuras 67,68,69. Hispania. En el bosque.
Antonio Arnal (?).
Marca manuscrita.



Figuras 70,71,72. Hispania. Vendimiadores.
Antonio Arnal (?).
Marca manuscrita.



Figuras 73,74,75. Hispania.
En la fuente.
Antonio Arnal (?).
Marca manuscrita.



En la anterior y, sobre todo, en esta figura se percibe ya un importante salto de calidad en la complejidad escultórica, y por tanto en la dificultad de moldeado, montaje y repasado y, más evidente, en la decoración



Como lo había sido para la sección artística de la Fábrica de Porcelana y Productos Refractarios Víctor de Nalda, el impacto de Fulgencio García en Cerámicas Hispania, aunque breve su paso hasta recalar en Lladró, es enorme. Las obras que encontramos en Hispania y que podemos con fundamento atribuir a su autoría, resisten la comparación con figuras semejantes esculpidas para Porcelana Nalda pese a que Hispania era una empresa comercial y Nalda un complemento elitista de una exitosa fábrica de porcelana técnica. Esas figuras presentan sus clásicos iconos, los detalles propios, que acompañaron al maestro a lo largo de todo su trayectoria y a través de las distintas marcas para las que esculpió. Nos quedan bastantes de ellas y sigue el espectáculo.



Figura 76. Hispania. Pareja de campesinos con uvas. Fulgencio García(?).



Figuras 77,78. Hispania. Pareja de campesinos con uvas. Detalle y marca impresa. Fulgencio García.

Sentar sus figuras sobre un tocón de árbol, la naturalidad de la escena pese al escorzo forzado de los cuerpos y, sobre todo, los dedos exentos, son iconos que apuntan inequívocamente a Fulgencio García. Repetiría esa arquitectura escénica en numerosas de sus obras.





Figuras 79,80,81. Hispania.
Pareja de la pajarera. Fulgencio García.
Marca impresa.



Estas últimas figuras, como la figura 27, que están entre las más grandes que conocemos, cerca de 30 cm. de altura, son figuras necesariamente muy caras de producir. Son figuras a cuatro fuegos, o cuatro pasos por hornos, con caras esmaltes y pastas, caras de esculpir, de despiezar, de montar, de decorar e incluso de embalar y disponer adecuadamente en los expositores de las tiendas, al acceso de los clientes. Hispania produjo figuras más sencillas, dentro de su excelencia, en ese estilo centroeuropeo que fue su divisa, aún con figuras de apariencia más libre.



Figura 82. Hispania. Damita.

Campesinos

Figura 83. Hispania. Campesina con cesta.



Figura 84. Hispania. Campesina con cántaros.

Incluso en estas figuras más sencillas, Hispania no escatimaba los detalles en oro que, por nimios que fuesen, obligaban a nuevas intervenciones de las pintoras y a un cuarto paso por los hornos.



Figura 85. Hispania. Pastor.

Músicos e instrumentos

Junto a la figura de “La pianista”, que ya hemos visto, adornada con lujosos vestidos, fueron numerosas las figuras de la primera época que representaban personajes, con ropajes más populares, tocando algún instrumento. Encontramos estas figuras con muchas de las sucesivas marcas con que fue marcando Cerámicas Hispania a sus copias. Solo ligeras diferencias en su decoración, algo desigual en su calidad decorativa en sus más de treinta años, entre 1943 y 1975, las distinguen, mostrando que los moldes seguían tan vivos como en las primeras ediciones, que los responsables de Hispania seguían fieles a su primer estilo y que sus ventas se mantenían activas.



Figura 86. Hispania. Niño tocando la flauta.



Figura 87. Hispania. Niña tocando la pandereta.



Figura 88. Hispania.
Niño tocando el acordeón.

Figura 89. Hispania.
Niño tocando la zanfona.



Con atuendos más elegantes, a la moda dieciochesca centroeuropea, encontramos también encantadoras figuras como las de dos niños tocando el piano y el violín. Son unas tiernas imágenes en que el estilo Rococó brilla en todo su esplendor y las diferentes facetas del arte porcelánico, escultura, decoración y saber técnico se proyectan hacia los ojos del espectador.



Figura 90. Hispania. El concierto.

Este conjunto, del que conocemos algún instrumento más de la serie, como una arpista, es un magnífico ejemplo de ese clásico estilo Rococó alemán en toda su riqueza estética.

La Commedia dell'Arte

El siguiente tema requiere de una pequeña explicación. Emilio Portolés, como pintor, estaba obsesionado en su idea de “Arlequín”, cuyo tema utilizó en varias exposiciones de pintura en diversas galerías valencianas, especialmente en la Galería Estil, en la Calle Isabel la Católica, de Valencia. Todavía se ofrecen a la venta en los mercados del arte cuadros y dibujos firmados por Portolés y representando a Arlequín en diferentes contextos.

Arlequín es un personaje de *La Commedia dell'Arte*, que, desde el siglo XVI en Italia, englobaba a diversas tradiciones de representaciones escénicas, las más importantes, la veneciana y la napolitana. En ambas tradiciones existía, junto a otros personajes, un “segundo criado”, el “criado tonto” y gracioso, por oposición al “criado listo”, más serio. El Segundo Criado era el encargado, con sus cabriolas y salidas de tono, de mantener la tensión de la obra. Arlequín era el de la tradición veneciana, mientras que su equivalente napolitano era el llamado “Polichinela”.

Sin embargo, con el paso del tiempo y a diferentes países, ambos personajes fueron confundiendo entre sí y con otros personajes de la *Commedia dell'Arte*. En sus orígenes, los actores eran identificados por sus máscaras representativas. En su paso por la historia, la imagen de Arlequín, al principio vestido con ropa remendada, fue depurándose hasta presentar sus tres elementos característicos: el traje a rombos, el bicornio y la mandolina.

Polichinela, por su parte, se presentaba caracterizado por su vestido, un amplio blusón con cuello de gorgueras y grandes botones. Más aún, en su trayecto por los escenarios franceses, volvió a confundirse con otro personaje, Pierrot.



Figura 91. Hispania. Arlequín.
Emilio Portolés, diseñador.

En Hispania encontramos bastantes representaciones de “Arlequín”, tal como lo entendía Portolés, mezclando características de distintos personajes, algunos con esos aditamentos y otros con los de Polichinela o con simples máscaras, siguiendo una estética popularizada por el escultor Johann Joachim Kändler, hacia 1750, para la Manufactura de Meissen, en Sajonia, Alemania, que le sirvió, con seguridad, de inspiración.

Figura 92. Hispania. Arlequín niño.
Emilio Portolés.



Figura 93. Hispania. Arlequín con traje a cuarteles.
Emilio Portolés.

Figura 94. Hispania. Personaje de la Commedia dell'Arte.
Emilio Portolés.



Figuras 95.
Hispania.
Polichinela.
Emilio Portolés.



Figura 96,97. Hispania. Polichinela. Emilio Portolés.

La serie de Las Estaciones

Debió ser una de las series más populares de Hispania. La encontramos con marcas de los primeros años y de los últimos, siempre conservando una cierta uniformidad en la decoración.



Figuras 98,99,100,101. Hispania. Las Cuatro Estaciones.
Primavera. Verano,Otoño. Invierno.
Terminación en ricos colores cerámicos a base de óxidos.
Todas tienen aproximadamente unas dimensiones de 17,5x16,5 cm.

También la encontramos, como bastantes otras figuras de Hispania, en terminaciones muy diferentes. Si en las figuras anteriores prima la profusión de colores cerámicos de composiciones muy diversas, en las siguientes prima la simplicidad. Encontramos figuras esmaltadas en blanco brillante, con sus escasos ropajes en el precioso azul de aluminato de cobalto de Alfonso Pastor Moreno, y adornos en oro mate de resinato de oro, con toques marrones en su pelo. Una y otra serie testimonian la perfección que habían alcanzado los decoradores de Hispania en su uso de los colores.



Figuras 102,103,104,105. Hispania. Las Cuatro Estaciones.
Primavera. Verano,Otoño. Invierno.
Terminación en azul y oro, con las mismas dimensiones que las anteriores.

Los niños astrónomos

Otra serie notable fue la de sus niños astrónomos, en la que también encontramos figuras con la firma manuscrita incisa, y con las tamponadas en colores rojo o azul, y diversas leyendas accesorias, que prueban que los mismos modelos fueron reeditándose periódicamente entre los años 40 y 1975.



Figuras 106,107. Hispania. Niños astrónomos.

Los Cuatro Elementos

Entre la enorme producción de Cerámicas Hispania encontramos más series, muchas inspiradas en originales de marcas centroeuropeas, aún dándoles una estética original. Otra serie notable es la de sus “Elementos”, el Aire, la Tierra, el Agua y el Fuego:



Figuras 108,109. Hispania. El Aire y La Tierra, dos de los Cuatro Elementos.

Animales

También los animales tuvieron abundante representación entre las figuras de Hispania, con una drástica distinción entre las etapas anterior y posterior a Lladró, como veremos, pero muy pocas diferencias dentro de la primera etapa. Antonio Arnal era un reconocido escultor de animales, especialmente aves, pero tratando con sensibilidad y detalles otras especies. Como tanto Fulgencio García como José Luís de las Heras o Granero no nos han dejado demasiadas pistas al respecto, y a falta de los documentos perdidos, sigue siendo aventurado asignar autorías. Sin embargo, el espectáculo que nos proporciona Cerámicas Hispania sigue maravillando nuestro sentido estético.



Figura 110. Hispania. Reloj con pájaros.
No nos consta todavía que este reloj recibiera su maquinaria y fuera puesto a la venta. Seguramente fue una cara y lujosa prueba de objetos utilitarios, en la vía de la gran tradición centroeuropea, pero con el arte de Antonio Arnal, las desconocidas pintoras de Hispania y el esplendor de los muchos tipos de esmaltes aplicados.



Figuras 111,112. Hispania. Reloj con pájaros. Detalles. Antonio Arnal.

Más ambiciosas en su tamaño y osadía son algunas figuras, también herederas de motivos clásicos de fábricas de porcelana alemanas y francesas, que representan escenas de caza o grupos de hombres y animales.



Figura 113. Hispania. Escena de caza al jabalí con perros.

De esta figura, famosa entre la producción de Cerámicas Hispania, se hicieron también numerosas ediciones, como atestiguan las diferentes marcas con que fueron identificadas, desde principios de los años 50 a finales de los 60. Esta pertenece a finales de los 60.



Figuras 114,115. Hispania.
Escena de caza al jabalí con perros.
Detalle y marca en el interior.





Figuras 116,117. Hispania. Campesino posando con un caballo percherón.



Figura 118. Hispania.
Paje con perro en escena de caza.



Figura 119. Niño pescador con pato.

Orientales

Además de estas figuras, mayoritariamente de clásica estética centroeuropea, los directores artísticos de Cerámicas Hispania, tanto Antonio Testón como Emilio Portolés, con las competentes indicaciones de Ricardo Trénor y Alfonso Pastor Galvañón, promovieron nuevas líneas más experimentales. Entre ellas, Hispania desarrolló una línea de figuras orientales, en las que se contemplan diversas decoraciones, entre ellas los espléndidos azules de cobalto, de Alfonso Pastor Moreno.

Figura 120. Hispania. León Fu. Los Leones Fu, también llamados en occidente “Perros Foo”, espíritus protectores de las casas, se hacían por parejas, un macho y una hembra. El macho se reconoce porque apoya su pata sobre una bola del mundo. La hembra apoya su pata sobre un cachorro.



Figura 121. Hispania. Monje budista. Se hicieron hasta una docena de figuras budistas, entre monjes con distintos aditamentos y Budas, en distintas posturas, de pie, sentados o tumbados, y en distintas decoraciones. En estas se puede admirar un precioso azul profundo de Pastor Moreno.



Figuras 122,123. Hispania. “No ver, no oír, no hablar”.
 Son también figuras de origen budista, representando posturas de sabiduría.

Usualmente se representaban como tres monos, aquí transformados en tres geishas japonesas. El diseño fue de la decoradora Junko, cuyos característicos dibujos, fácilmente reconocibles, aparecen también en diversos objetos decorativos de Hispania.

De Hispania, la inspiración pasó a otras fábricas valencianas, también con el motivo de las geishas. Conocemos hasta el momento tres conjuntos completos. El de Porcelanas Casades, de Ribarroja, es el más parecido.

CERÁMICAS HISPANIA EN LA ÉPOCA DE LLADRÓ

Desde 1975, los Hermanos Lladró, al lograr la total propiedad de la empresa y cesar en sus funciones tanto Alfonso Pastor Galvañón, como director, como su hijo Alfonso Pastor Moreno, como químico, buscaron una imagen de marca que no interfiriera con las suyas propias. En parte reaprovecharon, sobre todo para Nao y Zaphir, algunos de los moldes de Hispania a los que atribuyeron posibilidades comerciales en esas marcas, pero esta actividad fue minoritaria.

Como hemos apuntado, los escultores de la época anterior que quedaron en Hispania, José Luís de las Heras y Miquel Navarro, se dedicaron más a objetos decorativos y publicitarios, en la línea de Rouvre estos últimos, y creando objetos como unos muy difundidos pies de lámpara, cestas y recipientes sencillos. Poco tiempo después, tanto De las Heras como Navarro abandonaron la empresa para establecerse por su cuenta y la actividad en Hispania fue disminuyendo gradualmente.

Para imprimir nuevos aires a la marca Cerámicas Hispania, sin interferir con sus marcas activas, la propia Lladró, “Nao by Lladró” y Zaphir, buscaron savia nueva. En las Fallas de marzo de 1975, la Falla Na Jordana consiguió el primer premio. Ese año, una hija de José Lladró era Fallera Mayor de la Falla Convento Jerusalén y, en la visita de cortesía que giró esa comisión a Na Jordana, José Lladró iba con ellos. Preguntó por el escultor. Le informaron en la comisión que la Falla la dirigió Julián Puche, que figuraba como el artista titular, pero que el escultor de la mayor parte fue su hijo, un joven José Puche. José Lladró le ofreció sin dudar un puesto de escultor en su empresa. El 1 de abril de 1975, José Puche se convirtió ya, a media jornada porque no quería abandonar las fallas, en escultor de Lladró.

Juan Lladró, que tenía en mente imitar una línea de Porcelanas Bondía, de Onofre Bondía Sanmartín, de figuras de animales grandes, casi tamaño natural, que se vendían bien, destinó a Puche a su fábrica de Zaphir, en Xirivella, con el encargo explícito de que modelara esas figuras de animales para fabricarlas en Cerámicas Hispania.

Sus originales en barro eran llevados a las instalaciones de Hispania, en Manises, donde se hacían los moldes y se cocían las figuras. Allí, Rafael Huerta Gasset, hermano del escultor Juan Huerta y un técnico, de apellido Valverde, que los Lladró sacaron también de Porcelanas Bondía, dirigían la producción para transformar la figura en barro en porcelana.

Además, el plantel de escultores de la fábrica principal de Lladró aportó diseños de objetos utilitarios y decorativos, que también aparecen marcados con las siglas “DAISA”. Sin embargo, parte de su producción, rápidamente menguante, todavía siguieron siendo unas pocas figuras recicladas de los antiguos originales. Sus despiezados en bronce permitían la confección de moldes de manera indefinida sin merma de calidad. Esos despiezados, desgraciadamente perdidos y sin rastro hasta el momento, constituirían un verdadero monumento a la porcelana valenciana que esperemos, si todavía existen y se toma conciencia de su valor, un día aparezcan para enriquecer la historia de esta.

José Puche esculpió, durante algo más de dos años, antes de pasar ya a la Ciudad de la Porcelana de Lladró, entre Tavernes Blanques y Alboraya, diversas figuras de esa temática. Al pasar José Puche a Tavernes Blanques, Los Lladró situaron como escultor de Hispania, para seguir el estilo que habían impuesto, a Alfredo Ruiz, que estaba trabajando en Tavernes Blanques. Además, modelando para Hispania, también colaboró algún otro escultor de Lladró que todavía no hemos identificado con seguridad. Según testimonios sobre esa época, no se modelaban ya nuevas figuras del estilo clásico de Cerámicas Hispania. Se continuó la elaboración de pequeñas piezas utilitarias y otras decorativas, en un camino descendente que fue vaciando las instalaciones de contenido hasta su cierre definitivo a finales de los años 80.

Las nuevas piezas llevaban ya, bajo una de las marcas clásicas de Hispania, la C entrelazada con una H cuyas líneas verticales simulaban chimeneas con humo surgiendo, la leyenda “Made in Spain” y al poco tiempo, también el acrónimo de la empresa “Diseños Artísticos e Industriales S.A.”, DAISA, seguido de una fecha.



Figura 124. Hispania DAISA. Gran Danés. José Puche. Fue el primero que modeló para Hispania. Se encuentran ejemplares con diferentes fechas tras el acrónimo DAISA, indicando distintas ediciones de la misma figura. Sus dimensiones son 78x53 cm.



Figura 125, Hispania DAISA.
Cachorro de leopardo.
José Puche.



Figura 126. Hispania DAISA. Perros Yorkshire. Alfredo Ruiz (?).



Figura 127. Hispania DAISA. Oso Panda.
Alfredo Ruiz (?).

Análogamente a los modelos de José Puche, aunque con fechas algo más tardías, se encuentran ejemplares de distintas ediciones.



Figura 128. Hispania DAISA.
Marca impresa.

Obsérvese que los flecos de la banda con la leyenda “HISPANIA” están trazados con líneas separadas. Es otra modificación que introdujeron los diseñadores de Lladró y que no hemos encontrado en las primeras marcas impresas de Hispania, en la época anterior a Lladró.

Junto a estas figuras de animales, muy características, la Hispania de los Lladró siguió sacando al mercado objetos decorativos en porcelana e incluso en cerámica, con modelos, primero, de José Luís de las Heras y Miquel Navarro, y luego Alfredo Ruiz. En aquellos primeros momentos todavía no constaba debajo el acrónimo ©DAISA y una fecha. No nos ha aparecido todavía el acrónimo con una fecha anterior a los años 80, aunque hay piezas con una u otra marca, con o sin “DAISA”.

Un ejemplo significativo puede ser esta cesta en cerámica, terminada en barniz blanco, de la que conocemos dos tamaños.



Figuras 129,130. Hispania DAISA.

Alfredo Ruiz.

Cesta en cerámica, terminada en barniz blanco, con la marca característica de la etapa Lladró, todavía sin el acrónimo “DAISA” ni la fecha.

Anchura 23 cm.

Todavía la acompaña una etiqueta autoadhesiva de una tienda de lujo, “Carmen de Illobre LA CORUÑA”.

Posteriormente ya aparece la misma cesta, en tamaño semejante a esta y en otro mayor, con el acrónimo “DAISA” y una fecha incluidos en la marca, en los ejemplares más recientes.



Figuras 131,132. Hispania.

Alfredo Ruiz.

Cesta en cerámica blanca, análogamente terminada en barniz blanco, con una anchura de 42 cm.

De estas cestas conocemos ejemplares sin y con el rótulo DAISA.

En cualquier caso, esta producción era ya anecdótica para los Lladró. Cerámicas Hispania estaba sentenciada y siguió en activo, cada vez con menos personal, hasta que la ocasión de utilizar los terrenos como suelo edificable se consideró adecuada. Es el fin definitivo de una de las grandes fábricas, y de una época, de Manises.

EL LIBRO DE VISITAS DE CERÁMICAS HISPANIA

Si hubiera cabido alguna duda sobre la importancia de Cerámicas Hispania dentro del panorama artístico español desde finales de los años 40 del siglo XX y hasta el fin de la época de Alfonso Pastor Galvañón, la afortunada conservación de uno de los rarísimos documentos que se salvaron de la destrucción de los archivos de la marca, permite despejarla por completo.

Dicho documento es un libro, encuadernado en tela de tapizado dorada , con relieves florales, que recoge 189 firmas, con algunas ilegibles y otras sin mención de la personalidad del firmante, además de carecer, en muchas de ellas, de la fecha de la visita.

La primera de las firmas que aparecen es la de “Mr. Arthur S. Dean, Cónsul de S.M. Británica en Valencia”, de fecha “Febrero 1946”, y las últimas, sin fecha, pero ligeramente posteriores a abril de 1973, son de... Manuel de la Calva y Ramón Arcusa, el famosísimo conjunto musical de los años 60 y 70, “El Dúo dinámico”.

En hojas posteriores aparece un dibujo de Ambroglio Pozzi, representando la portada idealizada de la “Fábrica de Cerámicas y Mayólicas La Ceramo”, fechado y firmado en 1990, seguido de tres páginas de firmas. Aproximadamente $\frac{2}{3}$ de las hojas están en blanco.

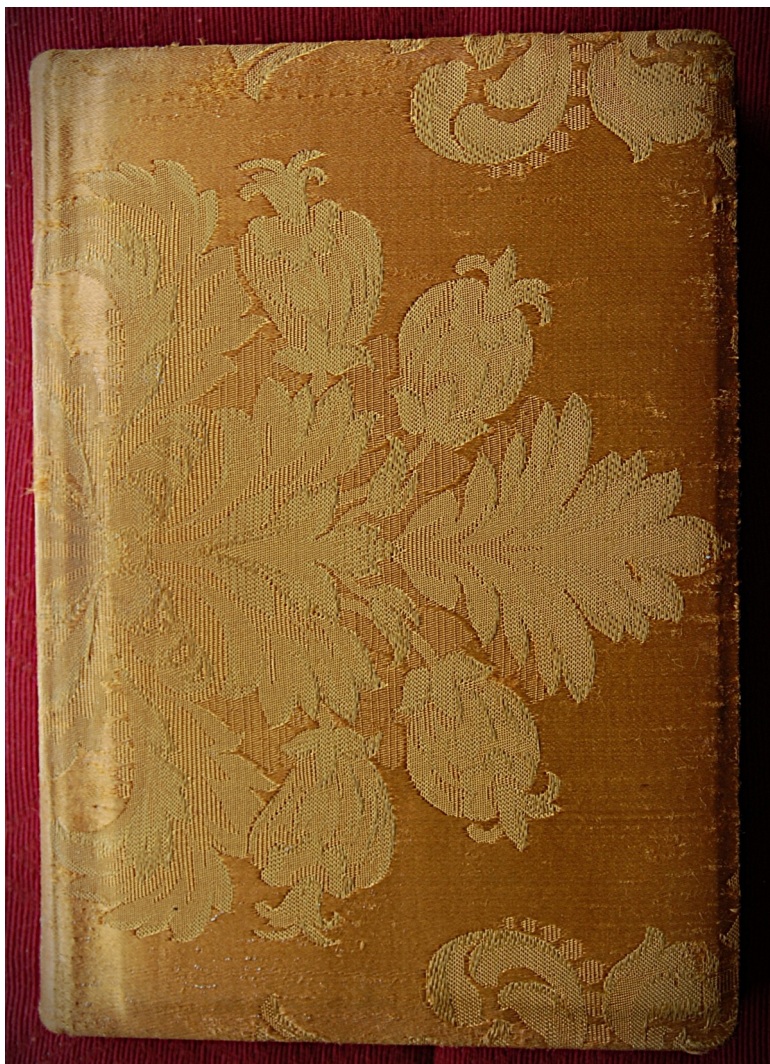


Figura 133. El Libro de Visitas, de Cerámicas Hispania y La Ceramo, de 25,5 cm. de altura por 18 cm. de anchura.

Entre esas fechas de 1946 y 1973 se encuentran desde las más altas personalidades políticas y sociales españolas y extranjeras, hasta famosísimos escritores, artistas y deportistas de la época.

Notables son las firmas de la esposa y las nietas de Francisco Franco, Jefe del Estado hasta su muerte en 1975; los Príncipes, luego Reyes, Juan Carlos y Sofía; Francisco Javier Carlos María de Borbón-Parma y Braganza, pretendiente carlista al Trono de España, y Francisca de Borbón, su hija; Rafael Leónidas Trujillo, Jefe de Estado de República Dominicana; Manuel Lora Tamayo, luego Ministro de Educación Nacional del IX gobierno de Franco, y otros dignatarios y diplomáticos extranjeros.

Representantes populares como la Fallera Mayor de Valencia en 1970, Elisa Lassala, hija del Presidente de la Diputación Bernardo Lassala González.

Artistas como Lola Membrives, Lola Flores y Manolo Caracol, Aurora Bautista, María Fernanda ladrón de Guevara, Pablo Sorozábal, Alejandro Ulloa, Enrique Guitart Matas, Marcos Redondo, José María Roderó, Nuria Espert o el propio Dúo Dinámico.

Escritores como Federico García Sanchiz o José María Pemán.

Deportistas como el futbolista internacional Jacinto Quicoces

Multitud de empresarios y banqueros españoles y extranjeros, como los italianos Arrigo Olivetti, administrador de la Casa Olivetti, el ya citado Ambroglio Pozzi y los directivos de grandes corporaciones comerciales e industriales.

Algunas de esas firmas:

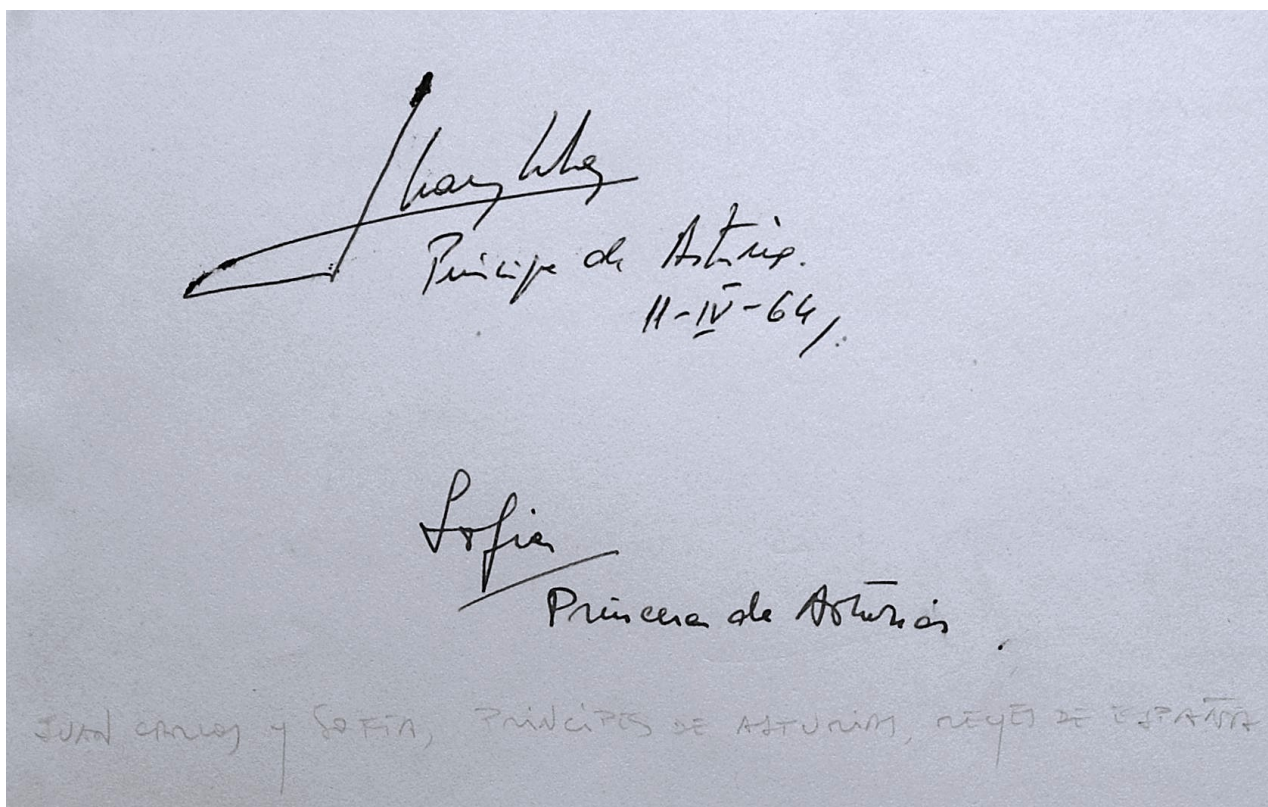


Figura 134. Libro de Firmas de Cerámicas Hispania.
Juan Carlos y Sofía, Príncipes de Asturias, 1964.



Figura 135. Llegada del entonces Príncipe Juan Carlos a Cerámicas Hispania, de Manises. 11 de abril de 1964.



Figura 136. El Príncipe Juan Carlos visitando las instalaciones de Cerámicas Hispania.

Carmen Polo de Franco
14-V-1947
Cuenta C. de Apatzingán
El Pande de Casa de Diego

Figura 137. Libro de Firmas de Cerámicas Hispania. Carmen Polo de Franco y sus ayudantes, 1947.

M^a del Carmen M. Bordiu y Franco

M^a de la O M. Bordiu y Franco
15-3-60

Figura 138,139. Libro de Firmas de Cerámicas Hispania. María del Carmen y María de la O Martínez Bordiu y Franco, nietas de Francisco Franco, 1960.

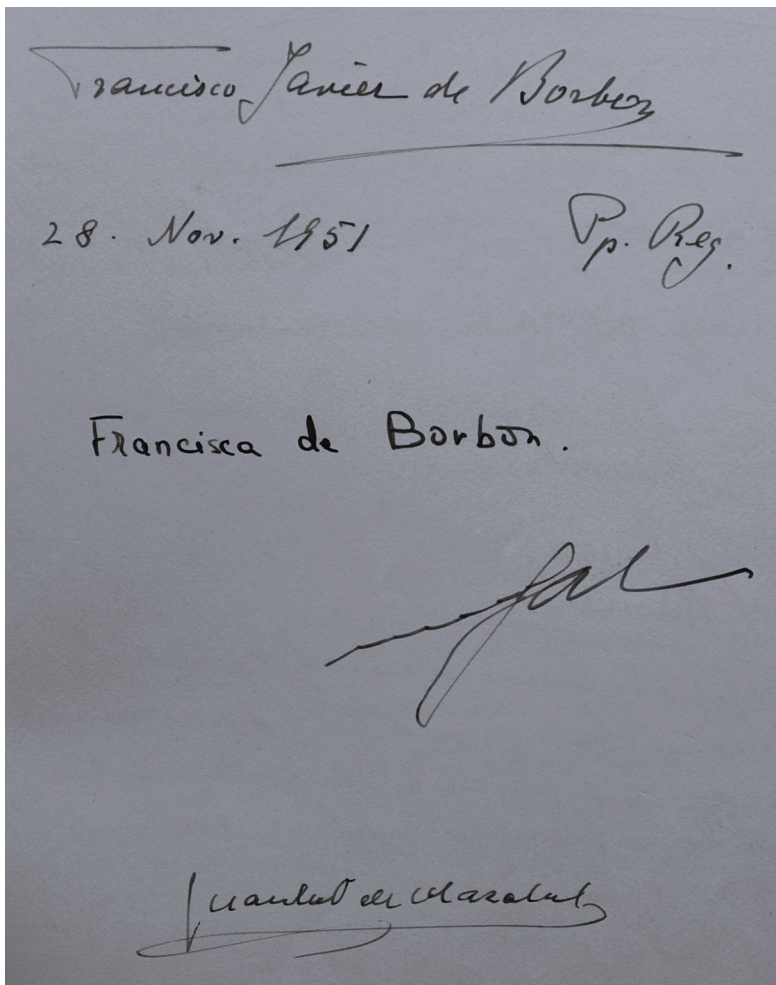


Figura 140. Libro de Firmas de Cerámicas Hispania. Francisco Javier Carlos María de Borbón-Parma y Braganza y su hija María Francisca de Borbón, con uno de sus ayudantes, 1951.

Francisco Javier de Borbón se asignó el título de Príncipe Regente, que figura en la abreviatura de la firma y, a partir de 1952, y hasta 1975, el de Rey Javier I de España.

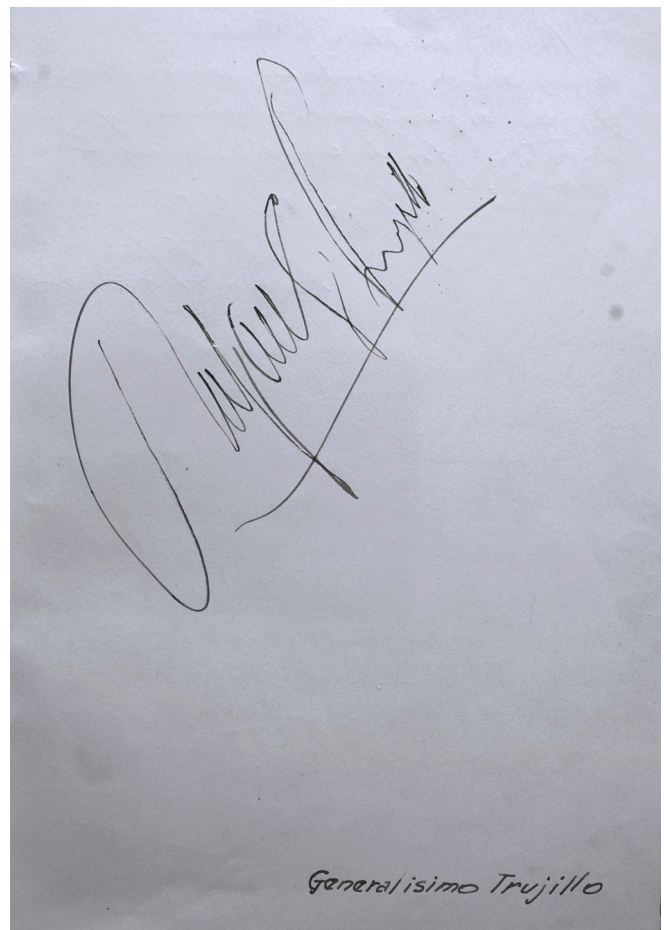


Figura 141. Libro de Firmas de Cerámicas Hispania.

Rafael Leónidas Trujillo Molina, Generalísimo del Ejército Dominicano y presidente del país, directa o indirectamente, desde 1930 a 1961.

Fue asesinado el 30 de mayo de 1961.

22
"Cerámicas Hispania",
me la cerámica tiene la
solidez de Hispania.
Y me "Hispania" tiene la
levedad de la cerámica.
Es decir, me España sea
completa, como lo es la
creación de este laboratorio
de maravillas.
Federico García Sanchiz
1950

Figura 142. Libro de Firmas de Cerámicas Hispania. Federico García Sanchiz, 1950.

¡ Después de visitar esta fábrica
— ¡ como si hubiera atravesado
el arco-iris! — mi admiración
y mi saludo!
José María Pemán
junio . 1954

Figura 143. Libro de Firmas de Cerámicas Hispania. José María Pemán, 1954.

Con admiración por
tanto arte como recuerdo
de mi visita
en carino •)
~~Lola Flores~~
Lola Flores
~~Manolo Caracol~~
Manolo Caracol

Figura 144 Libro de Firmas de Cerámicas Hispania. Lola Flores y Manolo Caracol, 1947.

Porque de visitar la
maravillosa industria de
cerámicas que además de ser
un objeto de exportación es
a la vez una obra cultural
por donde pasa su vida
civil
~~Maria Fernanda Ladrón de Guevara~~
M.F. Ladrón de Guevara
Ms. Fernanda Ladrón de Guevara.

Figura 145. Libro de Firmas de Cerámicas Hispania. María Fernanda Ladrón de Guevara, 1950.

A Cerámicas Hispania
con mi admiración y
mi gratitud
Rodero

Rodero-2001

Figura 146, Libro de Firmas de Cerámicas Hispania. José María Rodero, 1955.
José María Rodero volvió a dejar constancia de su visita en el Libro en 1960.

Muy afectuosamente
Nuria Espert

Nuria Espert

9.1.61

Figura 147. Libro de Firmas de Cerámicas Hispania. Nuria Espert, 1961.

A la maravillosa "Cerámica
Hispania" con gratitud por
el gran momento que pare
contemplando tanta obra de
arte

J Quicoces

4-5-1949

Jacinto Quicoces.
Ex internacional de fut-bol.

Figura 148. Libro de Firmas de Cerámicas Hispania. Jacinto Quicoces, 1949.

A Hispania, autenticos museos
de cerámica en muchos casos

Elis

Fallera Mayor 1970

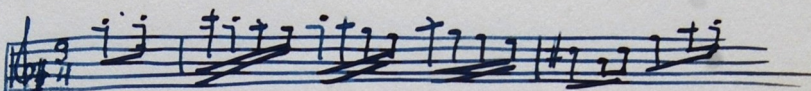
Valencia, 15 Marzo 1970

ELISA LASSALA - Fallera Mayor hija del Presidente
de la Diputación

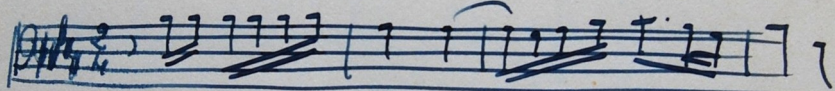
Figura 149. Libro de Firmas de Cerámicas Hispania. Elisa Lassala Bau, Fallera Mayor Infantil de Valencia en 1956 y Fallera Mayor de la Ciudad en 1970.

Para Cerámicas Hispania, este centro
de arte y de cultura, con mi admiración
y agradecimiento.

"Los Bauladores"



"Entre Sevilla y Triana"



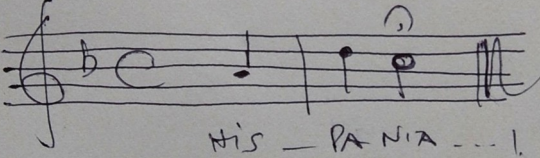
Pablo Sorozábal
Valencia 1950

Figura 150. Libro de Firmas de Cerámicas Hispania. Pablo Sorozábal, 1950.

A nuestro amigo Alfonso Pastor
con el recuerdo musical
y de siempre de

Manuel y Ramón

Agradecimiento



HIS - PANIA ...!

Figura 151. Libro de Firmas de Cerámicas Hispania. Manuel de la Calva y Ramón Arcusa. El Dúo Dinámico, 1973.

Son testimonios, entre tantos otros, de la importancia que tuvo Cerámicas Hispania para el arte y la sociedad valencianos. En estos mensajes nos queda su memoria, su legado y el testimonio de gratitud a tantos trabajadores de la marca, gestores, artistas, técnicos, proveedores y agentes comerciales, que llevaron con Hispania el nombre de Manises y Valencia por el mundo.

En los años 70 del siglo XX, el mundo, y aún más España, estaba en acelerado cambio. La era informática ya se apuntaba y con ella la rápida evolución de la sociedad que iría cambiando los valores económicos y culturales del mundo entero. También la Guerra Fría y la Amenaza Nuclear estaban en su apogeo.

En ese mundo en cambio, los valores estéticos también fueron cambiando. Los Hermanos Lladró, que habían contribuido a la evolución del arte porcelánico en direcciones a menudo contradictorias, no vieron en Cerámicas Hispania más proyecto de futuro que servir de espacio para edificar nuevas viviendas, mientras sus marcas propias trataban de seguir sintonizando con los cambiantes gustos que habían contribuido a crear.

Quedan las figuras, y los objetos decorativos que como complemento las acompañaron. Pero un objeto en sí mismo, pese a su posible valor material en un mercado cambiante, tiene poco valor histórico y cultural si no viene acompañado de un contexto. Muy poco se ha salvado del contexto interno de Cerámicas Hispania. Hemos pretendido sacar a la luz ese valor histórico y cultural que hemos sido capaces de recopilar. La tarea está lejos de ser completada.

Los otros trabajos que hemos dedicado a la Historia de la Porcelana Valenciana ayudan a poner de manifiesto su contexto externo inmediato, las marcas de porcelana que, ahora ensombrecidas por la mole de Lladró, pugnaron por hacerse un hueco en un mercado del arte voluble y muy congestionado, aportan a ese contexto su lucha por la creatividad, la originalidad y su propia supervivencia.

Pocas lo lograron. El contexto externo global, español y mundial, no favoreció su continuidad a partir de mediados de los años 80 del siglo XX. El fenómeno de “La Modernidad”, el acelerado cambio de gustos, modas y costumbres que se sucedieron en los años finales de siglo, relegó al arte porcelánico al desván de los hogares, o peor, a los mercados de segunda mano en una sociedad de masas que había perdido el gusto por ese arte, como lo había perdido por sus contenedores, las barrocas vitrinas en que moraban las porcelanas.

Pero siguen quedando las figuras. Y las de Hispania siguen siendo un espectáculo. Quizá nuevos cambios de gustos, quizá una educación estética más refinada, quizá un apoyo de los poderes públicos a ese fenómeno social, económico, cultural y artístico que fue la Porcelana Valenciana, y Cerámicas Hispania como su pionera, devuelvan a la sociedad el placer que representa, ahora sí bien contextualizada, la contemplación de una simple figura.

En ella ya no debe verse solo el arte del escultor, pese a que su trabajo sigue siendo el primer referente. Ahora se ve al resto de los artistas, montadores y repasadores, pintores y decoradores, necesarios para completar la obra. Se ve a los proveedores de materias primas, se ve a los químicos que crearon mezclas y esmaltes que proyectaban su luz sobre el conjunto. Se ve a los responsables de hornos, capaces de dominar una bestia en cuyo interior se alcanzaban 1400 °C y de transformar su contenido, dócilmente, de una simple obra material en algo espiritual.

Ese es el arte porcelánico. Y Cerámicas Hispania dio lecciones de él que merecen conservarse.

BIBLIOGRAFÍA

Lluch, Miguel (Director-realizador). (1972)

A cinco años vista. Manises, un pueblo para un arte

Disponible en:

<https://www.rtve.es/play/videos/documentales-en-el-archivo-de-rtve/cinco-anos-vista-manises-pueblo-para-arte/4507430/>

Pérez Camps Josep

La dona en la indústria ceràmica de Manises

Disponible en:

<https://www.ceramistescat.org/wp-content/uploads/2025/10/2025-11-La-dona-en-la-industria-ceramica-de-Manises-Josep-Perez-Camps.pdf>

Ten Ros, Antonio (Abril, 2023)

100 pesetas. La historia de la porcelana valenciana de después de la guerra.

Disponible en:

<https://www.uv.es/ten/porcellana/>

Ten Ros, Antonio (Marzo, 2024)

Porcelanas REX, un paradigma de las fábricas de porcelana valencianas de los años finales del siglo XX

Disponible en:

<https://www.uv.es/ten/re/>

Ten Ros, Antonio (Mayo, 2024; 2ª ed. Diciembre, 2024)

Fulgencio García López y la porcelana artística valenciana

Disponible en:

<https://www.uv.es/ten/fg/>

Ten Ros, Antonio (Enero 2025)

Fulgencio García, Porcelanas T'ANG y los orígenes del “estilo Lladró” en la porcelana valenciana.

Disponible en:

<https://www.uv.es/ten/EV/>

Ten Ros, Antonio (Marzo, 2025. 2ª ed: Abril, 2025)

Quart-5: La marca de porcelana de Fulgencio García.

Disponible en

<https://www.uv.es/ten/q5>

[Ten Ros, Antonio](#) (Enero, 2026)

Porcelana valenciana. Un viaje emocional

Disponible en:

<https://www.uv.es/ten/at>

[Ten Ros, Antonio](#) (Enero, 2026)

Porcelana en Ribarroja. Casades y Axia

Disponible en:

<https://www.uv.es/ten/pc>

[Ten Ros, Antonio](#) (Febrero, 2026)

Axia: La Modernidad

Disponible en:

<https://www.uv.es/ten/axia>

[Tos, Francisco](#); fotografías de Pepe Gadea; archivo de Pepe Esteve (2011)

Fábricas de Manises: Cerámicas La Hispania

Disponible en:

<https://www.manisesonline.com/historia/fabricas-de-manises-ceramicas-la-hispania/>

PROCEDENCIA DE LAS ILUSTRACIONES

Alfonso Pastor Moreno. Archivo privado: 18,40,135,136.

Antonio Ten Ros: 1-3,15-17,26-28,30-33,36-39,46-48,56-64,76-78,82-91,102-105,110-123,129,130,132-134,137-151.

Archivo Radio Televisión Española: 20,22-24,29,

Comunicaciones personales: 34,35,41-45,49-55,65-75,79-81,92-101,106-109,124-128,131.

Pepe Esteve. Archivo de Manises Online: 4-14,19,21

Wikipedia:25

AGRADECIMIENTOS

Testigos, actores e informadores directos de los hechos estudiados son Alfonso Pastor Moreno, recientemente fallecido, José Puche Martínez, Fernando García Carpintero, Pepe Esteve y Ana Rubio Guerrero. Pepe Esteve ha contribuido generosamente también con su archivo fotográfico y las publicaciones en su blog “Manises Online”. Diversos propietarios y coleccionistas de figuras han dado su autorización para el uso de fotografías de sus figuras y objetos. A todos ellos el agradecimiento del autor.

[Ten Ros, Antonio](#) (Marzo, 2026)

La historia de Cerámicas Hispania, de Manises)

Disponible en:

<https://www.uv.es/ten/CH>

© [Antonio Ten Ros](#). Todos los derechos reservados.

DOI: <https://doi.org/10.13140/RG.2.2.28767.73123>
