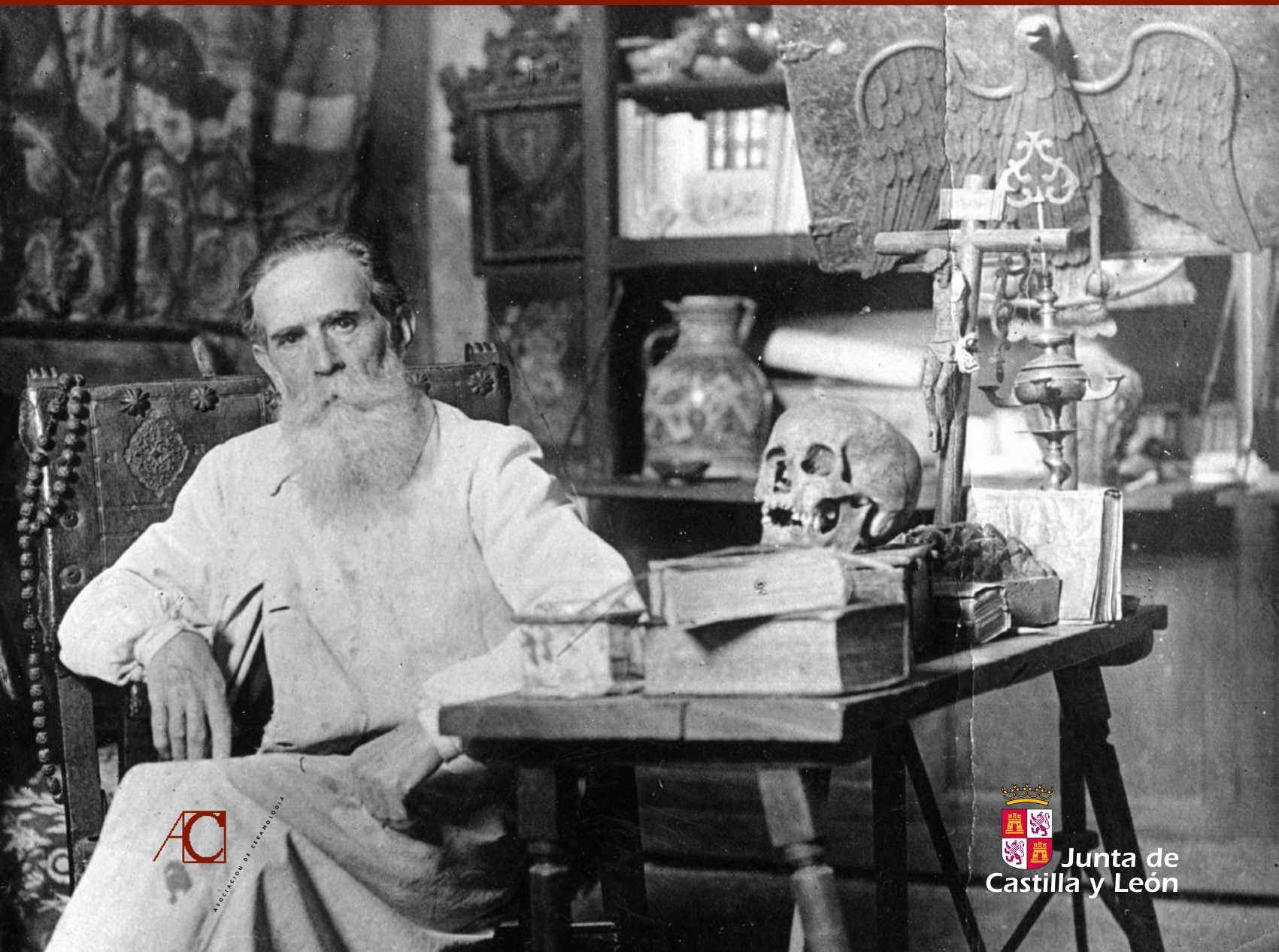
XXIII Congreso de la Asociación de Ceramología

DANIEL ZULOAGA

LOS CERAMISTAS Y EL COLECCIONISMO EN LOS SIGLOS XIX Y XX



Junta de Castilla y León

DANIEL ZULOAGA
Los ceramistas y el coleccionismo en los siglos XIX y XX

XXIII Congreso de la Asociación de Ceramología

DANIEL ZULOAGA
LOS CERAMISTAS Y EL COLECCIONISMO EN LOS SIGLOS XIX Y XX

Segovia, 22 a 24 de octubre de 2021

ASOCIACIÓN DE CERAMOLOGÍA

Junta de Castilla y León

CONGRESO

Organizan:
Asociación de Ceramología
Museo de Segovia – Museo Zuloaga. Junta de Castilla y León

Comité organizador:
Santiago Martínez Caballero
Abraham Rubio Celada
Teresa Álvarez González
Enrique Martínez Glera
Jaume Coll Conesa

Comité científico:
Abraham Rubio Celada
Antonio Perla de las Parras
Enrique Martínez Glera
Jaume Coll Conesa
Santiago Martínez Caballero
Teresa Álvarez González

Agradecimientos:
Santiago Martínez Caballero (director del Museo de Segovia)
Cristina Gómez González (restauradora del Museo de Segovia)
Juan Daniel Zuloaga Khoyan (ceramista bisnieto de Daniel Zuloaga Boneta)
Juan Carlos Martín (alfarero de Fresno de Cantespino, Segovia)

ACTAS

Coordinación:
Teresa Álvarez González
Enrique Martínez Glera
Abraham Rubio Celada

Diseño, maquetación e impresión: Gráficas Ceyde

© de la edición: Asociación de Ceramología
© de los textos y fotografías: los autores

Depósito Legal: A 437-2024
ISBN: 978-84-947289-4-5

Impreso en España – Printed in Spain
Todos los derechos reservados

Imagen de la cubierta: Daniel Zuloaga en su estudio de San Juan de los Caballeros de Segovia (© Museo Zuloaga de Segovia. Junta de Castilla y León)
Imagen de la contracubierta: Daniel Zuloaga pintando una orza (© Colección familia Zuloaga Olalla)

ÍNDICE

Presentación Junta de Castilla y León 9

Presentación Asociación de Ceramología 11

BLOQUE I

Jaume Coll Conesa
El interés de los ceramistas de finales del siglo XIX y principios del XX
por el coleccionismo de artes decorativas 15

M.ª Rosalina Aguado Gómez
Las colecciones de cerámica de José Aguado 35

Amaia Mujika Goñi
La cerámica artística y decorativa en Vasconia 55

Isabel Fernández del Moral Delgado
Cerámica artística catalana en la época de Daniel Zuloaga. Colecciones y entornos:
Atmosferas inspiradoras 85

Josep Antoni Cerdà i Mellado
Colecciones y coleccionistas catalanes de loza en Barcelona (1867-1925).
El ejemplo de la colección de la Fundación Elies Rogent (Collbató, Barcelona) 111

Josep Pérez Camps
La obra cerámica de Andrés Campos Cervera / Julián de la Herrería,
coleccionada por tres industriales de Manises 131

Antonio Bellido Blanco
La cerámica en la colección fundacional del Museo Arqueológico de Valladolid 147

María José Rodríguez-Manzaneque Escribano
La colección de alfarería Alvado-Ruiz, un ejemplo del coleccionismo desde los años 60
del siglo pasado a la actualidad 161

BLOQUE II

Abraham Rubio Celada
La colección de cerámica histórica de Daniel Zuloaga Boneta 171

Margarita Ruyra de Andrade
Daniel Zuloaga (1852-1921) en la colección Zuloaga de cerámica hoy 191

Jesús Peñalva Gil
El friso exterior de estilo modernista en el IES Santa Clara de Santander: una obra singular en la producción cerámica de Daniel Zuloaga (1913-1915) 201

Carlos Arnanz Ruiz
Breve visión de don Daniel Zuloaga y su cerámica a partir de su discípulo predilecto Gregorio Arnanz Rodríguez y demás colaboradores 221

BLOQUE III

Santiago Martínez Caballero y Abraham Rubio Celada
La exposición *Daniel Zuloaga. Soy ceramista* 235

Teresa Álvarez González y Enrique Martínez Glera
La huella de Daniel Zuloaga en el taller de cerámica de Juan Daniel Zuloaga Khoyan 239

Enrique Martínez Glera y Teresa Álvarez González
La alfarería de Juan Carlos Martín en Fresno de Cantespino (Segovia) 245

El friso exterior de estilo modernista en el IES Santa Clara de Santander: una obra singular en la producción cerámica de Daniel Zuloaga (1913-1915)

The exterior frieze in the Modernist style of the IES Santa Clara, Santander: a remarkable work in ceramic by Daniel Zuloaga (1913-1915)

Jesús Peñalva Gil
Profesor de Geografía e Historia
en el IES Santa Clara. Santander

Resumen

El estudio pormenorizado de las características del friso cerámico del IES Santa Clara de Santander, España, de estilo Modernista (1913-1915), nos permite profundizar en el conocimiento de la obra y la personalidad artística de Daniel Zuloaga a través de la originalidad de su diseño, el armonioso conjunto de elementos y técnicas empleados y el carácter simbólico y conceptual de su iconografía. Por otro lado, esta obra de Zuloaga no ha sido investigada con anterioridad por la historiografía artística, careciendo de trabajos monográficos, por lo que el presente estudio contribuye a subsanar este vacío informativo. Además, queremos poner en valor la importancia de dicho conjunto cerámico con la finalidad de protegerlo, conservarlo y darlo a conocer.
Palabras clave: Daniel Zuloaga; friso cerámico; modernista; IES Santa Clara.

Abstract

This is a thorough study of the frieze in ceramic by Daniel Zuloaga, in the Modernist Style (1913-1915), found at the *IES Santa Clara* in Santander, Spain. It has enriched our understanding of the piece as well as the artistic originality of its design: a balanced combination of elements, refined technique, and copious iconographic symbolism. This work by Zuloaga has not been the subject of previous research. Thus, our study is the first in a series that hopefully will lead to a monograph on his works. We have attempted to highlight the value and importance of this unique piece in order to protect it, preserve it, and unveil it to the general public.
Keywords: Daniel Zuloaga; ceramic frieze; modernist style; IES Santa Clara.

Introducción[1]

La decoración cerámica del actual IES Santa Clara de Santander es una obra muy poco conocida y estudiada en el ámbito de la producción cerámica española y, especialmente, en la obra de Daniel Zuloaga. A nuestro entender, seguramente, la causa de este desinterés investigador hacia dicho trabajo se deba a que María Jesús Quesada en su pionera investigación sobre la cerámica de Daniel Zuloaga aplicada a la arquitectura constata la ejecución de dicha obra, pero afirma que no existía ya, probablemente, por haber recibido información errónea y no contrastada sobre los devastadores efectos del incendio de Santander de 1941, de los cuales se libró el instituto (Quesada 1984: 327). Posteriormente, aun siendo conocida su existencia para algunos investigadores de las artes cerámicas, no ha recibido atención alguna.

En el presente estudio abordaremos en profundidad varios temas: el origen del proyecto, la evolución del proceso creativo-productivo, el análisis de las características técnicas y estilísticas, el coste total y, por último, el estado de conservación de esta obra enigmática y singular de Daniel Zuloaga, con el propósito de dar a conocer su importancia y valor artístico dentro de las Artes Aplicadas a la Arquitectura.

1. Mi agradecimiento a D. Silvino Corada (director del Instituto), D.ª Cristina Gómez (restauradora del Museo Zuloaga-Museo de Segovia de la Junta de Castilla y León), D. Abraham Rubio (especialista en Daniel Zuloaga) y D. Juan Daniel Zuloaga (ceramista, biznieto de Daniel Zuloaga) por su ayuda y colaboración. Igualmente, a la Asociación de Ceramología por permitirme participar y presentar esta comunicación en el XXIII Congreso: *Daniel Zuloaga: los ceramistas y el coleccionismo en los siglos XIX y XX*. Segovia 22-24 octubre 2021.

Orígenes

El Instituto General y Técnico: pasado y futuro (1911-1916)

La génesis del friso cerámico para el instituto de Santander hunde sus raíces en un hecho acaecido en el año 1907, cuando el antiguo edificio del Instituto de Segunda Enseñanza –a la sazón denominado Instituto General y Técnico– presentaba evidentes signos de ruina, por lo que en enero de 1908 el arquitecto D. Alfredo de la Escalera y Amblard, tras realizar una visita de inspección, a petición de las autoridades, certificaba la necesidad de derribarlo y proceder a la construcción de un edificio de nueva planta. Según José Miguel Remolina (2017: 264-266), en febrero de 1909 el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes convocó concurso de proyectos para el nuevo instituto. En febrero de 1910, el Ministerio aprobaba el proyecto presentado a concurso por los arquitectos D. Francisco Pérez de los Cobos y D. Lorenzo Gallego, para la construcción de un edificio destinado a Instituto General y Técnico, Escuela de Artes y Oficios y Escuela Superior de Náutica de Santander, por un presupuesto de contra-

Figura 1. Panorámica de la fachada este, portada principal.

ta ascendente a 949.145,06 pesetas. El inicio de las obras tuvo lugar en 1911 y se prolongaron hasta finales de 1915, prosiguiendo el curso académico, ya en las nuevas instalaciones, a partir de enero de 1916.

El otro "palacio" de Santander en el proceso de aristocratización urbanística

Sobre las ruinas del viejo instituto de 1838 se levantó un colosal edificio de aspecto palaciego de planta rectangular con una superficie de 3.036 m^2 (66 x 46) y una altura de 28 m, para albergar en sus dependencias el principal centro educativo de la ciudad y provincia. El carácter higienista del edificio hizo que se diseñase un patio interior, que diera luminosidad y ventilación al mismo, así como espaciosas salas, amplios pasillos, una escalera monumental y grandes ventanales en todas sus fachadas. Con una orientación cosmológica sus puertas de acceso se localizan en el lado este, la principal, y en el oeste la secundaria. Los diversos elementos estructurales y decorativos empleados parecen identificarlo con un estilo ecléctico de influencia modernista (fig. 1).

La construcción del nuevo instituto de Santander debe circunscribirse en un doble contexto: uno, de carácter nacional y otro de ámbito local. A nivel nacional se integra dentro de la política emprendida por el Ministerio de Instrucción Pública a principios de siglo, dirigida a dignificar y mejorar los centros públicos de enseñanza, impulsando y financiando la construcción de magníficos institutos de nueva planta, algunos de cuyos ejemplos son: Zamora (1902-1919), Palencia (1908-1916), León (1909-1917), Santander (1911-1915), Castellón (1912-1915), etc. A nivel local la edificación se desarrolla dentro de un proceso de transformación urbanística de la ciudad con una finalidad aristocrática y cosmopolita. En este sentido, supone el segundo hito arquitectónico en el intento de las autoridades municipales por convertir a Santander en una ciudad turística por excelencia de ámbito internacional, dotándola de edificios destacados; pretensión iniciada con la construcción del Palacio Real de la Magdalena entre 1908 y 1912 para convertirlo en residencia de verano de la familia real a partir de 1913. Acto seguido, el instituto se convirtió en el *otro palacio* de Santander, como lo reflejó la prensa santanderina de la época: «Santander puede sentirse orgullosa de poseer ese nuevo edificio que es todo un *hermoso palacio*, enclavado en uno de los lugares más céntricos de la ciudad y que por su elevación destaca gallardamente sobre el caserío»[2].

Autor. Daniel Zuloaga Boneta (1852-1921)

El ceramista elegido, con quien todo arquitecto quería trabajar en aquel momento, fue Daniel Zuloaga Boneta (1852-1921), quien gozaba de una gran fama y prestigio tanto a nivel nacional como internacional, debido a su calidad artística que le llevaron a principios del siglo XX a ser considerado el ceramista español de mayor proyección internacional, equiparable a los grandes genios de las Artes Aplicadas, tales como Thèodore Deck (francés) o William Morgan (inglés) (Quesada 1984: 4-5).

No pretendemos realizar una, siquiera, breve biografía del personaje, sino destacar algunos rasgos de su carácter y personalidad castellanas para entender mejor su concepto artístico de la cerámica y el estilo de su obra como un arte creativo entre la tradición y la modernidad acorde con su forma de ser, como se desprende de la documentación epistolar y hemerográfica, por ejemplo, en su crítica del *trencadis*, su defensa de un *arte viril* frente a la moda del Art Nouveau o su franqueza directa y sin tapujos, entre otras. En este sentido, Zuloaga era un hombre temperamental, de carácter recio, austero, humilde y franco en su actitud; un apasionado del trabajo creativo y de su vocación ceramista arraigada a la tierra segoviana; un artista abierto

2. *El Cantábrico. Periódico de la mañana*. Santander, n.º 8023, miércoles, 30 junio 1915, p. 1.

siempre a las sugerencias de los arquitectos, quienes confiaban la decisión final a su buen criterio. El friso diseñado y fabricado por él es un reflejo de su personalidad artística y de su carácter castellano, como expondremos a lo largo del presente trabajo (fig. 2).

La decoración cerámica aplicada a la arquitectura: complejidad de un friso en altura y fases del proceso productivo

Grandes preocupaciones de arquitectos y ceramista de un friso en altura

La decoración exterior cerámica del instituto se proyectó como un friso en altura. Esta circunstancia suponía una de las grandes preocupaciones de muchos arquitectos y del propio Zuloaga, al iniciar sus obras, como se desprende del intercambio de opiniones al respecto mantenidas entre varios de ellos a través de algunas de sus cartas.

Una de las preocupaciones era la visibilidad. Es evidente que la altura afecta a la proporción de escalas entre figuras y grecas, a su visibilidad y a sus tonalidades, lo que plantea la necesidad de dibujos grandes y sin pequeños detalles que no se perciben a distancia y de tonalidades nítidas con colores intensos. Otro aspecto destacado es el de confeccionar modelos decorativos con repetición de motivos para una mayor sencillez a la hora de tener que agrandar o acortar el friso (Quesada 1984: 1256, doc. 1119. Carta de Luis Elizalde, 23-IX-1916, para la casa del Sr. Kutz en San Sebastián).

La visibilidad de la decoración está mediatizada por el emplazamiento del edificio en función de la amplitud o estrechez visual al estar ubicado entre calles estrechas y rodeadas de casas de su misma altura. Igualmente, las condiciones lumínicas del lugar son un factor climático a tener en cuenta para una adecuada percepción visual de la decoración cerámica, sobre todo con los frecuentes cielos grisáceos del Cantábrico que Zuloaga conocía bien y denominaba: *celaje plomo* (Quesada 1984: 941. 1910-12-07. Carta de Emilio García Martínez, pintor).

Otra inquietud es la consecución del *buen efecto* para que una obra resulte armoniosa. En opinión del arquitecto Leonardo Rucabado: «los temas deben ser simples en su composición y en su coloración, formando grandes masas de relieve y color que no resulten confusas a distancia, sino que destaquen unas de otras con toda claridad» (Quesada 1984: 1341, doc. 1191. Carta de Rucabado, 1-10-1918 para la casa de Tomás Allende). En opinión de Zuloa-

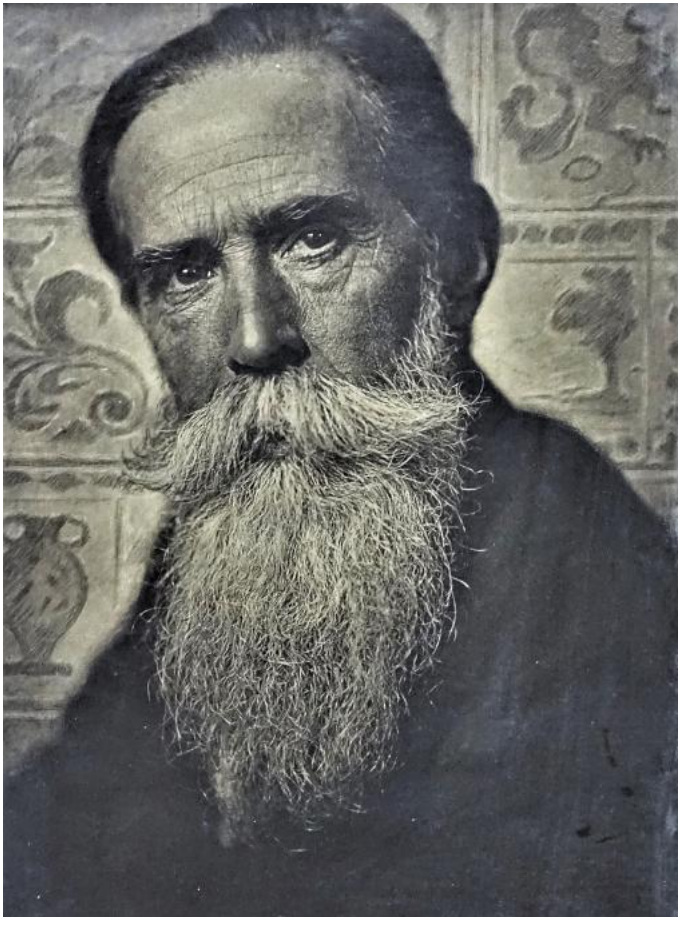


Figura 2. Retrato de Daniel Zuloaga, (ca. 1913-1916) (Foto Archivo familiar de Juan Zuloaga Olalla).

ga para conseguir el *buen efecto* los frisos en altura debían tratarse bravamente, tener una *factura macho,* tanto en el relieve como en la coloración (Quesada 1984: 1331-33, doc. 1188. Borrador de una carta de Zuloaga a Rucabado, junio 1918).

Otra cautela a tener en cuenta era la estabilidad y solidez de una obra de arte expuesta a la intemperie, para lo cual, se hacía imprescindible, por un lado, colocar bien la cerámica cogida con cemento y no con cal, procedimiento utilizado en el friso del instituto, y, por otro lado, una adecuada elección en la calidad y consistencia de los materiales (Quesada 1984: 1294. 1917-11-05. Carta de Vicente María Schiralli, para Templo Nacional Expiatorio del Sagrado Corazón de Jesús de Tibidabo).

Existen otras preocupaciones que son exclusivas del ceramista: el secado paulatino y la cochura. En palabras de Zuloaga: «para conseguir una obra bien ejecutada el secado tiene que ser paulatino»; en clara alusión a las negativas consecuencias de las urgencias y prisas en la ejecución cerámica. En el mismo sentido manifiesta su incertidumbre ante el proceso de horneado que pudiera dar al traste con una buena *cochura*, al salir alguna mufla con piezas rotas, corrimientos del esmalte o pérdidas de tonalidad: «El arte cerámico es un arte que el horno puede hacer grandes perjuicios después de tenerlo todo terminado» (QUESADA 1984: pág. 1336, borrador de la carta de Zuloaga a Rucabado, junio 1918).

Los problemas de embalaje y de transporte por ferrocarril a gran distancia que ocasionaba frecuentes roturas era otra de las preocupaciones y graves riesgos para una perfecta conclusión de la obra.

Fases del proceso productivo: creación artística, fabricación y colocación

En el proyecto de obra se contemplaba la decoración ornamental arquitectónica con un friso exterior cerámico en altura, algo muy en consonancia con la tendencia de la época. Sin embargo, la exigencia, por parte de los arquitectos, de que el material fuese pasta roja y el diseño en mosaico o despiece en vidriera, técnica típica de Zuloaga, que en aquel momento no era algo tan frecuente en su producción cerámica, donde abundaban sobre todo los frisos y murales esmaltados en azulejo industrial, entrañaba una gran complejidad que supuso un enorme esfuerzo y dedicación para Daniel Zuloaga lo que provocó su dilatación en el tiempo a lo largo de tres años, desde principios de 1913 hasta finales de diciembre de 1915. Además de este trabajo, Zuloaga realizó una segunda obra para el instituto, seguramente en el interior, sin que hayamos podido localizarla hasta la fecha[3].

Proceso creativo en la elaboración del diseño

A través de la correspondencia podemos conocer con bastante aproximación el proceso creativo, la evolución y las dificultades de su fabricación, envío y colocación[4]. Es probable que la elección de motivos decorativos exclusivamente vegetales fuese una propuesta consensuada entre arquitectos y ceramista; lo cierto es que, Daniel Zuloaga diseñó una composición de motivos florales muy esquematizados, de líneas y contornos precisos, austero en sus formas, huyendo de todo artificio, detalle y recargamiento decorativos que en nuestra opinión se convierten en algunas de las características identificativas de la singularidad de esta obra dentro de la producción del gran ceramista.

3. En el catálogo de Cerámica artística Hijos de Daniel Zuloaga (ca. 1924-26), p. 33, entre las principales obras ejecutadas, figuran dos: la decoración de las fachadas y otra obra sin especificar, ambas por encargo de De los Cobos y Gallego.

4. En el Archivo del Museo Zuloaga-Museo de Segovia de la Junta de Castilla y León, se conservan 21 cartas manuscritas: de Enrique Puente la mayor parte, tres de Lorenzo Gallego y un borrador de una carta de Daniel Zuloaga a Gallego, escritas entre el 13 de febrero de 1913 y el 24 de noviembre de 1915. Además, se acompañan de croquis, liquidación de la obra, así como dibujos y acuarelas del friso. En total treinta y cinco documentos. Lamentablemente, no conocemos las cartas que Zuloaga envió a ambas personas.

Gracias a los bocetos y acuarelas conservados en el Museo Zuloaga, hemos podido conocer la evolución del proceso creativo desarrollado por el ceramista y valorar el grado de perfección alcanzado en sus producciones. La creación artística pasó por diferentes fases, desde un boceto inicial a lápiz, continuando por ensayos y pruebas en acuarela y concluyendo con el modelo definitivo en cerámica (figs. 3 y 4).

Sabemos, por un boceto a lápiz, que Daniel Zuloaga realizó un primer estudio compositivo de motivos vegetales en el que ya organizaba la composición de manera simétrica y por niveles. En él presenta cinco motivos vegetales de los cuales sólo uno se repetía: dos rosetas, una palmeta clasicista, una flor en cuarto de abanico y un ramo de cinco flores circular. En el mismo boceto, el artista ajusta las proporciones a escala de las dimensiones de un friso mediano.

No debió convencerle del todo este modelo y apostó por otro diseño, similar al que finalmente se aprobó, plasmado en dos acuarelas preparatorias correspondientes a un friso mediano y otro grande[5]. En ellas, Zuloaga, que concibe el friso como una gran acuarela enmarcada por una banda azul, procede a sustituir la palmeta clásica, del boceto inicial a lápiz, por una flor de ocho pétalos y el ramo de flores por una palmeta en abanico semicircular de pétalos lanceolados, salpicada de círculos rojos a modo de semillas; repite los otros dos motivos del boceto inicial: la roseta de cuatro pétalos y la palmeta en abanico de cuarto de círculo. Estos cambios supusieron una simplificación de las formas anteriores y una esquematización que lo alejaron del modelo previo renacentista y lo aproximaron a formas más conceptuales de estilo modernista (fig. 5).

El diseño definitivo, tal y como lo conocemos hoy en día, debió ser ejecutado directamente sobre la plantilla de tamaño natural enviada por el contratista para calcarlo sobre el barro, despiezarlo y bizcocharlo. En esta fase del proceso, Daniel Zuloaga demuestra ser buen conocedor de la psicología de la percepción antes de que la Teoría de la Gestalt fuese formulada, y que él definió sencillamente como *hacer buen efecto;* para ello, puso en práctica leyes como la prevalencia de la figura sobre el fondo, la buena forma, el contraste, la jerarquía y ciertas correcciones ópticas como el mayor grosor de la banda inferior de encuadre o la diferencia de proporción entre algunas figuras que llevó a Zuloaga a sobrepasar los límites de las piezas para representar algunas flores a mayor tamaño y producir la sensación óptica de proporcionalidad.

Fabricación y recepción

La fabricación del friso se prolongó durante tres años, entre febrero de 1913 y finales de diciembre de 1915. Si durante ese tiempo el proceso de fabricación se extendió a lo largo de veintitrés meses –entre el 14 de octubre de 1913, cuando Zuloaga recibe la información sobre medidas y cantidad de paneles, y el 7 de septiembre de 1915 cuando envía el último friso en escuadra–, en contraposición, el tiempo de colocación no superó los dos meses.

El punto de partida nos es desconocido, pues no tenemos constancia documental de los primeros contactos entre los arquitectos y Zuloaga, conversaciones que debieron producirse con anterioridad al 9 de febrero de 1913, momento en el cual Juan Zuloaga presenta al arquitecto Lorenzo Gallego un dibujo realizado por su padre como diseño para el friso del instituto. Con fecha 13 de febrero, el propio Gallego escribió a Daniel Zuloaga, comunicándole que Pérez de los Cobos y él habían decidido aceptar su propuesta, conminándole a entrevistarse con ellos para concretar los detalles.

Unos meses después, el 13 de mayo, el contratista, Enrique Puente, se compromete a enviar la plantilla a tamaño natural, pero no es hasta el 14 de octubre de 1913 cuando proporciona a Zuloaga información sobre el número de

5. En el Museo Zuloaga de Segovia se encuentran depositados el boceto a lápiz y dos acuarelas. Sin embargo, estamos convencidos de que Zuloaga pintó otra acuarela del friso pequeño o metopa que no se ha localizado.

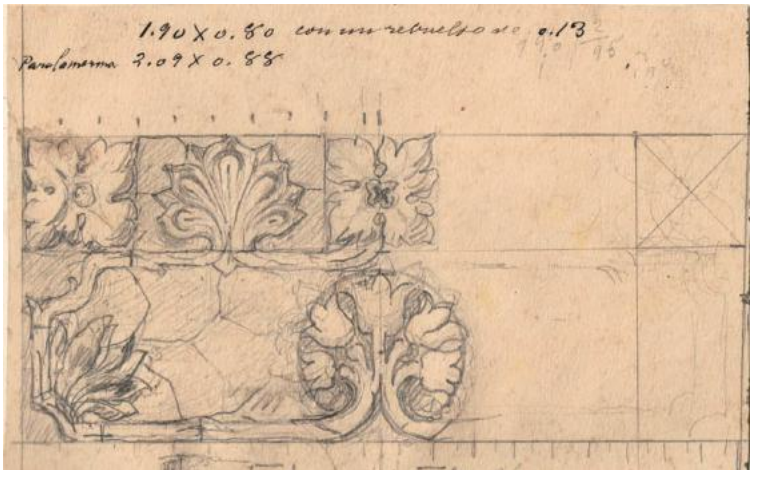


Figura 3. Boceto preliminar a lápiz (Foto Museo Zuloaga).

Figura 4. Acuarela de friso grande (Foto Museo Zuloaga).

Figura 5. Friso n.º 3. Fachada este, 1,90 x 0,80 x 0,015 m.

paneles con sus medidas y emplazamiento; al mismo tiempo que le solicita una muestra de un panel de 1,90 con revuelto de izquierda para comprobar su efecto.

Casi un año después, el 4 de septiembre de 1914, se recibió dicha muestra que resultó baja de tono azul, provocando una controversia entre el arquitecto, Lorenzo Gallego, y Daniel Zuloaga con un cruce de cartas muy contundentes, fechadas los días 8 y 9 de septiembre respectivamente, en las cuales, Gallego mandaba paralizar los trabajos hasta ver una nueva muestra perfectamente ejecutada; ante esta amenaza, Zuloaga defendió su trabajo y su honorabilidad enérgicamente, explicándole que llevaba mucho trabajado en ello y que jamás había recibido un trato tan indecoroso y que si hubiesen elegido azulejo blanco fino, ya estaría concluida la obra. La segunda muestra fue recibida el 10 de octubre y contó con el visto bueno del arquitecto.

Hasta el 18 de febrero de 1915 no se recibió el primer envío con ocho cajas de piezas. El 3 de marzo, nada se había colocado todavía ya que estaban comprobando si faltaba algo y poder realizar el encargo con tiempo. Esto nos confirma que ya se había recibido el segundo envío, con seis cajas y que la obra de Zuloaga estaba prácticamente concluida. El 4 de mayo, se confirma la recepción del último envío en buen estado y de que todo estaba ya colocado. En dos meses habían instalado cincuenta de los cincuenta y dos paneles. Solo quedaba pendiente el envío del otro friso en escuadra de la portada principal de 2,90 x 1,90. Dicho friso fue recibido el 7 de septiembre de 1915, para su colocación inmediata. Sin embargo, algún problema tuvo, pues el 4 de noviembre Enrique Puente solicitaba con toda urgencia, pues se quería entregar la obra en diciembre, se le enviasen nueve piezas, porque «están tan rotas que es imposible componerlas». Agobiado por las prisas, el 24 de noviembre, el contratista

Figura 6. Friso n.º 23. Fachada este. Zócalo. Cemento y barro.

Figura 7. Friso n.º 26. Fachada este. Portada principal: roseta con roturas.

pide con urgencia que en esa semana le remita las piezas solicitadas. Suponemos que en dicho plazo llegarían las mencionadas piezas, pues el 17 de diciembre el Ministerio autorizaba para proceder al traslado de los materiales a las nuevas dependencias del recién concluido edificio, hecho que tuvo lugar durante las Navidades de ese año[6].

La colocación del friso: problemas de última hora

Tal vez, uno de los retos mayores que presenta un friso con despiece geométrico en mosaico sea su colocación. Para ello, los diferentes paneles cerámicos fueron recibidos o cogidos con cemento y colocados por operarios de la empresa contratada.

En términos globales, la colocación fue satisfactoria en su mayor parte, pero resultó harto complicada para los dos frisos en escuadra de la portada principal según hemos podido observar directamente. En nuestra opinión, tres fueron las dificultades: la necesidad de practicar ajustes en las piezas para encajarlas bien, la conveniencia de componer piezas rotas y la obligación de colocar piezas nuevas de sustitución de diferente tonalidad a las originales. Con motivo de las prisas, el resultado final fueron unas visibles diferencias de tonalidad y encaje que resultaron muy llamativas, por lo que pensamos que la conclusión y remate de la obra debió tener un sabor agridulce para todos: arquitectos y ceramista, pese a que en su conjunto resulta una obra de extraordinaria belleza (figs. 6, 7 y 8). Deficiencias que no impidieron encargarle la segunda obra para el instituto.

Modelo ornamental arquitectónico de un friso exterior discontinuo: localización y distribución, cantidad, adaptación al marco, estructura, tipologías y dimensiones

El edificio, de planta rectangular, consta de cuatro fachadas con lienzos retranqueados y lienzos en resalte de 13 cm a lo largo de las cuales se van a distribuir en altura los diferentes paneles cerámicos. En todas ellas, el modelo proyectado por los arquitectos responde a un esquema clasicista de friso exterior discontinuo de tipo procesional, localizado a 25 m de altura.

La estructura de los paneles cerámicos se adapta al marco arquitectónico mediante el sistema de machihembrado, por el cual cada panel cerámico se acopla a un espacio delimitado por dos grandes molduras pétreas, formadas por un zócalo inferior alfeizado con caída y una cornisa superior volada con caída para protegerlo de la

6. Archivo Biblioteca Municipal de Santander. Instituto Santa Clara. Memoria curso 1915-1916, p.7.

Figura 8. Friso n.º 26. Fachada este, vista general. Deficiencias de tonalidad y encaje.

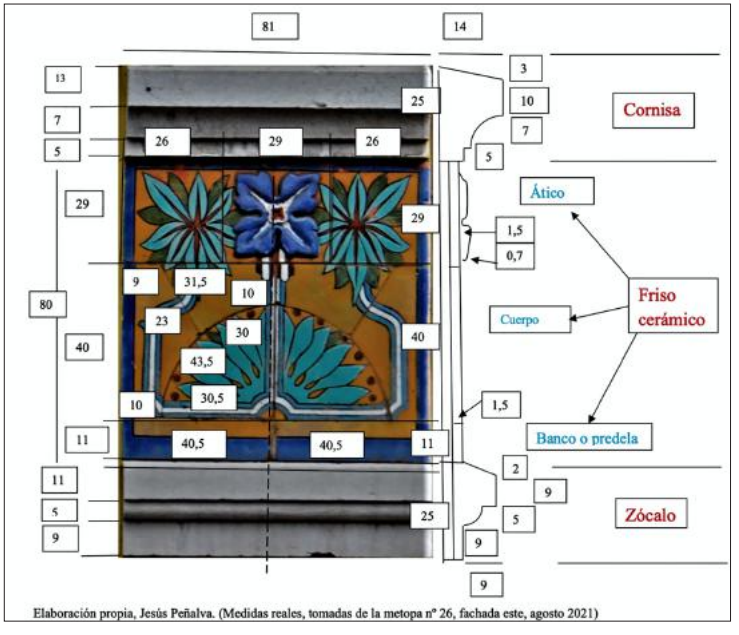


Figura 9. Sistema de machihembrado, composición fajada o en bandas y despiece en vidriera. Metopa n.º 18. Fachada Sur con las medidas reales de la metopa n.º 26 de la fachada este.

lluvia. Tal vez, la denominación de *machos*[7] que aparece en la correspondencia entre el contratista Enrique Puente y Zuloaga obedezca a esta forma de acoplar la cerámica al marco arquitectónico que la sustenta (fig. 9).

Están distribuidos de manera simétrica por las cuatro fachadas del edificio en los paramentos en resalte. Se localizan en la parte central de las cuatro fachadas y en los machones angulares de las cuatro esquinas, de tal manera que tenemos ocho machones angulares, dos por cada esquina, y tres paños centrales en las fachadas Norte, Oeste y Sur. La fachada este, en su paramento central carece de las dos *metopas*.

Otro aspecto destacado de la adaptación al marco es la disposición en cuadros o conjuntos formados por cuatro o seis paneles discontinuos: dos paneles medianos en cada extremo del cuadro que flanquean dos o cuatro paneles pequeños (fig. 10).

El conjunto ornamental consta de cincuenta y dos paneles cerámicos (llamados *machos*) con tres tamaños: veintiséis paneles de formato mediano y grande a los que hemos denominado como *frisos* y veintiséis paneles de formato pequeño a los que hemos denominado *metopas* por parecernos que se asemejan mucho a las metopas de los antiguos templos griegos. Las veintiséis *metopas* tienen unas dimensiones de 0,81 largo x 0,80 de alto x 0,015 m de grosor. Los veintiséis paneles de gran formato o *frisos* se subdividen en tres tamaños: veintidós medianos de 1,90 x 0,80 x 0,015 m; dos grandes de 2,90 x 0,80 x 0,015 m, y dos medianos en escuadra de 1,90 x 0,80 x 0,015 m. Existen catorce frisos medianos que llevan un revuelto de 0,5 x 0,13 x 0,80 x 0,015 m, a modo de cierre lateral, siete de izquierda y siete de derecha. Según estas dimensiones la superficie total del friso alcanza una extensión de 59,44 m^2 (74,30 m lineales x 0,80 m).

7. Enrique Puente denomina *macho* a cada panel cerámico.

Figura 10. Disposición en Cuadro. Paño central. Fachada Sur. Frisos n.º 19 y 20 y metopas n.º 19, 20, 21 y 22.

Figura 12. Friso mediano n.º 18.

Para estudiar mejor su composición, características y estado de conservación hemos confeccionado un plano de situación de todo el conjunto[8] (fig. 16).

En la fachada este se localizan: esquina sur, los frisos n.º 23, 24, y las metopas 25 y 26; portada principal: el friso izquierdo en escuadra n.º 25 y 26 y el friso derecho en escuadra n.º 1 y 2; y esquina norte, los frisos n.º 3 y 4 y las metopas n.º 1 y 2.

En la fachada norte se localizan: esquina este, los frisos n.º 5 y 6 y las metopas n.º 3 y 4; paño central, los frisos n.º 7 y 8, y las metopas n.º 5, 6, 7 y 8; y esquina oeste, los frisos n.º 9 y 10 y las metopas n.º 9 y 10.

Figura 11. Metopa n.º 2.

En la fachada oeste se localizan: esquina norte los frisos n.º 11 y 12 y las metopas n.º 11 y 12; paño central, los frisos n.º 13 y 14 y las metopas n.º 13 y 14, y esquina sur, los frisos n.º 15 y 16 y las metopas n.º 15 y 16.

En la fachada sur se localizan: esquina oeste, los frisos n.º 17 y 18 y las metopas 17 y 18; paño central, los frisos n.º 19 y 20 y las metopas n.º 17, 18, 19 y 20; y esquina este, los frisos n.º 21 y 22 y las metopas 21 y 22 (figs. 11 a 15).

Características técnicas singulares del friso cerámico: materiales, técnicas, despiece en vidriera, composición, motivos decorativos vegetales, inspiración, significado y colores[9]

Los arquitectos quisieron tener una decoración cerámica única en cuanto a material, complejidad artística y elaboración artesanal; por ello, seguramente, exigieron que el material fuese barro rojo y no un azulejo industrial blanco fino como les propuso Zuloaga. Probablemente el material de arcilla empleado procediese de la cantera de La Lastrilla y se depositase en unas balsas existentes de-

8. Se han numerado los cincuenta y dos paneles siguiendo un recorrido perimetral del edificio que nos permita realizar una visita, partiendo de la portada principal. Cada *friso* y *metopa* se identifica primero por la inicial de la fachada y la orientación, seguido de la numeración: EC, n.º 1, (Fachada Este Centro, friso n.º 1).

9. Para documentar y conocer mejor las fases del proceso productivo hemos tenido en cuenta las informaciones proporcionadas por Abraham Rubio y por Juan Daniel Zuloaga Khoyan, biznieto de Daniel Zuloaga, ceramista segoviano en activo y gran conocedor de las técnicas familiares, que está realizando una réplica de una metopa, por encargo del instituto.

Figura 13. Frisos en escuadra n.º 25 y 26.

Figuras 14 y 15. Frisos n.º 3 y 24. Fachada este. Revueltos de izquierda y derecha.

trás del taller de San Juan de los Caballeros, para que se adobase durante, al menos, un año, tiempo necesario para alcanzar una determinada plasticidad.

En el proceso de fabricación se utilizaron técnicas totalmente manufactureras y artesanales dentro de la más pura tradición alfarera y ceramista española. Este proceso, lento y paulatino, condicionó la elevada duración en el tiempo, al tener que pasar por varias fases: sacar el barro de la balsa y amasarlo a mano; después se fabricaron los moldes de escayola para el moldeado de las 106 rosetas, al tiempo que se modelaron las piezas lisas, colocando la pasta en una artesa de madera con las dimensiones aumentadas, teniendo en cuenta la merma de secado y cocción. En el caso que nos ocupa, Daniel Zuloaga calculó, para un friso mediano, una merma de 19 y 9 cm, respectivamente, estableciendo una dimensión de 209 cm de largo para un friso de 190 cm, y de 89 cm para los 80 de alto. Cuando todavía estaba fresco el barro se aplicó la plantilla con las diferentes formas geométricas y se dividieron y cortaron las piezas, dejándolas secar un mínimo de quince o veinte días. Una vez secas, se bizcocharon en el horno a unos 1.100º para proporcionarles la dureza y resistencia necesarias.

Técnica de cuerda seca y esmaltado

La siguiente fase corresponde a la pintura de los motivos, para la cual se aplicaron dos técnicas: cuerda seca y esmaltado para piezas lisas y esmaltado para las formas en relieve (figs. 17, 18 y 19).

Esta fase tan delicada, laboriosa y lenta requería de un trabajo en equipo en el que participarían Daniel, sus hijos y algún operario muy cualificado. En primer lugar, se procedió a calcar el dibujo de las plantillas en los paneles mediante el estarcido y posteriormente unir a lápiz el punteado, perfilando las figuras. A continuación, se aplicó la técnica de cuerda seca con óxido de manganeso y, después de su secado, se pintaron los diferentes esmaltes con sus fundentes. En el caso de las piezas en relieve, el esmalte

se aplicó directamente, sin cuerda seca, sin que por ello se mezclasen los colores. El proceso concluyó tras someter la cerámica a una segunda *cochura* de unos 980º.

Para la cocción de las piezas se emplearon dos de los tres hornos de leña existentes en San Juan de los Caballeros: el de bizcochado y el de esmaltado. El nuevo horno de esmaltado se estrenó en 1913 –según Rubio Celada–, coincidiendo en los años sucesivos con la plena producción de nuestro friso. En función de las dimensiones de cada uno de ellos (Rubio 2007: 108), hemos procedido a efectuar un cálculo aproximado de su capacidad, número de hornadas necesarias y tiempo empleado para ello. El resultado ha sido que se necesitaron tres cochuras de bizcochado (462 piezas cada una) y siete cochuras de esmaltado (154 piezas cada una). Respecto al tiempo empleado hemos estimado una duración de un día por cada una de las hornadas – datos de Rubio Celada y noticias de Juan Zuloaga a su padre en 1918–, lo que supondría unos doce días no consecutivos en total para concluir las cerca de 1000 piezas.

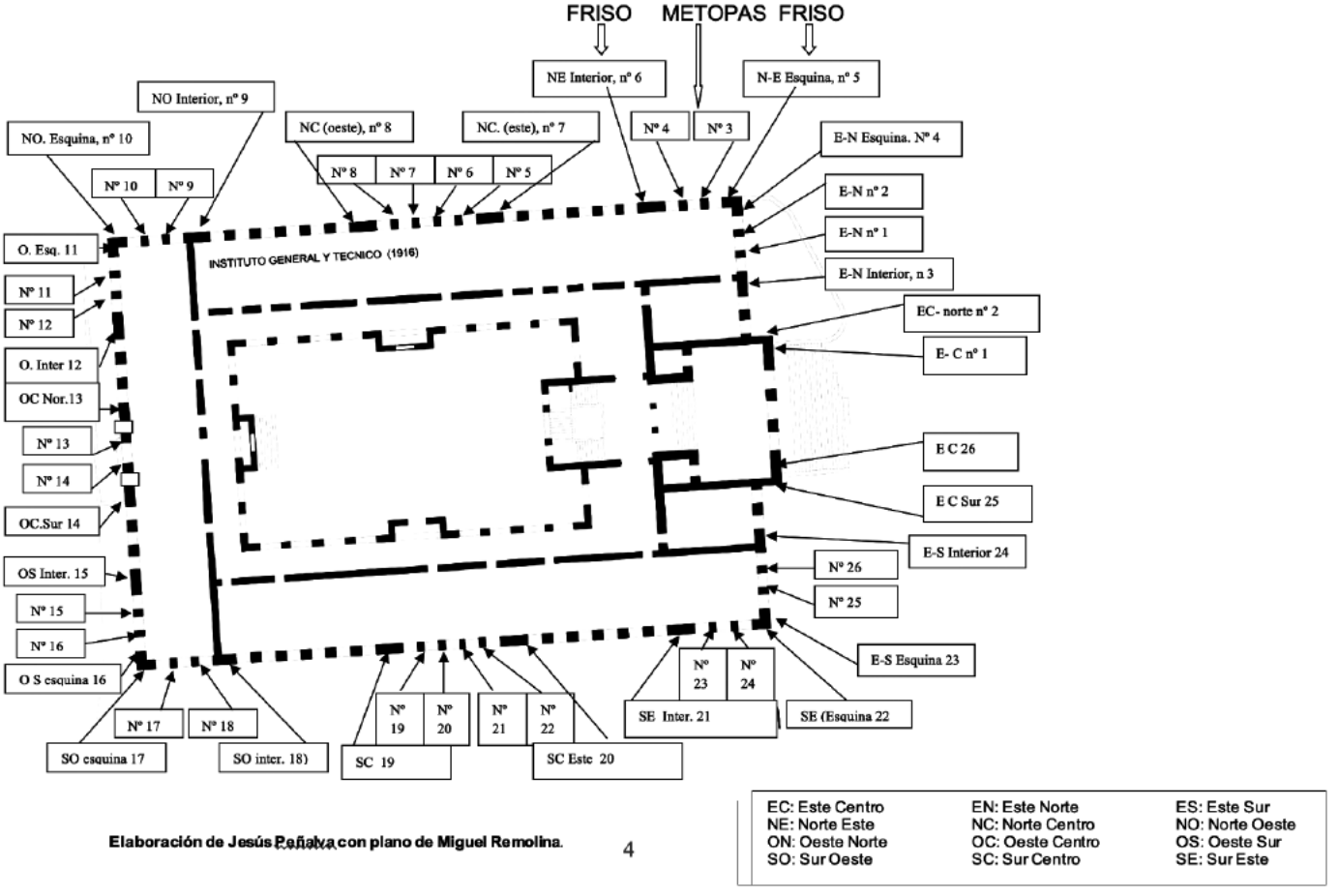


Figura 16. Plano de distribución (Elaboración del autor sobre plano de José Miguel Remolina).

Modalidad: despiece geométrico en mosaico

Esta modalidad fue una exigencia de los arquitectos, que buscaban una obra cerámica más compleja y original que la tradicional técnica de despiece en vidriera de Zuloaga o la más sencilla con azulejo industrial, siendo una singularidad de nuestro friso.

Este modelo de despiece diseñado para el instituto consta de una gran diversidad de formas geométricas muy complejas: cuadrangulares, de cuarto de círculo, trapezoidales y polígonos irregulares. La cantidad de piezas difiere en cada uno de los tres tipos de paneles. Así pues, las *metopas* constan de once; los *frisos* medianos de veinticuatro, más dos piezas en catorce de sus revueltos; y los *frisos* grandes de cuarenta y una. La cantidad total de piezas para la decoración ascendió a novecientas setenta y dos; pero, seguramente, superaron las mil.

Composición fajada o en bandas

La composición adopta una forma fajada o en bandas, disponiendo las piezas y motivos en tres niveles superpuestos: el inferior o zócalo, para el marco de encuadre de la base; el cuerpo central, multiforme, y el cuerpo superior dividido en varias calles cuadrangulares que según el panel son: tres en la metopa, cinco en el friso mediano y siete en el grande. Todo ello, enmarcado por una banda azul. Este modelo compositivo presenta una sistemática reiteración de motivos vegetales, con leves variaciones entre paneles pequeños y grandes, cuyo esquema se repite a lo largo de todo el friso.

La concepción compositiva fajada responde a un programa iconográfico unitario de la obra como un conjunto de partes interrelacionadas y cohesionadas, formando un todo armonioso de carácter ascensional. Todo parte de un núcleo central, situado en la base del panel que coincide con la palmeta semicircular, de donde surgen tallos en tres direcciones: una, vertical, que asciende hasta la roseta y dos horizontales, a derecha e izquierda, que se prolongan

Figuras 17 y 18. Cuerda seca y esmaltado. Friso n.º 2. Fachada este. Palmeta y Flor ocho pétalos.

Figura 19. Esmaltado sobre relieve. Detalle de Roseta. Friso en escuadra, n.º 25. Fachada este.

hasta los extremos del cuadro, para ascender hasta enlazar con las flores de ocho pétalos, en el caso de las *metopas*; y, en el caso de los frisos, los tallos laterales enlazan con sendas rosetas, situadas en el cuerpo superior, de las cuales, a su vez, parten tallos colgantes para enlazar con las flores de ocho pétalos. Así pues, parece generarse un flujo circular a través de los tallos como una fuente de energía que alimenta las flores, y que contribuye a favorecer el gran ciclo de la vida.

Decoración exclusivamente vegetal: roseta, palmeta y flor de ocho pétalos

Como se expuso en el apartado dedicado al proceso creativo, Zuloaga se inclinó definitivamente por la elección de tres motivos florales de gran belleza: roseta, palmeta y flor de ocho pétalos, todos ellos conectados por tallos.

Roseta. Representa una flor de cuatro pétalos dispuestos en aspa, en tono azul cobalto; consta de un corazón central cuadrilobulado en tono granate y de cuatro estambres blancas longitudinales que se hunden en el centro de cada pétalo. La flor se completa en su parte inferior con una especie de cáliz unido a un tallo central. Es la única pieza que alterna partes planas pintadas en los costados laterales con el motivo central moldeado en bajorrelieve y esmaltado. Cada panel tiene distinta cantidad: las *metopas*, una, los *frisos* medianos, dos y los *frisos* grandes, cuatro (fig. 20).

Figura 20. Roseta. Friso en escuadra n.º 25. Fachada este.

Figura 21. Flor de ocho pétalos. Friso n.º 18. Fachada sur.

Flor de ocho pétalos. Este motivo presenta pequeñas variaciones de tamaño y forma en las *metopas* y en los *frisos*. La flor se compone de ocho pétalos lanceolados en tono turquesa dispuestos en sentido radial, de cuyo núcleo central salen estambres de tono granate. Su decoración se completa con otros ocho sépalos en tonalidades verdes que se insertan entre los pétalos. Su representación gráfica emplea una sola pieza cuadrangular de 26 x 26 cm en las metopas, y dos piezas de las mismas dimensiones en los frisos, sin embargo, algunas de sus partes se prolongan por las piezas colindantes. Otra característica es que sus tallos, unos verticales y otros colgantes carecen de cáliz. Su número varía en cada panel: en las *metopas*, dos; en los *frisos* medianos, dos, y en los *frisos* grandes, tres (fig. 21).

Palmeta. Es un motivo esmaltado sobre piezas planas, localizado en el centro del panel cerámico, que presenta leves diferencias entre *metopas* y *frisos*. Se representa como una flor en forma de abanico semicircular compuesto por once pétalos de formas alabeadas de color turquesa, separados por un tallo central en ángulo recto que la divide en dos piezas de cuarto de círculo que dejan cinco pétalos y medio en cada lado, con un sépalo verde inserto entre dos de los pétalos azules a izquierda y derecha; además, se ve

Figura 22. Palmeta abanico central. Metopa n.º 26. Fachada este.

rodeado de cinco círculos rojos pequeños, insertos entre las puntas de los pétalos turquesa, a modo de semillas o frutos. Una de las diferencias entre *metopas* y *frisos* estriba en la disposición de los círculos dentro (*metopas*) o fuera (*frisos*) de la pieza de cuarto de círculo donde se pinta la flor. La otra afecta al número: en las *metopas*, una; en los *frisos* medianos, una y en los grandes, dos (fig. 22).

Palmeta en abanico de cuarto de círculo. Es un motivo que solo aparece en los frisos, con un diseño similar al abanico semicircular. Las dos piezas de cuarto de círculo que

lo componen se colocan en los extremos del panel cerámico, adoptando posiciones de izquierda y derecha. Aparece sustentado por un tallo en ángulo recto. Consta de cinco pétalos de color turquesa más un sépalo verde inserto entre el segundo y tercer pétalo; igualmente, mantienen fuera del abanico los cinco círculos rojos, a modo de frutos o semillas, que lo circundan (figs. 23 y 27).

Tallos. Las flores están conectadas por tallos que se prolongan por el panel cerámico en sentido vertical, horizontal y colgante. Se representan a lo largo de varias piezas. Adoptan la forma tubular con tres canales, uno central en tono blanco y dos laterales en azul celeste. Los tallos laterales tienen como detalle particular una especie de espolón curvo hacia abajo. Solo en el caso de las rosetas estos tallos rematan en una forma a modo de cáliz (figs. 24 y 25).

Cáliz. Es un motivo decorativo que encontramos solamente en la base de las rosetas de todos los paneles, como prolongación de los tallos. Suele ocupar dos piezas diferentes. Consta de cinco elementos tubulares: tres pequeños en tonos granates, con remate cóncavo, separados por dos tubos de color blanco con remate convexo, un poco más largos. El tubo granate central coincide con el canal blanco del tallo y los tubos blancos con los canales celestes del tallo (fig. 26).

Influencia e inspiración de motivos: arte Románico y Mesopotámico

Sin que tengamos la certeza de qué especies vegetales están representadas en estos motivos decorativos, sí podemos identificar cuáles fueron las fuentes de inspiración o las influencias artísticas en las que se basó Zuloaga. Estamos en disposición de afirmar que fueron básicamente dos: la cerámica mesopotámica y persa y los relieves y pinturas románicos.

La roseta es un motivo decorativo muy extendido entre los relieves de las iglesias románicas castellanas. Se halla presente en el friso alto del pórtico de San Juan de los Caballeros (fig. 28) y también en varios capiteles del claustro gótico de Santa María la Real de Nieva en Segovia que presentan una factura tardo-románica (fig. 29).

La flor de ocho pétalos es un motivo del que carecemos de documentación para poder identificar esta flor o planta. Sin embargo, hemos hallado formas muy parecidas en un canecillo románico del ábside exterior de la iglesia de Santa María de Gradefes (fig. 30) y en un capitel gótico del mencionado claustro de Santa María la Real de Nieva (fig. 31).

La palmeta la identificamos con el árbol de la palmera. Es un motivo vegetal muy extendido en las civilizaciones egipcia y mesopotámica. También es un motivo vegetal de tradición mozárabe y románica, como se puede observar en miniaturas de Beatos y en otro de los capiteles del claustro del monasterio de Santa María la Real de Nieva.

Figura 23. Palmeta lateral. Friso n.º 25. Fachada este.

Figura 24. Tallo lateral. Friso n.º 24. Fachada este.

Significado y simbolismo

La concepción iconográfica vegetal responde a un sentido simbólico y conceptual de los motivos decorativos como alegorías de los conocimientos impartidos en el centro educativo. Tanto la rosa, como la pal-

Figura 25. Tallo colgante. Friso n.º 4. Fachada este.

Figura 26. Cáliz. Friso n.º 25. Fachada este.

mera y seguramente la flor de ocho pétalos son especies vegetales que tuvieron un carácter sagrado en las diferentes religiones de la Antigüedad. Todas ellas se asocian con el árbol de la vida, con la abundancia, el triunfo, la instrucción espiritual o la regeneración. Pero será a lo largo de los siglos XVIII y XIX cuando las especies botánicas adquirieran un carácter científico, al convertirse la Naturaleza en la base del conocimiento; buena prueba de ello fue la creación de jardines botánicos en muchas ciudades españolas y en los institutos de Segunda Enseñanza[10].

Todas las flores están conectadas por tallos formando una especie de cordón umbilical que las une, partiendo de un núcleo central situado en la base del abanico semicircular, que daría origen y continuidad al misterioso ciclo de la vida. La decoración floral, a nuestro entender, respondería a un significado alegórico de la Naturaleza como modelo y fuente del conocimiento y del instituto como templo de la Sabiduría donde se forman los jóvenes.

Color

El color es una de las características destacadas del friso. Estamos ante una pintura plana, carente de perspectiva, con un tratamiento de la luz uniforme y un fondo monocromo naranja. Posee una variada y rica policromía con predominio de los azules: azul cobalto, azul celeste, azul marino, azul turquesa; pero también verdes: oliva, verde musgo; granates; naranja; mostaza; negro y blanco.

La gama cromática empleada por Daniel Zuloaga asciende a diez colores fijos que se repiten en todos los *frisos* y *metopas* y a seis variantes excepcionales en piezas de sustitución encargadas a última hora para los frisos en escuadra. Entre los diez, encontramos: blanco en las estambres de la roseta, en el cáliz de la misma flor y en el centro de los tallos; negro manganeso, en todos los perfiles de las figuras; naranja para el fondo (complementario del azul); granate para los estambres de la flor de ocho pétalos, el cáliz y el corazón de la roseta; rojo cereza, en los círculos del abanico central y de los abanicos laterales; verde musgo, en los sépalos de la flor de ocho pétalos y en la flor de los abanicos (complementario del rojo o granate); azul cobalto en el marco de encuadre y en los pétalos de la roseta (color primario); azul turquesa en los pétalos de las flores de ocho pétalos; azul turquesa grisáceo en los pétalos de los abanicos; azul celeste en el tallo de las plantas.

Figura 27. Círculo rojo o semilla. Friso n.º 25.

Los seis no habituales se localizan en la fachada este, y corresponden a: azul marino y negro en algunos tallos de cier-

10. Archivo Biblioteca Municipal de Santander. Fondo Instituto Santa Clara. Memoria del curso 1860-61, p. 77. Constatamos la existencia de un jardín botánico en el recinto del Instituto Cántabro de Santander al menos desde 1860.

tos *frisos* o *metopas*; verde botella y verde oliva en las piezas de reposición; azul turquesa claro en las palmetas de los frisos grandes; marrón mostaza en el fondo de un abanico semicircular perteneciente a una metopa que fue colocado en el friso n.º 2 por falta de dicha pieza (fig. 32).

Figura 28. Friso del pórtico de San Juan de los Caballeros (Segovia).

Figura 29. Capitel de flor. Claustro de Santa M.ª la Real de Nieva (Segovia).

Figura 30. Canecillo. Ábside exterior de la Iglesia de Santa María de Gradefes (León).

Figura 31. Capitel de palmera. Claustro de Santa María la Real de Nieva (Segovia).

Coste de la obra

La liquidación presentada por el contratista D. Enrique Puente, con fecha 18 de octubre de 1915, ascendía a 5.555,50 ptas. El precio de la cerámica contratada con Zuloaga era de 75 ptas. el metro lineal. Los metros lineales calculados fueron 74,30. El presupuesto incluía la fabricación y el transporte. Finalmente, se hizo un descuento de 250 pts., atendiendo la petición del contratista sobre lo costoso de la colocación debido a que bastantes piezas llegaron rotas y a lo elevado de los portes, con lo que la cantidad final abonada fueron 5.301,50 pts. Para la época era una cantidad nada desdeñable, que supuso el 0,58 % del presupuesto lo que pone de relieve la importancia de la obra.

Estilo Modernista castellano

Este friso presenta unas características propias que podemos considerar como indicios evidentes de un posible estilo Modernista castellano de gran eclecticismo. En él encontramos elementos comunes al Modernismo, tales como: la finalidad ornamental arquitectónica, la utilización exclusiva de motivos vegetales, la repetición sistemática de los motivos, el brillo y algunas gamas de colores. Otras lo aproximan a la tradición cerámica española, tales como una producción artesanal y manufacturera, el despiece en vidriera, la utilización de pastas rojas autóctonas o la inspiración de motivos románicos castellanos. Pero donde se manifiesta más original o personal es la elección de los motivos vegetales, la composición de las figuras, la factura pictórica y la variedad

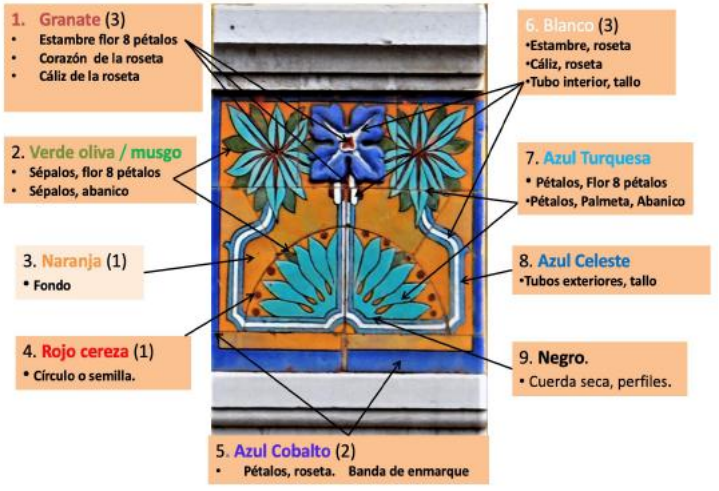


Figura 32. Cuadro de colores. Metopa n.º 18. Fachada sur (Elaboración propia).

Figura 33. Friso n.º 10 en esquina. Fachada norte (grave deterioro).

Figura 34. Friso n.º 14. Fachada oeste (grave deterioro).

cromática. Daniel Zuloaga nos sorprende con una abstracción de los motivos vegetales que dificultan su identificación.

Otro de los elementos a tener en cuenta es el empleo de líneas precisas con trazo firme y ligeramente ondulante, como un signo de su reciedumbre. No menos propio es la tendencia a un geometrismo naturalista o la simplicidad y austeridad de formas, acorde con su carácter seco. Por otro lado, la esquematización de las figuras destacando sobre el fondo liso reflejaría un alarde de franqueza. Su variada y rica policromía a base de colores primarios y sus complementarios la dotan de una gran fuerza expresiva. En ellas, reside, a nuestro entender, la esencia de su carácter y personalidad cerámica.

Estado de conservación preocupante: diagnóstico del deterioro

En una evaluación de diagnóstico previa, hemos observado que el estado de conservación del friso exterior presenta evidencias de un deterioro muy preocupante en los paneles de las fachadas norte y oeste y menos grave en las fachadas este y sur. Las principales muestras son: roturas y pérdidas de pasta roja, piezas fracturadas y compuestas con cemento, pérdidas de esmalte y decoloración. Este deterioro, en opinión de algunos expertos, se debe a que los arquitectos se equivocaron en la elección del material, barro rojo, para un clima tan húmedo como el de Santander[11].

Fachada Norte. Los seis frisos y las ocho metopas que la componen presentan también un considerable nivel de deterioro en las esquinas norte y oeste. De un

11. En el Congreso de Segovia, al finalizar la presentación de esta comunicación, algunos de los congresistas apuntaron esta posibilidad.

Figura 35. Decoloración.

Figura 36. Fracturas.

Figura 37. Burbujas de aire y corrimiento de esmalte.

total de 240 piezas, 114 están deterioradas (47%): nivel grave, 90; medio, 24 (fig. 33).

Fachada Oeste. Los seis frisos y las seis metopas que la componen son los que presentan mayor nivel de deterioro de todo el conjunto cerámico. De un total de 210 piezas, 165 tienen deterioro (78%): grave 131 y medio 34 (fig. 34).

Fachada Sur. Los seis frisos y las ocho metopas presentan un nivel leve de deterioro. De las 240 piezas presentan deterioro 77 (32%); nivel medio 23 y bajo 54.

Fachada Este. Los ocho frisos y las cuatro metopas que la componen presentan en su conjunto un grado de deterioro moderado. De las 270 piezas del conjunto, 114 presentan desperfectos (42%): grave 31, medio 16 y bajo 67. Son visibles los defectos (figs. 35, 36 y 37).

Conclusiones

El IES Santa Clara es el único centro público de enseñanza que posee un gran friso ornamental con cerámica artística de Daniel Zuloaga. Por su extensión, coste y número de piezas es una obra mayor dentro de la producción de Zuloaga. Por su originalidad y complejidad es una obra que presenta características singulares: está realizada con un procedimiento totalmente artesanal y manufacturero y con materiales y técnicas exclusivas que responden a la más pura tradición cerámica española: barro rojo segoviano, despiece geométrico en mosaico, cuerda seca, esmaltado brillante, alternancia entre piezas en relieve y lisas. Características a las que deben añadirse otras, tales como: aplicación de la *factura macho*, búsqueda del *buen efecto*, repetición de motivos decorativos vegetales de influencia románica y mesopotámica, y un significado alegórico de la Naturaleza como fuente del Conocimiento y del instituto como templo de la Sabiduría. En función de dichas características podemos afirmar que responde a un estilo de Modernismo castellano acorde con los elementos del paisaje segoviano y con el temperamento y carácter de su autor.

Por último, tiene la particularidad de ser una obra de arte que ha sobrevivido intacta a la Guerra Civil y al incendio de Santander de 1941, pero que presenta evidentes síntomas de deterioro y necesita una urgente protección y restauración.

BIBLIOGRAFÍA

Quesada Martín, María Jesús (1984). *Daniel Zuloaga. Ceramista y pintor*. Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2015. Disponible en: https://hdl.handle.net/20.500.14352/40627.

Remolina Seivane, José Miguel (2017). "Santander, Santa Clara, el instituto, 1839-1916. Nuevas aportaciones sobre la historia del lugar". *Altamira: Revista del Centro de Estudios Montañeses*, n.º 88, pp. 245-270.

Rubio Celada, Abraham (2007). *Los Zuloaga, artistas de la cerámica*. Madrid: TF, Editores.

Catálogo de cerámica artística Hijos de Daniel Zuloaga [ca. 1924-26]. Segovia: Imp. BLASS, Sociedad Anónima Tipográfica, Núñez de Balboa, 21 Madrid.

9 788494 728945

ASOCIACIÓN DE CERAMOLOGÍA

Junta de Castilla y León