

EL CRISTO CRUCIFICADO DE JOSÉ MARÍA CASANOVA PARA MARCO GINER

Antonio Ten Ros, Abril. 2026

DOI: <https://doi.org/10.13140/RG.2.2.29305.43361>

© Antonio Ten Ros

A José Vicente Marco Giner en su santo/cumpleaños

Los Cristos Crucificados más singulares del arte español

Sin duda, cuatro son los Cristos en la Cruz que destacan entre las obras maestras del arte español: el *Cristo Crucificado*, de Doménikos Theotokópoulos, más conocido como “El Greco”; el *Cristo de San Plácido*, de Diego de Silva Velázquez; el *Cristo Expiatorio*, de Francisco de Goya, y el *Cristo de San Juan de la Cruz*, de Salvador Dalí.

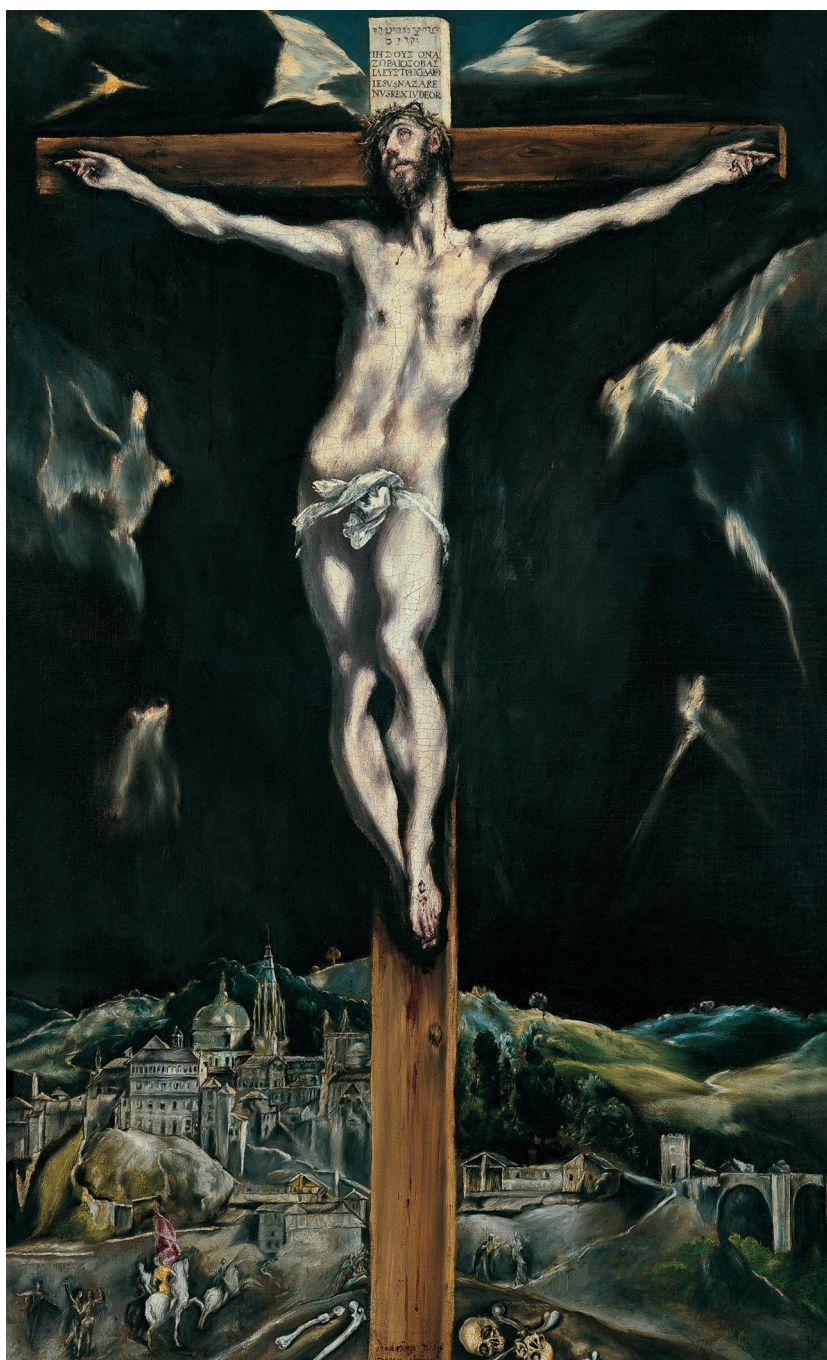


Figura 1. Doménikos Theotokópoulos (Candía, Creta, 1541 – Toledo, 1614) *Cristo Crucificado*, ca. 1577. Fundación Banco Santander.



Figura 2. Diego de Silva Velázquez (1599-1669). *Cristo de San Plácido*, ca. 1632.
Museo del Prado.

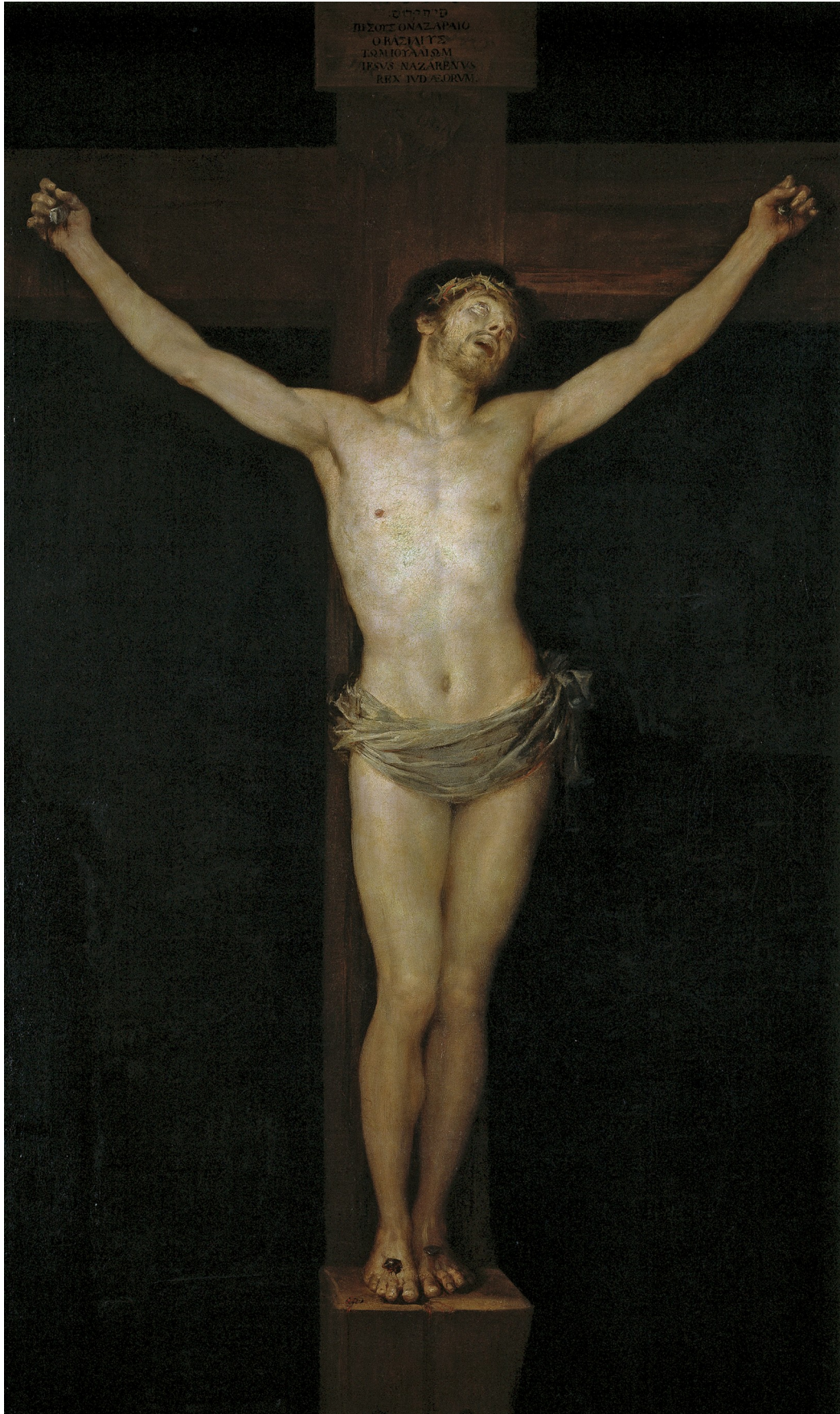


Figura 3. Francisco de Goya (1746-1828). *Cristo Expiatorio*, 1780. Museo del Prado.



Figura 4. Salvador Dalí (1904-1989). *Cristo de San Juan de la Cruz*, 1951.
Museo Kelvingrove, Glasgow, Escocia.

Se le conoce por este nombre por estar inspirada su perspectiva en un dibujo de San Juan de la Cruz

El *Cristo Crucificado*, de El Greco, realizado por el pintor cretense hacia 1590, de propiedad particular aunque ha sido repetidamente cedido para diversas exposiciones, es un lienzo de 1,78x1,04 m. Representa un “Cristo vivo”, cuya cabeza alzada todavía muestra su último suspiro. No fue la única aproximación al tema del pintor cretense, de hecho existen diversas versiones y copias con importantes o ligeros cambios de fondo, aunque sí la más reconocida.

El *Cristo de San Plácido*, de Velázquez, que se conserva en el Museo del Prado, data de su primer viaje a Italia, entre 1629 y 1630. Sus dimensiones son 250x170 cm. Es un Cristo muerto o ya vencido por la agonía, cuya cabeza cuelga inerte, aureolada por una difusa luminosidad.

El *Cristo crucificado*, también llamado *Cristo expiatorio*, también en el Museo del Prado, es un óleo sobre lienzo de Francisco de Goya, de dimensiones 255x154 cm, presentado con motivo de su ingreso como académico en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando el 5 de julio de 1780. De estilo neoclásico, parece plasmar el momento en que Jesús se dirige al Dios Padre con las tradicionales palabras «Dios mío, Dios mío, ¿por qué me has abandonado?».

Por fin, el *Cristo de San Juan de la Cruz*, de Salvador Dalí, el único de los elegidos que se encuentra fuera de España, tiene unas dimensiones de 205x116 cm. Junto con su también muy conocido *Corpus Hiperbus* (1954), de estilo surrealista, constituye la mejor aproximación al Martirio de Cristo de la pintura contemporánea española. Fue adquirido en 1952 por el director de los Museos de Glasgow por una cantidad importante en la época, no sin protestas de los pintores locales. Es considerada la pintura favorita de Escocia en una encuesta realizada en 2006.

A estas obras maestras de la pintura cabría añadir multitud de pinturas de menor entidad frente a estas obras maestras, como el *Cristo* de Francisco de Zurbarán, pero que muestran la popularidad del tema entre los artistas del pincel a lo largo del tiempo. Dicha popularidad queda matizada, sin embargo, por la enorme cantidad de representaciones de la Crucifixión realizadas mediante otras técnicas artísticas. El Cristo Crucificado ha sido considerado, ya desde la Alta Edad Media, como un talismán protector de personas y moradas y, en consecuencia, reproducido en objetos personales, arquitectónicos y votivos. Como tal, ha penetrado en hogares, lugares religiosos e incluso espacios naturales como testimonio de afirmación de una fe católica ciertamente impactante para el resto de culturas de la Tierra.

El Cristo crucificado en la escultura

Entre las innumerables materias que han servido de soporte a la imagen del Cristo Crucificado, dos destacan por su repetición: la madera y las diferentes clases de piedras naturales susceptibles de ser esculpidas, además de una enorme cantidad de objetos de orfebrería, en diferentes metales preciosos y otros más comunes.

Desde la época del Románico y del Gótico, estilos artísticos principalmente europeos, la historia nos ha dejado los testimonios de la amplitud de este fenómeno. En ellos encontramos espléndidos ejemplos del arte medieval, en el que ingenuidad y espiritualidad se conjugan para ofrecer al espectador actual testimonios de esa fe popular que impregnó las sociedades de la Alta y la Baja Edad Media.

De ellos y como simple ejemplo español nos viene a la mente una conocida escultura del Gótico Castellano, en la usual en ese tiempo madera policromada, datada en el último cuarto del siglo XIII y conservada en el Museo Nacional de Escultura, de Valladolid



Figura 5. Anónimo, siglo XIII. *Cristo Crucificado*, coronado. Madera policromada. Alrededor de 120 cm. de altura. Ha perdido la cruz a la que estaba adherido.

Museo Nacional de Escultura. Valladolid.

Estas figuras solían ser parte de un “Calvario”, que incluía a la Virgen, a algún Apóstol y otros personajes.

Del final de la Edad Media y el muy primer renacimiento español surge la impactante figura de Alonso de Berruguete (1489-1561). El Museo Nacional de Escultura, de Valladolid, conserva uno de sus numerosos *Cristos*, notable por el exagerado escorzo del cuerpo muerto y el preciso estudio de la musculatura, ya muy alejado del hieratismo medieval.



Figura 6. Alonso de Berruguete (1489-1561). *Cristo Crucificado*, parte del Llamado “Retablo de San Benito”, procedente del Monasterio de San Benito el Real, de Valladolid.

Madera policromada, 190X202 cm.
Museo Nacional de Escultura, Valladolid.

Pero el verdadero Renacimiento, en este tema como en tantos otros, vendría de Italia. Aún con tintes medievales, el *Crucifijo del Santo Espíritu*, de Michelangelo Buonarroti (1473-1564), una obra de juventud fechada en 1493 en madera policromada, introduce al Cristo desnudo.

Miguel Ángel pasó a vivir en 1492 en el Convento del Santo Spirito, de Florencia, y de su prior, Niccolò di Lapo Bichiellini, obtuvo el permiso para estudiar la anatomía de los fallecidos en el aledaño hospital. Su obra fue situada en el altar mayor de la iglesia del mismo. Considerado perdido a finales del siglo XVIII, fue reencontrado, en la misma iglesia y bajo una gruesa capa de estuco policromado, hacia 1962.



Figura 7. Michelangelo Buonarroti. *Crucifijo del Santo Espíritu*, 1493.
Madera policromada, 139x135 cm.
Iglesia del Santo Spirito, de Florencia.

El *Cristo Desnudo* de Miguel Ángel no era una rareza en la época y uno de sus émulos más famosos, y fuente de la que beber sus escultores, se conserva en España, en el Real Monasterio del Escorial, regalado por Francisco I de Médici a Felipe II de España, “para remate de su Iglesia de San Lorenzo del Escorial”.

Quizá el escultor y orfebre más prolífico del final del Renacimiento, ya en los primeros balbucesos del Barroco, Benvenuto Cellini (1500-1571), creó en blanco mármol de Carrara una de sus obras más famosas, su *Crucifijo*, datado entre 1559 y 1562. En España, a la figura se añadió un “perizonium”, o “pañó de pureza”, para cubrir sus partes íntimas, y así se expone en la “Capilla de los doctores”, en la parte izquierda de la iglesia.



Figura 8. Benvenuto Cellini. *Crucifijo*, 1569-1572. Mármol de Carrara, 184x186 cm.
Basílica del Real Monasterio del Escorial.

Más explícitas todavía que las de Miguel Ángel, las formas anatómicas del Cristo Crucificado exhiben hasta el último detalle de un cuerpo humano en esa tesitura.

El modelo de Cellini sirvió, en efecto, de inspiración para los imagineros españoles. No sin dudas y titubeos, los más osados escultores barrocos españoles se atrevieron a producir imágenes realistas del sagrado tema. Notable es el *Cristo Crucificado*, atribuido a Alonso Cano (1601-1667), de mitad del siglo XVII, que forma parte del conjunto devocional de la Capilla del Cristo de la Buena Muerte, de la Catedral de Valencia, y que hasta principios del siglo XX presidió la Sala Capitular, actualmente Capilla del Santo Cáliz,



Figura 9. Alonso Cano (¿O Juan Muñoz?). *Cristo Crucificado*, ca. 1660.

Madera policromada, 200 cm. de altura.

Catedral de Valencia, Capilla del Cristo de la Buena Muerte.

Procedente del Monasterio Agustino de Nuestra Señora del Socorro, actualmente Colegio de Jesús y María, de Valencia.

De estas fuentes bebió la riquísima imaginería española del siglo XVIII. Multitud de representaciones de la Pasión y Pasos Procesionales se pusieron al servicio de la devoción popular y prácticamente cada iglesia de España tiene una imagen del Cristo Crucificado, que saca en procesión en semana Santa y en fechas señaladas. De esta devoción, y del realismo que hemos venido siguiendo, es ejemplo paradigmático el *Cristo Crucificado*, obra de Luís Salvador Carmona (1708-1767), también conservada en el Museo de Escultura, de Valladolid.



Figura 10. Luís Salvador Carmona.
Cristo Crucificado.
Madera policromada, ca. 190 cm.
Museo Nacional de Escultura, Valladolid.

Abierta y así bendecida por la Iglesia esta puerta al realismo extremo, los escultores barrocos españoles, y sus continuadores de los siglos posteriores, extremaron su minuciosidad en los detalles, tratando de captar hasta la última expresión de sufrimiento y abandono de la figura colgada.

José María Casanova y la Porcelana Marco Giner, de Alboraya.

Tras la disolución de la sociedad de José Vicente Marco Giner con Enrique Asunción Gabriel, cuya marca conjunta “Porcelana Artística Levantina (PAL)” comenzó a producir porcelana artística en Alboraya en 1975, los hermanos José Vicente y María Amparo Marco Giner alumbraron, en las instalaciones de Camí de la Mar número 6, de Alboraya, una nueva sociedad “Porcelanas Ronda”, cuya marca comercial en el mundo de la porcelana artística se llamaría “Marco Giner”.

La marca comenzaría a producir sus figuras, al principio con parte de los moldes de la antigua sociedad y con nuevos originales de escultores locales como Rosa Seco, Francisco Navarro, Manuel Rodríguez o José González Martín-Consuegra, a partir de 1986.

Pero los Marco Giner tenían rondando en su mente una idea desde los tiempos de PAL. Una de sus ambiciones, compatibilizada con la colaboración de los escultores anteriores, era atraer a la escultura en porcelana a artistas consagrados en otros tipos de materias. A tal efecto lanzaron la iniciativa “*Gallery*”, que debía reunir hasta a cuatro escultores ya reconocidos por su obra en otros ámbitos del arte, para que, aprobadas sus propuestas, ofreciesen sus originales a los artistas y técnicos de la marca para su transformación en figuras de porcelana.

Los Marco Giner reunieron así a los escultores Francisco Serra, Alfonso Pérez Plaza, José María Casanova y Antonio Oteiza. Un plantel de artistas que, junto a los anteriores, permitió a los Marco Giner alejarse del universo estético que había impuesto Lladró a la porcelana valenciana y que ya daba síntomas de fatiga tanto en España como en el extranjero.

Precisamente uno de estos últimos escultores, José María Casanova, con una obra singular, sin relación con su pertenencia a *Gallery*, se va a convertir en el protagonista de nuestra historia.

José María Casanova nace en Burgos en 1956. Estudia escultura, dibujo y diseño en la Escuela de Artes Aplicadas, de Madrid, y en la Escuela de Arquitectura Técnica de la Universidad Politécnica de Madrid.

Desde 1980 realiza exposiciones individuales en la Galería Albatros, de Pontevedra, la Galería Monocromo, de Madrid, la Galerías Siena, de Valladolid, o la Galería B.C.I., de Lugo. Participa en certámenes artísticos en Madrid, Pontevedra, Lugo, Salamanca y otros lugares y obtiene diversos premios y reconocimientos a la excelencia de su obra.

Su producción artística se encuentra expuesta, entre otros, en el Museo de la Farmacia, de Madrid, el Hospital Militar de las Palmas de Gran Canaria, el Convento de la Encarnación, de Ávila, la Residencia de Nuestra Señora de los Ángeles, de Torrelodones, o la Sociedad De Beers.



Figura 11. José María Casanova en los tiempos de *Gallery*.

José María Casanova desarrolló en *Gallery* una importante producción para la porcelana Marco Giner, de carácter ciertamente original y, en su mayor parte, sorprendente en el contexto estético en que solía moverse el arte porcelánico en el último tercio del siglo XX.

Buen ejemplo de ello son algunas de sus espectaculares obras para la exitosa iniciativa:



Figura 12. Marco Giner.
Hijos de la Ira, ca. 1987.
José María Casanova.



Figura 13. Marco Giner.
Despertar, ca. 1987.
José María Casanova.

Figura 14. Marco Giner.
Yerma, ca. 1987.
José María Casanova.





Figura 15. Marco Giner.
Saturno, de la serie "Los planetas", ca. 1990.
José María Casanova.

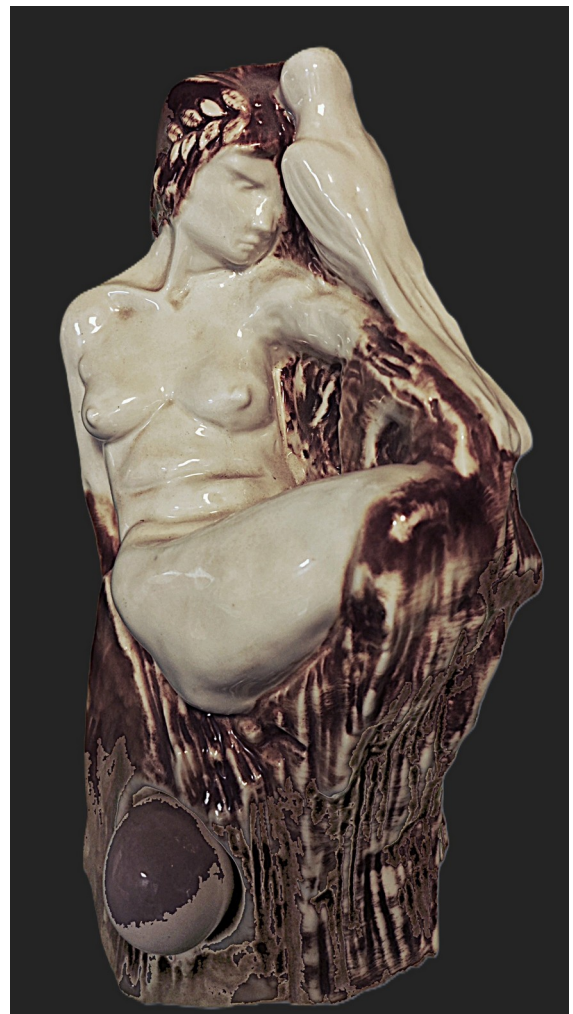


Figura 16. Marco Giner.
Venus, de la serie "Los planetas",
ca. 1990.
José María Casanova.
Las figuras de "Los planetas" se comercializaron en
diferentes terminaciones y decoraciones

El Cristo Crucificado de José María Casanova para Marco Giner

Además de las clásicas figuras de porcelana, Marco Giner exploró direcciones nuevas dentro del arte porcelánico. Junto con algunos de sus representantes comerciales, los hermanos Marco Giner estaban continuamente tomando el pulso al los mercados del arte y la decoración para adecuar su producción a los deseos de sus potenciales clientes.

Ya habían detectado que las nuevas tendencias en mobiliario requerían de figuras alargadas, personajes recostados en el suelo o en muebles adecuados, para poner en el mobiliario de entrada a los hogares, como una especie de declaración de buen gusto estético. A ello respondieron sus escultores con una serie de figuras, clásicas y modernas, dispuestas sobre un zócalo de madera barnizada o apoyadas en un diván también hecho en porcelana.



Figura 17. Marco Giner. *Joven recostada*. Rosa Seco.

Otra necesidad detectada fue la de plafones porcelánicos, con figuras en relieve pegadas sobre una lámina de metacrílico y enmarcadas de modo lujoso. Esos plafones, colgados en los huecos adecuados de las paredes de la casa, le daban un aire original y sorprendente por lo inesperado.

Uno de esos huecos era el tradicional espacio situado sobre la cabecera de las camas. Era una práctica usual en las sociedades occidentales el decorar ese espacio con algún motivo alegórico a los habitantes de la casa, a sus gustos o a sus creencias.



Figura 18. Marco Giner. *La Virgen y el Niño. Rosa Seco*.

Dentro de esa filosofía decorativa, los Marco Giner captaron un nuevo nicho de mercado. Una tradición de siglos en los países católicos llevaba a colgar en la cabecera de las camas, con intenciones entre decorativas y religiosas, a modo de iconos de protección, crucifijos realizados en los materiales más diversos.

Su respuesta, desde la porcelana artística, fue una propuesta original: hacer un Cristo Crucificado en porcelana y enmarcarlo, como si fuera un cuadro, en la serie anterior. Había nacido una nueva idea, a la vez decorativa y religiosa, que se incrustaba bien en aquel inconsciente colectivo católico que llevaba a situar la figura del Cristo Crucificado como advocación y protección contra las desgracias a los habitantes de la casa. Era una apuesta arriesgada. Entre aquellos materiales tradicionalmente utilizados para hacer crucifijos no se encontraba la porcelana. Alguna aportación había propuesto el mercado artístico pero eran siempre casos muy puntuales. La porcelana era un material más caro y difícil de manejar que la madera, el metal, las resinas o incluso la cerámica. Era, simplemente, un reto a la innovación.

Encargaron su realización, precisamente, a José María Casanova. Este respondió con un espléndido Cristo crucificado, pero sin la cruz, prácticamente exento como el *Corpus Hiperbus*, de Dalí.



Figura 19. Salvador Dalí. *Corpus Hiper-cubus*, 1954.

Metropolitan Museum of Art, New York, USA.

Dalí imaginó el tesseracto, un hiper-cubo matemático cuadridimensional, aproximado como ocho cubos tridimensionales, como una especie de imposible cruz de martirio, situada tras la figura.

Este es el Cristo de Casanova para Marco Giner, adornado con los detalles anatómicos de un cuerpo joven, siguiendo aquella tradición realista de raíces en Miguel Ángel Buonarrotti que hemos visto apuntarse a lo largo de la historia.



Figura 20. Marco Giner. *Cristo Crucificado*, ca. 1990. José María Casanova.



Figura 21. Marco Giner. *Cristo Crucificado*, ca. 1990. José María Casanova. Visión del *Cristo Crucificado*, sin el marco, desde un ángulo superior.



Figura 22. Marco Giner. Plaquita de latón troquelado con el anagrama, la marca y la mención “Hand made in Spain”, pegada sobre la placa de metacritado, encima del paspartú que enmarca la figura.

La figura es de reducidas dimensiones, acordes con la serie de cuadros de la que formaba parte y del espacio que debía ocupar en la cabecera de las camas. Mide 30x26 cm. mientras que el marco total, estándar para toda la serie de cuadros, mide 60x50 cm.

En ese espacio, ciertamente minúsculo para acoger sus ambiciones estéticas, José María Casanova logra reproducir todos los detalles esenciales de una anatomía doliente:



Figura 23. Marco Giner. *Cristo Crucificado*, ca. 1990. José María Casanova. Detalle de la cabeza, de apenas 43 mm.



Figura 24. Marco Giner. *Cristo Crucificado*, ca. 1990. José María Casanova.
Detalle del torso.



Figura 25. Marco Giner. *Cristo Crucificado*,
ca. 1990. José María Casanova.
Detalle de las piernas, con los pies
sostenidos por un único clavo.

En 2004, Porcelanas Lladró alumbró una tardía réplica al Cristo Crucificado de José María Casanova para Marco Giner, con el nombre *Our Savior*, firmada por el escultor José Javier Malavía, de 46x29 cm., en dos versiones, una para colgar y otra sobre un pedestal de porcelana para poner encima de una mesa, y en dos terminaciones, brillo y mate.

A diferencia del Cristo de Marco Giner, Lladró optó por situar su figura sobre la clásica cruz de madera. La propia forma de la figura; la disposición de la cabeza; el pelo sobre la cara y los pies; la forma de la cruz y el apoyo para pies, se unen a la elección de los cuatro clavos, con los dos inferiores para sujetar los pies a la cruz, y testifican suficientemente la consideración del Cristo de Lladró, antes que como creación original, como copia fiel del *Cristo de San Plácido*, de Velázquez.



Figura 26. Lladró. *Our Savior*, 2004. José Javier Malavía. 46X29 cm.

De los clavos de los pies del Cristo Crucificado

La Historia de los clavos con los que Cristo fue clavado en la cruz, conocidos como los “Santos Clavos”. es apasionante y contradictoria. Ya desde los primeros años del cristianismo, tras la conversión de Constantino en el siglo IV, se atribuyeron poderes milagrosos a los pretendidos clavos de la cruz. Una antiquísima tradición, aunque seguramente apócrifa, atribuye a Santa Elena, la madre del Emperador Constantino, el primer emperador romano en abrazar el Cristianismo, en el siglo IV, el descubrimiento de los clavos en el Monte Calvario.

La misma tradición nos informa de que Santa Elena usó uno de los clavos para forjar el casco de su hijo el Emperador, y otro para el bocado de su caballo, como amuletos para implorar la protección divina. La historia posterior parece desmentirla porque diversos lugares de culto, entre ellos el Duomo, de Milan, la Basílica de la Santa Cruz, de Jerusalén, la Catedral de Nôtre Dame, de Paris, y otros varios, afirman poseer alguno de los verdaderos clavos.

Otra tradición, también muy antigua, afirma que la *Corona Ferrea Langobardiae*, o “Corona de Hierro de Lombardía”, confeccionada en algún momento de la Alta Edad Media con una aleación de oro y plata, con piedras preciosas incrustadas, y conservada actualmente en la Capilla de Teodolinda, de la Catedral de Monza, en Italia, utilizada por los reyes lombardos para su coronación, tenía un estrecho aro de hierro en su interior, forjado con uno de los clavos de la cruz. Considerados los sucesores de los reyes lombardos como Reyes de Italia, pese a la inexistencia de una unidad política de la península, con esa corona se coronaron durante mucho tiempo los emperadores del Sacro Imperio Romano Germánico.

Demasiados clavos. El comercio de reliquias cristianas, y la apetencia de los distintos monarcas europeos por reliquias del martirio de Cristo, fue un negocio floreciente a lo largo del fin de la antigüedad y durante toda la Edad Media. Incluso los monarcas musulmanes, antes, durante y después de las Cruzadas, sobornaban a reyes y nobles cristianos ofreciéndoles “verdaderas” reliquias, de autenticidad ciertamente imposible.

En lo que aquí nos interesa, la iconografía cristológica de nuestra figura de Marco Giner, se plantea un segundo enigma. Hemos visto que Velázquez y Goya, en los cuadros que hemos reproducido, pintan cuatro clavos en la crucifixión, uno en cada mano y otro en cada pie, mientras que otros cuadros y la mayoría de las esculturas reducen su número a tres, sirviendo uno de ellos para atravesar ambos pies.

También aparece y desaparece un elemento de la cruz en el que los artistas e historiadores no se ponen de acuerdo. ¿Reposaban los pies de Cristo en un *suppedaneum*, un pequeño pedestal en el que el Cristo podía apoyar los pies?

Esos últimos enigmas han hecho correr ríos de tinta entre artistas, devotos e historiadores. Miguel Ángel y Cellini optan por tres clavos y *suppedaneum*. Velázquez y Goya prefieren cuatro clavos, con *suppedaneum*, mientras que la mayoría de las otras iconografías opta por tres clavos y sin *suppedaneum*.

¿De donde viene a estos nuestros pintores la tradición de los cuatro clavos? Francisco Pacheco, suegro de Velázquez, en una carta hacia 1620 y en su tratado *El arte de la pintura*, de 1649, defiende la tradición de los cuatro clavos, apoyado en un tratadista anterior, Francisco de Rioja, y el obispo italiano de Tagasta, Angelo Rocca. El problema venía complicado por cuanto llegaba a afirmarse que la tradición de los tres clavos era de origen albigenese, y por tanto herética.

Nicola Pisano (ca. 1215-ca. 1278), un escultor gótico italiano medieval había introducido en la península itálica la tradición de los tres clavos y a él siguieron los italianos, como podemos

comprobar en Miguel Ángel y Cellini. De Italia pasó a España y a pesar de Francisco Pacheco, de Velázquez y de Goya, los tres clavos se terminaron imponiendo. Nuestro Cristo de Casanova para Marco Giner sigue esa tradición, sin *suppedaneum* al no haber cruz por motivos de simplicidad estética y fuerza expresiva.

Dada la poca fiabilidad de las fuentes históricas, queda al criterio artístico, más que religioso, del artista el optar por una u otra forma de representar al Cristo en la Cruz. Quede también a criterio del espectador la valoración estética de la polémica y su preferencia personal. El Cristo de Casanova y de Marco Giner, en sus reducidas dimensiones, constituye un auténtico prodigio artístico y técnico que afortunadamente nos es dado contemplar, independientemente de más o menos fundadas opiniones historicistas.

El Cristo Crucificado de Marco Giner y los artistas de la porcelana

Una última reflexión debe hacer justicia a todos los artistas anónimos que han quedado ocultos bajo el nombre de José María Casanova. La escultura en porcelana, apta para reproducirla en muchas copias, como nuestro *Cristo Crucificado*, es muy diferente de la realizada con otros materiales. El escultor original realiza su primer modelo en barro, que debe despiezarse por un técnico con dotes artísticas y de gran visión espacial para obtener las diferentes partes constitutivas de la figura. De ellas se crean moldes parciales “en negativo”, en escayola ligera, las “casarillas”. De estas se obtienen las formas originales, ya “en positivo”, en alabastro extraduro, con las que luego otro artista deberá reconstruir la figura original y reesculpirla en los detalles que hayan podido quedar difuminados en el proceso, sin pegarlas y cuidando de que puedan de nuevo separarse.

De estas partes se sacarán ya los moldes de escayola “en negativo”, de permeabilidad normalizada, dispuestos de manera que puedan separarse por su mitad u otras divisiones. En ellos, a través de un agujero dispuesto estratégicamente, se vierte barbotina, o pasta líquida, de porcelana, que el químico de la marca ha formulado, y coloreado en el caso de nuestro Cristo Crucificado, para que responda a los requerimientos artísticos de sus diseñadores y le dé a la figura entera la apariencia del color de la piel humana, evitando así su coloreado mediante esmaltes o engobes. Pasado un tiempo especificado, la escayola del molde ha absorbido humedad de la barbotina y creado una capa más o menos gruesa, a criterio de un técnico de moldes. Se vierte la barbotina sobrante y se deja secar la pieza hasta un punto determinado. Mientras, se va contrayendo al perder humedad y haciendo más sencillo el desmoldarla.

Obtenidas todas las piezas “en positivo”, se remontan como la figura original, aplicando barbotina líquida para unir las, cuidando de que no queden burbujas o tensiones entre las piezas, que aparecerían en el horneado. Es otro trabajo de naturaleza artística, porque un montaje irrespetuoso alteraría el primer diseño del escultor y la arquitectura de la figura. El proceso se repite tantas veces como copias deban hacerse de cada figura. Un “repasador” debe corregir las deficiencias que hayan podido producirse en el montaje y frota cuidadosamente cada figura para darle una finura superficial adecuada y deshacer las estructuras moleculares cuasicristalinas que ha formado la porcelana al perder su humedad, que darían brillos y texturas indeseadas.

Es el momento de los esmaltes y los engobes, los colores cerámicos que decorarán la figura y resaltarán sus rasgos. El pintor es otro artista clave, de cuyo trabajo depende el resultado final. La figura de nuestro Cristo Crucificado es relativamente sencilla en este aspecto, al realizarse en pasta coloreada, no tener color en ojos y labios y su decoración únicamente requerir de aplicaciones en cabello y barba, en las cabezas de los clavos y en el blanco “pañó de pureza”, en este caso integrado en la propia figura. La decoración, en Marco Giner, se hacía bajo la supervisión de María Amparo Marco Giner, que también controlaba los procesos en el laboratorio de la marca y formaba a las pintoras que trabajaban sobre las piezas.

El químico responsable, en este caso el propio José Vicente Marco Giner, el artista que formulaba pastas, esmaltes y engobes, debía decidir para cada figura si optaba por un proceso de monococción o cocciones sucesivas. Las primeras figuras clásicas alemanas del siglo XVIII requerían hasta cuatro cocciones sucesivas, la primera el “biscuitado”, a unos 900-1000 °C, para “secar” la figura, eliminando la humedad y poniendo de manifiesto los problemas ocultos de montaje que llevarían incluso a descartar la figura. Tras esta cocción, la porcelana clásica podía optar por la aplicación de los colores cerámicos de decoración “sobre barniz” o “bajo barniz”, dependiendo del siguiente programa de cocción, que elevaría ya las temperaturas a entre 1280 y 1380 °C. En el caso de los colores “sobre barniz” haría falta una tercera cocción a unos 900 °C porque los esmaltes a aplicar, más vivos de color, no resistirían aquellas temperaturas. Los lustres metálicos, aplicaciones de oro y platino, o esmaltes especiales, debían aún cocerse a unos 700 °C en unos hornos llamados “de mufla”, en que el calor se aplicaba indirectamente.

José Vicente Marco Giner optó desde el principio por la monococción de sus figuras, un simple paso por los hornos a unos 1280-1300 °C, sin biscuitado, salvo si se requería la utilización de los hornos de mufla para fijar colores cerámicos que lo requiriesen. En la monococción, popularizada en Valencia por los Hermanos Lladro pero practicada en muchas fábricas europeas desde el siglo XIX, la decoración debía hacerse con esmaltes de alta temperatura, capaces de resistir los 1250-1300 °C de un único paso por los hornos. Hasta el último cuarto del siglo XX, la industria cerámica no había logrado obtener colores cerámicos intensos de alta temperatura y de ahí la abundancia de los tonos pastel de los colores a base de sales metálicas que sí resistían esas temperaturas cuando los colores a base de óxidos metálicos se descomponían con resultados mediocres, dependiendo además de otro elemento crítico: la producción de atmósferas oxidantes o reductoras dentro del horno. La regulación del oxígeno entrante en el horno procedente del aire era un factor clave en la obtención de los colores adecuados.

El Cristo Crucificado, como la mayoría de las figuras de Marco Giner, está realizado en monococción, a unos 1280°C. Hasta entrada la segunda mitad del siglo XX, la fabricación de porcelana artística requería de un nuevo “artista”, el técnico capaz de controlar y dominar un monstruo en cuyo interior llegaban a alcanzarse temperaturas de 1400°C, como en el caso de Cerámicas Hispania o Porcelanas Bidasoa. El control de temperaturas se realizaba mediante una serie de piezas especiales, los “conos Seger”, dispuestos en el interior del horno, visibles a través de una ventanita y calibrados para que sus puntas se doblaran al alcanzar la temperatura de su especificación. Actualmente los hornos eléctricos con control electrónico de temperaturas y atmósferas han facilitado la tarea de cocer las piezas, pero pequeñas variaciones en la proporción de los diferentes componentes de la pasta, especialmente los feldespatos, o el diferente espesor de la capa de pasta que sale de los moldes, requiere de una armonización de todas las profesiones que se combinan para lograr el resultado final.

No es pues únicamente el escultor José María Casanova el responsable de su obra ni el único “artista”. El Cristo Crucificado que podemos admirar lleva su nombre pero no es solo suyo. Muchos verdaderos artistas han de confluír, con excelencia personal, para lograr el fin deseado. La visión de muchas figuras de porcelana, de marcas de dudoso gusto y poco valor artístico, oculta a menudo la labor de tantas profesiones, necesarias para alcanzar ese fin. Si a ello se une el necesario requisito de reproducibilidad en grandes series, manteniendo una uniformidad que las obras únicas obvian, todas las manos por las que pasa un simple barro o color porcelánico hasta llegar a su destinatario final, deben en justicia admirarse y valorarse. La porcelana es un gran arte, mejor, muchas artes en confluencia, y el Cristo de Casanova para Marco Giner da buen testimonio de ello.

APUNTE BIBLIOGRÁFICO

El objetivo principal del presente trabajo es presentar la escultura de José María Casanova para Marco Giner y, especialmente, su Cristo Crucificado, una obra excepcional dentro del panorama de la porcelana española. Su necesaria contextualización no es una labor propiamente de investigación. Los datos contextuales aportados se pueden obtener, ciertamente de modo fragmentario, en las Historias del Arte al uso. También, al tratarse de grandes obras del arte universal, la Wikipedia, que hemos consultado en castellano, francés, italiano o inglés, contiene la mayoría de temas y fechas tratados, con un gran índice de fiabilidad que en otros temas, más polémicos, no se alcanza.

Baste ello para justificar la ausencia de un completo tratado bibliográfico de apoyo, que requeriría de decenas de referencias bibliográficas, colaterales a nuestro objeto. La verdadera investigación, en este trabajo es la que hemos realizado en torno a la marca de porcelana Marco Giner, a sus escultores y a sus obras, y especialmente al caso del Cristo de Casanova.

Por ello parece suficiente citar nuestros trabajos dedicados a PAL y a Marco Giner, a los que unimos el trabajo que representa la mayor, aunque elemental, amplitud de contextualización en el seno de la porcelana valenciana, que hemos redactado hasta ahora, nuestro “Porcelana valenciana. Un viaje emocional”.

Sería deseable que otros investigadores en Historia del Arte cogiesen también la bandera de esa investigación. Desgraciadamente, no vemos en el panorama académico actual ninguna escuela que asuma el reto y emprenda la labor. Todavía únicamente nuestros trabajos constituyen la guía para el lector interesado y no parece que la situación vaya a cambiar en un próximo futuro.

[Ten Ros, Antonio](#) (Enero, 2026)
Porcelana valenciana. Un viaje emocional
Disponible en:
<https://www.uv.es/ten/at>

[Ten Ros, Antonio](#) (Octubre, 2024, v 2.0, marzo, 2026.)
Porcelana en Alboraya. Porcelana Artística Levantina S.L.
Disponible en:
<https://www.uv.es/ten/PAL>

[Ten Ros, Antonio](#) (Octubre, 2024, v 2.2, marzo, 2026)
La porcelana de Alboraya. Marco Giner.
Disponible en:
<https://www.uv.es/ten/MG>

PROCEDENCIA DE LAS ILUSTRACIONES

Wikipedia: Figuras 1-10,19.
Antonio Ten Ros: Figuras 11-14,17,18,20-25.
José María Casanova: Figuras 15,16.
Lladró: Figura 26.

[Ten Ros, Antonio](#) (Abril, 2026)
El Cristo Crucificado de José María Casanova para Marco Giner
Disponible en:
<https://www.uv.es/ten/cmng>
© Antonio Ten Ros