



VNIVERSITAT DE VALÈNCIA

FACULTAT DE GEOGRAFIA I HISTÒRIA  
DEPARTAMENT D'HISTÒRIA DE L'ART

**TESIS DOCTORAL**

**LA INFLUENCIA DE LA PORCELANA CHINA EN LOS  
ESTILOS ARTÍSTICOS DE LA CERÁMICA ESPAÑOLA  
HASTA EL SIGLO XVIII**

**Presentada por:**


Tian Zeng

**Dirigida por:**

Dr. Albert Ferrer Orts

Programa de Doctorado en Historia del Arte 3130

Valencia, diciembre de 2022



**LA INFLUENCIA DE LA PORCELANA CHINA EN LOS  
ESTILOS ARTÍSTICOS DE LA CERÁMICA ESPAÑOLA  
HASTA EL SIGLO XVIII**

# ÍNDICE

<b>Introducción .....</b>	<b>I</b>
Objetivos de la investigación .....	III
Metodología .....	IV
Estructura del trabajo .....	VI
Agradecimientos .....	VIII
<b>Capítulo 1. Estado actual de las investigaciones sobre la porcelana china en España ..</b>	<b>1</b>
1.1 Tendencias mundiales de la investigación cerámica .....	2
1.1.1 Cultura y economía .....	3
1.1.2 Exportación .....	4
1.1.3 Arqueología y colección.....	5
1.1.4 Referencias chinas.....	6
1.2 Investigación cerámica en el campo del arte .....	8
1.2.1 Imitación Occidental de la porcelana china .....	9
1.2.2 Nueva conciencia estética en Occidente .....	10
1.2.3 La influencia mutua del arte oriental y occidental .....	10
1.2.4 La evolución del estilo del arte cerámico.....	11
1.3 Investigación sobre la porcelana China en España .....	13
1.3.1 Hallazgos arqueológicos de porcelana china en España .....	14
1.3.2 La Familia real española y la cerámica china .....	15
1.3.3 La integración de la cultura y el arte de la porcelana china en España.....	17
1.3.4 Porcelana china para España .....	17
1.3.5 Producción de cerámica autóctona española.....	18
1.3.6 Porcelana china en la Nueva España.....	20
<b>Capítulo 2. La porcelana china traída a España a través de la Ruta de la Seda....</b>	<b>25</b>
2.1 El origen de la Ruta de la Seda .....	25
2.2 Los conceptos de la Ruta de la Seda.....	28
2.3 Las rutas de la seda terrestres .....	31
2.4 Dos rutas marítimas de la seda.....	34
2.5 Porcelana de las dinastías Tang (618-907) y Cinco (907-960) en España .....	35
2.6 Porcelana de las dinastías Song (960-1279) y Yuan (1271-1368) en España .....	40
2.7 Porcelana de principios de la dinastía Ming (1364-1644) en España.....	46

Mapas e ilustraciones .....	54
<b>Capítulo 3. La evolución de los estilos artísticos de la porcelana china .....</b>	<b>59</b>
3.1 La definición de porcelana.....	59
3.2 Las connotaciones culturales de la cerámica china.....	60
3.2.1 El pensamiento taoísta.....	60
3.2.2 El confucianismo.....	62
3.2.3 La cultura budista .....	63
3.3 La dinastía Han (202 a. C.- 220 d. C.) .....	64
3.4 Los períodos Wei y Jin (220-420) y, las Dinastías meridionales (420-589) y septentrionales (386-581).....	66
3.5 La dinastía Sui (581-618) .....	68
3.6 La dinastía Tang (618-907).....	71
3.7 Las Cinco Dinastías y los Diez Reinos (902-979).....	74
3.8 La dinastía Song (960-1279).....	76
3.9 La dinastía Liao (907-1125) .....	80
3.10 La dinastía Jin (1115-1234) .....	82
3.11 La dinastía Xia Occidental (1038-1227).....	83
3.12 La dinastía Yuan (1271-1368) .....	84
3.13 La dinastía Ming (1368-1644) .....	88
3.14 La dinastía Qing (1636-1912).....	92
Tabla e ilustraciones .....	97
<b>Capítulo 4. Los principales estilos artísticos de la porcelana china difusores hacia el Occidente antes del siglo XVI.....</b>	<b>129</b>
4.1 Porcelana blanca de la dinastía Tang .....	131
4.2 Porcelana del horno Changsha.....	132
4.3 Porcelana vidriada de colores .....	136
4.3.1 El vidriado blanco con salpicaduras verdes .....	136
4.3.2 El vidriado azul y blanco.....	138
4.4 Porcelana Song .....	139
4.5 Celadón de Longquan .....	141
4.6 Porcelana azul y blanca de Yuan .....	143
Tabla e ilustraciones .....	148



<b>Capítulo 5. Integración e innovación artísticas entre la porcelana china y la cerámica europea de los siglos XVI y XVIII.....</b>	<b>167</b>
5.1 Kraak.....	168
5.2 Transitional porcelain .....	171
5.3 Imari.....	172
5.4 Mayólica .....	173
5.5 Delft .....	177
5.6 Fayenza .....	179
5.7 Meissen .....	181
5.8 Bone china .....	183
Ilustraciones .....	188
<b>Capítulo 6. La influencia de la porcelana china en el estilo artístico de la cerámica española de los siglos XVI al XVIII .....</b>	<b>199</b>
6.1 Influencias de Extremo Oriente en la decoración cerámica medieval española ...	200
6.2 Reacciones tempranas a la porcelana china en la Talavera de la Reina .....	205
6.2.1 La serie de “mariposas”.....	208
6.2.2 La serie de “helechos y golondrinas”.....	210
6.2.3 La cenefa castellana de la serie tricolor .....	212
6.3 Motivos de inspiración china en la cerámica de la Real Fábrica de Loza Fina y Porcelana de Alcora .....	214
6.3.1 Figuras protagonistas.....	220
6.3.2 Motivos secundarios.....	225
6.3.3 El chinesco en la producción azulejera de Alcora.....	228
6.4 Implicaciones de la chinoiserie en la Real Fábrica de Porcelana del Buen Retiro ..	229
Ilustraciones .....	236
<b>Conclusión .....</b>	<b>255</b>
<b>Bibliografía.....</b>	<b>267</b>
<b>Apéndice .....</b>	<b>297</b>
Cronología de las dinastías chinas .....	297
Terminología china de la cerámica .....	299
Literatura china antigua citada.....	303
Museos, instituciones y colecciones de procedencia de las obras cerámicas citadas ..	312
<b>Índice de ilustraciones .....</b>	<b>315</b>



## Introducción

La porcelana china de exportación ha influido en la manufactura y el desarrollo de la cerámica a nivel mundial, convirtiéndose en una portadora física del intercambio cultural con el resto del mundo, que ha sido emulada y estudiada al mismo tiempo que ha absorbido elementos culturales ajenos, de modo que ha permitido incorporar distintas artes al desarrollo global de la cultura cerámica. Por otra parte, la península Ibérica cuenta con una larga historia en el desarrollo de la cerámica, especialmente desde que la conquista árabe acaecida durante la Alta Edad Media trajo consigo las más avanzadas técnicas de fabricación cerámica y la estética decorativa del mundo islámico, hasta el punto que la famosa loza estannífera procedente de España, conocida como mayólica, ha influido prácticamente en toda la artesanía cerámica europea contemporánea. Es bien sabido que España fue uno de los primeros países europeos en establecer vínculos comerciales con China, transportando grandes cantidades de mercancías chinas, sobre todo la porcelana, a través del océano Pacífico hasta los puertos de Acapulco y Sevilla mediante el Galeón de Manila a partir de 1571. Además, el rey Felipe II tenía una colección de más de tres mil piezas de porcelana china en el Real Alcázar de Madrid, siendo la mayor colección de Europa en aquella época.<sup>1</sup>

Cuando repasamos las intersecciones entre los dos países a lo largo de la historia, encontramos que existen muchos ámbitos dignos de estudio y exploración, entre los que elegimos la cerámica como objeto de estudio puesto que no se limita a ser un objeto, sino un símbolo portador de refinamiento abstracto y metáfora simbólica, mucho más cercana al ámbito de la cultura y el arte que otro tipo de objetos. Presentando sus múltiples atributos, como el uso de la imaginación, la tendencia de la estética popular, la encarnación de las costumbres tradicionales, la manifestación de la voluntad de su tiempo, la expresión de la conciencia de la comunidad o el símbolo de la identidad y el estatus, etc., resulta el mejor testigo del proceso histórico.

---

<sup>1</sup> KRAHE, Cinta, 2016 b, p. 135-137.

La comunicación y el diálogo entre dos civilizaciones completamente diferentes no es una tarea fácil, pues está llena de sorpresas, malentendidos, choques, reflexiones y reentendidos, un proceso que continúa hasta hoy. Durante los siglos XVII y XVIII en Europa, la prevalencia de la *chinoiserie*, inspirada en la porcelana china, fue un fenómeno cultural ineludible en el desarrollo de la sociedad europea moderna, que ha sido estudiado en profundidad y ampliamente por los eruditos occidentales. Sin embargo, cuando se explora el estilo chino, siempre se trata como un fenómeno social, con poca consideración del estilo artístico de la cerámica china en sí, y menos aún se profundiza en el contexto de la época en que surgió, sus formas de expresión, sus características, su proceso de desarrollo y su importancia en la historia del arte, etc. En cuanto al tema del intercambio de arte cerámico entre China y Europa, estamos acostumbrados a mencionar a Italia, con la porcelana medicea, a Holanda, con la de Delft, a Alemania, con la de Meissen, y a Francia, donde la *chinoiserie* es extremadamente prevalente; por el contrario, a menudo se pasa por alto el papel de España, y apenas existen evidencias de la influencia de la porcelana china en los estilos artísticos cerámicos españoles, lo que despierta nuestra curiosidad. Tal vez, esta circunstancia se deba a la extrema ubicación geográfica, o la barrera lingüística que dificulta la comprensión a fondo de los materiales históricos. Consideramos que, como uno de los primeros lugares en establecer un contacto directo y sustancial con la porcelana china, España debería haber ocupado un lugar importante en el intercambio artístico con la misma desde una fecha temprana.

Como nuestra ciudad natal está situada en Jingdezhen, la capital de la cerámica china, crecimos en un entorno lleno de cerámica que nos hizo aficionarnos a este arte, aprovechando los orígenes que nos permiten comprender las profundas connotaciones culturales y las variadas formas artísticas de esta porcelana. No solo eso, sino que elegimos realizar la investigación en Valencia, el centro más importante de producción de cerámica en España, donde Manises, Paterna, Alcora, los famosos centros de fabricación de cerámica medieval y moderna, nos proporcionan un rico recurso visual de esa cerámica. Siendo perspicaces, sabemos que existe un cierto vínculo entre la cerámica española y la china en términos de expresión artística.

Por lo tanto, hemos optado por interpretar el significado intrínseco de las imágenes visuales iconográficas en las obras de porcelana china desde la perspectiva del estilo artístico, examinando también su influencia en otras variedades de cerámica en diferentes

contextos culturales a la luz de sus patrones de transmisión. De hecho, la realización de un estilo artístico refleja la voluntad de su tiempo, mientras que la evolución del mismo está regida por los objetivos e intenciones de la cultura y la espiritualidad contemporáneos. En sus obras, los artistas condensaron mediante sus manos los aspectos socioeconómicos, políticos, religiosos y filosóficos de la época, que conformaban el contenido esencial de las obras, los cuales se esconden bajo el significado superficial de sus formas, motivos, temas, cuentos o fábulas temáticas. Intentaremos demostrar las vinculaciones entre la porcelana china y la cerámica española en términos de las formas de expresión artística, con el fin de corroborar la inspiración e influencia del pensamiento cultural y el espíritu artístico chinos en las tendencias estéticas, los conceptos culturales e incluso ideas de la Ilustración españoles, por medio de la difusión de los estilos artísticos de la porcelana. Con este estudio, esperamos volver a revisar con mayor profundidad los vínculos entre los dos países en la historia y aportar unas ideas esclarecedoras sobre su impacto en la cultura mundial y la historia del arte.

### **Objetivos de la investigación**

El objetivo fundamental de esta tesis doctoral es el de llegar a un conocimiento más profundo de la influencia de la porcelana china en la cerámica española, desde la perspectiva del estilo artístico.

Además se plantea:

- Reconstruir los itinerarios de la Ruta de la Seda para verificar la posible método por la que las porcelanas chinas llegaron a España y confirmar la hipótesis de un vínculo temprano entre ambos países.
- Conocer en profundidad la historia de la evolución de la porcelana china, las connotaciones culturales, los estilos artísticos, las formas de presentación y las características principales en el contexto de las distintas épocas.
- Explorar la interacción artística entre la porcelana china y la cerámica islámica medievales, que sirve para interpretar cómo la primera porcelana china ejerció una influencia indirecta en la cerámica española a través del mundo musulmán.

- Estudiar la integración e innovación artística entre la porcelana china y la cerámica europea contemporáneas para comprender qué orientación tiene la cerámica española en el contexto europeo.

- Analizar con énfasis la influencia directa de la porcelana china en el estilo artístico cerámico español de los siglos XVI al XVIII, y aportar las evidencias al respecto.

## **Metodología**

Ante todo, en el contexto de esta tesis, ni los términos China ni España deben considerarse como términos estrictamente políticos, pues ni las dimensiones ni la naturaleza de ambos países han sido las mismas a lo largo de la historia. En concreto, dada la larga historia de China, con sus frecuentes cambios dinásticos, incluiremos una cronología específica en el apéndice y trataremos la porcelana china con referencia primordial a los tipos de cerámica dominantes en el ámbito del control del poder imperial. En cuanto a la discusión de la España medieval y de los siglos XVI y XVIII, se refiere específicamente al territorio de la región de la península Ibérica, excluyendo Portugal, incorporada a la corona española entre 1580 y 1640, al igual que el virreinato de Nueva España, establecida en gran parte de América del Norte por la Monarquía Hispánica durante la colonización española de América entre 1535 y 1821. Además, debido a la temática artística, al referirnos a los países de la región de Oriente Medio y Europa, algunos modos y gustos trascendieron las fronteras de cada una de estas geografías y hubo ciertas interacciones entre ellas. Por lo tanto, para simplificar hemos decidido mencionar estos términos geográficos mencionados como realidades abstractas para eximir al lector de sus distintas y cambiantes dimensiones y realidades políticas a lo largo de la historia, en aras de facilitar su comprensión.

Cabe señalar también que es difícil establecer definiciones claras en las referencias a “China”, “*chinoiserie*” y “estilo chino”, y que la mezcla de la comprensión real con las fantasías de los objetos chinos, japoneses e indios en la Europa de la época explica algunos errores de etiquetado en los documentos que se conservan, pero tenemos una idea bastante precisa de lo que es la porcelana china. Con estas aclaraciones en mente, podemos comenzar nuestra investigación.

El modelo de investigación elegido es el cualitativo que, en contraste con el modelo cuantitativo, se plantea desde una mirada más reflexiva y explicativa, lo que nos permitía un diseño de investigación flexible para incorporar nuevos elementos a lo largo del proceso de investigación y favorecer la revisión de los que habían sido vagamente formulados al principio.

En términos generales, el objetivo es alcanzar un conocimiento de los vínculos del arte cerámico chino y español para lo que hemos desarrollado una metodología que permite recoger la información necesaria y analizar un aspecto no estudiado anteriormente, como es la influencia de la porcelana china en la cerámica española, sobre todo en lo que respecta al estilo artístico. El método lógico basado en las funciones deductivas y de análisis ha estado presente en todo el trabajo de investigación, mientras que hemos conferido a la porcelana el protagonismo para revisar la trayectoria de su transmisión según la cronología, lo que nos ha permitido comprender los procesos de la evolución de los estilos artísticos. Al mismo tiempo, aplicamos el coleccionismo y el atribucionismo para catalogarlos y clasificarlos. Por otro lado, a través de los métodos de la iconografía y la iconología, interpretamos el significado de las imágenes y estudiamos su historia, describiendo los temas, motivos, figuras y símbolos representados. Además, combinamos la historia de la cultura y la sociología para comprender y explicar las distintas variables culturales en el momento del nacimiento de las obras de arte y analizar la relación entre la sociedad y el arte. Por último, el método empírico está basado en hechos observables que se concretan en el estudio directo de las piezas cerámicas, la mayoría de ellas localizadas en los museos de los países citados.

Los instrumentos de investigación utilizados han sido diversos, por un lado, un proceso largo de documentación en archivos, bibliotecas y otras instituciones culturales. En particular, disponemos de la ventaja de utilizar tanto los materiales publicados en inglés como en chino y español, lo que ha enriquecido enormemente los recursos de la investigación. Además, hemos traducido los correspondientes textos chinos antiguos, que están conformados por expresiones textuales más complejas y, generalmente, de difícil comprensión. Por otro lado, hay un exhaustivo trabajo de campo en el que entran visitas a museos, colecciones, exposiciones e instituciones con colecciones cerámicas relacionadas con el proyecto. Para ello, visitamos los antiguos centros de producción y exportación de porcelana china como Jingdezhen (Jiangxi), Zhangzhou (Fujian) y

Quanzhou (Fujian), los centros de producción cerámica de Talavera de la Reina, Alcora, Manises, Paterna, así como Estambul (Turquía) en el contexto de Oriente Medio y Fustat (Egipto) en el norte de África, etc.

Dado que el desarrollo de esta tesis se inscribe en el ámbito de la investigación artística y con objeto de validar los resultados obtenidos, hemos procurado aportar la documentación visual necesaria para apoyar la información examinada y el análisis realizado. Uno de los esfuerzos especiales que hemos dedicado en esta tesis es representar las evidencias de la combinación de los elementos decorativos de porcelana china con el arte cerámico o motivos típicos de otros contextos culturales para mostrar cómo se fue ampliando su repertorio, para lo cual hemos recopilado y ofrecido un gran cantidad de imágenes en alta calidad para su presentación visual. Nuestro principal interés era llegar a conclusiones generales a partir del análisis comparativo y la profundización en los casos particulares, aún en este caso, hemos buscado aplicar una perspectiva holística.

Por último, hemos detallado una amplísima bibliografía consultada y una serie de apéndices con diferentes listados de acuerdo a los distintos temas relacionados con la cerámica, así como una tabla comparativa o cuadro sinóptico de todas las piezas estudiadas, que nos ha permitido concretar las hipótesis generadas.

### **Estructura del trabajo**

Se divide en seis capítulos:

En el capítulo 1 se revisa detenidamente los estudios anteriores, clasificando los resultados de las investigaciones sobre la cultura cerámica china y occidental de los últimos años e interpretándolos desde diferentes perspectivas, como la cultural, la artística, la económica, la arqueológica y la del coleccionismo etc. Se evalúa el estado actual de la investigación sobre la porcelana china en España, y se señala la falta de una investigación actual en el campo artístico. El capítulo 2 rastrea los orígenes de la Ruta de la Seda y reconstruye los principales itinerarios a lo largo de la misma por vía terrestre y marítima, basándose en los antiguos registros documentales de fuentes históricas oficiales chinas. Junto con los ejemplos arqueológicos de porcelana blanca del Tang, celadón del Song y Yuan, azul y blanco del Ming encontrados en la península Ibérica, se verifican las posibles rutas por las que la porcelana china temprana llegó a España y la posibilidad de que



tuviera acceso directo a la porcelana china en su época. El capítulo 3 detalla la evolución de los estilos artísticos cerámicos chinos en el contexto histórico de dieciocho dinastías, desde la Han hasta la Qing, con el objetivo de profundizar en el conocimiento y la comprensión de las características de los estilos artísticos cerámicos chinos y sus connotaciones culturales. En el capítulo 4 se analiza la influencia de la porcelana china en el desarrollo de la cerámica en Asia central y occidental, así como en el norte de África, durante la Edad Media. Destacan los principales estilos artísticos de la porcelana china que se extendieron hacia el oeste, además de los patrones y motivos importantes que fueron copiados y absorbidos. El capítulo 5 aborda la integración e innovación artísticas de la porcelana china de exportación y la cerámica europea contemporáneas. Se resumen los tipos estilísticos de la porcelana china exportada a Europa, el modo en que contribuyeron al desarrollo de la cerámica europea e inspiraron la formación de algunos de sus estilos artísticos. El último capítulo se centra en el análisis de la temprana interacción a la porcelana china de los productos del centro cerámico de Talavera de la Reina en los siglos XVI y XVII, con comparaciones que confirman la ascendencia china de las series de mariposas, golondrinas y helechos, así como de la famosa cenefa castellana. Seguidamente se argumenta que los elementos principales y ciertos motivos indefinidos de la serie “chinescos” producida por la Real Fábrica de Loza Fina y Porcelana de Alcora en el siglo XVIII se inspiraron en la porcelana china. Al final, se interpretan las implicaciones del uso de la *chinoiserie* en el gabinete de porcelana construido por la Real Fábrica de Porcelana para el rey Carlos III.

## **Agradecimientos**

Gran parte del tiempo que pasé escribiendo esta tesis tuvo lugar durante la epidemia, lo que dificultó el trabajo de campo y la recogida de datos. A pesar de todo, la tesis se llevó a cabo con éxito y debo agradecer a todos los que me ayudaron en este periodo particular, tanto personal como profesionalmente.

Agradezco a mi familia, especialmente a mi padre, Zeng Qinglin, que me ha sostenido moral y económicamente, lo mismo que a mi hija de 5 años, Xu Fanyi, su apoyo en mis estudios en el extranjero, que ya hace dos años que no los veo debido a la pandemia.

Agradezco a mi tutor, el Dr. Albert Ferrer Orts, su orientación y ayuda. Siempre me animó a seguir adelante, guiando mi camino como un faro en el mar. De un español nulo a una comunicación normal con él, tuvo que ser lo suficientemente paciente para apoyarme a continuar mi investigación. A él se debe que mi tesis doctoral haya podido integrarse en el Proyecto I+D+i “Paisaje Cultural, construido y representado”.\*

Agradezco al Dr. Jaume Coll Conesa, director del Museo Nacional de Cerámica y de las Artes Suntuarias González Martí, sus consejos, así como por facilitarme una amplia bibliografía y el acceso a la biblioteca de la institución.

Agradezco al equipo de expertos de la Universidad de Cerámica de Jingdezhen, de mi ciudad natal, especialmente a los profesores Gong Longshui, Li Jibin y Zhang Yalin, por su gran ayuda en mi investigación.

Agradezco a mi compañero Hugo Martín Chisvert, por su incansable revisión y corrección de mis textos, y a mi colega Maxim García Conejos su contribución a la parte final de este trabajo.

---

\* Esta tesis doctoral es parte del proyecto de I+D+i Paisaje Cultural, construido y representado (PID2021-127338NB-I00), financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033/, cofinanciado con fondos “FEDER Una manera de hacer Europa”.

## **Capítulo 1. Estado actual de las investigaciones sobre la porcelana china en España**

La importancia de la porcelana para su estudio en la historia se atribuye en parte a sus propiedades físicas únicas: la porcelana cocida a altas temperaturas puede resistir los estragos del tiempo y la naturaleza, sobreviviendo durante siglos para contar sus propias historias.<sup>2</sup> La porcelana china, que se encuentra en la intersección de la vida cotidiana, el comercio y el arte en la que desempeña tres papeles, no solo como objeto práctico o mercancía, sino también como obra de arte y pieza de coleccionista, estrechamente asociada al comportamiento social, al comercio a larga distancia y a los gustos de las clases adineradas y refinadas de la sociedad, ofrece una perspectiva única para examinar la historia de la humanidad e ilumina muchos campos de estudio más allá de la porcelana. Cuando los investigadores se dieron cuenta de su importancia para comprender las primeras conexiones internacionales, los historiadores interesados en la economía empezaron a estudiar el comercio mundial de la porcelana, los historiadores del arte y otros expertos en cerámica exploraron las piezas en detalle, esmerándose en registrar los cambios en la calidad y el diseño de los productos, y los historiadores interesados en la cultura identificaron los cambios que la porcelana aportó a la vida civilizada al impregnar las mesas de comedor y los aparadores. Si la porcelana se considera un foco cultural, un fenómeno en la intersección del arte y el comercio, un objeto fabricado por el hombre que, en cierta medida, recoge las costumbres, creencias y psicología de sus productores, consumidores globales y admiradores, puede revelar una gran cantidad de información cuando se traducen en imágenes concretas y nítidas.

Hasta el momento, la evidencia más antigua de porcelana clásica de China en Europa continental es probablemente un fragmento de plato de porcelana blanca de la localidad española de Cullera, que data de finales del periodo Tang (618-907), del siglo IX o X.<sup>3</sup> No obstante, en aquella época la porcelana solo se consideraba un objeto exótico que se

---

<sup>2</sup> GERRITSEN, Anne; MCDOWALL, Stephen, 2012, p. 4.

<sup>3</sup> JEUTE, Gerson H., 2018, p. 27.

distribuía como obsequio de rango,<sup>4</sup> la cual no se convirtió en un verdadero producto comercial que circulaba entre Oriente y Occidente hasta los albores de la Era de los Descubrimientos, en el siglo XVI. España fue uno de los primeros países en participar en el comercio mundial de porcelana, donde es bien conocida la historia la historia del el Galeón de Manila, al igual que su industria cerámica, que se ha desarrollado hasta nuestros días y continúa siendo líder en Europa. A lo largo de la historia, la continua intersección y colisión de las cerámicas chinas y occidentales ha aportado muchos fenómenos fascinantes que han suscitado una mayor investigación y, como sostenía Robert Finlay, la porcelana actuó como un barómetro sensible de los asuntos humanos, más importante que cualquier otra mercancía.<sup>5</sup> Por lo tanto, en primer lugar intentaremos recopilar los resultados de las investigaciones sobre la cultura cerámica china y occidental de los últimos años y presentar el estado actual de la cuestión desde distintas perspectivas; a continuación, partiendo de una hipótesis artística, abordaremos el proceso de integración de las formas artísticas de la cerámica china y occidental; por último, resumiremos las investigaciones actuales sobre la relación entre la cerámica china y española, al tiempo que intentaremos ilustrar y explicar la necesidad e importancia de nuestro estudio.

### **1.1 Tendencias mundiales de la investigación cerámica**

En el siglo XIII ya se conocía en Europa la porcelana china, adquirida generalmente en los países musulmanes del Mediterráneo Oriental, e incluso después del siglo XIV la porcelana era escasa y los objetos chinos no se hicieron comunes hasta el siglo XVI.<sup>6</sup> El advenimiento de la Era de los Descubrimientos promovió los contactos comerciales directos entre Oriente y Occidente, introduciendo la porcelana china en Europa y América desde el siglo XVI al XVIII,<sup>7</sup> lo que hizo que los monarcas europeos, desde los reyes de Portugal hasta los zares de Rusia, se enamoraran de la porcelana china, que se convirtió en un símbolo de estatus para las familias reales de varios países, facilitando su acceso

---

<sup>4</sup> ROSSELLÓ MESQUIDA, Miquel, 2006, p.18.

<sup>5</sup> FINLAY, Robert, 2010, p. 6.

<sup>6</sup> WHITEHOUSE, David, 1972, p. 63.

<sup>7</sup> PÉREZ GARCÍA, Manuel, 2017, p. 85-87; CARRILLO, Rubén, 2014, p. 81-98.

directo o indirecto a las cortes y palacios de la nobleza europea.<sup>8</sup> En dicho caso, a finales del siglo XVII y principios del siglo XVIII, la vajilla de porcelana china se popularizó en Europa y se generalizó como artículo imprescindible en la mesa de las familias adineradas de la época.<sup>9</sup> En aquella época, su gran cantidad y alcance en el mercado atestiguan que se había formalizado un contacto cultural mundial duradero y que, por primera vez en la historia de la humanidad, hacía su solemne debut una denominada “cultura global”.<sup>10</sup>

### 1.1.1 Cultura y economía

En la actualidad, uno de los estudios más influyentes es *The Pilgrim Art: Cultures of Porcelain in World History*,<sup>11</sup> de Robert Finlay, 2010, siendo traducida al chino como *Qinghuaci De Gushi* 青花瓷的故事 por Mingxuan Zheng, en 2015. La historia comenzó con el ataúd que el rey Felipe II eligió para sí mismo antes de su muerte, el cual no estaba fabricado en mármol, ni en cristal, roca u oro, sino que se realizó a partir de la quilla del buque de guerra comercial más grande de Portugal. Este hecho, hasta cierto punto anecdótico, ilustra la importancia del comercio mundial en el siglo XVI durante la Era de los Descubrimientos, en el que destaca el peso de la porcelana china azul y blanca. El libro, que no trata solo de porcelana, sino que la toma como una pista para delinear la diversidad y riqueza de la civilización humana en interacción, colisión y comunicación durante el último milenio, resalta la influencia de la cultura material en la historia y muestra la globalización de la misma. En su última publicación, *The City of Blue and White: Chinese Porcelain and the Early Modern World* (2020),<sup>12</sup> Anne Gerritsen explora el papel clave de la porcelana china en el establecimiento de conexiones globales tempranas, y cómo China participó en el mundo moderno a través de su fabricación y consumo global. Desde una perspectiva mundial y regional se cuenta la larga y compleja historia del producto principal de Jingdezhen, iluminando las múltiples razones del auge,

---

<sup>8</sup> STRÖBER, Eva, 2006, p. 11-19; EMERSON, Julie, 2000.

<sup>9</sup> La popularidad de la vajilla de porcelana china se asoció con los hábitos de beber té, café y chocolate de la aristocracia de la época. Véase: HANSER, Jessica, 2012, p. 53; Norton, Marcy, 2008, p. 42-69.

<sup>10</sup> “Porcelain and its imitations provide the first and most widespread material evidence for sustained cultural encounter on an ecumenical scale, perhaps even for intimations of truly global culture”, en FINLAY, Robert, 2010, p. 305.

<sup>11</sup> FINLAY, Robert, 2010.

<sup>12</sup> GERRITSEN, Anne, 2020.

dominio y posterior declive de esta potencia industrial, y reflexionando de la amplia influencia de la producción intensiva de porcelana en dichos ámbitos durante estos siglos. Gerritsen integra los documentos de porcelana de Jingdezhen en varios idiomas de distintos lugares y épocas, sosteniendo con sólidos argumentos la teoría central de que «*global history can only be written by taking the local seriously*». <sup>13</sup>

### 1.1.2 Exportación

Shirley Ganse, experta en cerámica china antigua, publicó la monografía *Chinese Porcelain: An Export to the World* en 2008, <sup>14</sup> que comienza encontrando una ruta a Asia e investiga profundamente el viaje hacia Occidente de la porcelana china. Este estudio viene a llenar un vacío en la monografía sobre la porcelana de exportación china, detallando las características de la porcelana de exportación y revelando al mismo tiempo las complejidades de su comercio, que se basan en la decoración china que integran los gustos de los mercados de consumo de todo el mundo, demostrando que los intercambios comerciales eran también un conducto para la difusión de estilos y técnicas artísticas. Posteriormente, *Chinese Export Ceramics*, <sup>15</sup> coescrita por Rose Kerr, Luisa Mengoni y Ming Wilson en 2011, narra la historia de la exportación de cerámica china a Europa, Oriente Medio y el sudeste asiático desde el siglo XIV al XIX. Como culminación de más de una década de investigación sobre la porcelana de exportación china por parte de tres estudiosos, este libro recopila la información arqueológica y los informes de excavación más recientes; presenta una extraordinaria gama de estilos y motivos decorativos, que incorporan formas y diseños europeos y de Oriente Medio; además de ofrecer un estudio profundo y exhaustivo de nuevos temas, como la pintura secundaria y la decoración con incrustaciones en este tipo de porcelana en Europa.

En su tesis *Art studies about collections of Chinese export porcelains of Augustus II, King of Poland*, <sup>16</sup> 2012, Zhongjie Huang describe la colección de porcelana china del Palacio Zwinger en Dresde (Alemania), el mayor museo de porcelana de Europa, que

---

<sup>13</sup> GERRITSEN, Anne, 2020, p. 252.

<sup>14</sup> GANSE, Shirley, 2008.

<sup>15</sup> KERR, Rose; MENGONI, Luisa, 2011.

<sup>16</sup> HUANG, Zhongjie, 2012.

colección contiene más de 40.000 piezas de porcelana china de todas las épocas, incluidas alrededor de 24.100 piezas de las dinastías Ming (1368-1644) y Qing (1636-1912), procedente en su mayor parte de las colecciones de Augusto II y su hijo Augusto III. Dichas porcelanas de exportación de valor incalculable sirven como testimonio físico de las actividades sociales ligadas al comercio exterior entre China y Europa en ese siglo, así como prueba directa de los intercambios artísticos entre China y Occidente durante los periodos Kangxi (1662-1722), Yongzheng (1722-1735) y Qianlong (1735-1799) de la dinastía Qing.

### 1.1.3 Arqueología y colección

*Silk, Porcelain and Lacquer: China and Japan and their Trade with Western Europe and the New World*,<sup>17</sup> 1500–1644, de Teresa Canepa en 2016, adopta un enfoque interdisciplinar, combinando rigurosos registros de archivo, comunicaciones, la arqueología terrestre y submarina o los recursos visuales para reconstruir la historia de estos intercambios artísticos entre China y Japón, así como con Europa Occidental y los Estados Unidos. El tercer y más extenso capítulo está dedicado al comercio de la porcelana, en el que para trazar el panorama de su comercio y recepción en Occidente, la autora analizó todo tipo de documentación, encontrando dos hechos especialmente interesantes: uno, que el estilo de bordes de la llamada porcelana *kraak* ya se había aplicado en los productos exportados de China antes de que se formara tal estilo; y otro, que la exhibición y conservación de porcelana china en salas dedicadas a ello comenzó la década de 1560 en Portugal. Además, también introduce la influencia europea en la porcelana china, donde se analiza la aparición de formas y motivos decorativos europeos sobre la porcelana de encargo. En 2019, publicó su nuevo libro *Jingdezhen to the World: The Lurie Collection of Chinese Export Porcelain from the Late Ming Dynasty*,<sup>18</sup> que describe la producción de porcelana en Jingdezhen, provincia de Jiangxi, desde la década de 1570 hasta la caída de la dinastía Ming (1368-1644). Se destacan seis platos de *kraak* fabricados durante el reinado de Wanli (1573-1620) con la marca de garceta, que se

---

<sup>17</sup> CANEPA, Teresa, 2016.

<sup>18</sup> CANEPA, Teresa, 2020.

encuentra en un pequeño número de piezas generalmente de muy alta calidad, también destaca el hecho de que sea la única porcelana decorada con escudos de armas conocida, pedida específicamente por el mercado español en el siglo XVI. Estos ejemplos demuestran la influencia de los comerciantes europeos en la producción de porcelana de Jingdezhen en ese momento.

Cabe señalar que el libro *陶瓷の路* (1984) del erudito japonés Mikami Tsugio,<sup>19</sup> es digno de ser una obra fundamental. Se relata el descubrimiento de cerámica china de las dinastías Tang a Qing en numerosos restos de los países costeros de África oriental, como Egipto, Etiopía y Tanzania, los países de la península Arábiga, como Yemen y Omán, Turquía, Líbano, Siria, Irak, Irán, Afganistán, Pakistán, India, Sri Lanka, Filipinas y otros lugares. Entre 1998 y 2001, el especialista japonés Yuba Tadanori dirigió una misión que volvió a investigar más de 12.000 cerámicas chinas, vietnamitas, tailandesas y japonesas excavadas en el yacimiento de Faustat (Egipto). En su artículo “Chinese Porcelain from Fustat Based on Research from 1998-2001”,<sup>20</sup> señala que la cerámica china cuenta con el 3% de todos los fragmentos excavados en el yacimiento de Fustat, y que son de muy alta calidad. En concreto, unas 2.800 piezas de azul y blanco y de celadón de Longquan de los siglos XIII y XIV suponen la importante evidencia del comercio de cerámica del Imperio mongol con el mundo islámico. Además, los datos indican que, desde finales de la dinastía Tang, a finales del siglo IX, hasta principios de la dinastía Qing, del siglo XVIII, la cerámica china siguió vendiéndose a Faustat, el mayor centro comercial del mundo islámico, con una duración milenaria.

#### 1.1.4 Referencias chinas

Lili Fang escribió *Historia de la cerámica china*<sup>21</sup> en 2014, que fue traducida al español y publicada en 2020 mediante dos volúmenes. Esta es la primera historia de la porcelana china realizada desde la perspectiva de la antropología artística y una visión académica global. La autora sintetiza la historia de la cerámica a través de conocimientos

---

<sup>19</sup> MIKAMI, Tsugio, 1984.

<sup>20</sup> TADANORI, Yuba, 2013, p.1-17.

<sup>21</sup> FANG, Lili, 2020.



multidisciplinarios como el arte, la antropología y la historia para realizar una investigación interdisciplinar. Se trata de una descripción histórica del arte de la cerámica, así como una comprensión de la historia evolutiva de la cultura y el arte chinos. En el contexto de la globalización, mediante el estudio de la cerámica, se permite comprender parcialmente la forma en que la civilización china ha interactuado con otras civilizaciones desde la Antigüedad. Se comprende a China no solo desde su propia idiosincrasia, sino también desde otras perspectivas diferenciadas. La autora presta más atención a la circulación de la porcelana y a su uso, así como al intercambio de técnicas y culturas que esta promueve entre Oriente y Occidente.

La serie china *The World of Ceramics*<sup>22</sup> fue escrita por Xin Hu, Yunyun Zheng, Yong Cheng en 2016, incluyendo tres volúmenes: *Ci Xing Tianxia* 瓷行天下, *Ci Shang Wenhua* 瓷上文化 y *Ci Yao Shijie* 瓷耀世界, respectivamente. Es una excelente obra que presenta al mundo la porcelana china. Entre ellos, en el dedicado a *Ci Yao Shijie*, el autor explica detalladamente la forma en que esta porcelana llegó al mundo occidental a través de la Ruta de la Seda y, concretamente, de la Ruta marítima de la seda, desde las dinastías Han (202 a. C.-220 d. C.) y Tang hasta las dinastías Ming y Qing, gracias a la cual la difusión de la porcelana y artesanía chinas trajeron cambios revolucionarios en el desarrollo de la cerámica en varios países de aquel tiempo, habiendo una influencia continua y extensa en los estilos de vida, conceptos estéticos y las costumbres sociales de los países de Oriente y Occidente.

Además de las obras arriba mencionadas, están: *EurAsian matters: China, Europe, and the Transcultural Object*,<sup>23</sup> 1600-1800, editada por Anna Grasskamp y Monica Juneja, publicada por Springer International Publishing en 2018, *From Object to Concept: Global Consumption and the Transformation of Ming Porcelain*,<sup>24</sup> escrita por Stacey Pierson en 2013, *Kraak Porcelain: The Rise of Global Trade in the Late 16th and Early 17th Centuries*,<sup>25</sup> publicada por Jorge Welsh en 2008, etc. Desde una perspectiva global,

---

<sup>22</sup> HU, Xin; ZHENG, Yunyun; CHENG, Yong, 2019.

<sup>23</sup> GRASSKAMP, Anna; JUNEJA, Monica, 2018.

<sup>24</sup> PIERSON, Stacey, 2013.

<sup>25</sup> VINHAIS, Luísa; WELSH, Jorge, 2008.

para el estudio y la discusión de las relaciones cerámicas, las líneas de investigación se centran principalmente en los campos de la cultura, la historia, la economía, el comercio, la arqueológica y la colección; para la categoría cerámica, los objetos principales son la porcelana de la dinastía Ming, la porcelana azul y blanca de las dinastía Yuan y la porcelana *kraak*. Las monografías que discuten específicamente relaciones entre los estilos de arte cerámico son escasas, pero la comunicación, integración y difusión de estos son una parte indispensable que debe estar presente en todo tipo de obras. Debido a la definición y naturaleza especiales del estilo artístico aparecen muchas variables que es difícil resumirlas de forma tan sistemática como detalladamente.<sup>26</sup>

## 1.2 Investigación cerámica en el campo del arte

La tecnología, las artes plásticas y las artes decorativas de la porcelana china tienen características únicas y diversas en sus brillantes colores, aportando una rica y profunda connotación cultural. En la dinastía Yuan (1271-1368) se abrió una ruta de transporte a través de Europa y Asia, acercándose los intercambios culturales y la integración de varios grupos étnicos de Oriente y Occidente,<sup>27</sup> lo que provocó cambios en la forma y el motivo ornamental de la porcelana Jingdezhen de ese momento. El material de cobalto persa hizo que el azul y blanco de la dinastía Yuan fuera radiante,<sup>28</sup> lo que es resultado de la unión de artesanía, estética y comercio, a la vez que el primer producto de la “globalización”<sup>29</sup> bajo la influencia mutua de la estética oriental y occidental. El

---

<sup>26</sup> “References to the effects of economic, social-structural and political conditions on artistic style are abundant (e. g., Tomars 1940, Hauser, 1957, 1959, Fischer 1961). Linkages between a variety of cultural conditions and art styles have also been traced (Dvorak 1928, Sorokin 1937, Mukerjee 1951, Worringer 1953). Some of these observations appear capable of being synthesized into a general anthropological theory of art style”, en KAVOLIS, Vytautas, 1965, p. 1-19.

<sup>27</sup> Cuando se examina el período de la dinastía Yuan, podemos encontrar los ejemplos más importantes de los contactos entre China y Europa. Además, este período ha dejado un profundo impacto en la vida económica, política y cultural de muchas naciones y estados de Eurasia. KARADUMAN, Nebil, 2018, p. 556-558.

<sup>28</sup> El azul cobalto de la porcelana china azul y blanca dependía de la importación en los primeros tiempos. Sin embargo, el azul de cobalto importado no pudo satisfacer la demanda cuando la industria china de la porcelana azul y blanca creció en el siglo XXI. La fabricación tuvo que utilizar minerales de cobalto locales desde entonces. WEN, Rui, 2012.

<sup>29</sup> “For the first time, porcelain became a truly worldwide commodity. What may be called the ‘globalization’ of material culture began in the era of Columbus and da Gama, with chinaware motifs, colors, and shapes its earliest and most wideranging manifestation”, en FINLAY, Robert, 2010, p. 13.

arquitecto Johann Bernhard Fischer von Erlach, en el siglo XVIII, planteó en su libro *Entwurf Einer Historischen Architectur*<sup>30</sup> un punto estético muy importante, pues, si no consideramos todos los fenómenos artísticos y los estilos artísticos a que dieron lugar, incluyendo comparaciones entre los de diferentes culturas, es imposible escribir una historia del arte auténticamente científica.

### **1.2.1 Imitación Occidental de la porcelana china**

Ekaterina V. Lyakhovich ha abordado en el artículo “Chinese Porcelain Interpretation in Europe: History of Chinese and European Porcelain Cultures Relationships”,<sup>31</sup> publicado en 2019, que Europa estuvo muy interesada en las decoraciones que imitaban diseños de Asia oriental. En las primeras etapas de la producción porcelánica, los artistas de Meissen hicieron esfuerzos considerables para copiar los adornos chinos con la mayor precisión posible. Así, a partir de 1710, en la cerámica de Böttger<sup>32</sup> encontramos signos cuadrados de estampado repetido, que imitaron parcialmente los de la cerámica china Yixing.<sup>33</sup> Los europeos plantearon ciertos requisitos sobre la porcelana de acuerdo con sus preferencias estéticas y conceptos culturales, proporcionando proyectos específicos y bocetos de murales que serían completados por maestros chinos, quienes también obtuvieron cierto conocimiento sobre Europa a partir de las observaciones de la vida de los comerciantes extranjeros que frecuentaban Guangzhou. Además, la decoración de los productos de exportación chinos muestra una imitación del grabado europeo que estaba rodeado de adornos del Lejano Oriente, incluso los maestros chinos también pintaron retratos de personas occidentales en la porcelana con una técnica peculiar.

---

<sup>30</sup> FISCHER VON ERLACH, 1725.

<sup>31</sup> LYAKHOVICH, Ekaterina V., 2019, p. 49-54.

<sup>32</sup> Johann Friedrich Böttger (Schleiz, 4 de febrero de 1682, Schleiz - Dresde, 13 de marzo de 1719, Dresde) fue un químico y alquimista alemán. Es conocido por ser uno de los primeros elaboradores de porcelana en Europa. GLEESON, Janet, 1999.

<sup>33</sup> A principios del siglo XVI, surgió una nueva tradición cerámica en la ciudad de Yixing 宜兴, en el lado occidental del lago Tai. La forma más común era la tetera, que satisfacía el gusto del té de los estudiosos de la cercana zona de Suzhou. LO, Kuei-Hsiang, Hong Kong, 1986.

### 1.2.2 Nueva conciencia estética en Occidente

La tesis doctoral *Evidence of existing knowledge of China and its influence on European art and architecture in the sixteenth and seventeenth centuries*,<sup>34</sup> de Zhu Ying, publicada en 2009, recopiló pruebas del origen de la moda china en los siglos XVI y XVII, demostrando la influencia que comenzó a desempeñar en el proceso de usar, apreciar, e imitar la artesanía (sobre todo, la porcelana) china exportada. Europa ha absorbido un concepto estético nuevo y diferente, en el que se ha desarrollado una rica referencia para la manifestación de la tendencia del “*chinoiserie*”<sup>35</sup> que se extendió por toda Europa en el siglo XVIII. Por supuesto, esos fenómenos no se limitaban a Europa, como se puede ver en el artículo “After the Chinese Taste: Chinese Export Porcelain and Chinoiserie Design in Eighteen-Century Charleston”,<sup>36</sup> de Robert A. Leath, publicado en 1991. Las exportaciones asiáticas y el gusto por el arte y la arquitectura de estilo chino también influyeron en las colonias americanas durante el mismo período, pues los consumidores coloniales trataban de adoptar nuevos los estilos chinos para emular a sus homólogos europeos.

### 1.2.3 La influencia mutua del arte oriental y occidental

*China and Europe: images and influences in sixteenth to eighteenth centuries*,<sup>37</sup> editado por Thomas H. C. Lee en 1991, recoge 13 capítulos escritos por científicos de China, Estados Unidos y Europa en los que se describen los diversos campos de influencia mutua entre Oriente y Occidente. Entre ellos, en “Chinese Influence on European Art, Sixteenth to Eighteenth Centuries”,<sup>38</sup> Lothar Ledderose señala que las diversas fuentes de estilos y los constantes intercambios culturales entre China y Occidente hacen que la

---

<sup>34</sup> ZHU, Ying, 2009.

<sup>35</sup> La palabra “*chinoiserie*” proviene del francés, que es un objeto de arte decorativo europeo de los siglos XVII y XVIII cuya estética se hace eco del arte asiático. Evoca el atractivo del coleccionismo de objetos y arquitecturas del Lejano Oriente, más que de China en particular. Refleja el gusto por un Lejano Oriente soñado, sus imágenes y sus símbolos, tanto en forma (asimetría, juego de escalas) como en sustancia (patrones y cánones). El arte de Asia Oriental se ve y se lee como un modelo de singularidades, que se admira, recopila, copia, adaptada pero también híbrida. HONOUR, Hugh, 1973; IMPEY, Oliver, 1977.

<sup>36</sup> LEATH, Robert A., 1999, p. 48-61.

<sup>37</sup> LI, Hongqi; LEE, Thomas H., 1991.

<sup>38</sup> LEDDEROSE, Lothar, 1991, p. 221-249.

“influencia” parezca un término demasiado simple para describir este complejo fenómeno. Encontró un hecho interesante: la porcelana de exportación china se fabricó específicamente pensando en el mercado europeo. Sus artesanos adaptaron sus productos a lo que concibieron como gusto europeo y, a menudo, produjeron diseños específicos para sus clientes.<sup>39</sup> A veces, incluso imitaban artículos de cerámica europeos que eran copias de modelos chinos. Helen Espir, en el trabajo *Decoración europea sobre porcelana oriental*,<sup>40</sup> 1700-1830, 2005, interpreta en sentido contrario la influencia de Europa en la porcelana oriental. Mediante el estudio sistemático de la decoración europea sobre porcelana oriental, analizó las razones del surgimiento de tales obras “mixtas”.

#### 1.2.4 La evolución del estilo del arte cerámico

En la obra *The Great Encounter of China and the West, 1500-1800 (Critical Issues in History)*,<sup>41</sup> 1999, David E. Mungello presentó un nuevo enfoque: en el siglo XVII, junto al deseo de Europa por el arte chino, comenzaron a florecer los “magots de la Chine” (imitadores de China), creando el “*chinoiserie*”, que combinaba el tema chino con el estilo rococó europeo. Aunque el “*chinoiserie*” es puramente estilo chino a los ojos de los europeos, es difícil para los chinos estar de acuerdo en que esos motivos provienen de China. Este es un estilo completamente nuevo, que mezcla elementos chinos y occidentales. En 2014, la tesis *Viewing the Style Evolution of Porcelain from the Perspective of European Far Eastern Porcelain Trade in the Seventeenth Century*,<sup>42</sup> de Yi Ying Tsai, ha analizado la evolución del estilo artístico de la porcelana *kraak* en el siglo XVII. Desde los motivos propiamente chinos y los motivos taoístas que fueron populares a mediados y finales del siglo XVI, hasta la aparición de caracteres chinos

---

<sup>39</sup> Este cuenco tiene lados redondeados y un borde con lóbulos de soporte y se apoya en un anillo de pie que se extiende. Está pintado en azul brillante con cuatro escudos estilo armadura, cada uno de los cuales contiene una hidra con dos cabezas humanas y cinco cabezas de bestias fabulosas con alas escamosas, una cola y dos patas con pezuñas. Los escudos tienen serpentinatas a ambos lados inscritas con la máxima o proverbio latino, “Septenti nihil novum” (sic) [Para el sabio nada es nuevo]. El resto de los motivos decorativos son chinos. En el exterior hay emblemas budistas y flores de loto y en el interior hay diez paneles con plantas florales y frutales muy estilizadas que crecen junto a las rocas, dispuestas alrededor de una grúa en un estanque de loto, en: <[https://www.britishmuseum.org/collection/object/A\\_1957-1216-19](https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_1957-1216-19)> (11-11-2020)

<sup>40</sup> ESPIR, Helen, 2005.

<sup>41</sup> MUNGELLO, David E, 1999.

<sup>42</sup> TSAI, Yi Ying, 2014.

después de la década de 1730, decorados con flores europeas, como girasoles y tulipanes, formando un estilo especial de combinación de géneros chino y occidental. Los motivos porcelánicos gradualmente incorporan temas europeos, también aparece una forma de vasija de estilo occidental, realizada completamente de acuerdo con las necesidades del comprador, por lo que vemos las características de la porcelana *kraak*<sup>43</sup> que abastece al mercado.

“*Chinoiserie*” se ha convertido en un vocabulario inevitable para discutir el intercambio de estilos artísticos chinos y occidentales. Lo que se puede comprobar sin esfuerzo al consultar: *Western style-Research on Design Culture Centered on Guangzhou in the 18th Century*,<sup>44</sup> de Fang Ge, 2017; *Chinoiserie Visual Culture in Early Modern Europe*,<sup>45</sup> de Jun Hu, 2011; *Chinoiserie in 17th -18th Century European Designs*,<sup>46</sup> de Xuanping Yuan, 2005; y cuatro obras precedentes: *Chinoiserie*,<sup>47</sup> de Dawn Jacobson, 1993; *Chinoiserie: chinese influence on european decorative art, 17th and 18th centuries*,<sup>48</sup> de Madeleine Jarry, 1981; *Chinoiserie: The Impact of Oriental Styles on Western Art and Decoration*,<sup>49</sup> de Oliver Impey, 1977; y *Chinoiserie: The Vision of Cathay*,<sup>50</sup> de Hugh Honor, 1973.

Cuando se estudia la historia del arte de los países europeos de los siglos XVII al XVIII, no se puede hablar de la influencia del “*chinoiserie*”. A los ojos de China, la civilización europea es un conjunto; sin embargo, la realidad europea es muy diferente, el viejo continente está formado por diferentes países que pueden llegar a tener marcadas diferencias unos con otros. Por lo tanto, la combinación del arte de los países europeos con el arte chino muestra diferentes características que dependen no solo de sus diferentes

---

<sup>43</sup> La porcelana *kraak* es un tipo de producto chino de exportación, empezado a producir hacia alrededor de 1640 durante el reinado del emperador Wanli (1573-1620). Fue una de las primeras cerámicas chinas en llegar a Europa en grandes cantidades, y se representó a menudo en bodegones durante el renacimiento flamenco para mostrar los lujos exóticos de esa época. RINALDI, Maura, 1989; BURNS, Margaret McCunn, 2004.

<sup>44</sup> GE, Fang, 2017.

<sup>45</sup> HU, Jun, 2011.

<sup>46</sup> YUAN, Xuanping, 2005.

<sup>47</sup> JACOBSON, Dawn, 1993.

<sup>48</sup> JARRY, Madeleine, 1981.

<sup>49</sup> IMPEY, Oliver, 1977.

<sup>50</sup> HONOUR, Hugh, 1973.

realidades sociales, sino también de diferentes tradiciones artísticas. En cuanto al arte de la cerámica, la de Delft<sup>51</sup> en los Países Bajos, la porcelana medicea<sup>52</sup> en Italia, la porcelana de estilo rococó<sup>53</sup> en Francia y las fábricas de porcelana en Alemania e Inglaterra han producido un gran número de obras de “*chinoiserie*”. No obstante lo cual, raramente se refiere a la interacción del arte chino y el español. En efecto, la influencia iconográfica de la porcelana china es patente incluso en muchas producciones mudéjares, y junto a la imitación de la porcelana china en Talavera en el siglo XVII siguen siendo una fuente de orgullo local.<sup>54</sup>

### 1.3 Investigación sobre la porcelana China en España

En la Ruta de la Seda, las mercancías chinas llegaban a Europa de forma indirecta por el itinerario de las caravanas, al igual que por el océano Índico a través de una ruta marítima bien establecida que unía China con el Mediterráneo Oriental. La porcelana china se importó al mundo islámico ya en el siglo IX, siendo muy valorada por los consumidores del mundo musulmán, donde tuvo un gran impacto en su cerámica, y ello afectó a la primera loza estannífera producida e importada en la península Ibérica.<sup>55</sup>

China y España iniciaron un comercio marítimo a gran escala desde 1571, unos 30 o 40 galeones chinos llegaban a sus puertos para vender porcelana cada año. Los comerciantes españoles transportaban la porcelana china comprada a través del océano Pacífico a Acapulco en México, en aquel entonces parte de las Américas hispanas, y luego

---

<sup>51</sup> La cerámica de Delft es una alfarería desarrollada desde finales del siglo XVI en la ciudad Delft en los Países Bajos. Se hizo muy popular por la calidad del esmalte cerámico y el refinamiento de sus decoraciones pintadas. El esmalte blanco de estaño utilizado permitió a los ceramistas neerlandeses acercarse a la calidad y el aspecto de la porcelana china, muy valorada en el país e introducida por la Compañía Neerlandesa de las Indias Orientales. CAIGER-SMITH, Alan, 1973; HUME, Ivor N., 1977.

<sup>52</sup> La porcelana de los Médici fue el primer intento exitoso en Europa de hacer imitaciones de la porcelana china, aunque era goma suave de porcelana en lugar de la pasta dura hecha en Asia. La fábrica experimental ubicada, en el Casino de San Marco en Florencia existió entre 1575 y 1587 bajo el patrocinio de Francisco I de Médici. Los ejemplos de su supervivencia son extremadamente raros, y la gran mayoría de estos (60-70) se encuentran en museos. CORA, Galeazzo; FANFANI, Angiolo, 1986.

<sup>53</sup> El rococó es un movimiento artístico nacido en Francia, que se desarrolla de forma progresiva entre los años 1730 y 1760, aproximadamente. La formación del estilo rococó estuvo influenciada por el estilo del arte chino hasta cierto punto. REICHWEIN, Adolf, 1925.

<sup>54</sup> LÓPEZ FERNÁNDEZ, María del Carmen, 2015.

<sup>55</sup> COLL CONESA, Jaume 2014, p. 79.

la enviaban a Europa.<sup>56</sup> En 1573, apenas dos años después del inicio del comercio entre China y España, dos grandes veleros cargados con 712 piezas de seda, 22.300 piezas de porcelana y otros productos completaban con éxito esta ruta.<sup>57</sup> El rey Felipe II reunió más de 3.000 piezas de porcelana china en el Real Alcázar de Madrid, la colección más grande de Europa en ese momento.<sup>58</sup>

### 1.3.1 Hallazgos arqueológicos de porcelana china en España

El punto de partida de la investigación de la autora Anja Heidenreich, en su tesis en alemán *Islamische Importkeramik des hohen Mittelalters auf der Iberischen Halbinsel: unter besonderer Berücksichtigung der frühen lokalen Goldlusterproduktion im Untersuchungsraum*,<sup>59</sup> 2008, fue inicialmente la cerámica producida en el mundo islámico ajeno a la península Ibérica. Esta obra resume los hallazgos de cerámica desde el siglo IX hasta finales de la Edad Media, que fueron importados desde el mundo árabe a la península Ibérica en diferentes condiciones. Estos hallazgos incluyen las distintas piezas porcelánicas chinas que se detallan a continuación.

Uno de estos artículos, “Cerámicas emirales y califales de la Torre Celouquia y los orígenes del castillo de Cullera”,<sup>60</sup> publicado en 2006, de Miquel Rosselló Mesquida, detalla las excavaciones llevadas a cabo en la Torre Mayor de Cullera, en las que se encontraron dos fragmentos de borde de cuenco que fueron identificados como bordes de cuencos de porcelana blanca de los períodos Tang y de las Cinco (907-959) Dinastías respectivamente. El titulado “Nuevos datos para el estudio de las influencias del Medio y el Extremo Oriente en el palacio islámico de la Aljafería de Zaragoza”,<sup>61</sup> una colaboración entre Bernabé Cabañero Subiza y Carmelo Lasa Gracia, 2003, describe las

---

<sup>56</sup> Durante más de dos siglos el “Galeón de Manila” llegó a la Nueva España cargado con mercancía oriental. A su paso por la Nueva España, de Acapulco a Veracruz, en su camino hacia España, muchos de estos productos permanecieron en las ciudades y pueblos ubicados en la ruta, proveyendo a la élite de artículos de lujo que iban a influir en la artesanía local. CASTILLO, Karime; FOURNIER, Patricia, 2019, p. 254-255; WU, Chunming; JUNCO SÁNCHEZ, Roberto; LIU, Miao, 2019.

<sup>57</sup> SCHURZ, William Lytle, 1959, p. 27.

<sup>58</sup> KRAHE, Cinta, 2016 b, p. 135-137.

<sup>59</sup> HEIDENREICH, Anja, 2007.

<sup>60</sup> ROSSELLÓ MESQUIDA, Miquel, 2006.

<sup>61</sup> SUBIZA, Bernabé Cabañero; GRACIA, Carmelo Lasa, 2003, p. 253-270.



excavaciones arqueológicas realizadas en 1993 en el Palacio de la Aljafería de Zaragoza, que sacaron a la luz fragmentos de celadón chino de la dinastía Song (960-1279) importados a al-Ándalus. El trabajo “El ‘Vall Vell’ de Valencia: Un registro cerámico excepcional de los siglos XIII-XIV” documenta la primera pieza porcelánica china registrada en la Corona de Aragón, atribuida al celadón chino de la dinastía Yuan, por Miquel Rosselló Mesquida y Josep Vicent Lerma Alegría en 1999. Más recientemente, “Una singular importación de porcelana Ming en el Monasterio de santa María de Palazuelos (Valladolid)”,<sup>62</sup> publicado en 2018, de Arturo Balado Pachón y Ana B. Martínez García, presenta una porcelana de la dinastía Ming con marcas incompletas en su fondo que parecen corresponder a la leyenda “大明年造” (hecho en el año Ming), localizada en las excavaciones del Monasterio de santa María de Palazuelos. Esto abre la posibilidad a que se trate de una importación anterior a la generalización de la porcelana en Europa, lo que la convierte en una pieza muy singular. De fecha posterior es una taza completa de porcelana Ming, descrita en el artículo “Una porcelana Ming con guarnición de plata sobredorada de taller alemán de la iglesia de Santa María de los Corporales de Daroca (Zaragoza)”,<sup>63</sup> 2006, de María Isabel Álvaro Zamora, conservada en el museo de la iglesia de Santa María de los Cossares en Darroca (Zaragoza). La pieza data del último cuarto del siglo XVI (periodo Wanli), con montura de plata sobredorada realizada en Augsburgo (Alemania) por el orfebre Philipp Benner, entre 1608 y 1610. Las excavaciones arqueológicas modernas progresivamente confirman que, a finales de la Antigüedad y en la Baja Edad Media, las relaciones comerciales entre Oriente y Occidente debían ser mucho más fluidas de lo que pensábamos.

### **1.3.2 La Familia real española y la cerámica china**

Una de las últimas investigaciones sobre la relación entre la cerámica china y española se recoge en el libro *Chinese Porcelain in Habsburg Spain*,<sup>64</sup> de 2016, donde Cinta Krahe Noblett aclara los problemas básicos sobre la existencia de la porcelana china

---

<sup>62</sup> PACHÓN, Arturo Balado; GARCÍA, Ana Belén Martínez, 2018, p. 553-562.

<sup>63</sup> ÁLVARO ZAMORA, María Isabel, 2006, p. 719-746.

<sup>64</sup> KRAHE, Cinta, 2016 b.

en la península Ibérica durante la dinastía de los Habsburgo (1517-1700), ha resuelto dudas en los datos históricos de “la porcelana china conservada en España de la Casa de los Habsburgo” desde una perspectiva arqueológica. En esta obra, la autora ha reconstruido el viaje de estos objetos desde el horno de Jingdezhen (provincia de Jiangxi), en el sur de China, hasta diferentes ciudades peninsulares, analizando cómo se exhibían y guardaban, qué usos tenían y qué valor se les daba en los distintos estamentos de la sociedad de la España de los siglos XVI y XVII. El artículo “Porcelana china en las colecciones públicas madrileñas”,<sup>65</sup> publicado en el mismo año, analiza la presencia de porcelana china en las colecciones públicas madrileñas a través de algunos fragmentos procedentes de la arqueología, el coleccionismo histórico, las compras, donaciones o daciones en pago al Estado español, y se menciona que resulta especialmente insólita la carencia de piezas históricas de porcelana de la dinastía Ming (1368-1644). En el artículo de colaboración “Ornament and Household Goods from ‘China of Japan’ during the Reign of Philip V and Elisabeth Farnese of Spain (1700–1766)”,<sup>66</sup> en 2018, se presentan piezas orientales procedentes de China y Japón que decoraron algunas estancias de los principales palacios de la corona durante el reinado de Felipe V (1683-1746) y de Isabel de Farnesio (1692-1766), también ha proporcionado nueva información de archivo para profundizar en el conocimiento de la corte sobre cómo usar y exhibir las decoraciones de arte de Asia Oriental.

También cabe mencionar la recopilación *La creación artística como puente entre Oriente y Occidente: Sobre la investigación del Arte Asiático en países de habla hispana*,<sup>67</sup> editada por el Grupo de Investigación Complutense Arte de Asia (GICAA) en 2012, que está haciendo una gran contribución a la investigación para apoyar la expansión del arte asiático en las universidades españolas. El artículo de Cinta Krahe “Porcelana china en la corte española desde los Reyes Católicos a Felipe II”<sup>68</sup> es uno de los trabajos que forman parte de ella en el que ha extraído conclusiones desde los fragmentos de porcelana china excavados y los datos arqueológicos; por ejemplo, que la corte utilizó la

---

<sup>65</sup> KRAHE, Cinta, 2016 a, p. 67-78.

<sup>66</sup> KRAHE, Cinta, 2018, p. 9-51.

<sup>67</sup> CABAÑAS MORENO, María del Pilar; TRUJILLO DENNIS, Ana, 2012.

<sup>68</sup> KRAHE, Cinta, 2012, p. 41-56.

porcelana oriental para diversos fines domésticos, como vasijas para aceite, vinagre, perfume, caldo, sopa de pescado y, posteriormente, para fresas, conservas y chocolate con vasijas de platería, lo que ha demostrado la cercana relación entre la familia real y la porcelana china, así como su preferencia por ella.

### **1.3.3 La integración de la cultura y el arte de la porcelana china en España**

El artículo “El coleccionismo de arte extremo oriental en España: porcelana china”,<sup>69</sup> de Carmen García-Ormaechea y Quero en 2003, ha utilizado algunos de los mejores ejemplos de la colección para presentar la porcelana china a los lectores españoles, en los cuales integra la interpretación de la porcelana china en la estética taoísta, explicando los mitos y leyendas del arte cerámico, con el fin de comprender mejor las tradiciones estéticas de la porcelana en España. Por lo demás, sus dos obras *Porcelana china en España*<sup>70</sup> y *Tibores chinos en el Palacio Real de Madrid*,<sup>71</sup> publicadas en 1987, sentaron una base sólida para el estudio de esta en España.

Jean Mudge ha señalado en su artículo “Hispanic blue-and-white faience in the Chinese style”,<sup>72</sup> publicado en 1985, que los alfareros de Portugal, España y México iniciaron la imitación occidental de la porcelana azul y blanca de exportación china entre treinta y cuarenta años antes que en cualquier parte de Europa o Inglaterra. Desde finales del siglo XVI y durante todo el siglo XVII, españoles y mexicanos agregaron mayólica azul y blanca, claramente en deuda con los modelos chinos, que se basaban en varios estilos anteriores a su industrialización.

### **1.3.4 Porcelana china para España**

*Chinese Armorial Porcelain for Spain*,<sup>73</sup> de Rocío Díaz, en 2010, es el primer libro publicado sobre el tema de la porcelana decorada con escudos de armas fabricada en

---

<sup>69</sup> GARCÍA-ORMAECHEA, Carmen, 2003, p. 231-252.

<sup>70</sup> GARCÍA-ORMAECHEA, Carmen, 1986.

<sup>71</sup> GARCÍA-ORMAECHEA, Carmen, 1987.

<sup>72</sup> MUDGE, Jean McClure, 1985, p. 43-54.

<sup>73</sup> DÍAZ, Rocío, 2010.

China específicamente para el mercado español. No solo examina setenta y tres piezas o servicios de mesa de porcelana china realizados para el mercado español, sino que también aporta una interesante información histórica, política y sociológica de la época, que incluye datos sobre las personalidades y las familias que encargaron en China estos objetos.

### **1.3.5 Producción de cerámica autóctona española**

Jaume Coll Conesa publicó *La cerámica valenciana (apuntes para una síntesis)*<sup>74</sup> en 2008. El texto abarca los primeros objetos de cerámica de la región, pues su historia se remonta a los siglos VI al IV a. C., incluyendo desde los estilos tradicionales hasta los más innovadores. No solo ha clasificado las diferentes combinaciones cerámicas, sino que también ha explicado su trasfondo histórico, político y social, los procesos económicos y cambios involucrados en el proceso productivo, al mismo tiempo que se ha revisado una amplia gama de motivos decorativos por orden cronológico. El artículo del mismo autor “La loza decorada en España”,<sup>75</sup> publicado ese mismo año, ha resumido los diferentes estilos de decoración cerámica en España a lo largo de los siglos. En su recopilación de 2011, *Manual de cerámica medieval y moderna*<sup>76</sup> ofrece ciertas perspectivas nuevas. Se centra en la situación geográfica de Madrid como enclave y en otros puntos destacados de la península: Talavera de la Reina, Toledo y la Meseta Norte. Al referirse a aspectos de su alfarería, loza y obra decorada, contribuye a una mejor comprensión no solo de la historia y la arqueología de los centros productores y las ciudades a las que abastecen, sino también de las relaciones y los vínculos coyunturales o permanentes entre ellos. Por su parte, Jaume Coll menciona en estos trabajos la influencia de la porcelana china en el desarrollo de los estilos artísticos cerámicos españoles, y sostiene que todas las producciones de loza decoradas contemporáneas tienen paralelos o precedentes en el Extremo Oriente.<sup>77</sup>

---

<sup>74</sup> COLL CONESA, Jaume, 2009.

<sup>75</sup> COLL CONESA, Jaume, 2008, p. 151-168.

<sup>76</sup> COLL CONESA, Jaume, 2011 b.

<sup>77</sup> COLL CONESA, Jaume, 2011 a, p. 51-85. p. 54.

La tesis doctoral *Técnica y estética de la cerámica de Talavera de la Reina: Recursos iconográficos*,<sup>78</sup> 2015, de María del Carmen López Fernández nos muestra que la cerámica de esta ciudad ha sido muy popular e importante a lo largo de la historia, siendo conocida por todas las clases sociales de España. La autora nos lleva a profundizar en la que sigue siendo uno de los productos más valiosos en la actualidad, gracias a más de cuatro siglos de producción y más de quince series decorativas desde el siglo XVI. Además, señala que algunos de esos famosos estilos decorativos de los siglos XVI y XVII estuvieron influenciados por la decoración cerámica del Extremo Oriente. En el artículo “Loza estannífera decorada de los siglos XVI al XVIII en la Meseta Central: Talavera de la Reina, Puente del Arzobispo y Toledo”,<sup>79</sup> publicado en 2011, Domingo Portela Hernando analiza y clasifica las vasijas de Talavera atendiendo principalmente a su decoración, también aportando algunos nombres nuevos para denominar las series desconocidas que se presentan por primera vez.

María Jesús Sánchez Beltrán, en su tesis de 1984, *La porcelana del Buen Retiro de Madrid en el Museo Arqueológico Nacional*,<sup>80</sup> se centra en las porcelanas que forman la colección del Museo Arqueológico Nacional, paralelamente realizado a la recopilación de las principales piezas del buen retiro existentes en otros museos nacionales y extranjeros. Al estudiar minuciosamente y marcar de estas porcelanas, la evolución estilística de la Real Fábrica del buen retiro se divide en tres épocas, construidos mediante una ordenación temática. Asimismo, se señalan sus paralelismos e influencias con la china y japonesa y sobre todo con la de otras manufacturas europeas. En su libro *La porcelana de la Real Fábrica del Buen Retiro*,<sup>81</sup> publicado en 1998, esta autora aporta más información sobre el desarrollo histórico de la fábrica, las diversas épocas de producción, incluyendo la tipología, temas, influencias, marcas y estilos etc.

---

<sup>78</sup> LÓPEZ FERNÁNDEZ, María del Carmen, 2015.

<sup>79</sup> HERNANDO, Domingo Portela, 2011, p. 117-202.

<sup>80</sup> SÁNCHEZ BELTRÁN, María Jesús, 1984.

<sup>81</sup> SÁNCHEZ BELTRÁN, María Jesús, 1998.

En este contexto, las obras *L'Esplendor de L'Alcora: Ceràmica del S. XVIII*,<sup>82</sup> en 1994, *Alcora. Un siglo de Arte e Industria*,<sup>83</sup> en 1996, *Manufactura del Buen Retiro 1760-1808*,<sup>84</sup> en 1999, *Cerámica de Talavera de la Reina y Puente del Arzobispo: en la colección Bertrán y Musitu*,<sup>85</sup> en 2001, *Talaveras*,<sup>86</sup> en 2004, y *Alcora: cerámica de la Ilustración*,<sup>87</sup> en 2010, han proporcionado respectivamente una gran cantidad de materiales visuales preciosos de la porcelana producida por el centro de cerámica de talavera, la Real Fábrica de Loza Fina y Porcelana de l'Alcora, y la Real Fábrica de Porcelana del Buen Retiro.

### 1.3.6 Porcelana china en la Nueva España

Los resultados de la reciente investigación sobre la relación de la cerámica entre Nueva España y China se plasman en “El comercio de porcelana *kraak* al nuevo mundo y su impacto en la industria de cerámica local”,<sup>88</sup> publicado por Teresa Canepa en 2014, en el que discute sobre el comercio de porcelana *kraak* en Nueva España. Los hallazgos de porcelana *kraak* en sitios urbanos domésticos y religiosos de la época colonial en el Nuevo Mundo y Asia, así como en diversos lugares de España aportan evidencia del comercio español transpacífico y transatlántico a finales del siglo XVI y comienzos del XVII, al tiempo que revela que esta tenía una profunda influencia en la industria local de mayólica. En el libro *Porcelana china de exportación para el mercado novohispano: la colección del Museo Nacional del Virreinato*,<sup>89</sup> publicado en 2008, María Bonta de la Pezuela describe y explica la dinámica del mercado en torno a la porcelana, así como las innovaciones tecnológicas en la fabricación, el estilo, la iconografía, la ornamentación, la simbología heráldica, además de incluir un catálogo sobre piezas de la porcelana china que custodia el Museo Nacional del Virreinato (México) en su valiosa colección.

---

<sup>82</sup> SÁNCHEZ PACHECO, Trinidad, 1994.

<sup>83</sup> DÍAZ MANTECA, Eugenio; PERIS DOMÍNGUEZ, Jaime, 1996.

<sup>84</sup> MAÑUECO SANTURTÚN, Carmen, 1999.

<sup>85</sup> BERTRÁN, Juan Antonio, 2001.

<sup>86</sup> GONZÁLEZ ZAMORA, César, 2004.

<sup>87</sup> SOLER FERRER, M.<sup>a</sup> Paz, 2010.

<sup>88</sup> CANEPA, Teresa, 2014, p. 99-129.

<sup>89</sup> BONTA DE LA PEZUELA, María, 2008.

El mismo año, el libro *La nueva NAO: De Formosa a América Latina: Intercambios culturales, económicos y políticos entre vecinos distantes*,<sup>90</sup> de Lucía Chen y Alberto Saladino García, publicado conjuntamente por la Universidad de Tamkang y el Instituto de Posgraduados de Estudios Latinoamericanos, demuestra que, en este ámbito del conocimiento, los estudios latinoamericanos se han convertido en uno de los medios más eficaces para el intercambio de saberes e informaciones entre Asia Oriental y América Latina. Entre ellos, el artículo de Roberto Junco y Patricia Fournier “Del Celeste Imperio a la Nueva España: importación, distribución y consumo de la loza de la China del periodo Ming tardío en el México virreinal”,<sup>91</sup> en el que, con base en distintas líneas de evidencia, se ilustran múltiples aspectos asociados con la importación, distribución y el consumo de piezas de porcelana china del periodo Ming tardío en Nueva España.

España fue uno de los primeros países en introducir la porcelana china en el continente europeo y el Nuevo Mundo. Muchos monarcas españoles y miembros de la realeza de la dinastía de los Habsburgo estaban interesados en ella y poseían grandes colecciones que podemos encontrar en los registros históricos. Pero es una lástima que estas porcelanas que se introdujeron por primera vez en España nunca se desarrollaron completamente,<sup>92</sup> solo fragmentos de los cuales da cuenta este trabajo. Sin embargo, a partir de los descubrimientos progresivos de las excavaciones arqueológicas modernas, podemos ver que esta importación llegó a Europa al menos tres siglos antes de lo que se pensaba. Dichos fragmentos son anteriores a la moda europea por la porcelana china del siglo XVI, de manera que debieron llegar a España por otros mecanismos diferentes. Por otro lado, de la experiencia de la producción cerámica española podemos encontrar las huellas de la integración del estilo artístico chino, desde la forma hasta el motivo, a la vez que estas influencias se reflejan en el impacto en la industria cerámica novohispana.

La influencia de la porcelana en la cultura global no es uniforme. Pierson indica que necesitamos narrativas más sutiles que tengan en cuenta las complejidades de los nuevos contextos en los que estos materiales fueron consumidos, diferenciando los distintos

---

<sup>90</sup> CHEN, Lucía; GARCÍA, Alberto Saladino, 2008.

<sup>91</sup> JUNCO, Roberto; FOURNIER, Patricia, 2008, p. 3-22.

<sup>92</sup> KRAHE, Cinta, 2016 a, p. 67.

estratos sociales, ambientes religiosos y contextos materiales en los que se colocó la porcelana.<sup>93</sup> En el caso de Europa, no existe un deseo universal por la porcelana, sino diferentes necesidades, que se reflejan en varios patrones de consumo con orígenes diferentes. Los motivos y patrones artísticos de la porcelana china se han aceptado, re combinado e interpretado libremente en otros países, convirtiéndose en adornos de otras mercancías y edificios. A medida que la tela de algodón, las alfombras y los cubiertos occidentales se habían vendido en China, sirvieron de inspiración a sus artesanos, junto a la relación con otros medios, que se deconstruyen y fusionan repetidamente, formando un ciclo cultural.<sup>94</sup>

En realidad, no fue el arte refinado de las clases privilegiadas el que influyó o reflejó los cambios más rápidos en las concepciones sociales, sino el estilo popular que llegó a través del folclore. El arte es una forma de expresión humana, y la comprensión del arte de una sociedad permite entender las aspiraciones más profundas y las obsesiones más apremiantes de esa sociedad. Según Karl Popper, la utilidad de la historia radica en el hecho de que existe una estrecha relación entre ella y la realidad, y que algunos de los problemas que plantea la vida real deben ser tratados por los historiadores desde una perspectiva histórica: tenemos que saber cuáles son las conexiones entre las dificultades que enfrentamos y el pasado, además de conocer qué camino podemos seguir para resolver las principales tareas que sentimos y elegimos.<sup>95</sup>

La repercusión del arte del Extremo Oriente en España y sus vías de penetración han sido abordadas hasta ahora en estudios de limitación temporal premeditada o bien en publicaciones colectivas de un modo global y exclusivamente como medidor de su impacto final.<sup>96</sup> No parece haber interés en discernir el carácter utilitario o decorativo de los objetos que llegaron a España o fueron imitados, sopesando su importancia en unas

---

<sup>93</sup> PIERSON, Stacey, 2012, p. 12-14.

<sup>94</sup> “Cultural identity in early modern Europe...was formed out of direct encounters between artefacts exchanged amongst international communities at distinct geographical locations. In the ensuing process of image-sharpening, representations recognisable by both partners in the cultural transaction tended to dominate. Ultimately, the “meaning” or (incultural historical terms) the “reading” tended towards the common interpretative ground between the two”, en JARDINE, Lisa; BROTTON, Jerry, 2005, p. 13.

<sup>95</sup> XU, Hao; HOU, Jianxin, 1996, p. 69.

<sup>96</sup> AGUILÓ ALONSO, María Paz, 2005, p. 525.



épocas u otras. Cuando la porcelana china llegó, ¿qué colisión experimentó con el sistema de la industria cerámica española?, ¿qué nuevas formas de expresión artística surgieron?, ¿qué tipo de cambios trajeron estas formas emergentes a la cultura local y al estilo de vida de la gente? Explorar estas cuestiones nos ayudaría a comprender las relaciones tempranas entre China y España, pues no solo registran el impacto desde todos estos aspectos, sino que también reflejan las técnicas artísticas tradicionales, el comercio internacional, el desarrollo industrial, la situación política, el dispendio realizado por las élites, los rituales y las costumbres, y los contactos culturales de aquella época.

Cuando revisamos la bibliografía sobre la relación cerámica de China y España, encontramos que las primeras conexiones entre estos territorios siguen siendo un tema poco estudiado. Por medio de esta nueva aportación sobre la historia de la relación cerámica entre los dos países, confiamos en volver a retomar el intercambio cultural que entre ellos se dio y así poder explorar en su desarrollo con mayor profundidad.



## **Capítulo 2. La porcelana china traída a España a través de la Ruta de la Seda**

La Ruta de la Seda era el principal itinerario de transporte entre la antigua China y Occidente, por la que, inicialmente, se transportaba artículos ligeros y fáciles de llevar, como la seda, el té, el jade, el oro y las especias. La apertura de las rutas marítimas, acompañada de las mejoras en la tecnología de la construcción naval, impulsó el crecimiento gradual de la industria dedicada al transporte marítimo. De este modo, se crearon las condiciones adecuadas para cargar grandes cantidades de porcelana que no se podían trasladar fácilmente a diversos lugares de ultramar, iniciándose la exportación masiva de porcelana china. En este capítulo aportamos antiguos registros documentales de fuentes históricas oficiales chinas, así como investigaciones de apoyo realizadas por académicos de otros países, con el objetivo de aclarar aún más los orígenes y el desarrollo de la Ruta de la Seda.

Por otro lado, los ejemplares de porcelana china pertenecientes a diferentes dinastías excavados en la península Ibérica confirman las posibles vías por las que dichas primeras importaciones llegaron a España, por lo que examinamos sus tempranos vínculos con China mediante el análisis de los contextos y los itinerarios correspondientes a la época. Al mismo tiempo, aportamos los hallazgos arqueológicos recuperados de naufragios que contenían cargamentos de porcelana de los periodos correspondiente, así como los registros físicos excavados en yacimientos de otros países a lo largo de la ruta, ya que proporcionan más pruebas materiales para la clasificación y datación de la porcelana comercializada con los europeos. El hecho de que estos primeros fragmentos de porcelana, anteriores al entusiasmo europeo por la porcelana china en el siglo XVI, llegaran a Europa, directa o indirectamente, habría constituido un importante vínculo entre China y España. De otro lado, el semejante de modelos y decoraciones de la porcelana que se produjo en la producción cerámica española durante el periodo paralelo atestigua la influencia inicial en la misma de aquellas porcelanas chinas que llegaron a España en fechas tempranas.

### **2.1 El origen de la Ruta de la Seda**

En la Antigüedad, se originaron en China los textiles tejidos principalmente con seda de morera, en menor medida con seda silvestre y seda de yuca. La primera consorte del emperador amarillo, Lei Zu (2550 a.C.), conocida como la madre de la nación china, es

considerada en la historia y la leyenda el “Xian Can 先蚕”, bajo el título de la diosa de los gusanos de seda. En el *Tongjian Waiji 通鉴外纪*, está escrito que “la hija del clan Xiling, la consorte del Emperador amarillo, a quien las generaciones posteriores veneraron como dios del gusano de seda, enseñó al pueblo a criar gusanos de seda y a tejer capullos de seda para confeccionar ropa.”<sup>97</sup> En China, la seda es un producto del que se está orgulloso desde tiempos remotos. La cría de gusanos y la extracción de seda comenzaron en China a mediados del Neolítico, hace entre cinco y seis mil años, con el descubrimiento de herramientas para tejer en el yacimiento de Hemudu,<sup>98</sup> descubriéndose tejidos de seda en el yacimiento de Qianshanyang (Zhejiang), así como en el de Qingtai (Henan).

Se afirma que el tejido de seda de Qingtai es el más antiguo que se ha encontrado en el país, a pesar de tener 5.500 años sigue teniendo un brillo fibroso.<sup>99</sup> Valerie Hansen, profesora de historia en la Universidad de Yale, propone que la prueba más fiable de que los chinos fueron efectivamente el primer pueblo del mundo en confeccionar seda son los caracteres chinos, que solo los chinos podían haberlos tejido en la seda.<sup>100</sup>

La seda es muy apreciada por su textura y sus lustrosos dibujos, es extremadamente práctica y cómoda, un artículo de lujo, una obra de arte, un regalo y un artículo práctico. Durante la dinastía Han (202 a. C.-220 d. C.), la seda se utilizaba como dinero para pagar a los ejércitos, junto con las monedas y el grano. Como las monedas eran difíciles de cambiar, así como el grano era perecedero a la vez que difícil de conservar durante mucho tiempo en las lejanas tierras de la época en guerra, la seda servía regularmente de moneda. En Asia Central, por ejemplo, la seda se utilizaba como dinero para pagar a los monjes en los templos o como multa que pagaban los infractores de los mandamientos.<sup>101</sup> La seda se convirtió en una moneda internacional al igual que los artículos de lujo.

---

<sup>97</sup> Cita del original (traducción de la autora), “西陵氏之女,为黄帝之妃,始教民养蚕,治丝茧以供衣服,后世祀为先蚕”. *Tongjian Waiji 通鉴外纪*, de Liu Shu, oriundo de la dinastía Song del Norte, es la primera biografía china que relata la historia de la dinastía pre-Shang, completada en 1078. LIU, Shu, 1078.

<sup>98</sup> PEARSON, Richard, 1981, p. 1078-1086.

<sup>99</sup> ZHAO, Feng, 2021, p. 107-130.

<sup>100</sup> HANSEN, Valerie, 2012, p. 19.

<sup>101</sup> FRANKOPAN, Peter, 2015, p. 11.

En el año 115 a. C. Mitrídates II de Partia se alió con Wu Qi, emperador de la dinastía Han de China, con el objetivo, al menos en parte, de promover el comercio entre estas dos grandes potencias, que por primera vez estaban en contacto comercial directo. Durante el reinado de Augusto, la prosperidad que la paz trajo al mundo romano provocó un rápido aumento del comercio. Desde entonces hasta su desaparición, al Imperio romano nunca le faltó la seda. Por otro lado, los mercaderes chinos cambiaban la seda por el oro y la plata, ya que China producía muy poco de estos dos metales y podían obtener un buen precio por ellos en su país.<sup>102</sup> Los libros *Hou Hanshu* 后汉书,<sup>103</sup> *Weilüe* 魏略<sup>104</sup> y *Jinshu* 晋书<sup>105</sup> destacan la importancia del oro en sus listas de productos básicos. Además, las dos primeras fuentes mencionan la plata, a la vez que dan los tipos de cambio de ambas.

Cuando la seda china llegó al oeste del Imperio romano, se hizo popular entre la aristocracia, contribuyendo así al desarrollo de su comercio, con embajadores y mercaderes que traían un flujo constante de fina seda china a Persia y Roma. El naturalista romano Plinio el Viejo escribió que el Imperio romano gastaba aproximadamente 100 millones de sestercios al año en artículos de lujo como la seda y las perlas, lo que representaba la mitad del total de las importaciones anuales de bienes en aquel entonces.<sup>106</sup> En el siglo VI la sericultura se introdujo en el Imperio bizantino y en el siglo VIII los musulmanes comenzaron a introducir la técnica en el norte de África, España y Sicilia. En el siglo XII, los artesanos españoles y sicilianos tejían magníficas sedas con elaborados diseños, al tiempo que la tecnología se introducía en el resto de Europa.

---

<sup>102</sup> THORLEY, John, 1971, p. 71-80.

<sup>103</sup> Es una de las obras oficiales de la historia de China, compilado por el historiador chino Fan Ye en el siglo V, registrando la historia cronológica del periodo Han Oriental. En: <<https://www.cihai.com.cn/baike/detail/72/5389729?q=%E5%90%8E%E6%B1%89%E4%B9%A6>> (04-01-2022)

<sup>104</sup> Es un libro de historia del estado Wei en el periodo de los Tres Reinos de China, escrito entre el 239 y el 265 por Yu Huan. Véase *Shi Tong Gujin Zhengshi* 史通·古今正史.

<sup>105</sup> Es una de las obras oficiales de la historia de China, coescrita por veintiuna personas, entre ellas Fang Xuanling, en la dinastía Tang, cubriendo la historia de la dinastía Jin desde 266 hasta 420. En: <<https://www.cihai.com.cn/baike/detail/72/5413891?q=%E6%99%8B%E4%B9%A6>> (04-01-2022)

<sup>106</sup> TEN GROTHENHUIS, Elizabeth, 2006, p. 10-12.

Durante el largo proceso de interacción entre el Imperio chino y el mundo exterior, la seda, la porcelana y el té fueron los productos con los que se comerciaba a gran escala, aunque la cadena comercial más larga fue la de la seda, que también se hallaba en la cima de valor. La seda era un importante símbolo del comercio, que tenía gran vitalidad; por ello, Baron Ferdinand von Richthofen la bautizó como la Ruta de la Seda.

## 2.2 Los conceptos de la Ruta de la Seda

El término “*Seidenstrassen*” (literalmente “Ruta de la Seda”) fue acuñado por primera vez por el geógrafo alemán Von Richthofen en el primer volumen de una serie de libros titulados *China*, publicados en 1877; un hecho actualmente aceptado por la comunidad científica. Sin embargo, en su concepción, el término la Ruta de la Seda se refiere únicamente al itinerario comercial de la seda entre China y Transoxiana,<sup>107</sup> así como la India, entre el año 114 a. C. y el 127 d. C.<sup>108</sup> Posteriormente, otro historiador alemán, Albert Herrmann, en su libro *Die alten Seidenstrassen zwischen China und Syrien*, amplió la Ruta de la Seda hasta la costa occidental del Mediterráneo y Asia Menor, estableciendo el recorrido básico de la misma y completando su argumento académico.<sup>109</sup> Según los registros oficiales chinos escritos y recogidos en los libros de historia, la interacción de China con Asia Central y más allá de ella, incluido el comercio de la seda, comenzó con la apertura de las regiones occidentales por parte de Zhang Qian (?-114 a. C.),<sup>110</sup> “la tierra y las montañas del Reino de Dayuan (actual cuenca de Ferghana) comenzaron a ser descubiertas por Zhang Qian.”<sup>111</sup> Se ha demostrado que el comercio

---

<sup>107</sup> Designa una región histórica del Turquestán, en Asia Central, situada entre el Mar de Aral y la meseta del Pamir, actualmente repartida entre los países de Uzbekistán, Kazajistán, Turkmenistán, Kirguistán y Tayikistán. En: <<https://www.britannica.com/place/Transoxania>> (03-01-2022)

<sup>108</sup> RICHTHOFEN, Baron Ferdinand von, 1877, p. 454.

<sup>109</sup> HERRMANN, Albert, 1977.

<sup>110</sup> Fue un destacado diplomático, viajero y explorador de la dinastía Han (202 a. C.-220 d. C.). En 139 a. C., por orden del emperador Wu (141-87 a. C.) de la dinastía Han, partió de Chang'an, la capital de la dinastía Han, y condujo a más de cien personas a las regiones occidentales, abriendo la carretera norte-sur desde la dinastía Han a las regiones occidentales. En: <<https://www.cihai.com.cn/baike/detail/72/5632058?q=%E5%BC%A0%E9%AA%9E>> (04-01-2022)

<sup>111</sup> Cita del original (traducción de la autora), “大宛之迹，见自张骞”. *Shiji: Dayuan Liezhuan Di Liushisan* 史记:大宛列传第六十三 [Recuerdos del Gran Historiador: Capítulo 63. Biografía de Dayuan], se trata de un texto literario compuesto por el historiador Han Occidental (c. 202 a. C.-25 d. C.) Sima Qian que está incluido en las Memorias históricas. La primera monografía china sobre geografía fronteriza y extraterritorial. Véase el apéndice, p. 303.

entre Oriente y Occidente, marcado por la seda, era milenario, existiendo desde mucho antes de la misión de Zhang Qian a la región occidental. Se deduce de los hallazgos arqueológicos que la seda china se introdujo por primera vez en Europa a principios del siglo VI a. C.,<sup>112</sup> aunque esta fecha es actualmente discutida.<sup>113</sup>

En cuanto a la Ruta marítima de la Seda, se cree popularmente que el sinólogo francés Édouard Chavannes introdujo por primera vez este concepto. En 1903, planteó en su libro *Documents sur les Zou-kiue (Zurcs) occidentaux*, que había dos rutas de la seda, una continental y otra marítima. La del norte parte de Kangju,<sup>114</sup> y la del sur termina en los puertos de la India, con Broach como puerto clave. Esta última también se llama la ruta entre Justino de Roma y los puertos de la India sin pasar por Persia. Los embajadores de Roma llegaron a visitar Yemen en el suroeste de Arabia para establecer una alianza con los himyaritas. Así, pudieron realizar la ruta comercial de la seda entre la India y Roma sin pasar por Persia. También menciona la llegada del monje chino Xuan Zang a la India, pero no expone directamente el concepto completo de “la Ruta marítima de la Seda”.<sup>115</sup> Por su parte, el indólogo francés Jean Filliozat es reconocido en 1956 como el erudito que hizo esta afirmación explícitamente.<sup>116</sup> En 1968, el estudio japonés Takatoshi Misugi utilizó oficialmente el término “la Ruta marítima de la Seda” en su obra.<sup>117</sup>

En la historia de China, el comercio marítimo comenzó con la dinastía Han según *Hanshu Dilizhi 汉书·地理志*:

Un barco tarda cinco meses en viajar desde Rinan (actual río Ling, Hue, Vietnam), Xuwen (actual distrito de Xuwen, Guangdong) o Hepu (actual distrito de Hepu, Guangxi) hasta el Imperio Duyuan (actual Sumatra), otros cuatro meses para llegar al Imperio Yilumei (actual Pegu, Myanmar),

---

<sup>112</sup> GOOD, Irene, 1995, p. 959-968.

<sup>113</sup> La prueba arqueológica más importante de la temprana introducción de la seda en Europa son los restos textiles de las tumbas de los nobles celtas del siglo VI a. C. ubicadas en Alemania y del cementerio griego de la familia Alcmaeon datado del siglo V a. C. Recientes pruebas científicas han demostrado que los tejidos desenterrados en estas dos tumbas no contenían seda. Sin embargo, estos resultados no niegan por completo la posibilidad de que los griegos utilizaran la seda. MARGARITI, Christina; PROTOPAPAS, Stavros; ORPHANOU, Vassiliki, 2001, p. 522-527.

<sup>114</sup> Según John E. Hill, historiador especializado en la antigua Asia Central, estaba en o cerca de la cuenca de Talas, Tashkent (moderno) y Sogdiana. HILL, John Edward, 2015.

<sup>115</sup> CHAVANNES, Édouard; Feng, Chengjun, 2004, p. 5, 278.

<sup>116</sup> BAO, Zhicheng, 2016, p. 71-80.

<sup>117</sup> MISUGI, Takatoshi, 1968.

aproximadamente otros 20 días para llegar a Chenli (actual costa del río Irrawaddy, Myanmar), diez días a pie para llegar al Imperio Fugandulu (actual río Irrawaddy medio, Myanmar, cerca de Pyay), y más de dos meses en barco para viajar desde Fugandulu hasta el Imperio Huangzhi (cerca de la actual Madrás, India) ... Ocho meses de viaje en barco desde Huangzhi hasta Pizong (la desembocadura del río Pak Keong en el istmo de Kraj, en la actual península Malaya), otros dos meses hasta Rinan (actual Vietnam central) y Xiangli (actual distrito sur de Duy Xuyên, Quang Nam, Vietnam). Al sur de Huangzhi, se encuentra el Imperio Yichenbu (actual Sri Lanka), desde donde se iniciaba el camino de regreso a China.<sup>118</sup> (fig. 1, véase detalle de la Ruta registrada en el libro de Han)

Esta fue la primera vez que una ruta comercial marítima se registró oficialmente en los libros chinos de historia. Este documento se centra en las interacciones marítimas y el comercio entre la dinastía Han y los países del sudeste y el sur de Asia durante el periodo Han medio y tardío. Junto a la caída de este linaje en el año 220 d. C., se abrió la ruta marítima desde el océano Índico hasta el mar Rojo, convirtiéndose progresivamente en la principal ruta comercial de la seda con el Imperio romano.<sup>119</sup> Así, puede decirse que la antigua Ruta marítima de la Seda comenzó al menos en la dinastía Han Occidental (c. 202 a. C.-25 d. C.).

Con los recientes trabajos de campo y las excavaciones arqueológicas que se siguen desarrollando, los estudiosos han considerado la Ruta de la Seda como un término generalizado para las vías de comunicación entre las antiguas civilizaciones de Eurasia. No se limita a uno o varios itinerarios comerciales terrestres, sino que se refiere en términos generales a una red global de transporte terrestre y marítimo, con la seda como principal elemento comercial, que conectaba Asia Central, Asia Occidental y la India con Europa y el norte de África a través del continente euroasiático. Dichas rutas comerciales no eran vías únicas y fácilmente accesibles, pues estaban distribuidas a lo largo de una amplia red. Basándome en la antigua literatura china y combinando los fructíferos

---

<sup>118</sup> Cita del original (traducción de la autora), “自日南障塞、徐闻、合浦船行可五月，有都元国；又船行可四月，有邑卢没国；又船行可二十余日，有湛离国；步行可十余日，有夫甘都卢国。自夫甘都卢国船行可二月余，有黄支国... 自黄支船行可八月，到皮宗；船行可二月，到日南、象林界云。黄支之南，有已程不国，汉之译使自此还矣”。*Hanshu Dilizhi 汉书·地理志* [*Libro de Han: Registros geográficos*], escrito por Ban Gu (32-93), es la primera obra geográfica (c. 2 d. C.) de la historia de China que tiene como temática y plataforma las regiones políticas geográficas. Véase el apéndice, p. 303.

<sup>119</sup> MCLAUGHLIN, Raoul, 2010.



resultados obtenidos en distintos países, expongo el panorama general de la antigua Ruta de la Seda.

### 2.3 Las rutas de la seda terrestres

Una es la ruta Asia-Asia Central-Europa. Zhang Qian realizó un viaje de exploración a las regiones occidentales, “Zhang Qian visitó Dayuan, Dayuezhi (la zona de Zhangye a Dunhuang en la parte occidental del Corredor de Hexi), Daxia (el Reino grecobactriano) y Kangju, donde escuchó que había otros cinco o seis grandes imperios junto a estos...”<sup>120</sup> Como resultado de esta expedición se estableció dentro de la misma una nueva ruta conocida como la antigua Ruta de la Seda de Este a Oeste. Esta ruta va desde la antigua Chang'an hacia poniente, a través del corredor de Hexi, hasta Yumen, Xinjiang, pasando por la meseta del Pamir, para entrar en Asia Central, Asia Meridional, Asia Occidental y hasta la costa este del Mediterráneo. La longitud total de la ruta principal es de más de 7.000 kilómetros, 4.000 de los cuales transcurren a través de China.<sup>121</sup>

Estaba dividido en dos itinerarios principales, por el norte y por el sur. La sección oriental comenzaba en Chang'an y seguía de la siguiente orientación: hacia el norte pasaba por Xianyang, Changwu, Pingliang, Jingyuan, Gulang hasta Wuwei; hacia el sur atravesaba Xianyang, Xingping, Baoji, Longxi hasta Minhe (Qinghai), dirigiéndose al norte a través del río Datong, cruzando las montañas Qilian para unirse a la vía norte en Zhangye. La sección media empezaba en Wushaoling en el este y pasa por Wuwei, Zhangye, Jiuquan, Jiayuguan, Yumen, Bulongji y Anxi hasta llegar a Dunhuang en el oeste. La parte occidental pasaba por el Corredor de Hexi, donde las rutas norte y sur convergían en un único tramo, atravesaba el Pamir, luego se volvía a separar en dos rutas norte-sur, que cruzaban Irán a través del Imperio parto, seguían hacia el oeste, transcurriendo noroeste de Seleucia, y dividiéndose en algunos caminos, principalmente al Imperio romano y a la orilla oriental del Mediterráneo (fig. 2, véase detalle de la Ruta

---

<sup>120</sup> Cita del original (traducción de la autora), “ 蹇身所至者，大宛、大月氏，大夏、康居，而传闻其旁大国五六”。 *Hanshu Zhangqianzhuan* 汉书·张骞李广利传第三十二 [Libro de Han: Capítulo 32. Biografía de Zhang Qian], se centra en las dos misiones a Occidente del antiguo diplomático chino Zhang Qian. Véase el apéndice, p. 304.

<sup>121</sup> SUN, Yuqin, 2013, p. 9-10.

Asia-Asia Central-Europa).<sup>122</sup> No obstante para el mundo islámico o persa en Asia Central, había tres rutas hacia China por tierra, la de Cachemira (a través del paso de Karakorum), la de Yutian y (actual distrito de Hetian, Xinjiang) la de Junggar (Mongolia). Los dos primeros caminos tenían que atravesar cordillera abrupta y desiertos. En cuanto al trayecto de Junggar, que atravesaba el kanato de Chagatai, era la más accesible de las tres.<sup>123</sup>

La segunda, en la zona más septentrional de la antigua Ruta de la Seda Asia-Europa, puede encontrarse un gran corredor que abarca del este al oeste de Eurasia, abierto por los pueblos de la estepa asiática con anterioridad a la ruta trazada por Zhang Qian. Este corredor atravesaba el valle del río Volga, el norte de Asia Central y alcanzaba el sur de Siberia. El historiador y sinólogo japonés Shiratori Kurakichi la denominó la Ruta de las Pieles, ya que estas constituían el principal artículo de comercio en este trayecto.<sup>124</sup> El camino que iba del noreste de China a Ulán Bator, que conectaba con la Ruta de la Seda del Norte, también se llamaba la Ruta de la Estepa. El erudito francés Chavannes examinó esta ruta comercial, documentando el itinerario desde el norte de Tianshan hasta la estepa del sureste de Rusia. La cual une la sección norte de la Ruta de la Seda de la dinastía Han a su paso por Kangju, vía Yancai, con la costa del mar Caspio (en las inmediaciones del Imperio romano). Alternativamente, también podría ir hasta Gaochang, para unirse al Corredor de Hexi, previo paso por Yanqi y Quici. Una tercera opción sería dirigirse hacia el norte, cruzando los montes Tianshan hacia el oeste hasta llegar a Wangting del Imperio Jushi (actual Urumqi), desde allí tomar rumbo al suroeste hasta Gongyue (actual Yining), posteriormente seguir el río Illi hasta Wusun, cruzar la corriente del norte (el río Chu y el río Sir Daria) e ir hacia el oeste hasta Imperio bizantino, en la costa oriental del Mediterráneo (fig. 2, véase detalle de la Ruta de la Seda Ruta del Norte).<sup>125</sup>

La tercera es la ruta del Suroeste. Después de que Han Wudi enviara a Zhang Qian a abrirse hacia las regiones occidentales, inmediatamente invirtió enormes recursos

---

<sup>122</sup> XIA, Ruixiu; SUN, Yuqin, 2001, p. 12-15.

<sup>123</sup> MAZAHERI, Ali; GENG, Shengyi, 2014, p. 150.

<sup>124</sup> WANG, Zijin, 2013, p. 494.

<sup>125</sup> CHAVANNES, Édouard, 1905, p. 519-571.

humanos y materiales en la apertura del suroeste, y envió mensajeros para que llegaran al Imperio parto y Yuandu.

Tianzhu (India), también llamada Yuandu, está a varios miles de kilómetros al sureste de Yuezhi. Las costumbres locales son las mismas que las de Yuezhi. Tienen un terreno bajo y húmedo con veranos calurosos. Este territorio está cerca del mar, montan en elefante para combatir. Son más débiles que el pueblo Yuezhi, tienen el hábito de practicar el budismo, rehúyen el conflicto. El área de Yuandu se extiende desde el oeste y el sur de Yuezhi y el Imperio Gaofu (suroeste del actual Tayikistán) hasta el mar occidental, así como desde el este de Imperio Panqi (Bengala).<sup>126</sup>

En *Recuerdos del Gran Historiador*, Sima Qian documentó una ruta comercial de Sichuan a la India pasando por Yunnan en la época del Han Wudi (141-87 a. C.), denominada Shu Yuandu Dao 蜀身毒道.<sup>127</sup> Partía de Chengdu para entrar en Yunnan por dos rutas, la Wuchi Dao 五尺道<sup>28</sup> y la Lingguan Dao 灵关道,<sup>129</sup> que, tras converger en Dali, seguían la Bonan Gu Dao 博南古道<sup>30</sup> hasta Birmania. Esta última ruta llevaba directamente a la India, desde donde se podía llegar a distintos lugares como Afganistán, Asia Central y Occidente, incluida Europa (fig. 2, véase detalle de la Seda Ruta del Suroeste).

---

<sup>126</sup> Cita del original (traducción de la autora), “天竺国，一名身毒，在月氏之东南数千里。俗与月氏同，而卑湿暑热。其国临大水。乘象而战。其人弱于月氏，修浮图道，不杀伐，遂以成俗。从月氏、高附国以西，南至西海，东至磐起国，皆身毒之地”。*Hou Hanshu Xiyuzhuan Di Qishiba 后汉书·西域传第七十八 [Libro de Han Posterior: Capítulo 78, Biografía de la región occidental]*, se relata la geografía, la historia, la política, la economía, la cultura, el transporte, las costumbres y el folclore de los países de las regiones occidentales durante la dinastía Han Oriental. Véase el apéndice, p. 305.

<sup>127</sup> Era una antigua ruta comercial china desde Chengdu (Sichuan) a través de Yunnan y Birmania hasta la India. En: <<https://www.cihai.com.cn/baike/detail/72/5514176?q=%E8%9C%80%E8%BA%AB%E6%AF%92%E9%81%93>> (04-01-2022)

<sup>128</sup> Se construyó durante el periodo de los Reinos combatientes (475-227 a. C.) en China como enlace entre las Llanuras Centrales, Sichuan y Yunnan. En: <<https://www.cihai.com.cn/baike/detail/72/5584779?q=%E4%BA%94%E5%B0%BA%E9%81%93>> (04-01-2022)

<sup>129</sup> Se abrió durante el reinado del emperador Wu de la dinastía Han, que conducía desde la orilla sur del río Dadu (Sichuan), hasta la llanura de Xichang. En: <<https://www.cihai.com.cn/baike/detail/72/5444868?q=%E7%81%B5%E5%85%B3%E9%81%93>> (04-01-2022)

<sup>130</sup> Se abrió en el sexto año de Yuanfeng (105 a. C.) de la dinastía Han desde Dali hacia el oeste hasta Birmania, y otros países del sudeste asiático. En: <<http://yongping-szwhg.chaoxing.com/portal/category/read?id=808&nid=195>> (04-01-2022)

## 2.4 Dos rutas marítimas de la seda

Una de ellas iba desde las ciudades costeras del oriente de China, partiendo del mar de la China Meridional, atravesaba el Estrecho de Malaca para llegar al océano Índico, desde donde transcurría cerca del golfo Pérsico hasta llegar a la costa oriental de África. A mediados de la dinastía Tang, debido a las frecuentes guerras, la Ruta de la Seda terrestre se volvió inestable, lo que hizo que decayera su uso en favor de la marítima, la cual experimentó un aumento de tráfico sin precedentes. Además del comercio de China con los países del sudeste asiático, los viajes del tesoro de la dinastía Ming<sup>131</sup> fueron organizados por la oficialidad, recorriendo decenas de países, incluidos territorios del este y sur de África. *Xin Tangshu Dilizhi* 新唐书·地理志 registra con detalle Guangzhou Tonghai Yidao 广州通海夷道,<sup>132</sup> que se divide en cuatro secciones, en las que muchos estudiosos han verificado los nombres de los lugares por los que pasa. El primer tramo iba de Guangzhou al Estrecho de Singapur, el segundo del Estrecho de Singapur a Sri Lanka, el tercero de Sri Lanka al golfo Pérsico y el cuarto de la costa oeste del golfo Pérsico a Dar es-Salaam en África Oriental (fig. 1, véase detalle de la Ruta marítima de la dinastía Tang).

Durante las dinastías Song (960-1279) y Yuan (1271-1368), las rutas marítimas hacia el Oeste se heredaron de las generaciones anteriores, con lo que se hicieron más sofisticadas, aumentando el número de puertos extranjeros. La dinastía Yuan estableció la comunicación con Europa, desde donde existían dos rutas marítimas hacia la dinastía Yuan: una consistía en cruzar el Mediterráneo hasta Egipto, y luego llegar al Este del mar Rojo desde allí; la otra trataba de tomar la ruta a través de la actual Palestina, Siria e Irán hasta el golfo Pérsico, desde donde se navegaba hasta China. La última ruta era la principal de la época, por la que llegaron a China muchos mercaderes y misioneros

---

<sup>131</sup> Se trata de siete viajes oceánicos sucesivos a gran escala realizados por China entre 1405 y 1433, a principios de la dinastía Ming, que abarcaron Asia Oriental, el subcontinente indio, la península Arábiga y varias partes de África Oriental, estando considerado como el mayor proyecto de viaje oceánico del mundo en aquella época. Véase “Zhenghezhuang 郑和传 [Biografía de Zheng He]”, *Mingshi* 明史 [Historia del Ming], en el apéndice, p. 305-306.

<sup>132</sup> Según *Xin Tangshu Dilizhi* 新唐书·地理志 [Nueva Historia de Tang: Registros geográficos], se iniciaba en Guangzhou a lo largo de 14.000 kilómetros, siendo la ruta oceánica más larga del mundo en aquella época y pasando por más de 100 países y regiones. Véase el apéndice, p. 306-308.

europeos que se instalaron en la capital de Yuan, Guangzhou, Quanzhou y Hangzhou, realizando actividades comerciales y misioneras.<sup>133</sup>

La segunda fue la ruta del Pacífico. A mediados y finales de la dinastía Ming (1364-1644), los descubrimientos geográficos junto a los avances históricos en la tecnología de la construcción naval y la navegación condujeron a la apertura de un nuevo trayecto a través del océano Pacífico. Este itinerario transcurría desde Yuegang (Zhangzhou), pasando por Manila (Filipinas) hasta Acapulco (México), y cruzando el océano Atlántico hasta el puerto español de Sevilla (fig. 3). Los barcos mercantes chinos zarpaban de Yuegang, transportando seda, porcelana y otras mercancías a Manila, para después llevarlas en galeón a Acapulco, junto con objetos lacados de Japón y especias del sudeste asiático y de la India. En junio de 1565, el galeón español San Pablo, cargado de seda, porcelana y especias, procedentes de Yuegang, partió de Manila, realizando un trayecto de seis meses de duración hasta llegar a Acapulco, en la costa sur de México, iniciando la era del comercio del Galeón de Manila que unió Asia y América.<sup>134</sup> Esta ruta duró 250 años hasta su fin en 1815. Su apertura amplió en buena medida, e incluso cambió, el trayecto tradicional, así como el alcance geográfico de la Ruta marítima de la Seda, expandiendo sus itinerarios de navegación con mayor amplitud y distancia.<sup>135</sup>

## **2.5 Porcelana de las dinastías Tang (618-907) y Cinco (907-960) en España**

El primer registro de porcelana china en España data del siglo IX. En las excavaciones llevadas a cabo en la Torre Mayor de Cullera se encontraron dos fragmentos de borde de cuencos con aspecto de porcelana blanca opaca, que fueron clasificados como piezas de porcelana blanca china de la dinastía Tang. Uno de los fragmentos (fig. 4) se identificó como una pieza Xing (*Xing ware*) originaria de la provincia de Hebei, que data del siglo IX. Otro fragmento (fig. 5), por su forma característica con las paredes mucho

---

<sup>133</sup> YULE, Henry; CORDIER, Henri, 1913-1916.

<sup>134</sup> WU, Chunming; JUNCO SÁNCHEZ, Roberto; LIU, Miao, 2019.

<sup>135</sup> SUN, Yuqin, 2013, p. 59.

más finas, los arqueólogos presumen que procede del horno Ding de Jianshi (Quyong, Hebei) del periodo de las Cinco Dinastías.<sup>136</sup>

Dos sorprendentes piezas del temprano siglo IX-X aparecieron en un contexto urbano valenciano. Un gran fragmento de cuenco de celadón (fig. 6) procede de la excavación de un pozo en la calle Sabaters-Plaza de Cisneros. El otro (fig. 7) se encontró en una compleja secuencia estratigráfica histórica excavada en el año 2000 en un solar próximo a la catedral, en la esquina de la calle Correjeria con la plaza de la Reina. Se identifican de Yue ware, perteneciente al centro de producción chino de la provincia de Zhejiang, producida en los siglos IX-X.<sup>137</sup>

La dinastía Tang fue un importante periodo de desarrollo y prosperidad en la historia del país, durante el cual se perfeccionaron las vías de transporte hacia el Oeste, junto con ello, los intercambios culturales entre China y Occidente fueron cada vez más prósperos. Según *Xin Tangshu Dilizhi*, durante la dinastía Tang, “muchas tribus de las llanuras centrales tenían tratos con China”,<sup>138</sup> es más, en el periodo de Kaiyuan (713-741), había hasta 70 países con los que China mantenía relaciones. La Ruta marítima de la Seda durante la dinastía Tang partía de Guangzhou, cruzaba el Estrecho de Malaca a lo largo del mar de la China Meridional, atravesaba el océano Índico y el golfo Pérsico, hasta llegar al país de al-Ubulla (el este de la actual Basora, Irak). Desde allí continuaba navegando a lo largo de la costa occidental del golfo Pérsico, salía del Estrecho de Ormuz, entraba en el golfo de Omán para llegar a la costa de África Oriental por el golfo de Adén. Esta era la ruta de transporte marítimo más importante que conectaba China con ultramar durante la dinastía Tang (fig. 1, véase detalle de la Ruta marítima de la dinastía Tang). Durante el periodo de las cinco dinastías y diez reinos (907-960), cuando cada uno de los emperadores ascendió al poder, Guangzhou, Fuzhou, Quanzhou, Hangzhou y Mingzhou se convirtieron en las ciudades portuarias centrales de sus respectivos gobiernos debido a sus ventajas geográficas. De las mencionadas ciudades, Guangzhou contaba con la ruta

---

<sup>136</sup> ROSSELLÓ MESQUIDA, Miquel, 2006, p. 7-34.

<sup>137</sup> HEIDENREICH, Anja, 2007.

<sup>138</sup> Cita del original (traducción de la autora), “四夷之与中国通者甚众”. Véase *Xin Tangshu Dilizhi 新唐书·地理志* [Nueva Historia de Tang: Registros geográficos]. Véase el apéndice, p. 308.

comercial de ultramar más larga hacia la costa del actual Vietnam, el Estrecho de Malaca, Sumatra, India, Sri Lanka, el golfo Pérsico, Irán e Irak. Aunque los regímenes cesionistas perdieron el interior de las Llanuras Centrales, también se liberaron del dominio injustificado de la dinastía de homónima. De tal forma regresaron hacia la costa, tanto forzada como activa, donde el comercio de ultramar adquirió aún más importancia.<sup>139</sup>

En 1988 se descubrió el naufragio de Batu Hitam frente a la isla de Beletung (Indonesia), donde se recuperaron 67.000 piezas de porcelana de la dinastía Tang, entre las que se encontraban cerámicas de varios hornos de aquel linaje, como los de Changsha, Yue, Xing y Gongxian. En base a una inscripción encontrada en una de las piezas de porcelana del horno de Changsha, en la que se lee “*宝历二年*” (literalmente “Segundo año del Baoli”), se presume que el pecio data del segundo año de Baoli (826) de finales de la dinastía Tang, o tal vez de un poco después.<sup>140</sup> La estructura del casco coincide con la de los *dhow*,<sup>141</sup> construidos con técnicas navales tradicionales árabes, documentados en el golfo Pérsico.<sup>142</sup> El barco se dirigía a Arabia cuando salió de China cargado de mercancías que, desgraciadamente, acabaron en el fondo del océano. No cabe duda de que Batu Hitam estaba estrechamente relacionada con el comercio árabe de la época.

Los otros dos naufragios de una época ligeramente posterior son el de Intan y el de Cirebon. Intan se descubrió en 1977, los estudios arqueológicos sugieren que los restos datan del siglo X. Allí se halló porcelana de los hornos chinos de Ding, Fanchang, Yue y Guang. La proporción de celadón (*Yue ware*) encontrada en este naufragio fue considerablemente mayor que la registrada en los naufragios de la época Tang encontrados hasta la fecha.<sup>143</sup> Asimismo, más tarde se recuperaron más de 300.000 piezas de *Yue ware* en un naufragio comercial en las aguas de Cirebon, donde se encontraron, entre otras, porcelana blanca del horno Fanchang de Anhui, de la fábrica de hornos del

---

<sup>139</sup> GENG, Yuanli, 2018, p. 79-88.

<sup>140</sup> XIE, Mingliang, 2002.

<sup>141</sup> Es una embarcación a vela de origen árabe caracterizada por su velamen triangular y bajo calado, siendo lo más común que cuenten con un solo mástil, aunque pueden llevar dos o tres. En: <<https://www.britannica.com/technology/dhow>> (04-01-2022)

<sup>142</sup> GUY, John, 2019, p. 1647-1653.

<sup>143</sup> FLECKER, Michael, 2002.

centro de Henan y del horno Ding, fechado en la segunda mitad del siglo X.<sup>144</sup> La producción de celadón (*Yue ware*) alcanzó su punto álgido en la segunda mitad del siglo X, al tiempo que seguía exportándose fuera del país. Esto se ha podido demostrar gracias a los descubrimientos realizados en distintas ruinas ubicadas alrededor del océano Índico. Estos barcos, cargados de rica cerámica, atestiguan la prosperidad del comercio marítimo de finales de la dinastía Tang y las Cinco Dinastías.

El celadón fue uno de los primeros de porcelana de la historia de China, que tomó forma en la dinastía Han Oriental (25-220), con un desarrollo inicial en los Tres Reinos, en la dinastía Jin y en las dinastías del Norte y del Sur. En la dinastía Tang, la porcelana *Yue ware* había evolucionado y mejorado mucho, tanto en términos de producción como de calidad, representando el nivel más alto del celadón en aquella época. De igual forma, la porcelana blanca fue una etapa importante en el desarrollo de la industria artesanal de la cerámica durante la dinastía Tang, así como un logro destacado. El celadón del sur, representado por el horno Yue, y la porcelana blanca del norte, representada por el horno Xing, progresaron juntos hasta convertirse en una característica importante del avance de la porcelana durante la dinastía Tang.

Los factores internos y externos que abrieron el prelude de la entrada de la porcelana en el mercado del comercio internacional son los siguientes: la creación de “Shibosi 市舶司”<sup>145</sup> en el año 17 de Zhenguan (643); la política de protección y recompensa a los comerciantes de ultramar por comerciar con China, promulgada por el emperador Wenzong en el año 8 de Taihe (834); el envío de embajadores para explorar los mercados exteriores en los años de Zhenyuan (785-805); la mejora de la tecnología de la construcción naval, y la prohibición de los artículos de metal en los países occidentales; la exportación del celadón (*Yue ware*), la porcelana blanca de Xing y Ding, y la porcelana bajo vidriado de los hornos de Changsha a finales de la dinastía Tang y las Cinco

---

<sup>144</sup> LI, Xin, 2014.

<sup>145</sup> Se trata de una agencia gubernamental oficial, equivalente a una aduana, establecido en las dinastías Song, Yuan y principios de la Ming en China para gestionar el comercio exterior en el mar. En: <<https://www.cihai.com.cn/baike/detail/72/5512190?q=%E5%B8%82%E8%88%B6%E5%8F%B8>> (04-01-2022)



Dinastías. A partir de ese momento, la porcelana china continuó propagándose a través del mar hasta penetrar en todos los territorios del mundo.

Desde el sur de la India hasta el golfo Pérsico, África Oriental y los campos arqueológicos islámicos en Egipto, se ha descubierto un gran número de porcelana blanca y celadón (*Yue ware*) de los siglos IX-X. Algunos de los yacimientos más significativos son los siguientes: el antiguo sitio de Aricamantha, en la costa de Coromandel, en India; el de Fustat, en Egipto; el de Mantai, en el noroeste de Sri Lanka, así como el de su capital, Anurahapura; el de Samarra, en Irak abasí; el de Siraf y Neshapur, en Irán; y el de Bambhor, en Pakistán.<sup>146</sup>

La loza estannífera califal (929-1031) del área valenciana, con su decoración en verde y negro sobre blanco, en la cual se desarrollan temas directamente inspirados en el Próximo Oriente, que a su vez denotan influencias chinas, iránias, sirias o egipcias contemporáneas.<sup>147</sup> También se aprecia tal influencia en la emulación de aquellas porcelanas chinas de cuerpos blancos y apariencia casi vítrea por parte de la cerámica española de la época.

Las mercancías de China llegaban a Europa indirectamente a través de las rutas caravaneras de la Ruta de la Seda, también conectaban a China con el Mediterráneo Oriental por medio de itinerarios marítimos consolidados. Las porcelanas Tang llegaron a la corte abasí a través de esta. El hecho de que aparezcan en la península Ibérica en momentos emirales o califales destaca las intensas relaciones que se mantuvieron entre la orilla oriental y occidental del Mediterráneo.<sup>148</sup> Los fragmentos de porcelana que aparecen en los castillos de los gobernantes de la península podemos considerarlos como objetos exóticos obsequiados a los nobles como muestra de gratitud por relaciones establecidas entre ambas geografías, tanto en forma de vínculos políticos como de rutas comerciales. Además, los fragmentos de celadón que aparecen en los estratos de las viviendas ordinarias en contextos urbanos plantean dudas sobre si se trataba de

---

<sup>146</sup> MIKAMI, Tsugio, 1984.

<sup>147</sup> COLL CONESA, Jaume, 2009, p. 47.

<sup>148</sup> ROSSELLÓ MESQUIDA, Miquel, 2006, p. 7-34.

mercancías comercializadas a través de los trayectos comerciales de corta distancia entre el Mediterráneo Occidental y el Oriental. Lo más importante, por supuesto, es que la porcelana china había llegado a la costa occidental mediterránea en aquellos remotos días.

## **2.6 Porcelana de las dinastías Song (960-1279) y Yuan (1271-1368) en España**

Las excavaciones arqueológicas llevadas a cabo en 1993 en el Palacio de la Aljafería de Zaragoza sacaron a la luz fragmentos de celadón chino de la dinastía Song importados a al-Ándalus. En uno de ellos (fig. 8) está representada una peonía circundada por un tallo prácticamente igual a las de una tetera procedente de los alfares de esta localidad, siendo identificada como celadón del horno Yaozhou (Tongchuan, Shanxi), de la dinastía Song del Norte. Los arqueólogos consideran que dicha pieza debió llegar a esta ciudad con posterioridad a su ocupación por al-Mustain I en el año 1038 o 1039 y con anterioridad a su conquista por los almorávides en el año 1110.<sup>149</sup>

Solo dos de los celadones de Longquan (Zhejiang) están datados en la época posterior a la ocupación islámica de Valencia. Uno de ellos (fig. 9) se encontró en el antiguo foso de su muralla islámica o “Vall Vell”, cerca de la puerta de la Exerea, habiendo sido identificado como auténtico celadón chino, atribuible a la dinastía Yuan.<sup>150</sup> El segundo celadón (fig. 10), también encontrado en la capa de ocupación postislámica del yacimiento del Palacio Real está considerado como la celadón del horno Longquan del XIV.<sup>151</sup>

Con el apoyo activo y el estímulo de la corte imperial, el comercio marítimo chino entró gradualmente en un periodo de prosperidad sin precedentes durante la dinastía Song. Aparte de la ruta tradicional hacia el golfo Pérsico desde Guangzhou o Quanzhou en la ruta del mar de la China Meridional, debido al gran desarrollo de la construcción naval y de la tecnología naval en la dinastía Song, especialmente la invención y posterior aplicación de la brújula a la navegación, que provocó la mejora de las rutas de navegación.

---

<sup>149</sup> SUBIZA, Bernabé Cabañero; GRACIA, Carmelo Lasa, 2003, p. 253-270.

<sup>150</sup> ROSELLÓ MESQUIDA, Miquel; LERMA ALEGRÍA, Josep Vicent, 1999, p. 303-319.

<sup>151</sup> GUTIÉRREZ, Alejandra, 2021, p. 1213-1230.

Se abrieron nuevos itinerarios desde Guangzhou o Quanzhou para llegar a Lamuri (cerca de Aceh, en la actual isla de Sumatra), para luego cruzar el océano Índico, navegar en línea recta hasta la península Arábiga, e incluso hacia el sur hasta el este de África (fig. 1, véase detalle de la Ruta marítima de la dinastía Song y Yuan). Al mismo tiempo, en esta dinastía Song aparecieron por primera vez dos obras dedicadas a la geografía de ultramar, el *Lingwai Daida* 岭外代答 y el *Zhufanzhi* 诸蕃制. Según la primera, “los países con los que tenemos un rico comercio de mercancías son, en primer lugar, el Imperio Dashi (Imperio árabe), en segundo lugar, el Imperio Gepou (Java), luego el de Sanfouqi (Srivijaya) y, por último, el de los otros imperios.”<sup>152</sup> Las tres regiones más ricas con las que China mantenía relaciones comerciales marítimas se encontraban en la ruta del mar de la China Meridional, por lo que podemos imaginar la prosperidad de dicha ruta.

La dinastía Yuan abrió algunas nuevas rutas marítimas sobre la base de los itinerarios marítimos heredados de las generaciones anteriores. En los primeros días del gobierno de Kublai Kan, se enviaban constantemente emisarios para inducir a los países de ultramar a que capitularan. Yiheimishi 亦黑迷失,<sup>153</sup> un uigur, recibió la orden de navegar cinco veces a la India, Sri Lanka, Champa y Sumatra, con la orden de requerir que dichos países se sometieran frente a China. Yang Tingbi 杨庭璧<sup>154</sup> realizó cuatro viajes al país de Kulan (actual Malabar), en la costa occidental de la India, reclutando países por el camino para que rindieran tributo a la corte según las exigencias del monarca. Durante la dinastía Yuan, las embarcaciones marítimas chinas llegaban hasta el golfo Pérsico y la costa del mar Rojo, mientras que los viajeros europeos y africanos navegaban frecuentemente entre Oriente y Occidente, de modo que el comercio de ultramar y el intercambio de divisas

---

<sup>152</sup> Cita del original (traducción de la autora), “诸蕃国之富盛多宝货者，莫如大食国，其次阇婆国，其次三佛齐国，其次乃诸国耳”. Véase *Lingwai Daida* 岭外代答, se trata de un libro escrito por Zhou Qufei en la dinastía Song del Sur, que describe la situación social y económica, la vida y las costumbres de las minorías étnicas, así como los recursos, montañas, ríos y monumentos de la región de Lingnan (actuales provincias de Guangxi y Guangdong) en la dinastía Song. Y lo que es más importante, también proporciona conocimientos sobre las tierras lejanas de la China de dicha dinastía, incluyendo descripciones distintos territorios de ultramar, hasta África y el sur de España. Véase el apéndice, p. 308-309.

<sup>153</sup> Fue un distinguido navegante de la dinastía Yuan. Véase *Yuanshi* 元史 [*Historia del Yuan*], vol. 131.

<sup>154</sup> Fue un diplomático de la dinastía Yuan. Véase *Yuanshi* 元史 [*Historia del Yuan*].

por mar alcanzaron su punto álgido en esta etapa de la historia de la antigua china. Janet Abu-Lughod ha señalado que existían ocho círculos comerciales en el sistema del mundo antiguo. En el siglo XII o incluso antes, ya se habían formado tres círculos comerciales marítimos entrelazados, ubicados en el mar Árabe, el océano Índico y el mar de la China Meridional.<sup>155</sup>

Entre los descubrimientos arqueológicos de naufragios con sus cargamentos en las rutas del mar de la China Meridional y el océano Índico, los datados de las dinastías Song y Yuan son los más abundantes. Además, la distribución espacial de los naufragios de este periodo es mayor que la de periodos anteriores. En cuanto a la carga encontrada en los naufragios de este periodo, el celadón Longquan ha sido hallado con mayor frecuencia, constituyendo la principal carga de los barcos, lo que concuerda con el hecho de que más de la mitad del conjunto cerámico chino encontrado en los restos del este, el sureste o el oeste de Asia durante el mismo periodo estaba formado por productos del horno Longquan.<sup>156</sup>

Malasia, en la confluencia de las rutas marítimas del mar de la China Meridional y Occidental, fue casi un reino de la cerámica Song y Yuan, con grandes hallazgos en todos los estados. En Dedigama (Sri Lanka), en el sur de Asia, se encontró mucha porcelana Song en una estupa construida en el siglo XII o XIII. Igualmente, en los restos de Chandravalli y Arikamedu, ubicados en la costa india, los arqueólogos dieron con celadones de los hornos de Longquan, porcelana blanca de los hornos de Dehua (Fujian), porcelana negra de los hornos de Jian (Nanping, Fujian) y monedas de la dinastía Song del Norte (960-1127).<sup>157</sup>

El golfo Pérsico, el mar Árabe y el mar Rojo eran importantes vías marítimas que conectaban el mundo árabe en el extremo de la ruta occidental, al tiempo que el número de cerámicas Song y Yuan encontradas en todo el oeste de Asia y el norte de África alcanzó la cúspide del mundo antiguo. Esto explica los numerosos hallazgos de porcelana

---

<sup>155</sup> ABU-LUGHOD, Janet Lippman, 1989.

<sup>156</sup> MORI, Tatsuya, 2016, p. 56-64.

<sup>157</sup> YANG, Guozhen, 2002, p. 40-59.

china en el mundo árabe: el platillo de celadón con tallados de los hornos de Yue datado de la dinastía Song, encontrado en el antiguo puerto de Suhar de Omán; los cuencos de celadón del horno Longquan, encontrados en el antiguo puerto de Zinjibar, en el golfo de Adén; los cuencos y platillos, de celadón del sistema del horno Longquan y de porcelana blanca del horno Ding, datados de los siglos XII-XII y encontrados en Kawa am Saila y Al Hábil; celadón Longquan y porcelana azul y blanca de Yuan, encontrados en ZalHan, donde Yemen confluye con Arabia Saudí.<sup>158</sup>

En la isla de Bahrein, en el golfo Pérsico, se hallaron cuencos de porcelana azul y blanca de Yuan con tallados de crisantemos, así como mucha porcelana Song en Kalatun (Irán), en el Estrecho de Ormuz. Aidhab, un puerto de Sudán ubicado a las orillas del corredor del mar Rojo, fue en su día un importante puerto de descarga en el sistema del río Nilo. Tsugio Mikami dijo: “hay piezas de cerámica china por todas partes... donde quiera que vayamos, hay cerámica china bajo nuestros pies”.<sup>159</sup> Además de los celadones Song y Yuan encontrados en Asuán, en el alto Nilo, también se ha encontrado porcelana china en Alejandría, en la desembocadura del río. La porcelana china Song y Yuan también apareció en la región ampliada de África Oriental y Meridional y, hasta cierto punto, en casi todos los países de la costa oriental del océano Índico, como resultado de la apertura de la ruta transindia directa hacia África Oriental. En Somalia, conocida como el Cuerno de África, existe una densa concentración de restos de porcelana china, entre los que se encuentran 11 yacimientos en la región de Borama, en el golfo de Adén, que contienen celadones chinos de los siglos XII al XV.<sup>160</sup> Cabe destacar que en los lugares de Gran Zimbabue y en el Reino de Mapungubwe de Sudáfrica, también están presentes diversos hallazgos de celadón Song y Yuan.<sup>161</sup>

La porcelana de Yaozhou fue la representante del celadón del norte de China durante la dinastía Song, siendo reconocida en todo el país por sus exquisitas técnicas de tallado. Su apogeo fue en la dinastía Song del Norte, cuando se coció como porcelana de

---

<sup>158</sup> MIKAMI, Tsugio, 1984, p. 45-46.

<sup>159</sup> MIKAMI, Tsugio, 1984, p. 90-92.

<sup>160</sup> MA, Wenkuan; MENG, Fanren, 1987.

<sup>161</sup> MA, Wenkuan, 1985, p. 31-36.

homenaje para la corte durante los treinta años que van desde el emperador Shenzong (1078-1085) hasta el emperador Huizong (1102-1106). A lo largo de la dinastía Song del Sur, los hornos de Longquan disfrutaron de un desarrollo sin precedentes, por lo que el celadón Longquan entró en su época de mayor esplendor. Su característico color de “Fenqing 粉青” y “Meiziqing 梅子青”<sup>162</sup> fue cocido con éxito en el horno Longquan durante la dinastía Song del Sur, elevando la belleza del vidriado de celadón a la cima. La dinastía Yuan contaba con un número varias veces mayor de hornos de Longquan respecto a la dinastía Song, prueba de ello son los más de doscientos emplazamientos de hornos descubiertos en la provincia de Zhejiang, en ambas orillas del río Ou.

Bajo la influencia de su técnica exquisita y el excelente color del vidriado, no solo en muchos sitios de Zhejiang sino también en los hornos de las provincias de Jiangxi y Fujian, imitaron la cocción del celadón Longquan, formando un gran sistema de hornos. El celadón Longquan representaba más de la mitad de la cerámica producida en este periodo, lo que la convirtió en representativa de la cerámica china de los periodos Song y Yuan del sur alrededor del mundo. Durante este periodo, más de setenta yacimientos antiguos, desde la costa occidental de la India hasta la oriental de África, demuestran que participaron en el comercio de cerámica con China. En particular, los mercaderes árabes fueron una fuerza activa en el comercio marítimo transnacional durante esta época, cuando la porcelana china se vendía en grandes cantidades al mundo islámico. Según *Pushougeng Kao 蒲寿庚考*,<sup>163</sup> aunque el comercio de los mercaderes árabes con China ha sufrido muchos auges y caídas, ha continuado sin interrupciones desde la dinastía Tang, pasando por las Cinco Dinastías, existiendo un periodo de prosperidad espectacular en la dinastía Song. Todo indica que el comercio de porcelana china se expandió aún más, tanto en cantidad como en alcance, durante dicho periodo.

---

<sup>162</sup> Fenqing es una de las variedades de vidriado verde, cuyo verde tiene un tono blanco rosado, como el jade. Meiziqing es una famosa variedad de vidriado verde creada en los hornos de Longquan en la dinastía Song del Sur, con un tono similar al de la jadeíta. LI, Wenjie, 2007, p. 21.

<sup>163</sup> Se trata de un estudio de la historia del comercio chino y árabe, y la historia de las familias musulmanas que viven en China, escrito por el erudito japonés Jitsuzo Kuwabara en 1912-1917.

El fragmento hallado en el Palacio de la Aljafería pertenece a un plato, se ha confirmado que fue traído de China en el siglo XI, probablemente a través del Egipto fatimí, ya que la ciudad de al-Fustat constituyó un eslabón fundamental dentro de las rutas comerciales que hacían llegar este tipo de productos de lujo hasta el Islam Occidental. Esto se está demostrando gracias a las excavaciones que se vienen llevando a cabo allí en los últimos años, las cuales han hallado numerosos fragmentos de piezas de celadón chinas.<sup>164</sup>

Los fragmentos de celadón hallados en Valencia demuestran el tránsito ocasional de cerámica procedente de Extremo Oriente por Europa a finales de la Edad Media, que debió ser transportada por el comercio islámico o a través de las rutas insulares mediterráneas abiertas por las armadas occidentales.

Otros ejemplos de porcelana de esta época que hemos encontrado en el continente europeo pueden ayudar a explicar este fenómeno: los fragmentos de porcelana china del siglo XII-XIII encontrados en el castillo medieval de Lucera, Italia; la Gagnieres-Fonthill de Hungría; la Jarra de Marco Polo, ubicada en el Tesoro y Santuario de San Marcos de Venecia, la cual se supone que fue traída a Europa por el propio mercader.<sup>165</sup>

Cuando la dinámica del comercio en el Mediterráneo cambió en el siglo XIII, los comerciantes cristianos de España, Italia y el sur de Francia desempeñaron un papel activo. La continuación de la loza de calidad hispanomusulmanes y su difusión a los nuevos centros cristianos se debió a los nazaríes de Granada (1238-1492). Incorporaron a sus decoraciones elementos de clara raigambre extremo-oriental, como flores o follajes tupidos, o palmetas de perfil que vemos en porcelanas chinas de los reinados Song y Yuan.<sup>166</sup>

En aquella época, los artefactos chinos eran fáciles de encontrar en toda Asia y Egipto, donde los hallazgos se cuentan por miles, en contraste con la escasez de los periodos anteriores. Con la progresiva fragmentación política del Imperio islámico y el

---

<sup>164</sup> SUBIZA, Bernabé Cabañero; GRACIA, Carmelo Lasa, 2003, p. 253-270.

<sup>165</sup> ZOZAYA, Juan, 1969, p. 191-200.

<sup>166</sup> COLL CONESA, Jaume, 2008, p.154.

establecimiento de pequeños estados independientes en el siglo XI, el comercio en la península Ibérica dejó de ser un monopolio como lo había sido bajo el califato de Córdoba, al tiempo que se activaba el comercio internacional, especialmente con el Islam Oriental.<sup>167</sup> Por otra parte, Fustat y el mar Rojo tenían un acceso considerablemente mejor que antes a estas importaciones de porcelana, lo que puede explicar la creciente reexportación de estas porcelanas a España después del siglo X. Los descubrimientos del periodo postislámico en Valencia corresponde a esta fase, lo que confirma el papel de la ciudad como puerto importante para el comercio internacional en el Mediterráneo. Como demuestran las sucesivas excavaciones arqueológicas, las relaciones comerciales entre Oriente y Occidente debieron de ser mucho más fluidas en la Antigüedad tardía y en la Baja Edad Media de lo que podríamos pensar.

## **2.7 Porcelana de principios de la dinastía Ming (1364-1644) en España**

En el Monasterio de Santa María de Palazuelos (Valladolid) se encontró una singular pieza de porcelana Ming (fig. 11) con caracteres chinos en la base. Se halló rota, pero todavía se puede reconocer en su forma completa por estar bien conservada. La marca incompleta “*明年造*”, que aparece en la parte inferior de la porcelana, corresponde a una leyenda de “*大明年造*”, que significa hecho en la dinastía Ming y que se utiliza desde mediados del siglo XV.<sup>168</sup> En el museo de la iglesia de Santa María de los Corporales de Daroca (Zaragoza) se guarda una taza de porcelana china de la dinastía Ming (fig. 12) de hacia el último cuarto del siglo XVI, el periodo Wanli (1573-1620). La taza se decoró en un taller de orfebrería europeo con una ginebra dorada, al igual que otras porcelanas chinas que llegaron a Europa en los siglos XVI y XVII. Estas porcelanas se decoraban profusamente, lo que las hacía aún más llamativas como exquisitos tesoros expuestos a la vista de unos pocos.<sup>169</sup>

La dinastía Ming puede dividirse a grandes rasgos en dos periodos, utilizando como límite la apertura parcial de la prohibición del mar en 1567, el primer año del reinado de

---

<sup>167</sup> GUTIÉRREZ, Alejandra, 2021, p. 1213-1230.

<sup>168</sup> PACHÓN, Arturo Balado; GARCÍA, Ana Belén Martínez, 2018, p. 553-562.

<sup>169</sup> ÁLVARO ZAMORA, María Isabel, 2006, p. 719-746.



Longqing: el anterior comercio basado en los tributos<sup>170</sup> de 1368-1566 y el posterior comercio particular de 1567-1644. A principios de la dinastía Ming, los dos pilares de la política exterior eran la prohibición marítima y el sistema de tributos. La primera estaba destinado a luchar contra el comercio privado de ultramar, mientras que la segunda pretendía desarrollar el comercio oficial, ambas para mantener el comercio de ultramar exclusivamente en manos de las autoridades. En el cuarto año de Hongwu (1371), el emperador Ming promulgó “prohibición del acceso privado al mar por parte de particulares”.<sup>171</sup> En el séptimo año de Hongwu (1374), se ordenó la abolición de los tres Shi Bo Si de Guangzhou, en Guangdong, Quanzhou, en Fujian, y Mingzhou (actual Ningbo), en Zhejiang, que existían desde la dinastía Tang, al mismo tiempo prohibió repetidamente el comercio privado por mar, exigiendo a los países que acudieran a China para el comercio el pago de tributos. Por otra parte, el emperador Ming persiguió activamente el comercio oficial de tributos:

Cualquiera que venga a nuestro país desde el extranjero como tributo será atracado con el Shi Bo Si establecido por nuestra dinastía...Los bienes y mercancías que transportaban se negociaban en el mercado oficial con los privados. No se permite el comercio, excepto los barcos que vienen a rendir tributos.<sup>172</sup>

Desde el tercer año del reinado de Yongle (1405) hasta el octavo año del reinado de Xuande (1433), Zheng He dirigió cientos de barcos y docenas de miles de tropas a través de más de treinta países y regiones del sudeste asiático, el sur y el oeste de Asia y el este de África, concentrando sus actividades en las tres principales regiones del sudeste

---

<sup>170</sup> Después de la dinastía Song, el gobierno chino permitía a los enviados extranjeros llevar mercancías a China con sus barcos, carruajes y caballos con la condición de que pagaran un tributo. Durante la dinastía Ming se instauró un sistema de tributos, con el establecimiento del Shibosi en los puertos de comercio para gestionar los tributos y el comercio de los mismos. En: <<https://www.cihai.com.cn/baike/detail/72/5564870?q=%E6%9C%9D%E8%B4%A1%E8%B4%B8%E6%98%93>> (21-08-2021)

<sup>171</sup> Cita del original (traducción de la autora), “仍禁濒海民不得私出海”. Véase *Mingtaizu Shilu 明太祖实录*, vol. 70, se trata de un libro histórico que recoge los acontecimientos de los emperadores de la dinastía Ming, de Hongwu (1368-1398) y de Jianwen (1368-1402). Véase el apéndice, p. 309.

<sup>172</sup> Cita del original (traducción de la autora), “凡外夷贡者，我朝官设市舶司以领之。...许带方物，官设牙行，与民贸易，谓之互市，是有贡舶，即有互市。非入贡，则不许其互市明矣”. Véase *Xu Wenxian Tongkao 续文献通考*, se trata de una ampliación de una historia del sistema canónico recopilada por el historiador Ma Duanlin en el periodo Yuan, escrita por el autor Wang Qi de la dinastía Ming. Véase el apéndice, p. 309-310.

asiático, el sur de Asia y el este de África. Una de las misiones clave de su flota era aplicar significativamente el comercio de tributos que estaba oficialmente monopolizado.

Bajo la estricta política de prohibición en el mar, la exportación de porcelana china se realizaba principalmente bajo el sistema de tributos. La corte Ming utilizaba a menudo la porcelana y la seda como recompensas, regalos y como un importante medio de intercambio de otros bienes materiales. Sin embargo, durante el periodo de la prohibición, todavía existía cierta actividad de contrabando por parte de los comerciantes privados chinos, movidos por el afán de lucro. Muchos mercaderes privados falsificaron sus barcos para comerciar en el sudeste asiático, haciéndose pasar por embajadores, mientras que algunos guardias costeros también infringieron la ley, lo que hizo que proliferara el contrabando, convirtiéndose en una de las formas de exportar porcelana.<sup>173</sup> El transporte de porcelana durante la dinastía Ming siguió básicamente el itinerario de la dinastía Yuan, dividido en líneas de rutas terrestres y marítimas. En los periodos Yong (1403-1424) y Xuan (1426-1435) de la dinastía Ming, el viaje del tesoro de Zheng He y la misión de Chen Cheng (1365-1458)<sup>174</sup> a Occidente al objeto de consolidar y ampliar las relaciones económicas y comerciales con los países de Asia Occidental, África y los países árabes que se habían establecido durante la dinastía Yuan tanto por mar como por tierra.

El académico taiwanés Lu Taikang ha realizado un estudio estadístico de las cerámicas Ming encontradas en el extranjero desde finales del siglo XIV hasta la primera mitad del siglo XV. Según sus investigaciones, Japón y las islas Ryūkyū, en Asia Oriental, Filipinas, Indonesia, la península Malaya, la parte occidental y septentrional de Borneo y Tailandia, en el sudeste asiático, son lugares importantes para la excavación de cerámica china anterior a la dinastía Ming. También se ha encontrado en diferentes proporciones de la India y las Maldivas en la región del océano Índico, del Sultanato de Omán y de Bahrein en la península Arábiga y de Egipto y Sudán, Kenia, Tanzania y Madagascar en

---

<sup>173</sup> Véase *Huangming Tiaofa Shilei Zuan* 皇明条法事类纂, se trata de un importante documento del sistema jurídico de Ming. DAI, Jin, c. 1464-1494.

<sup>174</sup> Fue un destacado diplomático de la dinastía Ming. Durante los años de Hongwu y Yongle, estuvo en misión a Annam (actual Vietnam), y realizó cinco misiones al imperio timúrida en el oeste y al tártaro en el norte del desierto. En: <<https://www.cihai.com.cn/baike/detail/72/5573127?q=%E9%99%88%E8%AF%9A>> (04-01-2022)

África. Las variedades que se han hallado incluyen el celadón de Longquan, la porcelana azul y blanca de hornos oficiales y folclóricos de principios de la dinastía Ming, con una pequeña cantidad de porcelana marrón vidriada, porcelana blanca y porcelana roja vidriada. Como se desprende de los datos de los naufragios y de los yacimientos de ultramar, a principios de la dinastía Ming se exportaba porcelana china, además del celadón de horno oficial, la porcelana blanca y la porcelana de horno de Longquan que se exportaban como regalos de la corte Ming y del comercio de tributos, así como el celadón del horno de Longquan se exportaba a ultramar a través del comercio multilateral del sudeste asiático que se desarrolló principalmente en el Reino de Ryūkyū.<sup>175</sup>

A finales de la dinastía Yuan y principios de la Ming, la porcelana estaba influenciada tanto por la cultura del lugar de origen como por la del lugar de consumo, con elementos culturales del país importador, como las botellas de agua budistas (Kundika)<sup>176</sup> o los grandes platos, que eran el resultado de un esfuerzo por adaptarse al mercado y ampliar las ventas. Debido a que muchas regiones del oeste y centro de Asia, el sudeste asiático y el norte de África son de fe islámica, el efecto decorativo de la porcelana azul y blanca significa pureza y nobleza en estas regiones en las que era popular entre las familias reales, así como entre los pueblos del mundo panislámico. Cuando estos países venían a tributar, todos pedían recompensa de porcelana azul y blanca. Los hornos oficiales de Jingdezhen, fomentados por el gobierno Ming, impulsaron la producción de porcelana azul y blanca hasta su máxima expresión.

El viaje del tesoro de Zheng He no solo atrajo enviados de tributo del sudeste asiático, sino que también estimularon la capacidad de producción de la porcelana azul y blanca de los periodos Yong y Xuan, mejorando la calidad de la misma. Cada vez que la flota regresaba, traía numerosos productos occidentales y del sudeste asiático, entre ellos una gran cantidad de azul cobalto, llamada “Sumali Qing 苏麻离青”, procedente de la región islámica de Asia Central. Este material de alta calidad de cobalto pintado en porcelana es

---

<sup>175</sup> LU, Taikang, 2003, p. 219-257.

<sup>176</sup> Se trata de un contenedor de agua en una botella. Originalmente era un objeto cotidiano de la India, y posteriormente los budistas le dieron un significado religioso. Se introdujo en China con el budismo. En: <[https://www.museum.go.kr/site/eng/archive/post/archive\\_19](https://www.museum.go.kr/site/eng/archive/post/archive_19)> (22-08-2021)

diferente al producido en China. El color de la porcelana azul y blanca cocida con dicho material es distinto al de las generaciones anteriores, siendo brillante, profundo pero aureolado, con un estilo tradicional de pintura Shuimo (sumi-e),<sup>177</sup> lo que la convierte en la mejor de ellas. Los periodos Yong y Xuan también llegaron al apogeo de la producción de porcelana azul y blanca.

Es obvio que se encuentran motivos decorativos parecidos a las raíces orientales, así como un estilo decorativo inspirado en orlas y elementos repetitivos de la porcelana azul y blanca Yuan (fig. 13) y Ming (fig. 14) en los productos españoles de los siglos XIV y XV (fig. 15 y 16), de los dos importantes centros de producción alfarera de Valencia, Paterna y Manises.<sup>178</sup>

Valiendo a Palazuelos, la pieza encontrada en la tumba de un noble fue relacionada por los investigadores con el reino de Granada y sus actividades comerciales con el Imperio otomano. Incluso existe otra posible explicación para su asociación con las actividades diplomáticas de Enrique III de Castilla, que envió sendas embajadas a la corte de Tamerlán. La forma particular de la pieza, el fragmento de la base con el sello y su contexto, que aparece en el fondo del enterramiento junto a un conjunto de piezas bajomedievales, han llevado a los investigadores a pensar que pudo pertenecer al selecto grupo de importaciones de porcelanas bajomedievales que llegaron a Europa a través de la Ruta de la Seda.<sup>179</sup>

La taza de porcelana china azul y blanca que se conserva en esta localidad zaragozana es un magnífico ejemplo de la fina vajilla que despertó la admiración europea. Los investigadores han determinado con gran exactitud que se trata de una pieza de la dinastía Ming, producida concretamente en el periodo Wanli, en el último cuarto del siglo XVI. Su llegada a Europa se produjo probablemente a través de las rutas comerciales mediterráneas que, desde los territorios del imperio turco que entonces se extendía hasta

---

<sup>177</sup> Es una técnica de dibujo monocromático en tinta negra de la escuela de pintura china. Se desarrolló en China durante la dinastía Tang y se implantó como estilo durante la dinastía Song. En: <<https://www.cihai.com.cn/baike/detail/72/5516337?q=%E6%B0%B4%E5%A2%A8%E7%94%BB>> (29-08-2021)

<sup>178</sup> COLL CONESA, Jaume, 2008, p.157.

<sup>179</sup> PACHÓN, Arturo Balado; GARCÍA, Ana Belén Martínez, 2018, p. 553-562.

Egipto, llegaban por mar hasta el puerto de Venecia y por tierra, siguiendo una ruta que pasaba por Trento y continuaban hasta posesiones de los Habsburgo en Alemania. Entre los años 1608 y 1610, en la ciudad de Augsburgo se le añadiría su rica montura de plata sobredorada, para entonces ser adquirida y traída a España, terminando finalmente en la ciudad de Daroca.<sup>180</sup>

La porcelana china ha tenido durante mucho tiempo un alto estatus en la región islámica de Asia Central y Occidental, incluso muchos pueblos veneraban la porcelana azul y blanca como un objeto sagrado. La porcelana china fue utilizada por primera vez por los reyes y los nobles, empleándose en gran número para fines decorativos de palacios y lugares religiosos, así como en actos ceremoniales. Vemos en la ‘Adoración de los Magos’ de Mantegna, en 1500, cuando nos muestra a Melchor ofreciendo oro al recién nacido, contenido en un cuenco de porcelana Ming. Este cuadro se pintó solo un año después de que los portugueses anunciaran que Vasco de Gama había llegado a la India y encontrado la ruta a Oriente, pero aún faltaban 50 años para que Portugal se estableciera en Macao y comenzara la llegada continua de porcelana a Europa. Los rastros de la porcelana china también se aprecian en las pinturas religiosas europeas de la misma época. El famoso pintor italiano Giovanni Bellini, pintó platos de porcelana azul y blanca en su famosa obra ‘El festín de los dioses’, en 1514.

Estos hechos indican claramente que, con anterioridad, estas piezas habían llegado a Occidente y eran bien conocidas, seguramente como elementos de tanto prestigio como para que Mantegna las utilizara como portadoras del oro ofrecido en Belén; para convertirse en los objetos sagrados de los dioses según Bellini. Estas piezas medievales hubieron de llegar a través de la Ruta de la Seda y dada su escasez debieron ser muy apreciadas. Sin embargo, pocos de los reyes y nobles que poseían una pequeña cantidad de porcelana china durante este periodo la utilizaban realmente, sino que la atesoraban como un objeto precioso, sacándola únicamente para eventos importantes o exhibiéndola en iglesias, palacios, mansiones y salas de exposición.

---

<sup>180</sup> ÁLVARO ZAMORA, María Isabel, 2006, p. 719-746.

El comercio mundial de la porcelana china comenzó alrededor del siglo VIII, principalmente a través de la Ruta marítima de la Seda. La mayor parte de ella se enviaba por mar, ya que era demasiado pesada y frágil para ser transportada por tierra. De hecho, es posible que la porcelana se utilizara originalmente como lastre (colocada para mantener el equilibrio) para los barcos que transportaban cargas importantes, como la seda y otros artículos de lujo. Gracias a la arqueología moderna hemos descubierto que la porcelana se exportaba al sudeste asiático en el siglo VII, y más aún en el siglo X, pero nunca llegó a Europa en grandes cantidades. No obstante, la presencia de objetos excavados en España se encuentra en lugares de alto poder y estatus social, lo que hace especular sobre la forma en que estas porcelanas llegaron a su destino. Desde luego, las mercancías procedentes de China llegaban a Europa indirectamente por tierra a través de los itinerarios de las caravanas de la Ruta de la Seda, así como por vía marítima atravesando el océano Índico, lo que unía a China con el Mediterráneo Oriental mediante itinerarios bien establecidos. El comercio marítimo estaba en gran parte en manos de los mercaderes musulmanes, que establecieron una compleja red de rutas desde la península Arábiga hacia el Este y el Oeste, llegando hasta el sur de China en el siglo X. Estos itinerarios unían el mar de la China Meridional, el golfo Pérsico, el mar Rojo y la costa oriental de África, desde donde se llegaba a Egipto.<sup>181</sup> No solo se encontró porcelana china en Fustat, la primera capital de Egipto bajo dominio musulmán, sino que este país fue un centro de intercambio entre Oriente y Occidente. Basándonos en la documentación antigua de las fuentes históricas oficiales chinas como en los hallazgos arqueológicos modernos, hemos explorado las políticas dinásticas de períodos paralelos y los tipos de porcelana predominantes, para confirmar las posibles formas en que estas primeras importaciones chinas, excavadas en la península Ibérica y pertenecientes a diferentes dinastías, llegaron a España.

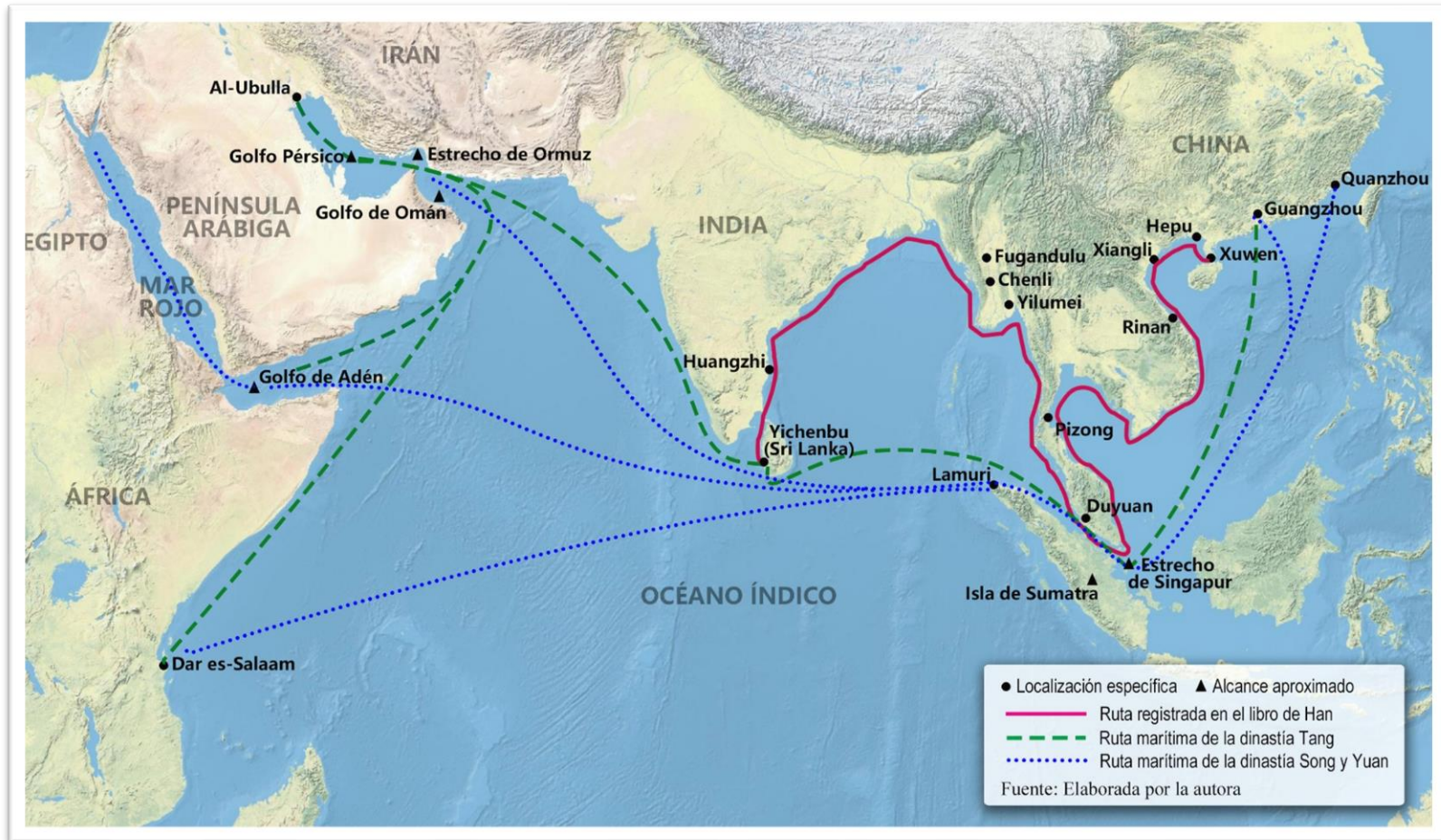
La sociedad islámica estaba fascinada por los productos de Extremo Oriente, no solo por la porcelana. Para entender la entrada de los productos chinos en Occidente es clave el papel del Imperio islámico en el comercio con China. Cualquiera que sea el medio por el que se difundieron, estas piezas de porcelanas chinas, que llegaron a España en el siglo

---

<sup>181</sup> FINLAY, Robert, 2010.

XVI y antes, constituyeron un importante elemento de enlace entre China y España, aunque fuera indirecto, lo cual se refleja también en la influencia inicial en el estilo del arte cerámico español. A finales de la dinastía Ming (1567-1644), la Ruta marítima de la Seda se desvió hacia el Este para navegar por la ruta comercial abierta por los colonos españoles. Los galeones atravesaban el Pacífico hasta Acapulco, donde pasaban por Nueva España antes de llegar al puerto de Sevilla. Desde entonces, las producciones orientales siguieron llegando a la corona española por el Galeón de Manila.

## Mapas e ilustraciones

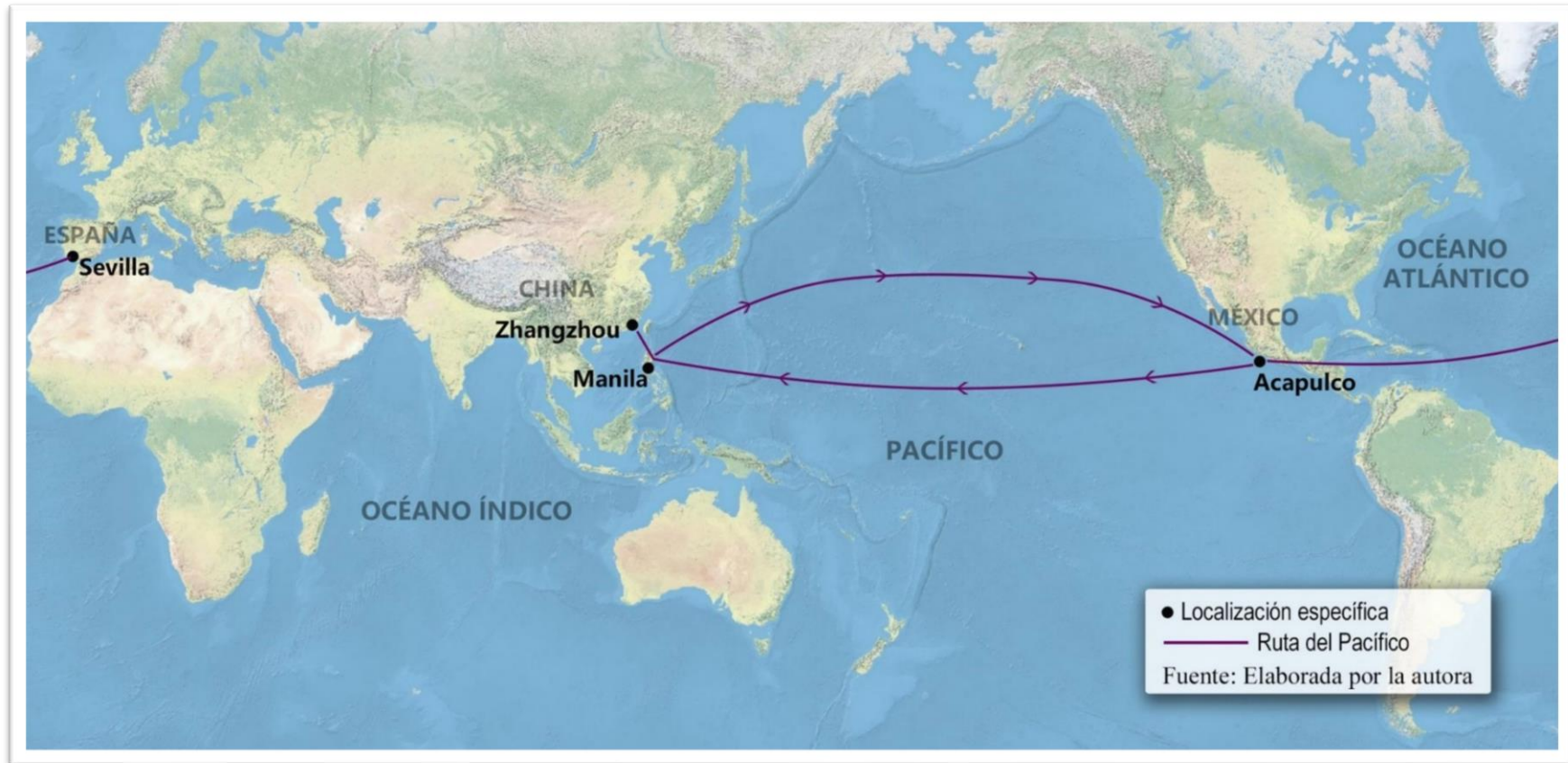


**Figura 1.** Diagrama de los itinerarios marítimos de la Ruta de la Seda





**Figura 2.** Diagrama de los itinerarios terrestres de la Ruta de la Seda



**Figura 3.** Diagrama del itinerario del Pacífico de la Ruta de la Seda



**Figura 4 y 5.** Museo Arqueológico de Cullera. HEIDENREICH, Anja, 2007, p. 485.

**Figura 6 y 7.** Servicio de Investigación Arqueológica Municipal, Valencia.  
HEIDENREICH, Anja, 2007, p.485.

**Figura 8.** Museo Provincial de Bellas Artes, Zaragoza. SUBIZA, Bernabé Cabañero;  
GRACIA, Carmelo Lasa, 2003, p. 255.

**Figura 9 y 10.** Sección de Investigación Arqueológica Municipal, Valencia.  
GUTIÉRREZ, Alejandra, 2021, p. 8.

**Figura 11.** Monasterio de Santa María de Palazuelos, Valladolid. PACHÓN, Arturo  
Balado; GARCÍA, Ana Belén Martínez, 2018, p. 560.

**Figura 12.** Museo de la Iglesia de Santa María de los Corporales de Daroca, Zaragoza.  
ÁLVARO ZAMORA, María Isabel, 2006, p. 721.





**Figura 13.** Gran plato azul y blanco con boca floral y motivo de dos fénix, de la dinastía Yuan (1271-1368), Museo Nacional de Irán.

[http://www.gucn.com/Service\\_CurioCheck\\_Show.asp?Id=426541](http://www.gucn.com/Service_CurioCheck_Show.asp?Id=426541) (12-01-2022)



**Figura 14.** Plato floral azul y blanco con boca floral y motivo de peonías plegadas, del periodo Hongwu de la dinastía Ming (1368-1398), Museo Nacional de China.

[https://www.sohu.com/a/491707547\\_121119014](https://www.sohu.com/a/491707547_121119014) (12-01-2022)



**Figura 15.** Plato brasero, de Manises (L'Horta Oest (comarca), Valencia), 1376-1425, Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias González Martí. Fotografía de la autora.



**Figura 16.** Cuenco con el tema de la brionia y epigráfico IHS, de Manises (L'Horta Oest (comarca), Valencia), 1426-1475, Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias González Martí. Fotografía de la autora.

### **Capítulo 3. La evolución de los estilos artísticos de la porcelana china**

La cerámica china posee una larga historia que se remonta al Neolítico, en la que la elaboración de porcelana sea uno de los oficios más representativos de su civilización y uno de los productos más difundidos que la antigua China aportó al mundo. La porcelana es una combinación de logros técnicos humanísticos y estéticos, así como una manifestación del arte y la cultura tradicionales, con un carácter regional y nacional distintivo, de modo que las vasijas de distintos periodos históricos tienen rasgos propios y constituyen diferentes estilos artísticos. Podemos identificar, por sus signos e impresiones únicos, las características generales estables y exclusivas que presenta el artesano por medio de la unidad armoniosa de contenido y forma en la obra artística en un determinado tiempo y contexto.

La porcelana, como vehículo que interpreta y atestigua la profunda influencia de la cultura tradicional china del taoísmo, el confucianismo y el budismo en la vida de las personas y la sociedad, y su cultura multiétnica también añade una connotación más riqueza al arte cerámico. Al mismo tiempo, las influencias externas de culturas exóticas como la persa y la islámica fueron absorbidas, alteradas y derivadas en productos cerámicos contemporáneos, dándoles un carácter armonioso resultado de la integración de distintos estilos. Además, la introducción y aplicación de nuevos materiales y técnicas contribuyó al desarrollo de una gama más amplia de estilos de porcelana. En respuesta al desarrollo del comercio mundial, la porcelana china adaptó su estilo y posicionamiento para extenderse a una zona geográfica más amplia.

#### **3.1 La definición de porcelana**

Basándose en el examen de los hallazgos excavados, los investigadores de la cerámica china han llegado a la conclusión de que la porcelana china se creó entre los siglos I y II d. C. en la dinastía Han Oriental (25-220). La primera porcelana que apareció en la historia fue el “Qingci 青瓷” (celadón), que a su vez se desarrolló a partir de la loza vidriada. La evolución de la loza a la porcelana se completó durante la dinastía Han (202

a. C.- 220 d. C.), de modo que la verdadera porcelana se originó hace más de 1.800 años en la Han Oriental.<sup>182</sup>

La porcelana se fabrica con “Cishi 瓷石”<sup>183</sup> o caolín, que se prepara, se moldea, se vidria y se seca mediante procesos manuales o mecánicos, realizándose a continuación la cocción en un horno a una temperatura superior a 1200°C. En cuanto a la diferencia entre loza y porcelana, la palabra “Tao 陶” (loza) puede incluir a “Ci 瓷” (porcelana) o utilizarse para referirse a ella en los documentos históricos chinos. Por ejemplo, en las obras escritas durante las dinastías Yuan (1271-1368), Ming (1368-1644) y Qing (1636-1912) que describen la industria de la porcelana en Jingdezhen, llamando “Tao” a la auténtica porcelana.<sup>184</sup> Entonces, ¿cuál es exactamente el criterio para distinguir la loza de la porcelana? Esto ha sido resumido por los expertos chinos en cerámica. (Tabla 1).

## 3.2 Las connotaciones culturales de la cerámica china

### 3.2.1 El pensamiento taoísta

Como ya se ha mencionado, los objetos cerámicos chinos son una combinación de logros técnicos humanísticos y estéticos, así como un reflejo del arte y la cultura tradicionales. Además, tienen un marcado carácter regional y nacional pues las vasijas de los distintos periodos históricos presentan características únicas de su época. La cultura taoísta tradicional china y el espíritu humanista dotan a la antigua cerámica de un alma y unas cualidades únicas, cuyas concepciones, la idea creativa del “Qi Dao Heyi 器道合一”<sup>185</sup> y la categoría estética del “Daxiang Wuxing 大象无形”,<sup>186</sup> entre otras, han

---

<sup>182</sup> YE, Hongming, 2008, p.121-142.

<sup>183</sup> Se trata de un material pétreo duro o semiduro utilizado en la fabricación de porcelana. Generalmente se compone de cuarzo, moscovita y en menor medida, de feldespato y calcita. La porcelana producida en la región de Jingdezhen (Jiangxi), se elabora principalmente con esta materia prima. <<https://www.cihai.com.cn/baike/detail/72/5571496?q=%E7%93%B7%E7%9F%B3>> (15-01-2022)

<sup>184</sup> Véanse las obras chinas 陶记 (Jiang, Qi, c. 1214-1234), 天工开物 (Song, Yingxing, 1637), 陶冶图编次 (Tang, Ying, 1743), 陶说 (Zhu, Yan, 1774) y 景德镇陶录 (Lan, Pu, 1815).

<sup>185</sup> La cultura tradicional china cree que el movimiento de la vida en todas las cosas naturales del universo tiene dos modelos, una es el movimiento del campo de energía invisible y la otra es el cambio de los objetos tangibles, ambos movimientos deben seguir las leyes de la naturaleza. Véase *Jiyi* 易经.

<sup>186</sup> Cita del *Dao De Jing* 道德经 (Lao Zi, c. a. C. 571-471), significa que no debe parecer deliberado o excesivamente asertivo, sino ser compatible con todas las formas. Véase el apéndice, p. 310.

influido profundamente en la evolución de las formas cerámicas, que, en conjunto, han llevado al sustento espiritual y el interés estético de la antigua cerámica china.<sup>187</sup>

Los taoístas creían en el “Tianyuan Difang 天圆地方”<sup>188</sup> y abogaban por el “Xingming Shuangxiu 性命双修”,<sup>189</sup> por lo que los antiguos artesanos diseñaron varias formas de cerámica imitando el “Yucong 玉琮” (cong de jade) (fig. 17) y el “Huluping 葫芦瓶” (jarrón en forma de calabaza) (fig. 18) para reflejar la visión taoísta del universo. La creación de las vasijas de cerámica tradicionales que vemos hoy en día, como del “Pingguozun 苹果尊” (tarro en forma de manzana), “Jubanping 菊瓣瓶” (jarrón decorado con pliegues de pétalos de crisantemo), “Dongguaguan 冬瓜罐” (tarro en forma de melón de invierno) y “Pangchui ping 棒槌瓶” (jarrón en forma de mazo), se basan en la creencia primitiva de que todo en el mundo tiene sus propias leyes a la vez que un sentido de reverencia y gratitud a la naturaleza, incluyendo la concepción de que “Ren Fa Di, Di Fa Tian, Tian Fa Dao, Dao Fa Ziran 人法地, 地法天, 天法道, 道法自然”.<sup>190</sup>

Se consideran que todos los elementos del mundo siguen las leyes de la naturaleza, por lo que incluyen plantas, animales y fenómenos naturales como símbolos taoístas auspiciosos. De este modo, los artesanos de la porcelana folclórica tenían desde hace tiempo la tradición de pintar tesoros taoístas diversos en la superficie de la cerámica. En el caso de la porcelana azul y blanca de la dinastía Yuan, los temas se asocian sobre todo a signos auspiciosos, girando en torno a elementos simbólicos como la buena fortuna, armonía, salud y longevidad. En cuanto a las aves preciosas, el fénix, la urraca y el pato mandarín son símbolos de prosperidad, suerte y amor respectivamente, además de la

---

<sup>187</sup> XIONG, Lu, 2019, p. 44-46.

<sup>188</sup> Se trata de una antigua interpretación china de la forma del cielo y la tierra. Se cree que el cielo es redondo y la tierra cuadrada. WANG, Shengli, 2003, p. 75-79.

<sup>189</sup> Se refiere a la práctica holística del cuerpo y la mente para alcanzar el estado de perfección suprema. Se trata de una de las enseñanzas importantes del taoísmo chino, también es una de las categorías de la antigua filosofía deportiva china del cuerpo humano así como la teoría del cuidado de la salud tradicional. GE, Guolong, 2001, p. 19-26.

<sup>190</sup> Cita del *Dao De Jing* 道德经, traducción de la autora: el hombre vive en la tierra, siguiendo las reglas del desarrollo y el descanso de los seres vivos; el crecimiento, la reproducción y la migración de todas las cosas se basan en los cambios del clima natural; los cambios meteorológicos siguen las leyes del universo; sin embargo, las leyes del universo son cada cosa del mundo en sí misma. Véase el apéndice, p. 310-311.

grulla y el reyezuelo de cabeza blanca, que tienen un significado simbólico igualmente bueno, son aves totémicas del taoísmo o bien tienen un lugar en la leyenda taoísta. Asimismo, los temas botánicos, como las peonías, que se consideran símbolos de riqueza y prosperidad; el “Lingzhi 灵芝” (*ganoderma lucidum*), el pino y el melocotón, que simbolizan la longevidad; la granada, que simboliza que cuando más hijos nazcan traerán más felicidad, y el bambú, que simboliza la paz, están inextricablemente ligados a las creencias taoístas. Su idea de que el ser humano debe estar en sintonía con la naturaleza se convirtió en la fuente del pensamiento artístico del pintor de porcelana.<sup>191</sup>

### 3.2.2 El confucianismo

El confucianismo es el núcleo de la cultura tradicional china al tiempo que constituye la base de la ideología de la sociedad feudal. Desde el punto de vista académico, Confucio estableció una filosofía humanista centrada en el “Ren 仁” (moralidad), que consideraba el “Li 礼” (ética) como su expresión. De hecho, el desarrollo de los vidriados cerámicos estuvo influenciado por la concepción confuciana de que “Junzi Bi De Yu Yu Yan 君子比德于玉焉”<sup>192</sup> (las virtudes de un caballero pueden compararse con el jade), así que la similitud con la textura del jade hizo inevitable que la porcelana complementara y sustituyera su función del jade en la política, la religión y la vida cotidiana, lo que llevó a la gente a extender las cualidades del jade a la apreciación del arte cerámico.

Por ejemplo, la porcelana de los hornos de Yue de la dinastía Tang (618-907) supuso un punto de inflexión en cuanto al color del vidriado, con su belleza natural brillante, envejecida, elegante y sin adornos, que puede describirse como de jade y hielo. Durante la dinastía Song (960-1279), la estética del “Yi Yu Wei Ben 以玉为本”<sup>193</sup> se desarrolló más plenamente. Los cinco grandes hornos de esa época, Guan, Ge, Ru, Ding y Jun, producían una porcelana que se asemejaba a la recreación del hermoso jade del mundo

---

<sup>191</sup> LI, Dezhen, 2014, p. 104-106.

<sup>192</sup> Cita del *Liji 礼记* [Libro de los Ritos], se trata de un importante libro del sistema canónico de la antigua China, una de las obras clásicas del confucianismo. Véase el apéndice, p. 311.

<sup>193</sup> El confucianismo considera que las cualidades del jade son las más parecidas a las de un caballero, por lo que los antiguos chinos usaban y llevaban jade como recordatorio de que su cultivo moral y su carácter debían ser como el del jade. Véase *Liji 礼记*, en el apéndice, p. 311.



natural que hacían los alfareros. Este tipo de porcelana no está decorada con colores llamativos ni diseños elaborados, aunque a veces está grabada con diversos motivos bajo el vidriado que están estrechamente integrados con el objeto, al igual que los talladores que tallan el jade, lo que solo aumenta su brillo sin excederse. Su forma sencilla y elegante, el color suave y menos ostentoso así como la textura delicada dan una sensación de sutil elegancia y belleza interior, expresando plenamente tanto una sensibilidad estética única como las cualidades culturales de los chinos.

El confucianismo se ha desarrollado durante más de dos mil años, cuyas ideas impregnan todos los aspectos de la vida social y, obviamente, la evolución del arte de la cerámica ha estado muy influenciado por ellas.<sup>194</sup>

### **3.2.3 La cultura budista**

En el décimo año de Yongping (67 d. C.), en la dinastía Han Oriental, nació en Luoyang el primer templo budista del Reino Medio, tras lo cual el budismo entró en el proceso de indigenización. En cierta medida, la intervención de la cultura budista ha ampliado los límites funcionales de los objetos de cerámica, al tiempo que ha enriquecido su contenido funcional, por ejemplo, con la creación de instrumentos rituales, como las estatuas de las figuras de Bodhisattva. Gracias al uso específico que se le dio al objeto, este dejó de ser solo mero objeto y adquirió una cierta cualidad divina, convirtiéndose en un vehículo de comunicación entre el ser humano y el mundo exterior.

Un jarrón de porcelana que apareció casi simultáneamente con el Bodhisattva, llamado “Kundika” (fig. 19), que contiene agua o una rama de sauce, se coloca delante de la estatua, cuyo tamaño y colocación están cuidadosamente considerados. Además, no hay duda de que enriqueció el contenido estilístico y decorativo de las piezas, especialmente por el uso generalizado de símbolos ornamentales que surgieron en torno a la encarnación de la espiritualidad budista. Cabe destacar que en este mestizaje de culturas también hay elementos que se entrecruzan, como la flor de loto, un tesoro que se encuentra tanto en el taoísmo como en el budismo, que se ha convertido en un objeto de

---

<sup>194</sup> WANG, Yijun, 2010, p. 45-46.

uso reiterado. En concreto, a partir de la dinastía Song, especialmente durante el Kangxi (1661-1722) y Qianlong (1736-1796) de la dinastía Qing (1636-1912), el budismo fue utilizado por la corte imperial como un medio para manipular el poder.

Debido a la expansión del budismo y la construcción generalizada de templos, apareció una gran variedad de cerámica que, con frecuencia, estaba decorada de las figuras o los “ocho auspiciosos”<sup>195</sup> religiosos, como la porcelana oficial del Song, la porcelana “Qinghua 青花” (porcelana azul y blanca) de la dinastía Yuan (1271-1368) y la porcelana “Fencai 粉彩”<sup>196</sup> del Qing.<sup>197</sup>

### 3.3 La dinastía Han (202 a. C.- 220 d. C.)

Durante la dinastía Han, el celadón se convirtió en un estilo único basado en el desarrollo de la cultura Han a lo largo de 400 años, siendo los principales tipos de piezas: el trípode, la caja, la campana, el cuenco, el plato, “Hu 壺”,<sup>198</sup> “Fang 甕” (fig. 20),<sup>199</sup>

---

<sup>195</sup> Se trata de un conjunto de símbolos endémicos a un sin número de culturas orientales, principalmente aquellas basadas en la tradición dhármica. En el budismo, los ocho símbolos son: el nudo infinito, la caracola, el parasol, la flor de loto, los peces dorados, el jarrón precioso, la rueda, la bandera de la victoria. En: <[http://www.buddhistinformation.com/about\\_the\\_eight\\_auspicious\\_symbo.htm](http://www.buddhistinformation.com/about_the_eight_auspicious_symbo.htm)> (16-11-2021)

<sup>196</sup> Se trata de una creación de la corte Qing basada en la porcelana vidriada, donde se aplica una base de polvo que contiene arsénico al vidriado cocido, que luego se unta con un cepillo para producir un efecto especial debido a la emulsión del color por el arsénico. En: <<https://www.zdic.net/hans/%E7%B2%89%E5%BD%A9>> (16-11-2021)

<sup>197</sup> LUO, Na, 2108, p. 105-106.

<sup>198</sup> Se trata de un recipiente de cerámica o metal. Tiene un vientre profundo con una boca convergente, que suele llevar tapa. Normalmente se utilizaba para servir líquidos como el té y el vino. En: <<https://www.zdic.net/hans/%E5%A3%B6>> (16-11-2021)

<sup>199</sup> Se trata de un Hu cuadrado, que apareció por primera vez a mediados de los reinos de guerra, y que se hizo muy popular en la dinastía Han Occidental. En: <<https://www.zdic.net/hans/%E9%92%AB>> (16-11-2021)

“Zun 尊”,<sup>200</sup> “Bu 甗”,<sup>201</sup> “Zhan 盞”,<sup>202</sup> “Bo 钵”,<sup>203</sup> y “Xian 洗”.<sup>204</sup> Por un lado, el diseño del celadón de la dinastía Han imitaba los estilos y rasgos de modelado de los vasos ceremoniales de bronce del periodo de Shang (c. 1600-1046 a. C.), Zhou Occidental (c. 1046-771 a. C.) y Zhou Oriental (770-256 a. C.). Por otro lado, hay un nuevo avance en la combinación de la practicidad de la porcelana y el arte del diseño.

La cerámica de la dinastía Han no solo creó una variedad de celadones prácticos que reflejan las características de la cultura Han, sino también porcelanas biónicas de belleza única, dignos de gran atención en el mundo de las reliquias culturales y el coleccionismo. Por ejemplo, el “Dengzhan 灯盞” (lámpara de aceite) con forma de oso de vidriado negro del horno Yue (fig. 21). Esta porcelana combina técnicas de tallado, escultura y pegado en su modelado, reflejando y representando el alto nivel del arte del modelado de la dinastía Han.

El celadón fue la primera de las porcelanas vidriadas en color que apareció, siendo el tipo que se ha producido durante más tiempo, con las características artísticas más orientales. Su vidriado se caracteriza por su color suave, elegante, claro y puro, con matices de “Qing 青”,<sup>205</sup>-verde, Qing-gris, Qing-amarillo y Qing-marrón. Vista de cerca, la belleza de estos vidriados siempre transmite un sentimiento de tranquilidad y paz. La decoración del celadón de la dinastía Han presenta un aspecto sencillo, pulcro, natural y fresco. Los principales tipos de decoración incluyen motivos de cuerdas (fig. 22), ondas

---

<sup>200</sup> Se trata de una vasija de vino de tamaño mediano o grande de la antigua China. Tiene el pie redondeado, el vientre circular o cuadrado, el cuello largo y la boca abierta con un gran diámetro. Fue frecuente desde la dinastía Shang hasta la Zhou Occidental, siendo raro encontrarlo a finales del periodo de Primavera y otoño. En: <<https://www.zdic.net/hans/%E5%B0%8A>> (16-11-2021)

<sup>201</sup> Se trata de una antigua vasija ceremonial china, hecha de bronce o terracota, utilizada para contener agua, vino y salsa. Fue popular desde la dinastía Shang hasta el periodo Zhou oriental. La forma es similar a la de Zun, pero más baja que él. En: <<https://www.zdic.net/hans/%E7%93%BF>> (16-11-2021)

<sup>202</sup> Se trata de una taza pequeña con poca profundidad. En: <<https://www.zdic.net/hans/%E7%9B%8F>> (15-01-2022)

<sup>203</sup> Se trata de un recipiente de boca abierta, como una palangana pero más pequeña y profunda, generalmente de barro. En: <<https://www.zdic.net/hans/%E9%92%B5>> (15-01-2022)

<sup>204</sup> Se trata de un recipiente utilizado para lavar en la antigüedad, con forma de palangana poco profunda. En: <<https://www.zdic.net/hans/%E6%B4%97>> (15-01-2022)

<sup>205</sup> Se trata de un color único en China, que tuvo gran importancia en su antigua sociedad. Tiene un color entre el azul y el verde. En: <<https://www.zdic.net/hans/%E9%9D%92>> (16-11-2021)

de agua (fig. 23 y 25) y taiji deformado (fig. 23), en casos esporádicos, de ave fénix (fig. 24) y de caras de animales (fig. 25).<sup>206</sup>

Entre las decoraciones de los celadones de la dinastía Han, los motivos de cuerdas y ondas de agua son los más frecuentes, apareciendo en casi todos los tipos. Dichos motivos se componen de líneas incisas en relieve o empotradas que forman un círculo alrededor del recipiente. De hecho, se inspiraron en las grandes formas circulares del sol, la luna y la tierra en la naturaleza y, a través del pensamiento artístico abstracto de los antiguos artesanos, que acabaron tallando motivos de cuerdas circulares lisas en las piezas de celadón. También es una interpretación cultural de un fenómeno natural, que refleja el núcleo de la idea taoísta de venerar las leyes de la naturaleza.<sup>207</sup>

La porcelana negra es la hermana gemela del celadón, apareciendo casi simultáneamente en el periodo Han Oriental, lo importante es que tanto el celadón como la porcelana negra llevan hierro como colorante. Su principal diferencia es la cantidad de hierro que lleva el vidriado, que es inferior al 3% para el celadón, mientras que supera el 4-9% para la porcelana negra.<sup>208</sup> Las expresiones artísticas de ambos son básicamente las mismas en este periodo.

### **3.4 Los períodos Wei y Jin (220-420) y, las Dinastías meridionales (420-589) y septentrionales (386-581)**

Este periodo estuvo marcado por los frecuentes cambios, con catorce dinastías que se reemplazaron en el espacio de cuatrocientos años, además de los dieciséis reinados. Tal característica de la época se refleja también en la producción de cerámica contemporánea, con un desarrollo desigual del celadón en el Sur y el Norte.

Zhejiang fue la cuna del celadón en China al igual que la principal fuente de porcelana durante dichas dinastías, concentrándose en esta región la producción del

---

<sup>206</sup> Se trata de una bestia legendaria china, que suele aparecer como un motivo en las vasijas de bronce. En: <<https://www.zdic.net/hans/%E9%A5%95%E9%A4%AE>> (15-01-2022)

<sup>207</sup> WU, Hongfang, 2011, p. 63-69.

<sup>208</sup> QIANG, Fu, 1996, p. 157-163.

celadón del sur. Se produjo con distintas formas, como “Jishouhu 鸡首壶” (fig. 26), “Sixiguan 四系罐” (fig. 27), “Xiangxun 香熏” (fig. 28), “Tuohu 唾壶” (fig. 29), “Duogepan 多格盘” (fig. 30), “Huzi 虎子” (fig. 31), “Yantai 砚台” (fig. 32), “Shuizhu 水注” (fig. 33) y “Erbei 耳杯” (fig. 34), etc., así como una serie de artículos funerarios como Zhenmushou 镇墓兽” (fig. 35), “Jilong 鸡笼” (fig. 36) y “Zhujuan 猪圈” (fig. 37), que utilizaban diversas figuras de animales como forma total o parcial de la pieza.<sup>209</sup>

En cuanto a la decoración, era principalmente el “Yinhua 印花” (estampado) en la dinastía Jin Occidental (265-316), con motivos de cuerdas, perlas y redes, que se aplicaban en los hombros y el abdomen de las piezas en tiras. Por otro lado, en la dinastía Jin Oriental (317-420), la decoración estampada disminuyó y predominaron las manchas marrones (fig. 38), que se encontraban a menudo en el borde de la boca de la vasija. También cabe destacar que durante las Dinastías meridionales, bajo la influencia del budismo, se popularizaron los diseños de pétalos de loto tallados (fig. 39).<sup>210</sup>

Debido a la historia, la producción de celadón en el norte estuvo prácticamente estancada durante más de 50 años antes de la unificación del norte de China por la dinastía Wei del Norte. Tras el traslado de la capital desde Wei del Norte (386-534) a Luoyang, la producción de porcelana aumentó gradualmente, aunque no fue hasta el periodo Qi del Norte (550-577) cuando la industria cerámica experimentó su mayor expansión. La porcelana excavada en las tumbas de aquella época confirma esta evolución, siendo la porcelana Qi del Norte la más abundante. En 1948, se descubrieron los complejos de tumbas del apellido Feng y Zu de la dinastía Qi del Norte en el Jingxian (Hebei), donde se desenterraron cuatro piezas del celadón con decoración de lotos (fig. 40), las obras maestras del celadón del Norte.

El celadón del Norte se diferencia del Sur en la forma, el vidriado y la decoración. Su forma es más grande, con un pesado bizcochado de color ceniza. Su vidriado es espeso, de textura vidriosa y fluida, por lo que la superficie del objeto suele presentar un reborde

---

<sup>209</sup> LI, Zhiyan, 1979, p. 49-54.

<sup>210</sup> NIU, Xiqiang, 2011, p. 112-115.

vidrioso y escurridizo, presentando un fino craquelado y un color Qing con un ligero tono amarillento. La mayoría de la decoración está formada por pétalos de loto o lonicera (fig. 41), con diversos métodos, como el “Duisu 堆塑” (apilado),<sup>211</sup> “Moyin 模印” (moldeado) y “Ke Hua 刻划” (tallado con rayado). A causa del predominio del budismo, el celadón septentrional incorporó la cultura budista a su forma y patrón decorativo, que es una de las razones sociales de su diferencia con el celadón del Sur.<sup>212</sup>

El nacimiento de la porcelana blanca fue un hito importante en la historia de la cerámica china. La exitosa creación de la porcelana blanca a finales de las dinastías del Norte fue un producto importante en China al igual que el celadón y la porcelana negra, a la vez que proporcionó la base material para la aparición de la porcelana fina como la porcelana Qinghua, “Wucai 五彩”<sup>213</sup> y Fencai. Los arqueólogos descubrieron una colección de porcelana blanca de las Dinastías septentrionales en la tumba de Fan Cui en el sexto año de la era Qi del Norte (575) en Anyang (Henan), que tenía la misma forma que el celadón de la citada época. Se desarrolló en paralelo con el celadón a partir de las dinastías Sui (581-618) y Tang, formando su propio sistema y sentando una sólida base para la creación de la porcelana pintada a partir de la dinastía Yuan.<sup>214</sup>

### 3.5 La dinastía Sui (581-618)

Aunque la dinastía Sui solo duró 39 años, la fabricación de porcelana ha desempeñado un importante papel en la historia de la cerámica china, heredando las técnicas y estilos de las dinastías del Norte y del Sur e iniciando un nuevo modelo.

Con el rápido desarrollo de la producción artesanal de porcelana en la dinastía Sui, la porcelana sustituyó parcialmente al oro, la plata, el bronce, la loza y la laca en los

---

<sup>211</sup> Se trata de una técnica de decoración cerámica en la que un diseño tridimensional moldeado o esculpido se apila a la pieza en crudo y luego se cuece bajo un vidriado. ZHANG, Maolin; ZHANG, Yixiu, 2016, p. 71-73.

<sup>212</sup> LI, Huibing, 2004, p. 110-116.

<sup>213</sup> Se trata de una porcelana coloreada. Los vidriados rojos, amarillos, verdes, púrpuras, azules, tintas, dorados y otros multicolores se utilizan para representar diseños en la superficie de la porcelana con colores brillantes y ricos. En: <<https://www.zdic.net/hans/%E4%BA%94%E5%BD%A9>> (15-01-2022)

<sup>214</sup> QIANG, Fu, 1996, p. 157-163.

utensilios domésticos. Los artesanos absorbieron los méritos y las características de otras obras de arte, haciendo que la producción de porcelana fuera enriquecedora y variada. Así lo demuestran también las excavaciones arqueológicas, donde la variedad de la porcelana Sui ha aumentado considerablemente con las formas distintas. En esta época, tanto los hornos de porcelana del Norte como los del Sur cocían un gran número de platos con pie alto (fig. 42), los más típicos de la porcelana Sui. El bizcocho y vidriado varían ligeramente de un horno a otro, pero en general, normalmente el cuerpo del bizcocho es pesado, el color es distinto dependiendo del lugar de cocción y de la materia prima, siendo predominante el color ceniza; el vidriado sigue siendo de cal, vítreo y transparente, de color mayoritariamente Qing, Qing amarillento o amarillo-marrón.<sup>215</sup>

La decoración florística de la porcelana Sui, además de seguir el motivo del loto que predominaba durante las Dinastías meridionales y septentrionales, también utiliza motivos de flores, de hierbas y de hojas enrolladas (fig. 43), que se intercalan, sustituyen y componen hábilmente nuevos patrones en el trazado.<sup>216</sup> Las técnicas decorativas incluyen el estampado, tallado con rayado y “Tiehua 贴花” (aplicado), de las cuales el estampado es la más popular y ampliamente utilizada. Los maestros de la porcelana prestaron mucha atención al efecto artístico de su trabajo y supieron organizar los patrones según las características estilísticas de los objetos. En general, se usan figuras humanas, animales y flores de loto como temas decorativos, mientras que otros motivos se utilizan como acompañamiento, así es como se organizan los elementos decorativos en el celadón del horno Huainan, con cuatro asas y motivos rayados de pétalos de loto (fig. 44), que se expone en el Museo del Palacio de China.<sup>217</sup>

Aunque el celadón se seguía utilizando predominantemente en Luoyang, la capital de la dinastía Sui, la familia real y la nobleza usaban mayormente porcelana blanca. En las excavaciones funerarias realizadas, la porcelana blanca se encontró exclusivamente en las tumbas de la realeza, la gran nobleza y los burócratas. De dichas evidencias se

---

<sup>215</sup> HAN, Ge, 2016, p. 38.

<sup>216</sup> FENG, Xianming, 2001, p. 314.

<sup>217</sup> ZHI, Yan, 1977, p. 57-62.

deduce que la porcelana blanca era un producto de lujo, raramente usada por otras clases sociales.

Existen dos tipos de porcelana blanca de la dinastía Sui, una porcelana blanca gruesa y una porcelana blanca fina. La de gruesa tiene un contenido relativamente alto de impurezas en su bizcocho, por lo que a menudo se utiliza el engobe<sup>218</sup> para cubrirlas, mientras que la fina, por el contrario, tiene un cuerpo más fino con menos impurezas. Su bizcocho es del color ceniza, blanco amarillento, etc., las paredes son en la mayoría de alrededor de 1 cm. En particular, una variedad especial, llamada “Touyingbaici 透影白瓷” (porcelana blanca translúcida), tiene un grosor de pared inferior a 1 mm, lo que indica que las técnicas de fabricación de porcelana durante la dinastía Sui habían alcanzado un nivel muy alto.<sup>219</sup>

En cuanto a la calidad del vidriado, la porcelana blanca de la dinastía Sui no pudo escapar del nivel de elaboración del verde en blanco, pues no es lo suficientemente fina, la blancura no es perfecta, algo de gris verdoso, algo amarillento, especialmente es el vidriado Qing-verde en los lugares donde se ha acumulado. Es más, el vidriado no se aplica uniformemente en toda la superficie, sino que en la pared interior de los tarros o jarrones solo se emplea una fina capa de vidriado, mientras que la pared exterior presenta un vidriado más grueso, con zonas más expuestas.

En la porcelana blanca de la dinastía Sui aparecen la escultura, el moldeado y el método decorativo con acentos de color negro. Los mangos y los pitorros de las vasijas solían estar esculpidos como cabezas de gallina, de dragón o de elefante, como en el caso del Hu con cabeza de elefante (fig. 45) excavada en la tumba de Zhang Sheng en Anyang (Henan). También se moldeaba el “Pushou 铺首”<sup>220</sup> y “Baolianghua 宝相花”<sup>221</sup> para

---

<sup>218</sup> Se trata de la técnica cerámica decorativa que comporta una suspensión de materiales plásticos y no plásticos más agua, es decir engobe es sinónimo de la pasta cerámica que se obtiene mezclando distintos tipos de arcilla y otros materiales con agua y, generalmente, un defloculante como por ejemplo silicato sódico. MORALES GÜETO, Juan, 2010, p. 209.

<sup>219</sup> ZHANG, Zhizhong; WANG, Huimin, 1997, p. 26-30.

<sup>220</sup> Se trata de una decoración arquitectónica tradicional de puertas con el significado de alejar a los malos espíritus. La mayoría de los anillos de los paneles de las puertas tienen forma de cabezas de animales de metal. En: <<https://www.zdic.net/hans/%E9%93%BA%E9%A6%96>> (30-11-2021)

<sup>221</sup> Se trata de uno de los motivos decorativos tradicionales de China, un motivo budista basado en las



pegar al cuerpo de la vasija, como el Pushouhu (fig. 46) excavado en dicha tumba. Las figurillas de funcionarios de porcelana blanca (fig. 47) desenterradas en aquella tumba, son los primeros restos de porcelana blanca que exhibían el color negro en el que representaba pelo, cejas, barbas, mangas de túnica, zapatos y vainas de espada. Esta técnica de puntillismo puede haber sido un “precursor” de la artesanía de la porcelana pintada.<sup>222</sup> De hecho, la cocción de la porcelana blanca fue el logro más importante de la industria porcelánica sentando una buena base para la producción de la porcelana Sancai<sup>223</sup> y blanca de la dinastía Tang.

### 3.6 La dinastía Tang (618-907)

El desarrollo de la porcelana durante la dinastía Tang vio la formación de dos grandes sistemas de hornos de porcelana, el celadón representado por el horno Yue en Zhejiang y la porcelana blanca representada por el horno Xing en Hebei.

La verdadera madurez de la porcelana blanca llegó durante la dinastía Tang, especialmente a mediados y finales del periodo Tang, cuando se convirtió en un sistema independiente del celadón. En el *Clásico del Té*,<sup>224</sup> Lu Yu, de la dinastía Tang, utilizó las palabras “como la plata” y “como la nieve” para describir el color del vidriado de la porcelana blanca del horno Xing, cuya blancura es bastante madura. Además de su color blanco, se caracteriza por su sencillez y reducida ornamentación, con el arte del artesano aplicado sobre todo a la forma, que es sencilla y generosa, creando recipientes de gran capacidad, con un centro de gravedad estable y fáciles de usar.

Gracias a la popularidad del consumo de té durante la dinastía Tang y al aumento de la demanda de celadón en la corte, se incrementó mucho su calidad en el horno Yue. Especialmente a finales del periodo Tang, se formó un distrito industrial cerámico con

---

formas de las flores, los capullos y las hojas de la naturaleza que se manipulan artísticamente. En: <<https://www.zdic.net/hans/%E5%AE%9D%E7%9B%B8%E8%8A%B1>> (30-11-2021)

<sup>222</sup> WANG, Rui, 2010, p. 434-453.

<sup>223</sup> Se trata de un tipo de cerámica que utiliza como decoración tres colores entremezclados. En: <<https://www.zdic.net/hans/%E5%94%90%E4%B8%89%E5%BD%A9>> (01-12-2021)

<sup>224</sup> Esta obra es la más antigua monografía sobre el té en el mundo, escrita por Lu Yu (733-804), de la dinastía Tang. En: <<https://www.cihai.com.cn/search/words?q=%E8%8C%B6%E7%BB%8F>> (21-01-2022)

Yuyao (Zhejiang) como centro, donde los productos eran de la textura fina del bizcocho, uniformemente vidriados, pulcramente moldeados y ricos en variedad. En el tratamiento decorativo también predomina la pintura vidriada, con una superficie lisa. Incluso las flores grabadas están decoradas con líneas sencillas y fluidas, así como con unas pocas pinceladas para representar el loto, las hojas de loto, las peonías y otras flores populares en la época, sin ningún tipo de aspaviento ni superfluidad.<sup>225</sup> En el *Clásico del Té*, Lu Yu describió el celadón del horno Yue “como el jade” y “como el hielo”, lo consideró la porcelana más perfecta de su época.

La cerámica Tang es de gran riqueza y variedad de formas, desde lo cotidiano hasta lo especial, no obstante, siempre se muestra llena y tensa, independientemente del tamaño. Como resultado de la apertura de la Ruta de la Seda, la dinastía Tang fue testigo de frecuentes intercambios con Occidente, mientras transportaba cerámica para la exportación, un gran número de objetos occidentales de oro y plata entraron en China, por lo que la cerámica Tang estuvo influenciada por los objetos metálicos occidentales y adoptó nuevas formas. Las copas de pie alto, las copas multicurvas (fig. 48), los jarrones “Hu 罽”<sup>226</sup>, varios tipos de figuritas Hu y muchas otras formas exóticas han dejado su huella en la cerámica Tang. A través de la constante imitación y adaptación por parte de los artesanos chinos, estas formas exóticas se incorporaron a las características locales. Por ejemplo, el Hu de celadón con cabeza de gallina (fig. 49), que absorbió los rasgos decorativos de la forma de asa de la artesanía sasánida<sup>227</sup> y se mezcló con la vasija tradicional con cabeza de gallina, era práctica sin perder su belleza ornamental, lo que la convirtió en un recipiente cotidiano único de la dinastía Tang.<sup>228</sup>

Desde la perspectiva decorativa, la apertura de la dinastía Tang dio lugar a un arte decorativo audaz y animado en la cerámica, con un abanico diverso de tendencias. Entre

---

<sup>225</sup> HAN, Ge, 2016, p. 40.

<sup>226</sup> Se trata de un antiguo término chino Han para referirse a un grupo de extranjeros, principalmente nómadas de las estepas euroasiáticas. En: <<https://www.zdic.net/hans/%E8%83%A1>> (12-02-2021)

<sup>227</sup> Dinastía sasánida, antigua dinastía iraní que gobernó el imperio persa (224-651), que surgió gracias a las conquistas de Ardashīr I en 208-224 y fue destruido por los árabes durante los años 637-651. La dinastía recibió el nombre de Sāsān, un antepasado de Ardashīr. En: <<https://www.britannica.com/topic/Sasanian-dynasty>> (16-01-2022)

<sup>228</sup> PENG, Shanguo, 2006, p. 56-59.

los motivos cabe destacar las figuras de personas y animales de la Ruta de la Seda. También los había que representaban flores, pájaros, peces, insectos, aves y animales de la dinastía Tang, que aunque algunos fueran animales feroces, se reproducían con apariencia redondeada y adorable. En concreto, el intercambio entre la dinastía Tang y Occidente dotó a los patrones de cerámica de un sabor exótico. Por un lado, a raíz de la interacción entre la cultura Hu y la Han, los motivos de danza Hu (fig. 50) aparecieron con más frecuencia en los hornos de Changsha. Por otro lado, influenciados por el estilo persa, los artesanos Tang absorbieron el diseño de palmera datilera (fig. 51), de perlas punteadas continuas (fig. 52) y los motivos decorativos geométricos, que se mezclaron con los tradicionales chinos, como los dragones y los fénix (fig. 53), muy apreciados por el pueblo en tiempos de la dinastía Tang.<sup>229</sup> Con respecto a las técnicas de la artesanía cerámica, la Ruta de la Seda permitió a China incorporar las propias de Occidente, como el tallado, “Louke 镂空” (calado), moldeado, aplicado, pintado y otras formas ornamentales, todas ellas disponibles durante esta dinastía.

El rápido desarrollo de la industria cerámica durante la dinastía Tang sentó las bases materiales para el nacimiento de Tang-sancai 唐三彩. Asimismo, la dinastía Tang fue una época en la que los entierros generosos eran lo habitual, los funcionarios más importantes y los comerciantes más ricos utilizaban un gran número de objetos para acompañar sus entierros, así que se sirvió fundamentalmente como objeto funerario a principios de la dinastía Tang, cuando surgió y floreció rápidamente. Se trata de una técnica en la que los colores básicos del vidriado, amarillo, verde, blanco o amarillo, verde, azul, rojo y negro, se utilizan indistintamente sobre el mismo objeto para formar un efecto artístico de colores brillantes. Al surgir, florecer y decaer en la dinastía Tang, llegó a conocerse como el “Tang-sancai” (fig. 54).<sup>230</sup>

Aunque se trata de piezas de loza, difiere de los vidriados habituales a baja temperatura, ya que utiliza la fluidez del plomo en el proceso de cocción para realizar una variedad de tonos de amarillo, verde, azul cielo, rojo pardo, púrpura, etc. Tanto en

---

<sup>229</sup> LI, Jing; PI, Shanshan; ZHOU, Jintao, 2019, p. 7-8.

<sup>230</sup> ZHAO, Chen, 2017, p. 137-139.

Chang'an como en Luoyang se ha desenterrado un gran número de Tang-sancai, de gran excelencia artística y técnica, hecho que está inextricablemente ligado a la importancia política y económica de ambos lugares al igual que a los entierros generosos de la época.

La porcelana azul y blanca se desarrolló a partir del color de azul de Tang-sancai, ambos pertenecen al mismo linaje. Sin embargo, Sancai es una decoración sobre vidriado, que es más propensa a la descamación y pierde constantemente su color durante el uso. Por ello, para superar esta carencia, los ceramistas explorando la porcelana bajo vidriado, así se creó la porcelana azul y blanca. En cuanto a sus colores, son más intensos pero uniformes, con un poco de verde en el azul. Por su parte, la decoración se divide en dos categorías generales: motivos tradicionales chinos y diseños geométricos, los tradicionales, como nubes pájaros y flores, es más común que otros. Las pocas piezas de porcelana azul y blanca encontradas de la dinastía Tang (fig. 55) hasta la fecha, hace que este tipo sea muy apreciado por los coleccionistas.<sup>231</sup>

### **3.7 Las Cinco Dinastías y los Diez Reinos (902-979)**

Las Cinco Dinastías y los Diez Reinos fueron una continuación de la situación de las guerras entre estados vasallos en la dinastía Tang, al tiempo que el modelado de la cerámica de las primeras Cinco Dinastías siguió más el estilo Tang tardío. Con los continuos avances en las técnicas de cocción, los horneros pudieron aprovechar al máximo las propiedades flexibles y dúctiles de la arcilla para producir una variedad de formas novedosas. De tal forma, la porcelana de este periodo se liberó gradualmente del estilo redondeado y pesado de la dinastía Tang, a fin de volverse delicada y fina, con un cuerpo más delgado y unas curvas más suaves.<sup>232</sup>

En la misma época, aparte de cuencos, platos y platillos, en su mayoría con boca en forma de flor, dividido en cinco, seis, siete y diez pétalos (fig. 56), aparecen más cuencos con el cuerpo fino, el pie redondo más alto, la pared fina del pie (fig. 57). La base del cuenco en forma de jade, muy popular durante la dinastía Tang, había estado

---

<sup>231</sup> ZHAO, Chen, 2017.

<sup>232</sup> YANG, Junyan, 2017, p. 130-131.

desapareciendo poco a poco. Durante las Cinco Dinastías, el “Zhan 盞” (fig. 58), un recipiente más grande de finales de la dinastía Tang, se hizo más pequeño y se destinó en exclusiva al consumo de té. Por su parte, el “Zhantuo 盞托”<sup>233</sup> (fig. 59) también se popularizó durante este periodo.<sup>234</sup> La forma del “Zhihu 执壶” (Fig. 60) había sido mejorada con respecto a la de la dinastía Tang, con un vientre más alto así como un pitorro largo y curvado en lugar del corto. Asimismo, surgieron nuevos diseños, que hicieron que fuera más elegante a la vez que más acorde con los principios del diseño práctico. El juego de caja de celadón (fig. 61) es una obra maestra de imitación de oro y plata, tanto en el encofrado como en los detalles decorativos, con similitudes respecto a los juegos de plata de la dinastía Tang.<sup>235</sup>

Por aquel entonces, la variedad del color del vidriado no había cambiado significativamente, todavía el verde y el blanco eran la corriente principal, sino que el desarrollo paralelo de ambos en el color y la calidad hicieron grandes progresos. El horno Yue era de excelente calidad y estaba en la cúspide de su desarrollo, cuyo vidriado era mayormente Qing con un tinte grisáceo, sinendo utilizado por la propia familia real, de ahí la reputación del “Miseci 秘色瓷” (porcelana del color secreto) (fig. 61 y 62). Por lo demás, el celadón del horno Yaozho (Shanxi) era prometedor, su vidriado era también más ligero debido a la aplicación del engobe blanco al bizcocho, lo que hacía que transmitiera una sensación de ligereza y serenidad, conocido como el “Tianqingse 天青色” (similar al azul celeste).<sup>236</sup>

El vidriado blanco está representado por los hornos de Ding y Xing. Con su fina textura, su cuerpo blanco y su superficie brillante, la porcelana blanca de los hornos de Ding es un excelente ejemplo de este periodo. Sin embargo, a causa del declive de los hornos Xing, la calidad de los productos resultó escasa. Cabe destacar que durante este periodo los hornos de Cizhou (Hebei), empezaron a cocer porcelana negra, el vidriado

---

<sup>233</sup> Utilizado junto con el Zhan, se coloca debajo de él para estabilizarlo, recoger el caldo de té que rebosa y evitar quemar las manos. CHEN, Zongmao; YANG, Yajun, 2013, p. 439.

<sup>234</sup> LIU, Qihuan, 2015, p. 49.

<sup>235</sup> YANG, Junyan, 2017, p. 130-131.

<sup>236</sup> WANG, Xiaomeng, 2019, p. 95-103.

tiene el color negro que se asemejaba a la laca, que es particular por su estilo y características regionales.<sup>237</sup>

La mayor parte de la porcelana de este periodo es lisa y sin ornamentar, destaca por su vidriado puro y su hermoso color. No obstante, el tallado, el bajorrelieve y la pintura de la porcelana de dicha época también es bastante distintiva. Además, durante las Cinco Dinastías era popular incrustar oro y plata en la porcelana, normalmente estos artículos eran usados en la corte u ofrecidos como tributos. Esta técnica se conoce como el “Kouqi 釘器” (fig. 62), generalmente se aprovechaba para realzar el atractivo estético e incrementar el valor de la porcelana. Para ello, se incrustaba el borde y el pie de cuencos, platos, tazas y otros objetos con ribetes de oro, plata o cobre para hacerlos más bellos y nobles.<sup>238</sup>

Con el trasfondo de la prevalencia del budismo y ascenso del confucianismo, el pueblo de las Cinco Dinastías se embebía el mundo del arte y la vida espiritual de alto valor cultural. Aquí, el colorido y el bullicio propios de la dinastía Tang llega a su fin de forma abrupta, transformándose en un estado tranquilo que aspira a expresar la belleza artística de esa época con el efecto unicolor del vidriado Qing.

### **3.8 La dinastía Song (960-1279)**

La industria de la porcelana de la dinastía Song, con sus numerosos hornos, se caracterizó por las diferencias entre las distintas regiones de producción, las diferentes condiciones de las materias primas y la diversidad de las técnicas para crear una variedad de ornamentaciones artísticas con sus propias características. Sin embargo, su logro artístico destaca por la combinación de numerosas formas y técnicas decorativas variopintas, formando un estilo artístico perfecto, unificado y armonioso. Los investigadores han clasificado los hornos de la dinastía Song en seis grandes sistemas de hornos: los hornos Ding, Yaozhou, Cizhou y Jun en el Norte, y los hornos de celadón de

---

<sup>237</sup> QIN, Dashu; MA, Zhongli, 1990, p. 1-22.

<sup>238</sup> LIU, Qihuan, 2015, p. 46.

Longquan en el Sur, así como el “Qingbaici 青白瓷”<sup>239</sup> (porcelana Qing-blanca) (fig. 63) centrados en Jingdezhen (Jiangxi). En general, la industria de la porcelana en esta época experimentó una prosperidad que no se había visto en ninguna otra dinastía antes de los Song.

El modelado de la porcelana Song se divide en dos categorías principales: porcelana de uso cotidiano y porcelana decorativa. Entre ellos se encuentran los platos, cuencos, tazas, platillos y otros productos tradicionales para el uso diario, mientras que la aparición del “Meiping 梅瓶” (fig. 63), “Yuhuchunping 玉壶春瓶” (fig. 64), “Chahu 茶壶” (fig. 65) y “Chazhan 茶盏” (fig. 66) se asocia al desarrollo social y económico, la mejora de la vida material, la bebida de té y “Toucha 斗茶”<sup>240</sup> se pusieron de moda, el aumento del uso y la sofisticación en los juegos de vino y té. Algunos de Zun, Hu así como los jarrones más elegantes y arcaicos son productos del gusto de la clase dirigente por la imitación de objetos antiguos. Por otra parte, algunos objetos figurados, como el Huluping (jarrón con forma de calabaza) y “Shuangyuping 双鱼瓶” (jarrón con forma de dos peces) (fig. 67), se diseñaron y crearon con referencia a objetos naturales, reflejando más directamente la diversidad de formas de la porcelana Song que provenían de la naturaleza. La forma de las piezas de porcelana Song ha cambiado de la redondeada y corpulenta de la dinastía Tang a una más erguida y esbelta, con evidentes características regionales: la porcelana Qing-blanca de los hornos de Jingdezhen del Sur es exquisita y fina, en cambio, la vajilla de los hornos de Cizhou del Norte tiene una estética rústica y majestuosa. Estas distintas modalidades son, sin duda, el resultado de las múltiples técnicas empleadas por los artesanos para adaptarse a las diversas necesidades estéticas de los habitantes de la zona, en función de las propiedades de las materias primas disponibles en la misma.<sup>241</sup>

---

<sup>239</sup> También llamado “Yinqingci 影青瓷”, es un tipo de porcelana con un color de vidriado entre el azul y el blanco. FENG, Xianming, 1973, p. 38-39.

<sup>240</sup> Se trata de una competencia de los méritos de té. Comenzó en la dinastía Tang y floreció en la dinastía Song, siendo un juego elegante para los ricos y los virtuosos en la antigüedad. En: <<https://www.zdic.net/hans/%E6%96%97%E8%8C%B6>> (16-01-2022)

<sup>241</sup> WANG, Liying, 1991, p. 38-51.

El logro de la decoración de vidriado en la porcelana Song se concentra en las vajillas utilizadas por la corte y las clases altas. Como la familia real y la clase de “Shidafu 士大夫” (burócratas) abogaban por lo elegante, la búsqueda del estado de ánimo y el gusto de la obra, por lo que la porcelana áulica perseguía la perfección. Por ello no escatimaba en gastos a la hora de cocer el vidriado brillante con las condiciones materiales óptimas.

Lo primero que hay que mencionar es el peculiar vidriado Qing con diseño del “Kaipian 开片” (fig. 68), que es un efecto de textura especial formado por el agrietamiento incompleto del vidriado en la porcelana, que es una de las obras maestras de los hornos Ru, Guan y Ge de la dinastía Song del Norte. El origen de esta técnica se encuentra en un fallo en el proceso de cocción, que resultó un enriquecimiento de la imagen decorativa del vidriado monocromo. Posteriormente, se controló artificialmente este fenómeno accidental y fue utilizada para aumentar la belleza de las piezas. Lo siguiente, unos nuevos colores de vidriado de los hornos de Longquan, el Fenqing (fig. 69) y el Meiziqing (fig. 70), de textura suave y elegante como el jade, resultado del desarrollo de un creativo proceso de cocción del celadón. Merece la pena mencionar que las obras únicas del horno de Jun con decoración de vidriado están pintadas principalmente por los colores de “Yuebai 月白” (blanco como la luna) (fig. 71) y azul celeste (fig. 72). Además, la belleza de su vidriado se pone de relieve por el primer uso de óxidos metálicos de cobre, presentando un color tan hermoso como el sol del atardecer, el “Meiguizi 玫瑰紫” (rosa como púrpura) y “Haitanghong 海棠红” (rojo como begonia), a veces entrelazado con Qing-azul (fig. 73), despliega su esplendor, que rompe con las limitaciones de la decoración del vidriado monocromático. Por último, el vidriado negro se utilizó para embellecer la porcelana, cuando fue dominado por los horneros de la zona de Zhejiang ya en el periodo Han oriental, y después de la dinastía Song, con los cambios en la vida social y las costumbres, el negro se desarrolló considerablemente en los hornos del norte y del sur. El predominio de la moda de Toucha provocó un aumento espectacular de la cantidad de Chazhan negro, famosos por su vidriado negro decorado con pelos plateados (fig. 74) en el horno de la ciudad, Jiangyang (Fujian).

Quienes fabricaron la porcelana de la dinastía Song realizaron un excelente trabajo en el manejo de los colores, las texturas y los vidriados de sus productos, llevando el arte de la ornamentación a una etapa enteramente nueva. Tras una breve aparición de las



vajillas bajo vidriado en los principios de la dinastía Jin occidental, la misma técnica reapareció en los hornos de Changsha en la dinastía Tang a la vez que se desarrolló considerablemente en la dinastía Song. Es importante señalar que la pintura bajo vidriado utilizada en este periodo no fue solo del color negro con óxido de hierro del sistema de hornos de Cizhou, sino también el color azul bajo vidriado del metal de cobalto, comúnmente conocido como el color de la porcelana azul y blanca. En las excavaciones realizadas en 1967 y 1970 en la base de la pagoda Jinsha de la dinastía Song del Norte, en Longquan (Zhejiang), y en la base de la pagoda Huancui de la dinastía Song del Sur, en Shaoxing (Zhejiang), se encontraron fragmentos de un cuenco azul y blanco y una pieza completa, con unos dibujos sencillos y de color azul oscuro.<sup>242</sup> Según los resultados de las pruebas, se trata de un color extraído de mineral cobalto chino en bruto con un alto contenido de óxido de manganeso. Los escasos y poco atractivos colores del celadón revelan el carácter rudimentario de la porcelana azul y blanca primitiva. Por otra parte, la pintura sobre vidriado fue la primera de este tipo en la dinastía Song, pintada a pinceladas sobre bizcocho y cocida por segunda vez a baja temperatura en el horno, principalmente en Cizhou. Dicha decoración a pincel constituía un proceso simple, fácil de pintar y con modelos diferenciados. De este modo, la combinación de la decoración cerámica y el arte de la pintura amplió el camino del desarrollo de la porcelana pintada para las generaciones posteriores.

En casi todas sus formas, las imágenes decorativas de la porcelana Song están dominadas por composiciones con motivos de los patrones de estilos “Chanzhi 缠枝” (motivos florales repetitivos continuos) (fig. 75), “Zhezhi 折枝” (rama floreciente individual) (fig. 76), “Sandian 散点” (motivos independientes y más flexibles) (fig. 77), “Kaiguang 开光” (fig. 78) y “Tuanhua 团花” (racimo de flores de la estructura redonda) (fig. 79), así como por decoraciones cercanas a las de la pintura china clásica. Sus técnicas incluyen el tallado, rayado, estampado, “Ti 剔” (eliminado), “Tian 填” (relleno), aplicado, calado y pintado etc. A veces se utiliza cada técnica por separado, a veces se combinan dos de ellas y, en los casos más complejos, se emplean cuatro técnicas -pintura, rayado,

---

<sup>242</sup> CHEN, Yaocheng; GUO, Yanyi; ZHANG, Zhigang, 1980, p. 544-548.

eliminado y relleno- en una misma vasija para producir un efecto decorativo rico y completo.

La temática decorativa está estrechamente relacionada con la naturaleza, el entorno vital y la sensibilidad estética de las personas a las que sirve el producto: la peonía, el loto, la flor de ciruelo, el pájaro, el pez nadador y los niños jugando son algunos de los temas más representativos de la porcelana Song. También suele estar decorada con una combinación de motivos del carácter “*㒼*”, la banda curva, la moneda, el pétalo de loto, la hoja de plátano, el círculo, la onda de agua y la nube etc., en la boca, el cuello, los hombros y las espinillas del recipiente como motivo secundario para realzar el efecto decorativo.

El objeto de la cerámica Song era proporcionar el grado más alto de disfrute espiritual. Desde la Antigüedad, los chinos han asociado el jade a una personalidad noble. Esto se debe a que la porcelana de alta calidad siempre tiene una textura parecida al jade y un brillo sutil, con un color suave que transmite tranquilidad. De tal forma, la porcelana Song está más cerca de la orientación estética de la cultura tradicional china y desprende armonía, que es el concepto estético de su porcelana. Al mismo tiempo, bajo la influencia de la estética taoísta, las connotaciones estilísticas de la porcelana Song se muestran apacibles, la quietud en movimiento, profundizando en el atractivo estético por la coexistencia armoniosa de la naturaleza y los seres humanos. La porcelana Song es un producto espiritual de la reverencia a la naturaleza, sus formas están tomadas del mundo natural, de las flores, las frutas, las plantas y los animales. Asimismo, sus vidriados son naturales como la norma estética, así como su decoración, que también está llena de vida e interés natural en las montañas, los ríos, los pájaros y las flores.

### **3.9 La dinastía Liao (907-1125)**

Durante los 210 años de la dinastía Liao, la producción de cerámica se desarrolló considerablemente y se convirtió en un sector artesanal independiente. Aunque

influenciada por la porcelana Tang y Song, desarrolló su propio estilo distintivo en términos de artesanía, forma y decoración.<sup>243</sup>

Al principio de la dinastía Liao, desde el periodo de Taizong hasta Muzong (938-969), los principales tipos de piezas incluyen “Jinguanhu 鸡冠壶” (fig. 80), “Changjingping 长颈瓶” (fig. 81), “Pankouping 盘口瓶” (fig. 82) y “Pankou Chuandaiping 盘口穿带瓶” (fig. 83), que reflejan las características de la vida nómada de la dinastía Liao. En cambio, hay pocos cuencos, platos, tazas, palanganas y otros artículos de uso interior. Los vasos son generalmente planos o de fondo cóncavo, y rara vez tienen un pie redondo. Chuandaihu (Hu con agujeros de la cuerda) y “Bianbeihu 扁背壶” (fig. 84) son exclusivas de la primera época, con algunas heredadas de las dinastías Tang y los Cinco Reinos. Además, los cuencos y platos tienen un vientre poco profundo y un pie de gran diámetro, a menudo se hacen con un borde de cinco pétalos. En particular, las botellas de esta época suelen estar hechas con cuellos largos y la boca en forma de plato, algunas con perforaciones, para facilitar su uso durante la migración. La gran mayoría de los vidriados son blancos, a finales de la época existían el color de la pasta de sésamo y del polvo de té. Las principales técnicas decorativas son el tallado, rayado, aplicado y más tarde, aunque más escasa, “Ti Ke 剔刻” (eliminado con tallado) (fig. 82). Los adornos incluyen tiras y hebillas de cuero, motivos, cuentas y anillos, todo ello en un estilo grueso y sencillo. En general, el desarrollo de la producción de porcelana a principios del periodo Liao demuestra la interacción entre las culturas Khitan y Han.

Durante el periodo de mediados de Jingzong a Xingzong (970-1054), la porcelana de Liao mostró una tendencia activa y próspera, pasando de estar influenciada por las dinastías Tang y Cinco a estar en línea con el estilo de los Song del Norte. La variedad de vasijas de las llanuras centrales encontradas ha aumentado notablemente con la excavación de conjuntos de cuencos, platos, fuentes, tarros y Chazhan de diversas formas. Dichas formas reflejan los cambios en la alimentación, desde la progresiva desaparición de la rudimentaria cocina en el exterior hasta la más elaborada cocina interior. Además,

---

<sup>243</sup> LIANG, Shuqin, 1994, p. 30-41.

empezaron a aparecer vidriados amarillos y negros. Su decoración sigue las mismas técnicas que antes, pero con un contenido más animado y habilidoso.

El periodo de finales de Daozong a Tianzuo (1055-1125) se caracteriza por dos rasgos distintivos de la porcelana: por un lado, el número de piezas de la serie de formas nacionales khitanas se redujo drásticamente, la forma y la decoración se simplificaron al máximo; por otro lado, a excepción de los citados vidriados, los objetos de Sancai aparecen con gran frecuencia. Se abandonó el uso del Pankouping (Jarrón con boca de plato) y Changjingping (Jarrón con cuello largo), que antes prevalecían, solo quedando una de las formas de Jiguanhu (Hu de cresta de gallo), siendo difícil ver algún rastro de la botella de agua de imitación de cuero, y el “Fengshouping 凤首瓶” (fig. 85) también se ha simplificado. En cambio, los platos largos, cuadrados y redondos del tipo de Sancai aparecen en abundancia, estandarizadamente, con una decoración complicada y extremadamente elaborada. Además de las técnicas decorativas populares en los periodos inicial y medio, el pintado, el relleno y los vidriados Sancai también fueron frecuentes. Entre ellos, el Sancai estampado (fig. 86) es particularmente prevalente, con motivos de peonías, crisantemos, peces nadadores, mariposas, ondas de agua y nubes, lo que indica que el dominio y la aplicación de las técnicas de cocción de la porcelana alcanzaron un nuevo nivel en esta época.<sup>244</sup>

### **3.10 La dinastía Jin (1115-1234)**

La dinastía Jin fue un régimen feudal establecido por los yurchen entre 1115 y 1234 d. C. en una vasta zona del noreste y norte de China. La practicidad es muy destacada en el diseño de la porcelana en la dinastía Jin, ya que a partir de los restos excavados, se demuestra que eran utilizadas para tareas domésticas. En particular, en las primeras cerámicas del noreste de la dinastía Jin, los tarros, jarrones y Hu suelen llevar asideros dobles, triples y cuádruples, un rasgo estilístico que facilita su colgado y transporte, además de estar estrechamente relacionado con la temprana vida nómada de pesca y caza de su sociedad.

---

<sup>244</sup> LIANG, Shuqin, 1994, p. 30-41.

Además de la mayoría de las cerámicas cotidianas que se heredaron de los estilos de la dinastía Song, también hay algunas formas inusuales de porcelana de la dinastía Jin, por ejemplo, Huluping de vidriado blanco con decorado negro (fig. 87), Xian con una oreja (fig. 88), Hu vidriado negro con boca pequeña (fig. 89), todas ellas raras respecto a la cerámica tradicional china. La decoración de su porcelana siguió una tendencia de creciente simplificación, con la variedad de motivos en forma de ramas plegadas, flores entrelazadas y campanillas como corriente principal, seguida de olas de agua, patos, figuras, niños jugando con lotos, rinocerontes mirando a la luna, etc. El arte de la pintura sobre porcelana de la dinastía Jin se refleja en los productos del horno Cizhou, que se caracterizan por sus pinceladas sencillas y escasas con las líneas brillantes, que muestran así un fuerte aliento de la vida. En cuanto a las piezas de vidriado blanco decorada con motivos negros (fig. 90) y de vidriado negro con manchas marrones (fig. 91) del sistema de hornos de Cizhou, son un sucesor directo de las artes decorativas de la dinastía Song del Norte. Se trata de un uso creativo de las técnicas de pintura chinas, pintado con un tipo de piedra porfídica, un mineral pobre en óxido de hierro, para crear una composición con dibujos en las vajillas, dándoles dichos efectos, lo que refleja plenamente el alto nivel del arte decorativo de los hornos de Cizhou en la dinastía Jin.<sup>245</sup>

### **3.11 La dinastía Xia Occidental (1038-1227)**

En 1038 d. C., Li Yuanhao, líder de la tribu Tangut, fue nombrado emperador y lo convirtió Daxia en la capital de Xingqingfu (la actual Yinchuan), conocida como la dinastía de Xia Occidental. Sus antiguos hornos se han descubierto principalmente en Ningxia y Gansu, siendo los más grandes los hornos de Ciyao Bao y Huimin Xiang en Ningxia, ambos situados a solo 4 kilómetros de distancia en Lingwu (Ningxia), conocidos comúnmente como los hornos de Lingwu. La porcelana producida en ellos era muy abundante, siendo la blanca el producto más numeroso y con mayor calidad del periodo,

---

<sup>245</sup> ZHAO, Guanglin; ZHANG, Ning, 1979, p. 451-471.

seguida de la negra, lo que puede estar relacionado con la admiración del reino de Xia Occidental por el blanco y el negro.<sup>246</sup>

Debido a sus hábitos, el pueblo ha utilizado durante mucho tiempo vajillas y utensilios tanto de madera como de cuero, adecuados para la vida nómada. Por lo tanto, los Meiping (fig. 92), “Huakouping 花口瓶” (Fig. 93), “Bianhu 扁壶” (fig. 94) son distintos y representativos de la cerámica del Xia Occidental. En general, la porcelana de esta época es pesada, con un grueso modelado y rica en motivos ornamentales, los cuales no solo reflejan las características étnicas y las costumbres de vida del pueblo, sino que también enriquecen la forma y el contenido decorativo de la cerámica. Los fragmentos de porcelana excavados en los hornos de Lingwu sugieren que había una distinción entre la porcelana gruesa y la fina que se cocinaba en la época, con una parte de porcelana blanca fina y la técnica de Ti Ke (fig. 92) probablemente producida para los gobernantes, y otra relativamente gruesa utilizada por el pueblo. De este modo, los hornos de Lingwu fueron capaces de producir vajillas destinadas al gobierno de alta calidad, así como una gran cantidad de porcelana dirigida al uso civil. De ahí también se descubrió que la técnica decorativa más utilizada en la porcelana era el eliminado con tallado. Los gobernantes y los habitantes del reino de Xia Occidental veneraban el budismo, lo que se refleja en la porcelana, con numerosas figuras sagradas de porcelana excavadas que representan el comportamiento devocional de los budistas.

### **3.12 La dinastía Yuan (1271-1368)**

El imperio mongol de Yuan inauguró otra edad de oro del intercambio cultural entre Oriente y Occidente. Durante este periodo, la producción de porcelana de la corte estuvo dominada por aquella corte imperial mongola, así como influenciada por diversas culturas, como la islámica y la china Han, lo que confiere a la cerámica china Yuan un carácter claramente contemporáneo.

---

<sup>246</sup> SONG, Yan, 2010, p. 71-77.

A partir de Yuan, surgió un organismo oficial especializado en la gestión de la producción de cerámica, el “Fuliangciju 浮梁瓷局”.<sup>247</sup> Puesto que el emperador Yuan concedía mucho valor a los rituales de sacrificio y tenía preferencia por los recipientes de sacrificio blancos puros, los productos del Fuliangciju eran mayormente de vidriado Qing-blanco, el “Luanbai 卵白” (blanco como una cáscara de huevo) y Qinghua (azul y blanco).<sup>248</sup> Como se ha mencionado anteriormente, por lo que la porcelana Qing-blanca era el producto predominante de la región de Jingdezhen durante la dinastía Song, la porcelana Luanbai se creó sobre la base de la porcelana blanca, en cambio, la porcelana azul y blanca de Yuan fueron variedades completamente nuevas.

La porcelana de Yuan estuvo fuertemente influenciada por la cultura islámica, ante todo, en la forma de las vasijas, haciendo que las piezas octogonales fueran muy populares durante este periodo. En los Meiping azules y blancas, Huluping y otras grandes jarrones, algunos de los cuerpos tienen forma octogonal (fig. 95), que se acerca más a los rasgos estilísticos poligonales y con bordes angulares de las piezas metálicas de Asia Central y Occidental, además, los motivos octogonales presentes en los tejidos y la arquitectura son típicos de las zonas islámicas, lo que demuestra que hay cierta conexión entre las vajillas octogonales y el arte islámico.<sup>249</sup>

Los objetos representativos de la dinastía Yuan: los grandes cuencos y platos, apenas vistos en las dinastías anteriores, fueron fabricados en su mayoría por los hornos de Jingdezhen y Longquan. Entre ellos, el cuenco de pie alto (fig. 96), es más característico de la vajilla de la dinastía Yuan, en la que predominan los vidriados azul y blanco, con la boca convergente, el vientre más profundo, el pie alto y redondeado. Por su parte, la copa de pie alto (fig. 97) reúne unas características similares a este. Este tipo de vajilla se ajusta a las tradiciones de los pueblos de regiones islámicas que suelen sentarse en el suelo, también tiene propiedades de las formas de porcelana de los nómadas del Norte. Otra forma poco frecuente que no se ha visto en las generaciones anteriores: la base de la vasija

---

<sup>247</sup> Se trata de la única oficina de porcelana creada en Jingdezhen por la dinastía Yuan para servir a la familia real. PAN, Zhaohong, 1998.

<sup>248</sup> WANG, Aidong, 2017, p. 75.

<sup>249</sup> WANG, Aidong, 2017, p. 76.

(fig. 98), puede ser de origen asiático occidental, pero la cintura refleja cierto estilo mongol, por lo que es difícil determinar si se originó por influencias culturales mongolas o islámicas.<sup>250</sup>

En cuanto a la decoración, absorbió el arte islámico desde una fecha temprana, varias de las plantas que se encuentran con frecuencia en los motivos decorativos de la porcelana azul y blanca de Yuan son especies de la región de Asia Occidental, como la pasiflora, la allardia, la alfalfa, la uva, la puniceae, la sandía, el sésamo, la nuez y la hoja de palma, entre otras. Aunque estas flores y frutas se introdujeron en China desde Occidente alrededor de la dinastía Han, aparecieron en gran número en la porcelana en forma de motivos decorativos a partir de la dinastía Yuan. Los artesanos adoptaron estos motivos botánicos y los deformaron, combinándolos con sus propios conceptos estéticos en una técnica de patrón continuo de dos o cuatro caras, haciendo que las flores, las hojas y los frutos se extendieran sin fin hasta cubrir toda la superficie del recipiente (fig. 99).<sup>251</sup>

Mientras que en la porcelana azul y blanca de los primeros tiempos predominaba una disposición floral simple y escasa, la decoración típica de la de Yuan se caracteriza por las capas enriquecidas, el trazado riguroso y los motivos densos, más en consonancia con las artes decorativas islámicas que con el estilo pictórico tradicional chino. Bajo la influencia del estilo islámico, la porcelana azul y blanca de Yuan divide su patrón decorativo en dos partes: la principal, que se utiliza en una posición prominente en la porcelana, ocupando el punto de la proporción óptima y del mejor aspecto visual; la auxiliar, que se sitúa en posiciones secundarias para realzar o acompañar a los motivos principales. Las líneas que componen estos motivos son exquisitas, bellamente claras, estratificadas, perfectamente compuestas, densas pero ordenadas, las cuales son las características propias de las miniaturas persas<sup>252</sup> en el arte islámico. El tipo de decoración más común en dicha porcelana es el motivo de pétalos de loto (fig. 100), que difiere del pintado en el celadón o la porcelana blanca de las dinastías Tang y Song tanto

---

<sup>250</sup> WANG, Aidong, 2017, p. 75-78.

<sup>251</sup> YU, Chaoxia, 2012, p. 26.

<sup>252</sup> Se trata de un cuadro en miniatura finamente tallado, caracterizada por su detalle exquisito y delicado, también es una de las disciplinas más importantes del arte tradicional iraní. En: <<https://www.worldhistory.org/article/1811/persian-miniature-painting/>> (18-01-2022)



en la forma como en el contenido, siendo normalmente de motivos auxiliares. Sin embargo, no se encuentra su origen directo en los motivos tradicionales chinos, pero hay formas muy similares en la cerámica pintada islámica. Otros motivos decorativos secundarios que aparecen con frecuencia son las flores de Chanzhi y las hierbas rizadas (fig. 100), en una disposición en forma de S horizontal, todos ellos habituales en las mezquitas islámicas. Además, el islam siempre ha dado mucha importancia a la astronomía y las matemáticas, así que los motivos geométricos abstractos se han utilizado mucho en el arte decorativo. Por lo tanto, los diseños geométricos son casi omnipresentes en la porcelana azul y blanca de Yuan, estos motivos geométricos arabescos simbolizan la excelencia de Alá y la naturaleza indivisible e infinita.<sup>253</sup>

Cabe destacar el empleo de la técnica decorativa del Kaiguang (fig. 101), que se basa en varias formas de ventanas habituales en la arquitectura islámica y que se cree que deriva de la estructura Iwán<sup>254</sup> de la mezquita. En efecto, el Kaiguang se utilizó en la porcelana producida en la dinastía Song en los hornos de Cizhou, pero fue un caso aislado sin que se aplicara a gran escala, como ocurrió en la porcelana azul y blanca de la dinastía Yuan.<sup>255</sup>

Aunque la dinastía Yuan no duró mucho, fue un punto de inflexión para la innovación técnica en la fabricación de porcelana en Jingdezhen. A partir de las piezas excavadas y de los objetos heredados, está claro que Jingdezhen coció “Youlihong 釉里紅” (rojo bajo vidriado) madura durante la dinastía Yuan, y creó una nueva variedad de azul y rojo bajo vidriado (fig. 101). Además de seguir la rutina de la tecnología de la porcelana de la dinastía Song, el vidriado colorido continuó ampliando la paleta de colores, como la aparición de la porcelana de vidriado Luanbai (fig. 102), rojo de cobre y azul de cobalto, que son porcelanas en color a alta temperatura con cocción difícil. Esto se debe a que los cambios ambientales en el horno con la interacción de varios factores a

---

<sup>253</sup> YU, Chaoxia, 2012, p. 27.

<sup>254</sup> Elemento de la arquitectura islámica consistente en la construcción de un portal abovedado cerrado por tres lados, mientras que el cuarto, completamente abierto, da a un patio. En: <<https://www.parro.com.ar/definicion-de-iwan>> (18-01-2022)

<sup>255</sup> YU, Chaoxia, 2012, p. 28.

altas temperaturas pueden agravar la dificultad de la cocción de la cerámica, pero Jingdezhen siguió experimentando y abriéndose camino en el arte de la realización de vidriados y técnicas de cocción para producir vidriados coloreados estables a altas temperaturas.<sup>256</sup>

La porcelana azul y blanca, la roja bajo vidriado y el vidriado colorido a alta temperatura producidos en Jingdezhen de Yuan han formado parte indispensable de la historia de la cerámica china. El más extraordinario de ellos es el vidriado colorido a alta temperatura, que rompió la inestabilidad del color de la primera cocción a baja temperatura, pues no solo enriqueció la gama de vidriados coloreados, sino que también mejoró la textura de la porcelana hasta alcanzar un excelente nivel.

### 3.13 La dinastía Ming (1368-1644)

Antes de la dinastía Yuan la porcelana china era fabricada por varios hornos famosos, cada uno con su propia artesanía distintiva, no obstante, a partir de la dinastía Ming, en Jingdezhen se concentró la mayoría de la producción y se convirtió en el principal mercado del país. Además, también era el propietario exclusivo de la porcelana de alta calidad, casi todos los productos de porcelana de la corte fueron suministrados principalmente por Jingdezhen, por lo que es esta porcelana de Jingdezhen la que realmente representa el carácter de la época.

En esta etapa, la porcelana de Jingdezhen se dividía en cuatro categorías según la artesanía de fabricación de la porcelana: “Youxiacai 釉下彩” (el bajo vidriado), “Youshangcai 釉上彩” (el sobre vidriado)”, el “Doucai 斗彩”<sup>257</sup> y el vidriado colorido.

El bajo vidriado se refiere a la porcelana azul y blanca así como la roja bajo vidriado, llamada así porque se pinta sobre la pieza en crudo, luego se vidria y se cuece en una sola cocción. La dinastía Ming fue la etapa en la que la porcelana azul y blanca experimentó

---

<sup>256</sup> ZHANG, Yun, 2021, p. 54-56.

<sup>257</sup> Se trata de un color de porcelana que combina colores bajo vidriado y sobre vidriado. En las dinastías Ming y Qing, el diseño de la porcelana se hizo más extravagante, lo que se conoce como “competencia por el color”. En: <<https://www.zdic.net/hans/%E6%96%97%E5%BD%A9>> (18-01-2022)

un mayor esplendor, debido a la fina preparación de bizcochos y vidriados, y a la reanudación del uso del cobalto importado del Oriente Medio islámico a partir de los años de Yongle (1403-1424). Lo que hizo que la porcelana azul y blanca se convirtiera en la corriente principal de la producción de porcelana, con su vidriado superior y sus colores llamativos.<sup>258</sup> Por otro lado, el mayor logro de la porcelana vidriada en rojo cobre en la dinastía Ming fue la exitosa cocción del “Jihong 霁红” (fig. 103). Desgraciadamente, después de la mitad de la dinastía Ming, el rojo bajo vidriado entró en declive. A finales de ese periodo, los hornos folclóricos empezaron de nuevo a cocer de forma experimental vajillas rojas vidriadas, pero la mayoría de ellas eran piezas pequeñas de color menos puro.

Desde el sobrevidriado de Hongwu (1368-1398) hasta el sobrevidriado Wucai de Xuande (1426-1435), la tecnología solo tenía medio siglo de vida, pero ya había alcanzado un éxito impresionante. Tras el Xuande, la producción del dicho vidriado fue ininterrumpida, desarrollándose en el Wanli (1573-1620), en el que el sobre vidriado “Qinghua-wucai 青花五彩” (fig. 104), ricamente coloreados y llamativos, constituyeron otra nueva etapa en la producción de vidriado Ming. Antes del Zhengde (1506-1521) y el Jiajing (1522-1566), la porcelana sobre vidriado era casi exclusiva de los hornos oficiales. Mientras que la producción de colores rojos y verdes (fig. 105) en los hornos civiles del Jiajing entró en su apogeo, la porcelana sobre vidriado de Jingdezhen ya se vendía en el extranjero durante los periodos Jiajing y Wanli.

Doucai significa una combinación de imágenes coloridas del bajo vidriado y el sobre vidriado. Las vajillas de color azul y rojo del Xuande (fig. 106) pertenecen a la categoría de Doucai, que es un conjunto del azul monocromático bajo vidriado y el rojo monocromático sobre vidriado. Por otra parte, el Doucai Chenghua (1465-1487) (fig. 107), es un típico que combina el azul bajo vidriado y la pintura policroma sobre vidriado, algunas porcelanas Qinghua-wucai del Wanli también deberían clasificarse como Doucai.

---

<sup>258</sup> FENG, Xianming, 2001, p. 468.

El vidriado colorido es el que se aplica a piezas con vidriado a alta o baja temperatura de varias tonalidades, existen los monocromos de una sola tonalidad y los mezclados de varios colores. La porcelana vidriada de Jingdezhen datada de la dinastía Ming procede en su mayoría de los hornos de las fábricas de porcelana imperiales. Durante el Hongwu, los vidriados de rojo, azul, caqui y negro a alta temperatura tuvieron un gran éxito; los vidriados de rojo y de blanco dulce (fig. 108) del Yongle son de nuevo obras destacadas del vidriado colorido de la dinastía Ming; desde el Jihong del Xuande, el vidriado rojo de cobre a alta temperatura disminuyó gradualmente; en el Jiajing comenzó a sustituir el vidriado rojo de cobre a alta temperatura por un tipo rojo de hierro de baja temperatura, mientras que la producción de vidriados mezclados en los que se aplica una variedad de vidriados coloreados a una misma vasija fue particularmente próspera.<sup>259</sup>

Entre las formas de porcelana de este periodo, excepto los utensilios comunes de uso diario, se encuentran “Gangdun 缸敦” (fig. 109), “Luhe 麓盒” (fig. 110), “Dinglu 鼎炉” (fig. 111). Los objetos diversos son en su mayoría juguetes, artículos de papelería e instrumentos musicales, etc. Además, también hay vasos rituales. A partir de estos artículos populares, se puede ver que en esta época los productos de cerámica habían penetrado en todos los aspectos de la vida cotidiana, de forma que se habían convertido en artículos indispensables.

En cuanto a la temática, además de seguir manteniendo un gran número de temas y contenidos tradicionales, aumentó mucho el número de porcelanas decoradas con historias de personajes y objetos del taoísmo. Al mismo tiempo, la influencia del islam propició la aparición de la porcelana decorada con escritura árabe (fig. 112), una técnica que se ha encontrado en la porcelana de los periodos Yongle y Xuande, y que fue más popular en el Zhengde.<sup>260</sup> Asimismo, el arte cerámico de la dinastía Ming se vio influenciado por las diversas artes hermanas de la época. Por ejemplo, la dinastía Ming fue el punto álgido del desarrollo de la producción de seda en la historia de China, produciendo muchas variedades nuevas decoradas con diversos motivos de pájaros, flores

---

<sup>259</sup> FENG, Xianming, 2001, p. 469.

<sup>260</sup> ZHAO, Lin, 2011, p. 64.

auspiciosas y motivos geométricos, que también se encontraban a menudo en las decoraciones de cerámica de la época, lo que ilustra que se trataba de una moda común de la misma. Antes de la mitad del periodo Ming, la decoración cerámica se basaba básicamente en patrones, pero, tras ese periodo, fue la primera vez que la pintura humanista en forma de *sumi-e*<sup>261</sup> se trasladó directamente a la ornamentación de porcelana (fig. 113). En particular, en el caso de la porcelana azul y blanca, en el que se utiliza un pincel mojado en tinte de cobalto pintado directamente sobre las piezas en crudo absorbentes, lo que da el efecto de *sumi-e* que persigue la pintura humanista.

Antes de la dinastía Ming había muy pocas inscripciones en porcelana, desde la invención de la porcelana en la dinastía Han Oriental. No fue hasta la dinastía Tang cuando aparecieron algunas pocas de ellas. En el Hongwu aún no existía la costumbre de inscribir y la producción de Yongle fue escasa; en la época de Xuande (fig. 114) apareció el primer pico de inscripciones en distintas partes de la porcelana, sin embargo, dicha marca solo se permitía grabar en la porcelana oficial, no en la cocida en hornos civiles. No fue hasta el Chenghua (fig. 115) cuando se cambió la práctica de inscribir las marcas en todo el cuerpo de la pieza, con la gran mayoría de inscripciones solo en la parte inferior. Más tarde, en el Hongzhi (1488-1505) (fig. 116) y el Zhengde, esta tradición continuó con la inscripción del año de la dinastía en el fondo del objeto, aunque en el Zhengde emergieron unas marcas persas (fig. 117) y árabes debido a la fe islámica. Desde finales de la dinastía Ming, la marca entró en una nueva etapa de desarrollo, ya no se limitaba a escribir los años en la parte inferior de la marca, sino que de repente surgieron varias formas de marcas, siendo las más comunes las palabras auspiciosas (fig. 118).<sup>262</sup>

A finales de la dinastía Ming, durante el Wanli y el Tianqi (1621-1627), los artesanos de Jingdezhen diseñaron y produjeron la porcelana para la exportación en una variedad de estilos y colores, ajustándose a las diferentes demandas del mercado. Cabe destacar que el “Lingkoupan 菱口盘” (Plato con una boca en la forma de Linghua<sup>263</sup>) (fig. 119)

---

<sup>261</sup> Se trata de una técnica de dibujo monocromático en tinta negra de la escuela de pintura china. MANRIQUE, María Eugenia, 2006.

<sup>262</sup> XU, Zhiming; DONG, Liang, 2007, p. 61-62.

<sup>263</sup> La flor de la castaña de agua. En: <<https://www.zdic.net/hans/%E8%8F%B1%E8%8A%B1>> (04-02-

de porcelana azul y blanca se exportaban en grandes cantidades en aquella época, siendo un producto muy importante. Su estilo se caracteriza por la pintura decorativa del Kaiguang, con una riqueza de motivos, como ciervos, el faisán dorado, diversas aves acuáticas, flores, escenas de jardín, etc. Asimismo, también se incluían motivos occidentales, como escudos familiares girasoles o tulipanes, que se disponían tomando como referencia modelos importados o los requisitos del encargo (fig. 120).<sup>264</sup>

### **3.14 La dinastía Qing (1636-1912)**

Los períodos Kangxi (1661-1722), Yongzheng (1722-1735) y Qianlong (1736-1796) de la dinastía Qing se consideran la época dorada de la historia de la producción de porcelana, cuyos logros se sitúan principalmente en el ámbito de la decoración, que tiene un contenido rico y unas técnicas diversas. Según el contexto, la adoración y las condiciones técnicas de cada dinastía crearon un fenómeno multicolor. Esta decoración incluye tres aspectos: el motivo, el vidriado y la forma, que, como medio de expresión intuitivo, condensan información sobre la tecnología, la economía, la política, el folclore y la historia. La decoración de cada período tiene tanto aspectos similares como diferencias en sus respectivos contextos históricos, dentro de la corriente principal de tendencias inevitables hubo también factores accidentales (como la introducción de nuevas tecnologías, el talento y el cambio en las preferencias imperiales) que en conjunto contribuyeron a la gloria de la porcelana de la dinastía Qing.

La porcelana azul y blanca siguió siendo el producto dominante durante la dinastía Qing. Hecha en el periodo Kangxi sobre piezas en crudo de alta calidad con cobalto doméstico refinado y puro, se caracteriza por sus imágenes nítidas y limpias, con capas claras. Está decorada con una amplia gama de temas e imágenes grandiosas, ya sea un paisaje, una flor, un pájaro, o una escena de una novela clásica, siendo cada composición un cuadro independiente y completo (fig. 121). El color del azul y blanco de Yongzheng (1722-1735) es de diversas tonalidades, descolorido, grueso, oscuro o brillante. En sus

---

2022)

<sup>264</sup> FENG, Shaohua, 2021, p. 62-66.

comienzos el color era similar al de Kangxi, pero posteriormente surgieron imitaciones del color de Xuande (1426-1435) con manchas de vidriado negro en la presentación (fig. 122). En cuanto a este tipo de porcelana, durante el Qianlong se caracterizó al principio por una representación de color inestable, con dibujos de bordes borrosos (fig. 123), desde entonces, gradualmente, aumentó la estabilidad de los colores. Sin embargo, a pesar de haber aumentado su calidad, otras variedades de porcelana multicolor la superaron en reputación.

La pintura colorista fue un logro importante en la decoración de la porcelana Qing, en particular el uso combinado del pintado y vidriado con variados colores. El contenido de sus patrones se divide en dos categorías principales: los motivos conceptuales abstractos, y los de temas figurativos.

El periodo Kangxi supuso un importante desarrollo de la porcelana Wucái en comparación con la dinastía Ming, además de los colores principales, rojo, verde, ocre y púrpura, también se utilizó el dorado, el azul (azul cobalto) y el negro (fig. 124). Sus variedades incluyen tarros, jarrones, piedras de cepillo, platos y cuencos, etc., siendo los motivos más comunes las hojas de plátano, flores, pájaros, insectos, tortugas, mariposas e historias humanas.

La porcelana “Falangcai 珐琅彩”<sup>265</sup> fue un nuevo producto del periodo Kangxi, que recibió cierta la influencia de las técnicas decorativas europeas. Según los archivos de la dinastía Qing, la porcelana blanca de mejor calidad se seleccionaba primero en los hornos oficiales de Jingdezhen para enviarla a la fábrica de palacio, donde era pintada por el pintor imperial, o por un pintor europeo, con técnicas de pintura al óleo, luego se volvía a cocer en el horno, obteniendo un gran efecto artístico. Está decorada con temas tradicionales chinos, como flores (fig. 125), pájaros (fig. 126) y figuras como niños prodigio (fig. 127) y hadas (fig. 128), así como figuras religiosas occidentales (fig. 129). Los primeros materiales de esmalte se importaban, no fue hasta el sexto año de

---

<sup>265</sup> Se trata de una técnica que aplica el método de pintura de esmalte a la porcelana. Solo para el placer de los emperadores. LIU, Jin, 2022, p. 68-70.

Yongzheng (1728) cuando se pudieron fabricar en territorio propio.<sup>266</sup> Fue también durante aquella época que los pintores de la corte se involucraron directamente en la producción, por lo que el estilo de la pintura tendió gradualmente hacia la temática e iconografía chinas. Su decoración también es más refinada y los motivos son más ricos, a veces acompañados de poesía o texto. En la época de Qianlong, el tema, la disposición y la técnica de las pinturas estaban evidentemente influenciados por la pintura occidental, incluso hay patrones que la imitan completamente.

Otra contribución importante fue la creación de la porcelana Fencai, que es una nueva variedad desarrollada sobre la base del Wucui, mejorando la fórmula de los materiales tradicionales al tiempo que se utilizan nuevas técnicas de pintura, imitando el método de pintura de esmalte, con tonos cálidos, vivos pero no duros, y una fuerte sensación de tridimensionalidad. Están pintados con colorante mezclado con polvo de plomo sobre porcelana cocida, la mayoría parte de motivos son de flores, pájaros, insectos y mariposas realistas. Se utilizó la técnica llamada “Guozhi 过枝”<sup>267</sup> (fig. 130) del Yongzheng de forma ingeniosa, al principio las ramas estaban unidas entre las paredes exteriores e interiores del plato, después se desarrolló hasta conectar el cuerpo y la tapa del recipiente por ramas, integrando la decoración con la forma.

Durante los periodos Kang, Yong y Qian de la dinastía Qing, aumentó la variedad de vidriados monocromos, con una amplia gama de colores, imitando básicamente las obras de los cinco famosos hornos de la dinastía Song, Ru, Guan, Ge, Ding y Jun, algunos de ellos siendo indistinguibles de los auténticos. De todos los vidriados de color, aunque el rojo de cobre a alta temperatura es el más difícil de cocer, llegó a su nivel máximo de tecnología de cocción en la historia a principios de la dinastía Qing. El “Langyaohong 郎窑红”<sup>268</sup> (fig. 131) del periodo de Kangxi es una imitación muy lograda del vidriado

---

<sup>266</sup> SHI, Meixiang, 2008, p. 6.

<sup>267</sup> Se trata de una técnica decorativa en porcelana pintada en la que las tazas o los cuencos se pintan tanto en el lado interior como en el exterior de la vasija, de modo que las ramas, las hojas, las flores y los frutos de las imágenes se unen para formar una composición completa. En: <<https://www.cihai.com.cn/baike/detail/72/5379853?q=%E8%BF%87%E6%9E%9D%E8%8A%B1>> (20-01-2022)

<sup>268</sup> Nombre dado a la famosa porcelana vidriada en rojo cobre producida en el horno oficial supervisado en Jingdezhen por el gobernador provincial de Jiangxi, Lang Tingji. En:



Jihong del Xuande. Con respecto al vidriado Qing, no se dominó bien hasta el Yongzheng, cuando se consiguió la estabilidad del color, debido a que las técnicas para controlar la cantidad de hierro en el vidriado y las condiciones de cocción fueron acertadas. Además, la imitación del celadón Longquan de Ming se conocía como porcelana Fenqing (fig. 132), una de las mejores tonalidades del celadón. El “Salan 洒蓝” es el color del cobalto en un esmalte de plomo a baja temperatura, el cual tiene el color de una mancha de agua azul oscuro que se forma cuando se espolvorea agua sobre una base azul, de ahí el nombre. Existía desde la dinastía Ming, pero la tecnología no maduró hasta el Kangxi, cuando se utilizó con frecuencia en combinación con el dorado (fig. 133) para crear un fuerte efecto visual de contraste, así como en la decoración de la porcelana de exportación.<sup>269</sup>

Además, la porcelana “Su-sancai 素三彩” (fig. 134) es una valiosa variedad utilizada en la corte Kangxi, sobre todo como recipiente de sacrificio y que está fabricada en verde oscuro, morado ocre y amarillo pálido en lugar de utilizar colores fuertes de rojo y verde, lo que la hace ligera y elegante.

Con relación al Doucai se aplicaba sobre todo a objetos pequeños (fig. 135) en la dinastía Ming, no obstante, al llegar la dinastía Qing, su variedad, producción y nivel artístico mejoraron mucho, se combinaron hábilmente el bajo vidriado Qinghua, el sobre vidriado Wucai y Fencai, habiéndose extendido esta decoración en la porcelana doméstica general.

Los siglos XVII y XVIII fueron el periodo más intenso de comercio de porcelana entre los países europeos y China, también fueron el periodo en el que la dinastía Qing era fuerte y la producción de porcelana estaba en su punto más próspero. En Occidente, la porcelana Qinghua, Wucai y Fencai gozaba de gran reputación entre los europeos. Los principales tipos de artículos utilizados para la porcelana de exportación eran las vajillas, los juegos de café, los equipos de maquillaje y diversos tipos de ornamento (fig. 136). Al principio, estos productos se basaban en la vajilla tradicional china, más tarde hubo poco a poco un cambio hacia artículos que se adaptaban más a las costumbres europeas, como

---

<<https://www.cihai.com.cn/baike/detail/72/5435508?q=%E9%83%8E%E7%AA%91>> (20-01-2022)

<sup>269</sup> DU, Lijun, 2007, p. 17.

cafeteras, azucareros, especieros, jarras de cerveza, marcos de fotos, esculturas, etc. Lo mismo ocurrió con los motivos decorativos, ya que el estilo chino de las flores, los pájaros, los paisajes y las figuras eran temas populares de los occidentales, e incluso había una disposición de patrones que se adapta al gusto de los europeos, como los motivos florales compactos de cuatro estaciones, y los diseños en la porcelana Fencai, donde los motivos eran chinos pero las técnicas de pintura ya son occidentales.<sup>270</sup>

La formación del estilo es inseparable del entorno de la época, así que los factores externos, como el estado de la gobernanza, el auge y la decadencia de la economía, la ideología imperante y la intervención de los gobernantes en las distintas épocas históricas, influyeron en distinto grado en las creaciones de los artistas desde varios ángulos, en consecuencia, el estilo artístico inevitablemente presentaba las huellas de su época.

El estilo artístico de la porcelana nunca es estático en su estado arquetípico original, sino que siempre cambia a lo largo del tiempo de una forma acumulativa que sigue influyendo en los que vienen detrás, evolucionando tanto en el contenido como en la forma, lo que se refleja en el modo en que el sujeto creativo combina las realidades de la época y el lugar con las sensibilidades estéticas del público. De tal modo, se transforman, reorganizan o derivan ciertos contenidos o formas para que la obra mantenga las cualidades básicas del prototipo mientras incorpora las ideas e innovaciones únicas de una nueva era, impulsando así su estilo artístico hacia adelante en la derivación y evolución de los contenidos al igual que en la continuación y expansión de la forma.

---

<sup>270</sup> DU, Lijun, 2007, p. 46.

### Tabla e ilustraciones

Señal	Porcelana	Loza
Transparencia del borde delgado del bizcocho	Translúcido; los de colores son opacos	No transparente
Absorción de agua del bizcocho	Debajo del 2%; porcelana fina por debajo del 0,5%	Más del 2%
Porosidad del bizcocho	Más baja	Más alta
Sección transversal del bizcocho	Dura, densa, brillante	Frágil, sin brillo
Estructura del bizcocho	Compuesto principalmente por fases vítreas y cristalinas, con partículas residuales de cuarzo y un alto contenido de fase vítrea	Principalmente partículas de arcilla deshidratada y de cuarzo, ambas pegadas por una pequeña cantidad de fase vítrea
Espesor del mismo tipo	Más delgado	Más grueso
Peso del mismo volumen	Más pesado	Más ligero
Grado de utilización mecánica del mismo tipo de bizcocho	Más	Menos
Superficie	Vidriado, brillante	Vidriado o sin vidriado, con poco brillo
Color del vidriado	Color puro, la porcelana antigua predomina el color Qing	Color no puro, Qing con tinte amarillento o amarillo grisáceo con un ligero tinte verdoso
Espesor de la capa de vidriado	Más de 0,1 mm	Loza vidriada antigua generalmente por debajo de 0,1 mm, ocasionalmente por encima de 0,1 mm
Grado de adherencia de bizcocho y vidriado	Buena	Mala adherencia, con descamación del vidriado
Uniformidad del vidriado	Uniforme y brillante	Desigual, falta de brillo
Tipo de vidriado	De cal o feldespato	De cal o plomo, o vidriados sin plomo más difíciles de fundir
Temperatura requerida	Puede ser superior a 1300°C	Generalmente no más de 1250°C
Sonido de percusión	Nítido	Turbio

**Tabla 1.** Identificación de porcelana y cerámica. YE, Hongming, 2008, p.121



**Figura 17.** Cong de celadón del horno Longquan, de la dinastía Song del Sur (1127-1279), Zhejiang Provincial Museum, Hangzhou.

<https://www.zhejiangmuseum.com/Collection/ExcellentCollection/2034zonghepingtaixhibit/2034zonghepingtaixhibit> (23-01-2022)



**Figura 18.** Jarrón de celadón con forma de calabaza del horno Guan (Zhejiang), de la dinastía Song del Sur, National Palace Museum, Taipei.

[https://openmuseum.tw/muse/digi\\_object/b6159b9273dbc2863323110f538cd3a0](https://openmuseum.tw/muse/digi_object/b6159b9273dbc2863323110f538cd3a0) (23-01-2022)



**Figura 19.** Gran plato azul y blanco con boca floral y motivo de dos fénix, de la dinastía Yuan (1271-1368), Museo Nacional de Irán.

[http://www.gucn.com/Service\\_CurioCheck\\_Show.asp?Id=426541](http://www.gucn.com/Service_CurioCheck_Show.asp?Id=426541) (23-01-2022)



**Figura 20.** Fang de celadón primitivo de la dinastía Han Occidental (206 a. C.-25 d. C.), Zhejiang Provincial Museum, Hangzhou.

<https://www.zhejiangmuseum.com/Collection/ExcellentCollection/5392zonghepingtaixhibit/5392zonghepingtaixhibit> (04-02-2022)



**Figura 21.** Dengzhan vidriado negro con forma de oso del horno Yue, de la dinastía Han Oriental (25-220), Zhejiang Provincial Museum, Hangzhou.

<https://www.zhejiangmuseum.com/Collection/ExcellentCollection/948zonghepingtaiaexhibit/948zonghepingtaiaexhibit> (23-01-2022)



**Figura 22.** Tarro de celadón con decoración de cuerdas del horno Yue, de la dinastía Han Oriental, Zhejiang Provincial Museum, Hangzhou.

<https://www.zhejiangmuseum.com/Collection/ExcellentCollection/729zonghepingtaiaexhibit/729zonghepingtaiaexhibit> (25-01-2022)



**Figura 23.** Hu de celadón primitivo con motivos de ondas de agua y taiji deformado, de la dinastía Han (202 a. C.- 220 d. C.), Zhejiang Provincial Museum, Hangzhou.

<https://www.zhejiangmuseum.com/Collection/ExcellentCollection/1208zonghepingtaiaexhibit/1208zonghepingtaiaexhibit> (25-01-2022)



**Figura 24.** Tarro de celadón primitivo con motivos de cuerdas y el ave fénix, de la dinastía Han, The Palace Museum, Beijing.

<https://www.dpm.org.cn/collection/ceramic/227468.html> (25-01-2022)



**Figura 25.** Bu de celadón primitivo con motivos de ondas de agua, y animales en las orejas, de la dinastía Han, Zhejiang Provincial Museum, Hangzhou.

<https://www.zhejiangmuseum.com/Collection/ExcellentCollection/1147zonghepingtaixhibit/1147zonghepingtaixhibit> (25-01-2022)



**Figura 26.** Hu de celadón con cabeza y cola de gallo del horno Yue, de la dinastía Jin Occidental (265-316), Zhejiang Provincial Museum, Hangzhou.

<https://www.zhejiangmuseum.com/Collection/ExcellentCollection/1369zonghepingtaixhibit/1369zonghepingtaixhibit> (26-01-2022)



**Figura 27.** Tarro de celadón del horno Yue, con cuatro orejas y motivos de cuerdas, perlas, y redes, de la dinastía Jin Occidental, Zhejiang Provincial Museum, Hangzhou.

<https://www.zhejiangmuseum.com/Collection/ExcellentCollection/5391zonghepingtaixhibit/5391zonghepingtaixhibit> (26-01-2022)



**Figura 28.** Xiangxun de celadón del horno Yue, de la dinastía Jin Occidental, Zhejiang Provincial Museum, Hangzhou.

<https://www.zhejiangmuseum.com/Collection/ExcellentCollection/5384zonghepingtaixhibit/5384zonghepingtaixhibit> (26-01-2022)



**Figura 29.** Tuohu de celadón con motivos de cuerdas y redes del horno Yue, de la dinastía Jin Occidental, Zhejiang Provincial Museum, Hangzhou.

<https://www.zhejiangmuseum.com/Collection/ExcellentCollection/5476zonghepingtaiexhibit/5476zonghepingtaiexhibit> (26-01-2022)



**Figura 30.** Duogepan de celadón del horno Yue, de la dinastía Jin Occidental, Zhejiang Provincial Museum, Hangzhou.

<https://www.zhejiangmuseum.com/Collection/ExcellentCollection/1656zonghepingtaiexhibit/1656zonghepingtaiexhibit> (26-01-2022)



**Figura 31.** Huzi de celadón del horno Yue, de la dinastía Jin Occidental, Zhejiang Provincial Museum, Hangzhou.

<https://www.zhejiangmuseum.com/Collection/ExcellentCollection/5451zonghepingtaiexhibit/5451zonghepingtaiexhibit> (26-01-2022)



**Figura 32.** Yantai de celadón del horno Yue, de la dinastía Jin Occidental, Zhejiang Provincial Museum, Hangzhou.

<https://www.zhejiangmuseum.com/Collection/ExcellentCollection/1573zonghepingtaiexhibit/1573zonghepingtaiexhibit> (26-01-2022)





**Figura 33.** Shuizhu de celadón del horno Yue, de la dinastía Jin Occidental, Zhejiang Provincial Museum, Hangzhou.

<https://www.zhejiangmuseum.com/Collection/ExcellentCollection/718zonghepingtaiexhibit/718zonghepingtaiexhibit> (26-01-2022)



**Figura 34.** Erbei de celadón del horno Yue, de la dinastía Jin Occidental, Zhejiang Provincial Museum, Hangzhou.

<https://www.zhejiangmuseum.com/Collection/ExcellentCollection/1675zonghepingtaiexhibit/1675zonghepingtaiexhibit> (26-01-2022)



**Figura 35.** Zhenmushou de celadón del horno Yue, de la dinastía Jin Occidental, The Oriental Metropolitan Museum, Nanjing.

<https://lvv2.com/t/373346> (26-01-2022)



**Figura 36.** Jilong de celadón del horno Yue, de la dinastía Jin Occidental, Zhejiang Provincial Museum, Hangzhou.

<https://www.zhejiangmuseum.com/Collection/ExcellentCollection/1382zonghepingtaiexhibit/1382zonghepingtaiexhibit> (26-01-2022)





**Figura 37.** Zhujuan de celadón del horno Yue, de la dinastía Jin Occidental, Zhejiang Provincial Museum, Hangzhou.

<https://www.zhejiangmuseum.com/Collection/ExcellentCollection/1606zonghepingtaiexhibit/1606zonghepingtaiexhibit> (26-01-2022)



**Figura 38.** Tarro de celadón del horno Yue, con tres manchas marrones en el borde de la boca, de la dinastía Jin Oriental (317-420), Zhejiang Provincial Museum, Hangzhou.

<https://www.zhejiangmuseum.com/Collection/ExcellentCollection/1663zonghepingtaiexhibit/1663zonghepingtaiexhibit> (27-01-2022)



**Figura 39.** Plato de celadón con diseños de pétalos de loto tallados, de las Dinastías meridionales (420-589), Zhejiang Provincial Museum, Hangzhou.

<https://www.zhejiangmuseum.com/Collection/ExcellentCollection/1113zonghepingtaiexhibit/1113zonghepingtaiexhibit> (27-01-2022)



**Figura 40.** Zun de celadón con decoración de lotos hacia arriba y hacia abajo (uno de los cuatro), de la dinastía Qi del Norte (550-577), The Palace Museum, Beijing.

<https://www.dpm.org.cn/collection/ceramic/226778.html> (27-01-2022)



**Figura 41.** Hu de celadón con un mango y motivos tallados de pétalos de loto y lonicera, de las Dinastías septentrionales (386-581), The Palace Museum, Beijing.

<https://www.dpm.org.cn/collection/ceramic/226793.html> (27-01-2022)



**Figura 42.** Plato de pie alto de celadón, de la dinastía Sui (581-618), The Palace Museum, Beijing.

<https://www.dpm.org.cn/collection/ceramic/227112.html> (27-01-2022)



**Figura 43.** Tarro de celadón con cuatro orejas y motivos appliqués de flores, hojas enrolladas y caras de animal, de la dinastía Sui, The Palace Museum, Beijing.

<https://www.dpm.org.cn/collection/ceramic/227456.html> (27-01-2022)



**Figura 44.** Tarro de celadón del horno Huainan (Anhui), con cuatro orejas y motivos rayados de pétalos de loto, de la dinastía Sui, The Palace Museum, Beijing.

<https://www.dpm.org.cn/collection/ceramic/227086.html> (27-01-2022)



**Figura 45.** Hu vidriado blanco con cabeza de elefante y asa de dragón, de la dinastía Sui, Henan Museum, Zhengzhou.

[http://www.chnmus.net/sitesources/hnsbwy/page\\_pc/gzfw/spzb/article1ad496b38e624aa3a72350fc0a7f6784.html](http://www.chnmus.net/sitesources/hnsbwy/page_pc/gzfw/spzb/article1ad496b38e624aa3a72350fc0a7f6784.html) (28-01-2022)



**Figura 46.** Hu vidriado blanco con motivos appliqués de Pushou, del decimoquinto año de Kaihuang de la dinastía Sui (595), Henan Museum, Zhengzhou.

[http://www.chnmus.net/sitesources/hnsbwy/page\\_pc/dzjp/zpjc/cq/articlea830261f98ad418296a84ccafb7ee3c1.html](http://www.chnmus.net/sitesources/hnsbwy/page_pc/dzjp/zpjc/cq/articlea830261f98ad418296a84ccafb7ee3c1.html) (28-01-2022)



**Figura 47.** Figurita de sirviente vidriada en blanco y pintada en negro, de la dinastía Sui, Henan Museum, Zhengzhou.

[http://www.chnmus.net/sitesources/hnsbwy/page\\_pc/bwzl/yyhxzzjd/cpsx/articlefa231e7053754188a4428d759cde684.html](http://www.chnmus.net/sitesources/hnsbwy/page_pc/bwzl/yyhxzzjd/cpsx/articlefa231e7053754188a4428d759cde684.html) (28-01-2022)



**Figura 48.** Copa Begonia de celadón (su forma se origina en la copa larga multicurva sasánida de oro y plata) del horno Yue, de la dinastía Tang, The Palace Museum, Beijing.

<https://www.dpm.org.cn/collection/ceramic/226959.html> (28-01-2022)



**Figura 49.** Hu de celadón con cabeza de gallo y asa de dragón, de la dinastía Tang, The Palace Museum, Beijing.

<https://www.dpm.org.cn/collection/ceramic/226765.html> (28-01-2022)



**Figura 50.** Zhihu de celadón con motivos appliqués de danza Hu del horno Changsha, de la dinastía Tang, Anhui Museum, Hefei.

<https://www.ahm.cn/Collection/Details/tcq?nid=105> (28-01-2022)



**Figura 51.** Zhihu de celadón con motivos appliqués de danza Hu del horno Changsha, de la dinastía Tang, Anhui Museum, Hefei.

<https://www.ahm.cn/Collection/Details/tcq?nid=105> (28-01-2022)



**Figura 52.** Hu de celadón del horno Changsha, de la dinastía Tang, con motivos de perlas punteadas continuas, Hunan Museum, Changsha.

<http://61.187.53.122/collection.aspx?id=2258&lang=zh-CN> (28-01-2022)



**Figura 53.** Hu de celadón del horno Changsha, con motivo de fénix marrón y verde de la dinastía Tang, Hunan Museum, Changsha.

<http://61.187.53.122/collection.aspx?id=2242&lang=zh-CN> (28-01-2022)



**Figura 54.** Tang-sancai de un hombre guiando a un camello, de la dinastía Tang, The Palace Museum, Beijing.

<https://www.dpm.org.cn/collection/ceramic/227513.html> (29-01-2022)



**Figura 55.** Plato azul y blanco del horno Gongyi (Henan), de la dinastía Tang, Asian Civilisations Museum, Singapore.

<https://www.nhb.gov.sg/acm/whats-on/family-fun/2022-11a---january> (29-01-2022)



**Figura 56.** Cuenco de porcelana blanca con boca en forma de pétalo del horno Ding (Hebei), de las Cinco Dinastías (902-979), Zhejiang Provincial Museum, Hangzhou.

<https://www.zhejiangmuseum.com/Collection/ExcellentCollection/625zonghepingtaixhibit/625zonghepingtaixhibit> (29-01-2022)





**Figura 57.** Cuenco de porcelana blanca del horno Ding, de las Cinco Dinastías, Zhejiang Provincial Museum, Hangzhou.

<https://www.zhejiangmuseum.com/Collection/ExcellentCollection/696zonghepingtaiexhibit/696zonghepingtaiexhibit> (29-01-2022)



**Figura 58.** Zhan de celadón en forma de pétalos del horno Ding, de las Cinco Dinastías, Zhejiang Provincial Museum, Hangzhou.

<https://www.zhejiangmuseum.com/Collection/ExcellentCollection/1514zonghepingtaiexhibit/1514zonghepingtaiexhibit> (29-01-2022)



**Figura 59.** Zhantuo de celadón del horno Longquan, de las Cinco Dinastías, Longquan Celadon Ware Museum, Lishui.

<http://www.lsszbwg.com/Collection/CollectionView?museumId=30ec36af-2a62-4bc7-84cb-c68a52e3a403&code=001005> (29-01-2022)



**Figura 60.** Zhihu de celadón del horno Yue, de las Cinco Dinastías, The Palace Museum, Beijing.

<https://www.dpm.org.cn/collection/ceramic/227087.html> (31-01-2022)



**Figura 61.** Caja de celadón con el color secreto del horno Yue, de las Cinco Dinastías, Museum of Wu, Suzhou.

<https://www.wuzhongmuseum.com/collection/treasure/63> (31-01-2022)



**Figura 62.** Cuenco del color secreto con decoración de oro del horno Yue, de las Cinco Dinastías, Museum of Wu, Suzhou.

<https://www.wuzhongmuseum.com/collection/treasure/62> (31-01-2022)



**Figura 63.** Meiping de porcelana Qing-blanca con patrón tallado del horno Jingdezhen, de la dinastía Song (960-1279), The Palace Museum, Beijing.

<https://www.dpm.org.cn/collection/ceramic/227563.html> (01-02-2022)



**Figura 64.** Yuhuchunping de porcelana negra con patrón tallado, de la dinastía Song (960-1279), The Palace Museum, Beijing.

<https://www.dpm.org.cn/collection/ceramic/227583.html> (01-02-2022)



**Figura 65.** Hu de celadón con cabeza de dragón y motivos tallados de fénix del horno Yaozhou (Shanxi), de la dinastía Song del Norte (960-1127), The Metropolitan Museum of Art, New York.

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/49204> (01-02-2022)



**Figura 66.** Chazhan de porcelana negra del horno Jianyang (Fujian), de la dinastía Song, The Palace Museum, Beijing.

<https://www.dpm.org.cn/collection/ceramic/227178.html> (01-02-2022)



**Figura 67.** Jarrón de porcelana blanca en forma de dos peces del horno Ding (Hebei), de la dinastía Song, por colección particular.

<http://www.artxiangshan.com/exhibition-detail/InfoId/216.html> (01-02-2022)



**Figura 68.** Maceta vidriada Qing-gris con diseño del Kaipian del horno Ge (Zhejiang), de la dinastía Song, The Palace Museum, Beijing.

<https://www.dpm.org.cn/collection/ceramic/226990.html> (01-02-2022)





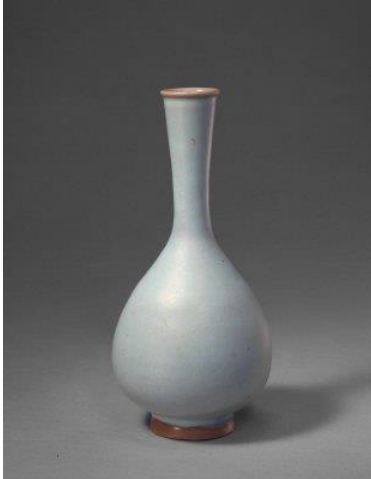
**Figura 69.** Jarrón vidriado Fenqing con boca de plato del horno de Longquan, de la dinastía Song, The Palace Museum, Beijing.

<https://www.dpm.org.cn/collection/ceramic/227552.html> (01-02-2022)



**Figura 70.** Estufa vidriada Meiziqing con tres patas del horno Longquan, de la dinastía Song, The Palace Museum, Beijing.

<https://www.dpm.org.cn/collection/ceramic/227552.html> (01-02-2022)



**Figura 71.** Jarrón vidriado Yuebai del horno Jun (Henan), de la dinastía Song, The Palace Museum, Beijing.

<https://www.dpm.org.cn/collection/ceramic/226997.html> (01-02-2022)



**Figura 72.** Estufa vidriada azul celeste del horno Jun, de la dinastía Song, The Palace Museum, Beijing.

<https://www.dpm.org.cn/collection/ceramic/227955.html> (01-02-2022)



**Figura 73.** Soporte vidriado multicolor para maceta del horno Jun, de la dinastía Song, The Palace Museum, Beijing.

<https://www.dpm.org.cn/collection/ceramic/227141.html> (01-02-2022)



**Figura 74.** Chazhan vidriado negro decorado con pelos plateados del horno Jianyang, de la dinastía Song, The Palace Museum, Beijing.

<https://www.dpm.org.cn/collection/ceramic/227154.html> (01-02-2022)



**Figura 75.** Tinaja de porcelana blanca con patrón eliminado de estilo Chanzhi del horno Dangyangyu (Henan), de la dinastía Song, The Palace Museum, Beijing.

<https://www.dpm.org.cn/collection/ceramic/227005.html> (01-02-2022)



**Figura 76.** Almohada de porcelana blanca con patrón rayado de estilo Zhezhi (rama floreciente individual), de la dinastía Song, The Palace Museum, Beijing.

<https://www.dpm.org.cn/collection/ceramic/227586.html> (01-02-2022)



**Figura 77.** Barreño vidriado marrón con patrón pintado de estilo Sandian del horno Liulichang (Sichuan), de la dinastía Song, The Palace Museum, Beijing.

<https://www.dpm.org.cn/collection/ceramic/227538.html> (01-02-2022)



**Figura 78.** Almohada octagonal con patrón de estilo Kaiguang (patrón temático con líneas enmarcadas) del horno Cizhou (Hebei), de la dinastía Song, The Palace Museum, Beijing.

<https://www.dpm.org.cn/collection/ceramic/227130.html> (01-02-2022)



**Figura 79.** Cuelco de celadón con patrón de estilo Tuanhua del horno Yaozhou, de la dinastía Song, The Palace Museum, Beijing.

<https://www.dpm.org.cn/collection/ceramic/227130.html> (01-02-2022)



**Figura 80.** Hu vidriado verde en forma de cresta de gallo, de la dinastía Liao (916-1125), Liaoning Provincial Museum, Shenyang.

<http://www.lnmuseum.com.cn/index/index/ndetail/id/1357.html> (02-02-2022)



**Figura 81.** Jarrón vidriado amarillo con cuello largo, de la dinastía Liao, Liaoning Provincial Museum, Shenyang.

<http://www.lnmuseum.com.cn/index/index/ndetail/id/1360.html> (02-02-2022)



**Figura 82.** Jarrón vidriado blanco con boca de plato y, patrón en forma de eliminado con tallado, de la dinastía Liao, Liaoning Provincial Museum, Shenyang.

<http://www.lnmuseum.com.cn/index/index/ndetail/id/1363.html> (02-02-2022)



**Figura 83.** Jarrón portátil vidriado blanco con boca de plato y cuatro agujeros de la cuerda, de la dinastía Liao, Inner Mongolia Museum, Huhhot.

[http://www.nmg.xinhuanet.com/tpzx/tpxw/2020-09/17/c\\_1126183386.htm](http://www.nmg.xinhuanet.com/tpzx/tpxw/2020-09/17/c_1126183386.htm) (02-02-2022)



**Figura 84.** Hu plano con agujeros para cuerda y patrón geométrico, de la dinastía Liao, Liaoning Provincial Museum, Shenyang.

<http://www.kgzg.cn/a/359.html> (02-02-2022)



**Figura 85.** Jarrón vidriado amarillo con cabeza de gallo, de la dinastía Liao, The Palace Museum, Beijing.

<https://www.dpm.org.cn/collection/ceramic/227540.html> (02-02-2022)



**Figura 86.** Plato Begonia del Sancai estampado, de la dinastía Liao, The Palace Museum, Beijing.

<https://www.dpm.org.cn/collection/ceramic/26942.html> (02-02-2022)



**Figura 87.** Jarrón vidriado blanco decorado con motivos negros, en forma de calabaza, de la dinastía Jin (1115-1234), Liaoning Provincial Museum, Shenyang.

<http://www.lnmuseum.com.cn/index/index/ndetail/id/1369.html> (02-02-2022)



**Figura 88.** Xian de porcelana blanca con una oreja del horno Ding, de la dinastía Jin, The Palace Museum, Beijing.

<https://www.dpm.org.cn/collection/ceramic/28082.html> (02-02-2022)



**Figura 89.** Hu vidriado negro con boca pequeña y patrón eliminado, de la dinastía Jin, The Palace Museum, Beijing.

<https://www.dpm.org.cn/collection/ceramic/227576.html> (02-02-2022)



**Figura 90.** Meiping vidriado blanco decorado con motivos negros del horno Cizhou (Hebei), de la dinastía Jin, The Palace Museum, Beijing.

<https://www.dpm.org.cn/collection/ceramic/226833.html> (02-02-2022)



**Figura 91.** Jarrón vidriado negro con manchas marrones del horno Cizhou (Hebei), de la dinastía Jin, The Palace Museum, Beijing.

<https://www.dpm.org.cn/collection/ceramic/227582.html> (02-02-2022)



**Figura 92.** Meiping vidriado negro con patrón eliminado y tallado del horno Lingwu (Ningxia), de la dinastía Xia Occidental (1038-1227), The Palace Museum, Beijing.

<https://www.dpm.org.cn/collection/ceramic/227580.html> (02-02-2022)





**Figura 93.** Jarrón vidriado blanco con boca floral del horno Lingwu, de la dinastía Xia Occidental, Ningxia Museum, Yinchuan.

[http://ycrb.ycen.com.cn/epaper/ycwb/html/2018-03/26/content\\_11131.htm](http://ycrb.ycen.com.cn/epaper/ycwb/html/2018-03/26/content_11131.htm) (03-02-2022)



**Figura 94.** Hu plano vidriado marrón con patrón eliminado del horno Lingwu, de la dinastía Xia Occidental, Guanfu Museum, Beijing.

<http://www.guanfumuseum.org.cn/view.php?id=415&sid=0> (03-02-2022)



**Figura 95.** Meiping octagonal azul y blanco del horno Jingdezhen (Jiangxi), de la dinastía Yuan (1271-1368), The Palace Museum, Beijing.

<https://www.dpm.org.cn/collection/ceramic/226706.html> (03-02-2022)



**Figura 96.** Cuenco de pie alto azul y blanco, de la dinastía Yuan, Guanfu Museum, Beijing.

<http://www.guanfumuseum.org.cn/view.php?id=344> (03-02-2022)



**Figura 97.** Copa de pie alto roja bajo vidriado del horno Jingdezhen, de la dinastía Yuan, The Palace Museum, Beijing.

<https://www.dpm.org.cn/collection/ceramic/226885.html> (03-02-2022)



**Figura 98.** Base para vasija azul y blanco, de la dinastía Yuan, The Fitzwilliam Museum, Cambridge.

<http://www.zhongguociwang.com/show.aspx?id=12857&cid=170&page=2> (03-02-2022)



**Figura 99.** Tarro azul y blanco con patrón de estilo Chanzhi, de la dinastía Yuan, The Fitzwilliam Museum, Cambridge.

<http://www.zhongguociwang.com/show.aspx?id=12857&cid=170&page=2> (03-02-2022)



**Figura 100.** Meiping azul y blanco del horno Jingdezhen de la dinastía Yuan, con la base de motivo de pétalos de loto y el hombro de motivos de Chanzhi y hierbas rizadas, The Palace Museum, Beijing.

<https://www.dpm.org.cn/collection/ceramic/227557.html> (03-02-2022)





**Figura 101.** Tarro azul y rojo bajo vidriado con patrón de estilo Kaiguang del horno Jingdezhen de la dinastía Yuan, The Palace Museum, Beijing.

<https://www.dpm.org.cn/collection/ceramic/226716.html> (03-02-2022)



**Figura 102.** Plato vidriado Luanbai del horno Jingdezhen de la dinastía Yuan, The Palace Museum, Beijing.

<https://www.dpm.org.cn/collection/ceramic/227169.html> (03-02-2022)



**Figura 103.** Cueco vidriado Jihong de la dinastía Ming, National Palace Museum, Taipei.

<https://theme.npm.edu.tw/opendata/DigitImageSets.aspx?sNo=04017659> (03-02-2022)



**Figura 104.** Tarro vidriado Qinghua-wucui del Wanli (1573-1620) de la dinastía Ming, National Palace Museum, Taipei.

<https://theme.npm.edu.tw/opendata/DigitImageSets.aspx?sNo=04015450> (03-02-2022)



**Figura 105.** Cuenco vidriado rojo y verde del Jiajing (1522-1566) de la dinastía Ming, National Palace Museum, Taipei.

<https://theme.npm.edu.tw/opendata/DigitImageSets.aspx?sNo=04017652> (03-02-2022)



**Figura 106.** Copa de pie alto vidriada Doucai del Xuande (1462-1485) de la dinastía Ming, National Palace Museum, Taipei.

<https://theme.npm.edu.tw/opendata/DigitImageSets.aspx?sNo=04014360> (03-02-2022)



**Figura 107.** Copa de pie alto vidriada Doucai del Chenghua (1465-1487) de la dinastía Ming, National Palace Museum, Taipei.

<https://theme.npm.edu.tw/opendata/DigitImageSets.aspx?sNo=04032530> (03-02-2022)



**Figura 108.** Copa de pie alto vidriada de blanco dulce del Yongle (1403-1424) de la dinastía Ming, National Palace Museum, Taipei.

<https://theme.npm.edu.tw/opendata/DigitImageSets.aspx?sNo=04019571> (03-02-2022)



**Figura 109.** Banqueta de verano azul y blanca del Wanli de la dinastía Ming, Percival David Foundation of Chinese Art, London.

[https://www.britishmuseum.org/collection/object/A\\_PDF-B-660](https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_PDF-B-660) (03-02-2022)



**Figura 110.** Caja de cosméticos azul y blanca del Wanli de la dinastía Ming, National Palace Museum, Taipei.

<https://theme.npm.edu.tw/opendata/DigitalImageSets.aspx?sNo=04022914> (03-02-2022)



**Figura 111.** Estufa vidriada blanca del horno Dehua (Fujian) de la dinastía Ming, The Palace Museum, Beijing.

<https://www.dpm.org.cn/collection/ceramic/227473.html> (03-02-2022)



**Figura 112.** Plato vidriado blanco con letras árabes rojas del Zhengde (1506-1521) de la dinastía Ming, National Palace Museum, Taipei.

<https://theme.npm.edu.tw/opendata/DigitalImageSets.aspx?sNo=04014395> (03-02-2022)



**Figura 113.** Copa azul y blanca con patrón pintado sumi-e del Chongzhen (1628-1644) de la dinastía Ming, The Palace Museum, Beijing.

<https://www.dpm.org.cn/collection/ceramic/227294.html> (03-02-2022)



**Figura 114.** Inscripción de Xuande en el cuerpo del jarrón azul y blanco de la dinastía Ming, National Palace Museum, Taipei.

<https://theme.npm.edu.tw/opendata/DigitalImageSets.aspx?sNo=04032575> (04-02-2022)



**Figura 115.** Inscripción de Chenghua en el reverso del cuenco vidriado verde de la dinastía Ming, National Palace Museum, Taipei.

<https://theme.npm.edu.tw/opendata/DigitalImageSets.aspx?sNo=04032548> (04-02-2022)



**Figura 116.** Inscripción de Hongzhi (1488-1505) en el reverso del cuenco vidriado amarillo de la dinastía Ming, National Palace Museum, Taipei.

<https://theme.npm.edu.tw/opendata/DigitalImageSets.aspx?sNo=04019580> (04-02-2022)





**Figura 117.** Inscripción persa en el reverso del plato vidriado blanco del Zhengde de la dinastía Ming, The Palace Museum, Beijing.

<https://www.dpm.org.cn/collection/ceramic/227886.html> (04-02-2022)



**Figura 118.** Inscripción auspiciosa en el fondo del cuenco azul y blanco del Wanli de la dinastía Ming, The Palace Museum, Beijing.

<https://www.dpm.org.cn/collection/ceramic/227289.html> (04-02-2022)



**Figura 119.** Plato azul y blanco con boca en forma de Linghua del Tianqi (1621-1627) de la dinastía Ming, The Palace Museum, Beijing.

<https://www.dpm.org.cn/collection/ceramic/227755.html> (04-02-2022)



**Figura 120.** Plato azul y blanco con decoración Kaiguang del Wanli de la dinastía Ming, The British Museum, London.

[https://www.britishmuseum.org/collection/object/A\\_1925-0512-1](https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_1925-0512-1) (04-02-2022)



**Figura 121.** Jarrón azul y blanco del Kangxi (1661-1722) de la dinastía Qing, The Palace Museum, Beijing.

<https://www.dpm.org.cn/collection/ceramic/227741.html> (04-02-2022)



**Figura 122.** Jarrón azul y blanco del Yongzheng (1722-1735) imitando el estilo Xuande, de la dinastía Qing, The Palace Museum, Beijing.

<https://www.dpm.org.cn/collection/ceramic/226791.html> (04-02-2022)



**Figura 123.** Jarrón azul y blanco del Qianlong (1736-1796) de la dinastía Qing, National Palace Museum, Taipei.

<https://theme.npm.edu.tw/opendata/DigitImageSets.aspx?sNo=04023048> (04-02-2022)



**Figura 124.** Jarrón vidriado Wucan del Kangxi de la dinastía Qing, The Palace Museum, Beijing.

<https://www.dpm.org.cn/collection/ceramic/227299.html> (04-02-2022)



**Figura 125.** Jarrón esmaltado Falangcai con patrón de flores de la dinastía Qing, The Palace Museum, Beijing.

<https://www.dpm.org.cn/collection/ceramic/226779.html> (04-02-2022)



**Figura 126.** Cuenco esmaltado Falangcai con patrón de pájaros de la dinastía Qing, National Palace Museum, Taipei.

<https://theme.npm.edu.tw/opendata/DigitImageSets.aspx?sNo=04026482> (04-02-2022)



**Figura 127.** Jarrón doble esmaltado Falangcai con patrón de niños de la dinastía Qing, The Palace Museum, Beijing.

<https://www.dpm.org.cn/collection/ceramic/227078.html> (04-02-2022)



**Figura 128.** Jarrón esmaltado Falangcai con patrón de hadas de la dinastía Qing, National Palace Museum, Taipei.

<https://theme.npm.edu.tw/opendata/DigitImageSets.aspx?sNo=04032798> (04-02-2022)



**Figura 129.** Jarrón esmaltado Falangcai patrón de la Virgen María y el Niño Jesús (tema cristiano muy popular), de la dinastía Qing, National Palace Museum, Taipei.

<https://theme.npm.edu.tw/opendata/DigitImageSets.aspx?sNo=04032847> (04-02-2022)



**Figura 130.** Plato vidriado Fencai con patrón Guozhi del Yongzhen de la dinastía Qing, The Palace Museum, Beijing.

<https://www.dpm.org.cn/collection/ceramic/227264.html> (04-02-2022)



**Figura 131.** Jarrón vidriado Langyaohong del Kangxi de la dinastía Qing, The Palace Museum, Beijing.

<https://www.dpm.org.cn/collection/ceramic/227155.html> (04-02-2022)



**Figura 132.** Zun vidriado Fenqing del Yongzhen de la dinastía Qing, The Palace Museum, Beijing.

<https://www.dpm.org.cn/collection/ceramic/227164.html> (04-02-2022)





**Figura 133.** Hudou vidriado Salan del Kangxi de la dinastía Qing, The Palace Museum, Beijing.

<https://www.dpm.org.cn/collection/ceramic/227023.html> (04-02-2022)



**Figura 134.** Tarro vidriado Su-sancai del Kangxi de la dinastía Qing, The Palace Museum, Beijing.

<https://www.dpm.org.cn/collection/ceramic/227272.html> (04-02-2022)



**Figura 135.** Copa vidriada Doucai del Jiaqing (1790-1820) de la dinastía Qing, The Palace Museum, Beijing.

<https://www.dpm.org.cn/collection/ceramic/227040.html> (04-02-2022)



**Figura 136.** Juego de café de porcelana Fencai del Yongzhen de la dinastía Qing, The British Museum, London.

[https://www.britishmuseum.org/collection/object/A\\_Franks-609\\_1](https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_Franks-609_1) (05-02-2022)



#### **Capítulo 4. Los principales estilos artísticos de la porcelana china difusores hacia el Occidente antes del siglo XVI**

La exportación de cerámica china al extranjero comenzó a partir del período Han (202 a. C.- 220 d. C.), se desarrolló durante el Tang (618-907) y las Cinco Dinastías (902-979), floreció en el Song (960-1279) y Yuan (1271-1368), por último, alcanzó su punto álgido bajo el Ming (1368-1644) y Qing (1636-1912). Basándose en las porcelanas de exportación chinas excavadas y heredadas de todo el mundo, es posible reconstruir, en parte, los intercambios culturales entre China y China en distintos periodos históricos. Este intercambio no fue unidireccional, ya que la porcelana china se extendió por todo el mundo a través de las Rutas de la Seda terrestres y marítimas, provocando al mismo tiempo colisiones, absorciones e integraciones con diversas culturas a lo largo de miles de años, en un intercambio bidireccional que ha dado lugar a una rica variedad de estilos artísticos cerámicos de todo el mundo.

En la época de la dinastía Tang, China era una de las grandes potencias mundiales, al mismo tiempo que florecía el Imperio árabe, un área cultural árabe-islámica que comprendía principalmente Asia Central y Occidental, que, gracias a su comercio con China, vendía una gran cantidad de porcelana Tang a tales regiones. Por tierra, la porcelana se exportaba desde Xinjiang hasta Asia Central a través del Corredor de Hexi; por mar, salía de los puertos de Yangzhou (Jiangsu), Mingzhou (Zhejiang), Guangzhou (Guandong) y Jiaozhou (incluye partes del actual Vietnam y Guangxi de China), hacía el golfo Pérsico, el mar Rojo y el mar Mediterráneo, pasando por el Sudeste Asiático y el Sur de Asia.<sup>271</sup> Las principales porcelanas Tang que se vendían a dicha zona son la porcelana blanca de los hornos Xing y Ding, el celadón del horno Yue y la porcelana pintada del horno Changsha, entre otras. La arqueología moderna confirma que estos objetos Tang se han encontrado en Irak, Irán, Omán y otros lugares.

---

<sup>271</sup> TIAN, Zeng, 2021, p. 49-50.

A partir de la dinastía Song, el volumen de la exportación de porcelana se incrementó exponencialmente, llegando a más de 50 países y regiones,<sup>272</sup> incluidas las zonas culturales islámicas de Irán, Irak, Siria, Líbano, Turquía y Egipto, donde se ha encontrado porcelana Song. Entonces, el celadón de Longquan (Zhejiang) se exportaba en grandes cantidades a tres continentes -Europa, Asia y África- con un alcance y una difusión sin precedentes.<sup>273</sup>

Posteriormente, la expedición occidental tras las conquistas mongolas provocaron amplios intercambios de personas y el mestizaje de pueblos en el continente euroasiático, con la llegada a China de un gran número de centroasiáticos, persas y árabes, que trajeron consigo un sentido estético de la cultura y el arte islámicos, con un enorme impacto en la porcelana china de la dinastía Yuan. Por eso, la mayor parte de artículos de la dinastía Yuan que fueron vendidos o regalados al Il-Khanate (1252–1335) de Asia Occidental tienen un fuerte estilo artístico islámico. En paralelo a la exportación de porcelana azul y blanca de Yuan, se siguieron vendiendo abundantes piezas de Longquan (Zhejiang), de Cizhou (Hebei) y porcelana Qing-blanca (Jingdezhen) a las áreas culturales islámicas.

En la dinastía Ming, los itinerarios comerciales tradicionales mediante el noroeste de China hacia Asia Central y Occidental seguían siendo una vía importante para la exportación de porcelana china. A principios de la dinastía, Zheng He realizó siete viajes del tesoro, llegando a territorios del sudeste, el sur y el oeste de Asia, donde la mayoría de los países y regiones se habían islamizado, por lo que la porcelana azul y blanca, favorecida por los musulmanes, se convirtió en un regalo habitual y un valioso artículo comercial.

La producción y la técnica de la porcelana llegaron a otro pico histórico a principios de la dinastía Qing, tal y como demuestra la abundancia de la delicada porcelana Qing que ahora reside en museos de Asia sudoriental, Asia Meridional y Asia Occidental. Mientras tanto, surgieron las potencias coloniales europeas, representadas por la Compañía Holandesa de las Indias Orientales, que se convirtieron gradualmente en una

---

<sup>272</sup> FENG, Xianming, 1981, p. 37-43.

<sup>273</sup> Véase los registros en el *Zhufanzhi* 诸蕃志. ZHAO, Rukuo, 1225.

fuerza importante en el comercio entre Oriente y Occidente. Así, la porcelana china se vendía directamente a Europa en lugar de ser intermediada por los comerciantes árabes, y desde entonces, influidas por la sensibilidad estética y las creencias religiosas europeas, se exportó un gran número de porcelanas específicamente para el mercado europeo.

#### **4.1 Porcelana blanca de la dinastía Tang**

El siglo IX fue un periodo importante para la afluencia de porcelana china a Asia Occidental, podemos imaginar la envidia y la emoción de los alfareros occidentales al ver la porcelana blanca como la nieve. El esmalte blanco de estaño fue una importante innovación tecnológica en la historia de la cerámica islámica, los alfareros buscaron constantemente maneras de desarrollar cerámicas con la blancura de la porcelana china desde las recetas de esmalte.<sup>274</sup> Disponer de la tecnología necesaria para producir cerámica blanca y limpia hizo posible la decoración pintada, lo que abrió un nuevo capítulo en el arte de cerámica en Asia Occidental desde la fundación del Islam. Más adelante, esta técnica de dicho esmalte se extendió a la España medieval y a la Italia renacentista con el comercio entre Europa y Asia, proporcionando un fondo limpio para la cerámica europea pintada, como la cerámica de mayólica<sup>275</sup> del siglo XV.<sup>276</sup>

El califato abasí (749-1258) y Tang (618-907) mantenían frecuentes contactos políticos y económicos con la Ruta de la Seda que unía estrechamente a ambos países. Existieron numerosos intercambios culturales entre ellos, que se manifestaron especialmente en la porcelana. Tras la exportación de la porcelana blanca Tang al mundo islámico, los alfareros trataron de imitarla, pero ni la fórmula de la materia prima ni la técnica de cocción cumplían las condiciones de horneado de la porcelana. Por lo tanto, lo único que pudieron hacer fue imitar la forma de la porcelana blanca, a la vez que trataban de alcanzar una superficie con un grado de blancura que satisficiera el placer visual. Esto condujo a la aparición de la cerámica blanca opaca esmaltada en estaño, un proceso que

---

<sup>274</sup> MATIN, Moujan ; TITE, Michael; WATSON, Oliver, 2018, p. 42-66.

<sup>275</sup> Loza común con esmalte metálico, fabricada antiguamente por los árabes y españoles, que la introdujeron en Italia. En: <<https://dle.rae.es/may%C3%B3lica>> (26-02-2022)

<sup>276</sup> ZHU, Junxi; ZHOU, Xiaosong, 2019, p. 32-36.

se completó por primera vez en Irak. Hasta entonces, los esmaltes locales eran principalmente de color azul y verde turquesa (fig. 137).<sup>277</sup> Los hallazgos arqueológicos sugieren que la súbita aparición de formas de loza esmaltada blanca en la zona coincide con enormes cantidades de cerámicas chinas importadas. Por ejemplo, un cuenco de porcelana blanca del horno Xing (fig. 138), conservado por *Percival David Foundation of Chinese Art*, es muy similar en su forma al cuenco de loza esmaltada blanca copiado de la ciudad palaciega abasí de Samarra. A mediados y finales del periodo Tang, las bases en forma de jade (fig. 139) y las bocas en forma de labio (fig. 140) eran populares para los cuencos en muchos hornos, por lo que los alfareros iraquíes los siguieron fielmente.<sup>278</sup> Aparte de la porcelana blanca, los alfareros iraquíes reprodujeron al menos seis tipos de cerámica: la porcelana del norte, la porcelana blanca de Gongxian (Henan), el Sancai de Gongxian y tres versiones de porcelana del horno Changsha, las que tienen pintura policromada, las de vidriado blanco con salpicado verde y las de vidriado pajizo-ámbar.<sup>279</sup>

## 4.2 Porcelana del horno Changsha

Situada en el noreste del actual Irán, Nishapur fue fundada por Shapur I de la dinastía sasánida en el siglo III. Se trata de uno de los cuatro centros históricos y culturales de la región del Gran Jorasán<sup>280</sup>, así como de una vía necesaria a lo largo de la Ruta de la Seda que se extendía hacia el oeste a través de Asia Central y la Meseta Iraní. El descubrimiento de hornos de cerámica en 1988 identifica claramente a Nishapur como uno de los centros más relevantes de producción de cerámica de los siglos IX al XII, gran parte de la cual pertenece al reinado de los samánidas (874-1000), considerado el periodo más álgido en la promoción de su arte. Wilkinson ha clasificado los objetos excavados, que consistían en una variedad de vasos o platos vidriados y sin vidriados, en esta zona en doce

---

<sup>277</sup> WOOD, Nigel, 2007, p. 665-684.

<sup>278</sup> WOOD, Nigel; TITE, Mike, 2009, p. 21-45.

<sup>279</sup> MA, Wenkuan, 2009, p. 577-582.

<sup>280</sup> Los cuatro centros históricos y culturales de la región del Gran Jorasán son: Nishapur, Samarcanda, Bujará y Merv. LE STRANGE, Guy, 2010.

categorías. Una de las categorías importantes de las piezas categorizadas es la porcelana de China.<sup>281</sup>

Las excavaciones arqueológicas de Nishapur han revelado numerosos fragmentos de porcelana china del siglo IX, concretamente de la porcelana blanca del horno Xing, el celadón del horno Yue de finales de la dinastía Tang y las porcelanas pintadas del horno Changsha que se encuentran en mayor proporción.<sup>282</sup> En 1997, una asombrosa colección de tesoros salió a la luz con el descubrimiento del naufragio por un pescador justo en el norte del puerto de Tanjung Pandan, en la isla Belitung (Indonesia). En este hallazgo se recuperaron más de 60.000 fragmentos, de los cuales, el número de piezas de porcelana del horno Changsha fue de aproximadamente 57.500.<sup>283</sup> Según los documentos arqueológicos, las piezas de Changsha se han encontrado en muchos lugares de la ruta marítima, incluyendo el río Kedah en Malasia, Madrás y Mysore en la India, Siraf en el golfo Pérsico (Irán), Samarra y Bagdad. Si se observa detenidamente las rutas de conexión de todas las ciudades en un mapa, se puede confirmar que es la misma que la Ruta marítima de la Seda que conectaba Changsha con Persia.

Mediante el trabajo de campo y el estudio comparativo de los restos, los arqueólogos han llegado a la conclusión de que el desarrollo del horno Changsha puede dividirse en cuatro períodos, desde mediados del Tang (mediados del siglo VIII) hasta las Cinco Dinastías (907-960): el primer periodo data del final del Alto Tang al Tang Medio (760-780). En este periodo predominan los objetos monocromos y vidriados en tonos verdes. La decoración de color bajo vidriado y los aplicados moldeados en objetos solo se encontraban ocasionalmente; no se encontró ninguna vajilla con vidriado blanco y decoración de color verde.

El segundo periodo corresponde al final de la dinastía Tang media y principios de la tardía, que corresponde a la primera mitad del siglo IX. Los característicos productos de Changsha con vidriado de color se hicieron gradualmente prolíficos durante este periodo,

---

<sup>281</sup> WILKINSON, Charles Kyrle, 1973.

<sup>282</sup> MIKAMI, Tsugio, 1984, p. 98.

<sup>283</sup> YANG, Liu, 2011, p. 145-159.

a la vez que apareció un gran número de Hu con pitorro y asa, decorados con manchas de color marrón oscuro. El tercer periodo equivale al Tang tardío de la segunda mitad del siglo IX. Esta época marcó el apogeo de la prosperidad productiva y el prestigio de Changsha, en la que predominaba la porcelana con decoración de color bajo vidriado. Al mismo tiempo, se añadieron el color marrón, verde y azul por medio de una variedad de métodos de pintura, apareciendo salpicaduras, manchas, rayas y pinturas, aparte de parches y puntos dispersos.<sup>284</sup> Además, se han encontrado muchas obras con inscripciones en la misma época. En el cuarto periodo, a finales de la dinastía Tang y principios de la quinta, los objetos de Changsha siguieron siendo una de las tres principales exportaciones de porcelana, junto con los productos del horno Yue y la porcelana blanca del horno Ding.<sup>285</sup> La porcelana fabricada en los hornos de Changsha durante la dinastía Tang tenía formas muy variadas. Los arqueólogos chinos han distinguido unas setenta formas de productos diferentes.<sup>286</sup>

Majid Reza resumió seis tipos de piezas similares (Tabla 2) comparando las semejanzas entre los productos del auge de la cerámica en ambas regiones (Changsha 750-907, Nishapur 800-1000), lo que demuestra la influencia de los productos de Changsha en Nishapur.<sup>287</sup> Si bien la loza de Nishapur continúa el estilo artístico persa en cuanto a diseño, está influenciada por los artículos de Changsha en lo referente a las técnicas decorativas y los métodos de dibujos. Los iraníes utilizaron ampliamente los esmaltes de colores en su obra antigua, pero no existen muestras de lozas recubiertas con técnicas de policromía y vidriados transparentes en los primeros siglos del periodo islámico. Evidentemente, los productores de Nishapur utilizaron obras chinas de la dinastía Tang que sirvieron de modelo técnico para sus recipientes de producción.<sup>288</sup> Además, los estudios sobre la cerámica iraní, incluso la perteneciente a la época islámica,

---

<sup>284</sup> CHE, Xiaomei; WANG, Xin, 2020, p. 7.

<sup>285</sup> YANG, Liu, 2011, p. 146.

<sup>286</sup> YANG, Liu, 2011, p. 147.

<sup>287</sup> MOGHANIPOOR, Majid Reza; ZAFARMAND, Seyed Javad; RAHMANI, Ashkan, 2018, p. 187-198.

<sup>288</sup> WILKINSON, Charles Kyrle, p. 158-178.



demuestran que la aplicación de la escritura como elemento decorativo habitual no se había descubierto antes de su aparición en Nishapur.<sup>289</sup>

Por otra parte, el intercambio de estilos artísticos en la cerámica no solo se refleja en la cerámica de Nishapur. Se puede observar la influencia de orfebrerías islámicas introducidas en los productos del horno Changsha. Las técnicas de estampado y *aplicado* en los productos de Changsha (fig. 141) se transformaron a partir de las técnicas de golpeo y repujado utilizadas en las vajillas persas de oro y plata sasánidas (fig. 142), convirtiéndose en el elemento decorativo más importante de este horno. De igual modo, influyeron en la forma de la porcelana Changsha, la copa larga multicurva (fig. 143 y 144), la copa de pie alto y el jarrón hu.<sup>290</sup> En el caso de los hornos de Changsha, los productos se hacían en su mayoría a medida para satisfacer las necesidades de los comerciantes persas, por tanto, aunque continuaban el estilo cultural y artístico tradicional chino respecto a los temas y motivos, estaban inevitablemente influidos por la oleada de cultura islámica. En cuanto a los motivos y las formas ya no se limitaba al estilo tradicional chino, sino que se volvía más exótica. Después de que los elementos culturales islámicos adjuntos a la cerámica de Nishapur entraran en Changsha. Los patrones geométricos abstractos tuvieron un impacto en el arte tradicional chino con motivos de dragones, monstruos y nube auspiciosa; las figuras de la uva, la lonicera y la palmera datilera fueron absorbidas rápidamente y empezaron a convertirse en los nuevos motivos de la porcelana de Changsha.<sup>291</sup>

El exotismo de las formas, la decoración y las técnicas de producción de las cerámicas de Nishapur y Changsha no solo atestiguan el intercambio y la integración de civilizaciones en las ciudades de la Ruta de la Seda, sino también el frecuente comercio entre los abasíes y la dinastía Tang en el siglo IX. Esta influencia continuó, pues en el siglo X en Susa aún se observa la decoración de estilo Changsha (fig. 145) en sus vajillas (fig. 146) de reflejo metálico.<sup>292</sup>

---

<sup>289</sup> MOGHANIPOOR, Majid Reza; ZAFARMAND, Seyed Javad; RAHMANI, Ashkan, 2018, p. 194.

<sup>290</sup> QI, Dongfang, 1995.

<sup>291</sup> CHE, Xiaomei; WANG, Xin, 2020, p. 9.

<sup>292</sup> WEN, Wen, 2018, p. 262.

### 4.3 Porcelana vidriada de colores

#### 4.3.1 El vidriado blanco con salpicaduras verdes

En el naufragio de Belitung destacan más de 200 piezas de vidriado blanco decoradas con salpicaduras verdes, entre las que se incluyen jarras (fig. 147), platos (fig. 148), cuencos (fig. 149) y un tipo inusual de taza con tubo para beber (fig. 150).<sup>293</sup> Debido a que muchos hornos chinos de la dinastía Tang produjeron las vasijas de salpicaduras verdes, la procedencia de este clase es actualmente discutida. Evidentemente, la conjetura más aceptada es que procede del horno Gongxian (Henan).<sup>294</sup> Asimismo, se han excavado productos de este tipo en Samarra, Nishapur, Fustat y Sifra. De hecho, la investigadora Wen solo ha encontrado tales fragmentos en 16 de los 167 yacimientos islámicos que datan de los siglos VIII a X. Según ella, las vasijas blancas con salpicaduras verdes chinas halladas en el palacio de Samarra habrían sido suministradas exclusivamente al Califato, lo que explica el escaso número de fragmentos de este tipo en esta ciudad y en todo el califato abasí.<sup>295</sup> La importación de Sancai del mundo islámico es un tema especial, casi todos los fragmentos de Sancai excavados aquí son de artículos de vidriado blanco con salpicaduras verdes. Este estilo, derivado o al menos asociado a los primeros Tang-sancai, se utilizó raramente en China central, pero se sabe por las excavaciones que fue muy popular en el mundo islámico de Oriente Próximo, donde apelaba a los gustos locales, lo que llevó a que fuera imitado en el siglo IX.<sup>296</sup>

Arthur Lane, que considera la cerámica esmaltada de Samarra del siglo IX como el inicio de la refinada cerámica islámica, atribuye la fama de la fina cerámica de Samarra a la influencia del estilo técnico y artístico de la cerámica china importada.<sup>297</sup> El tipo de Samarra Horizon es la loza iraquí clásica de Samarra, que incluye loza esmaltada blanca con y sin decoración, y loza esmaltada salpicada temprana con plomo, con y sin decoración grabada. Este tipo de esmalte salpicado consta de dos grupos principales, uno

---

<sup>293</sup> HSIEH, Mingliang, 2011, p. 161-175.

<sup>294</sup> LI, Baoping; CHEN, Yuh-shiow; WOOD, Nigel, 2010, p. 177-183.

<sup>295</sup> WEN, Wen, 2018, p. 159.

<sup>296</sup> RAWSON, Jessica, 2012, p. 41.

<sup>297</sup> LANE, Arthur, 1947, p. 10-11.

caracterizado por salpicaduras verdes sobre el opaco esmalte blanco, a menudo también con amarillo (fig. 151), y el otro consistente en cuencos redondeados de fondo plano con salpicaduras verdes y marrones en la pared donde la decoración gotea del borde (fig. 152).<sup>298</sup> No obstante, Wen se dio cuenta de que la loza blanca islámica con salpicaduras, rayas, puntos o pinturas verdes, no solo guardaba similitudes con los artículos blancos chinos contemporáneos con salpicaduras verdes, sino también con los objetos esmaltados amarillos con salpicaduras verdes de *yellow glazed family* (familia del esmalte amarillo) de Siria, nombrada por Oliver Watson de Siria. Al parecer, la mayoría de dichos productos chinos o bien tienen salpicaduras verdes, manchas verdes o puntos muy ordenados (fig. 153). Sin embargo, los de Samarra no solo tienen salpicaduras, manchas y puntos verdes, que se parecen a los de China, al igual rayas verdes, que no son comunes en los artículos chinos, pero son una característica en la familia del esmalte amarillo (fig. 154) y en el salpicado verde islámico (fig. 155). La investigadora se inclina hacia la hipótesis de que los productos de salpicadura verde de Samara Horizon estaban influenciados tanto por los de salpicadura verde chinos como la familia del esmalte amarillo.<sup>299</sup>

En Egipto, el estilo Fayyumi de loza esmaltada, que apareció en los siglos IX y X, adopta tres formas: la primera, decorada con esmalte de plomo amarillo-verde de baja temperatura; la segunda, esmaltada gris-verde o amarillo-verde decorada con manchas de color amarillo, verde y marrón; la tercera, realizada con engobe, y el rayado, luego se aplicaba irregularmente esmalte de baja temperatura.<sup>300</sup> Los estudiosos solían pensar que se trataba de una imitación del Tang-sancai.<sup>301</sup> Efectivamente, al analizarlo más detenidamente, la segunda forma debe mucho a las técnicas decorativas de los artículos de Changsha,<sup>302</sup> como los del tercer periodo mencionado anteriormente. Si se comparan de cerca ambos diseños, también existen ciertas similitudes en los motivos del color amarillo-verde. A través de sus investigaciones, el autor Gregory Williams ha llegado a la conclusión de que el estilo Fayyumi de esmalte salpicado (fig. 156) que presentan estos

---

<sup>298</sup> NORTHEDGE, Alastair; KENNET, Derek, 1994, p. 21-35.

<sup>299</sup> WEN, Wen, 2018, p. 299-300.

<sup>300</sup> QIN, Dashu, 1995, p. 79-91.

<sup>301</sup> LANE, Arthur, 1947.

<sup>302</sup> QIN, Dashu, 1995, p. 84.

tipos imita claramente la obra iraquí e iraní temprana, siendo una influencia de los artículos de salpicadura colorada producida en China.<sup>303</sup>

#### 4.3.2 El vidriado azul y blanco

La obra azul y blanca del mundo islámico (fig. 157) apareció por primera vez en el actual Irak, con centros de producción en Basora, en la cabecera del golfo Pérsico.<sup>304</sup> Su máxima producción data de mediados del siglo IX a mediados del siglo X, en principios del periodo abasí del Imperio árabe. En cambio, hasta la fecha no se ha encontrado en Irak ningún ejemplo de pieza china bajo vidriado azul y blanca del siglo IX. En el mundo islámico, Siraf es el único lugar donde se han encontrado piezas azules y blancas de Tang (fig. 158).<sup>305</sup> Sin embargo, en los últimos años, entre los bienes chinos descubiertos en el naufragio de Belitung se incluyen también tres obras azul y blancas chinas completas bajo vidriado a alta temperatura, decoradas al estilo de Oriente Medio (fig. 159).<sup>306</sup> La fecha del naufragio se aproxima al año 826 (incluidas dichas obras), en el que se cree que la mayor parte de la carga estaba destinada al mercado del Imperio abasí.<sup>307</sup>

La loza abasí del siglo IX no es la primera cerámica azul y blanca de la historia, ya que la Tan-sancai azul y blanca de baja cocción del horno Gongxian (Henan) (fig. 160) se fabricaba como objeto funerario ya en el siglo VIII. Aunque no hay pruebas de que dicha cerámica funeraria se hayan exportado desde China.<sup>308</sup> Por otra parte, el horno de Huangye (Henan) produjo cerámica blanca de baja cocción con pintura azul al menos entre los años 684-756, así como productos azules y blancos de alta cocción entre los años 841-907 (fig. 161).<sup>309</sup> En opinión de Nigel Wood, la introducción de la decoración en azul cobalto por parte de los alfareros abasíes sigue siendo un problema. Considera que puede haber sido diseñada para imitar los productos chinos importados, como los de Changsha con decoración azul, o el Tang-sancai con adorno azul del horno Gongxian y los artículos

---

<sup>303</sup> WILLIAMS, Gregory, 2012, p. 129.

<sup>304</sup> MASON, Robert B., 1991, p. 51-66.

<sup>305</sup> SPATARO, Michela, 2019, p. 574-587.

<sup>306</sup> HSIEH, Mingliang, 2002, p. 1-60.

<sup>307</sup> SCOTT, Rosemary, 2004, p. 13-26.

<sup>308</sup> WOOD, Nigel, 2007, p. 682.

<sup>309</sup> HENAN, Provincial Institute of Cultural Relics and Archaeology, 2016, p. 17.

azules y blancos bajo vidriado del siglo IX que no se han encontrado localmente hasta la fecha.<sup>310</sup> Por último, en los hornos de Changsha se fabricaban objetos con adornos de cobre, superficialmente similares al azul cobalto, que se exportaban a Irak al menos desde principios del siglo IX. Estas piezas podrían considerarse como posibles influencias en algunos aspectos del estilo azul y blanco abasí.<sup>311</sup>

#### 4.4 Porcelana Song

El siglo XI fue un punto de inflexión en la historia de la cerámica islámica, se reformó la calidad del bizcocho bajo la influencia de la porcelana blanca y Qing-blanca, formando las vasijas del *Fritware* (frita) maduro.<sup>312</sup> Apareció por primera vez a principios del periodo islámico (siglos IX-XI) en los dos valles fluviales y en Egipto,<sup>313</sup> e incluso en la península Ibérica bajo el califato de Córdoba.<sup>314</sup> Desde el siglo XII, la frita se producía y utilizaba en altas cantidades en la península Arábiga, la península de Anatolia, la Meseta Iraní y Egipto, convirtiéndose gradualmente en un producto principal de la industria cerámica de Oriente Medio. En los siglos siguientes, la tecnología de la frita se utilizó en casi todos los tipos importantes de cerámica de estas regiones,<sup>315</sup> incluyendo principalmente el *Lustreware* (reflejos metálicos) de preciosos sobreesmaltes decorados con esmaltes metálicos; las de imitación de celadón chino Longquan cocido con esmalte de plomo a baja temperatura; las obras azules y blancas islámicas, y una serie de piezas subesmaltes posiblemente influenciadas por la porcelana china, así como la famosa cerámica Iznik.<sup>316</sup>

El periodo selyúcida (1037-1194) fue la edad de oro de la producción de cerámica iraní, en la que el uso generalizado de la frita dio lugar al surgimiento de muchas variedades nuevas. En aquella época, el centro de alfarería más reputado era Kashan, en

---

<sup>310</sup> WOOD, Nigel, 2007, p. 682.

<sup>311</sup> WOOD, Nigel; TITE, Mike, 2009, p. 36.

<sup>312</sup> Su temperatura de cocción suele ser de 800-900°C, raramente alcanzando los 1000°C. El material de su cuerpo no contiene caolín ni feldespato, por lo que no puede llamarse una verdadera porcelana de pasta dura, sino que está a medio camino entre la loza y la porcelana. MA, Wenkuan, 2005, p. 139-179.

<sup>313</sup> MASON, Robert B.; TITE, Michael S., 1994, p. 77-91.

<sup>314</sup> COLL CONESA, Jaume 1999, p. 49-58.

<sup>315</sup> MASON, Robert B.; TITE, Michael S., 1994, p. 77-91.

<sup>316</sup> LI, Jingpu; YANG, Yimin, 2021, p. 53.

el centro de Irán, donde los alfareros islámicos creaban nuevas variedades de cerámica. Por ejemplo, el subesmalte puro, el sobreesmalte sutil, el Mina'i, el Lustre, la decoración del calado, la técnica de tallado doble capa y del silueta. Las pruebas arqueológicas<sup>317</sup> y documentales<sup>318</sup> indican que durante la dinastía Song se exportaba porcelana a Irán en abundancia, lo que inevitablemente tuvo un profundo impacto en la cerámica iraní.

Según el arqueólogo chino Ma Wenkuan, la cerámica de frita islámica de aquella época perseguía el carácter semitransparente del bizcocho chino, al tiempo que aprendían las técnicas de tallado de motivos. Por ejemplo, la obra esmaltada monocromática presenta un patrón con una técnica de tallado en escamas,<sup>319</sup> profundamente incisa y bien definida (fig. 162), imitando la porcelana Qing-blanca de Jingdezhen y el celadón de Longquan de la dinastía Song. En la forma de la vasija influyen, por ejemplo, los cuencos de paredes inclinadas (fig. 163 y 164), los cuencos de paredes inclinadas con vientre plegado (fig. 165 y 166), los cuencos con boca de pétalos curvados (fig. 167 y 168) y puntiagudos (fig. 169 y 170), y la decoración de boca en forma de girasol (fig. 171 y 172). En cuanto a los motivos, destacan los abanicos plegables (fig. 173 y 174), los Kaiguang de cuatro pétalos puntiagudos (fig. 175 y 176), los racimos de crisantemos y los retornos angulares. Además de la mencionada técnica, el impacto de las tecnologías del tallado doble capa (fig. 177 y 178), el “Mangkou 芒口”<sup>320</sup> (fig. 165, 171 y 179) y el eliminado con tallado (fig. 180) no está claro por ahora, ya que existían los equivalentes contemporáneos en ambas dinastías, si bien aparecieron ligeramente antes en la dinastía Song. Por el contrario, Mina'i estaba bien elaborada de tal manera que los alfareros islámicos dominaron las técnicas de Doucai a la vez que desarrollaron la producción a

---

<sup>317</sup> Véase *Songshi* 宋史 [Historia de Song] y *Tingshi* 程史 [Anécdotas de la dinastía Song china], etc.

<sup>318</sup> WILKINSON, Charles Kyrle, p. 258; MIKAMI, Tsugio, 1984, p. 101; WHITEHOUSE, David, 1969, p. 39-62.

<sup>319</sup> Se trata de una técnica de tallado inclinado en la superficie del bizcocho, ya que la arcilla oblicuamente cortada tiene una forma de escamas, conocidas por los estudiosos occidentales como “Sliced Carving”. MA, Wenkuan, 2005, p. 170.

<sup>320</sup> Se trata de un defecto de cocción que provoca que la boca de porcelana quede sin esmaltar durante el proceso de producción, dejando al descubierto su cuerpo. FENG, Xianming, 1998, p. 388.

gran escala antes que China. Sin embargo, si ambas partes se influyeron mutuamente, y de qué modo, es una cuestión que debe estudiarse más a fondo.<sup>321</sup>

Del mismo modo, en la porcelana Song se observan los modelados islámicos habituales de metal y vidrio, el jarrón de cuello fino con boca de borde plano, el jarrón de cuello largo con borde enrollado y la copa en forma de barril. Cabe destacar que los alfareros del horno Cizhou imitaron dicha copa para fabricar un tarro en forma de barril (fig. 181), que está decorado con un diseño a cuadros blancos y negros de estilo islámico en el exterior, lo que sugiere además que derivan del artículo islámico. Mientras que este tipo de decoración es común en el vidrio y la cerámica islámica, es menos frecuente en la porcelana china. Otro motivo es un rombo de hojas rotas o manchas, que se encuentra a menudo en la cerámica islámica, y que también ha aparecido en la porcelana Liao. Técnicamente, el engobe bajo vidriado se utilizó en la porcelana ya en la dinastía Jin Occidental, pero solo en blanco, con lo que no fue hasta la dinastía Song que se emplearon dos colores.<sup>322</sup> Por ejemplo, la porcelana vidriada blanca con motivos negros y con motivos marrones de los hornos de Cizhou se basan claramente en las técnicas islámicas de engobe policromado. Por último, está la influencia del esmalte turquesa con cobre como colorante, azul turquesa (o azul pálido translúcido) en los esmaltes alcalinos y verde (pálido) en los esmaltes de plomo.<sup>323</sup> Esta técnica posee una larga historia en la cerámica islámica, ya que llegó a China en la segunda mitad del siglo XII. De las excavaciones de la dinastía Jin se desprende que el esmalte turquesa bajo vidriado decorado (fig. 182) con motivos negros se introdujo a finales de Jin.<sup>324</sup>

#### **4.5 Celadón de Longquan**

Durante los siglos XIII-XVI, un tipo de celadón chino se observaba a menudo en algunas ciudades de Oriente Medio donde la producción de cerámica estaba avanzada

---

<sup>321</sup> FENG, Xianming, 1998, p. 169-174.

<sup>322</sup> QIN, Dashu, 2018, p. 58-74.

<sup>323</sup> BLOOM, Jonathan; BLAIR, Sheila, 1997, p. 105.

<sup>324</sup> MA, Wenkuan, 2005, p. 174-178.

(por ejemplo, en Faustat), pero las investigaciones han demostrado que estas piezas son todas de la frita, que son imitaciones del celadón chino auténtico.<sup>325</sup>

El arqueólogo chino Qin Dashu, basándose en el descubrimiento de cerámica china en el yacimiento de Faustat (Egipto), llegó a la conclusión de que la importación de porcelana china en Egipto durante el periodo Ayubí (1169-1250) había aumentado considerablemente. Los principales hallazgos de este periodo son el celadón de Longquan, la porcelana blanca y Qing-blanca producidos en Jingdezhen y otros hornos del sur. A finales de la dinastía Song del Sur de China, los hornos de Longquan mejoraron sus habilidades en la producción de celadón, produciendo celadón del vidriado Meiziqing con un elegante tinte verde. Así, estos productos conquistaron a los egipcios por sus bellas formas, su decoración ornamentada y sus hermosos vidriados, por lo que se exportaron en el elevado número a Fustat.<sup>326</sup>

Posteriormente, el periodo mameluco (1250-1517) fue testigo de la creación de un nuevo tipo de cerámica, una cerámica esmaltada, copia egipcia del celadón chino. Desde el punto de vista de la decoración, estas cerámicas pueden dividirse en tres subcategorías: con esmalte uniforme (fig. 183), con adornos incisos y estampados bajo esmaltado (fig. 184) y con ornamentos moldeados en relieve o como aplicados (fig. 185 y 186). Este tipo de celadón egipcio fue producido durante los siglos XIV y XV, sobre todo por los alfareros cairotas que trabajaban en los talleres de Fustat.<sup>327</sup> En el siglo pasado se halló en Fustat una gran colección de fragmentos de loza islámica, identificados como de la dinastía bahrí o Mameluco I (1250-1382). De este grupo de unas 250 muestras, aproximadamente 20 son imitaciones del celadón de Longquan importado de China. Es probable que los fragmentos representen un nivel de realismo logrado por la cuidadosa imitación de un vidriado chino específico, que va del verde-azul claro al verde oliva intenso, con una variedad de matices y texturas.<sup>328</sup>

---

<sup>325</sup> LI, Jingpu; YANG, Yimin, 2021, p. 56.

<sup>326</sup> QIN, Dashu, 1995, p. 86-87.

<sup>327</sup> REDLAK, Małgorzata, 2017, p. 59-84.

<sup>328</sup> WOOD, Nigel; DOHERTY, Chris, 2015, p. 87-100.



La investigadora Małgorzata Redlak ha analizado 235 fragmentos diferentes de cerámica utilitaria de celadón egipcio excavados en Kom el-Dikka, Alejandría, entre 1300 y 1450 aproximadamente. Lo primero que identificó, basándose en las formas, los rasgos decorativos, la calidad técnica y los posibles defectos técnicos, fueron las características que los hacían imitar el celadón chino. El cuerpo de la mayor parte de estos productos es de la frita, que se presenta en una amplia gama de tonalidades, abarcando varios tonos de verde sauce, verde sólido con un tinte turquesa o azul claro, verde oliva, verde hierba y gris claro.<sup>329</sup> En cuanto a las formas, se compone de copas con pie alto, tazas con pie alto, tapas cónicas, vasos delgados y cuencos con fondo plano o carenado y paredes perpendiculares rematadas con un borde curvado, cuencos con bordes dentados y cuencos con estrías en las paredes interiores y exteriores, inspirados en prototipos chinos. Decorativamente, se utilizan asas con formas de animales para decorar la misma, similares a las bestias míticas chinas, los dragones o los fénix, o más comúnmente como peces. Asimismo, decorados con los *aplicados* de rosetón o crisantemo, son los ejemplos más importantes de la inspiración china en el ámbito ornamental, y con motivos en relieve, una rareza en el arte egipcio de los periodos pasados.<sup>330</sup>

#### 4.6 Porcelana azul y blanca de Yuan

La porcelana azul y blanca china de la dinastía Yuan se exportaba al mundo islámico ya en la primera mitad del siglo XIV. Siria, bajo el dominio mameluco a finales del siglo XIV, copió por primera vez la forma y la decoración de dicha porcelana.<sup>331</sup> Al mismo tiempo, también apareció en las miniaturas persas de la dinastía Yalayérida.<sup>332</sup> A partir del siglo XV, se produjo esta imitación en el mundo islámico, desde Asia Central en el este hasta Egipto en el oeste. Por ejemplo, Egipto<sup>333</sup> y Siria bajo los mamelucos, Irán bajo las dinastías Timúrida y Safávida,<sup>334</sup> y Turquía bajo los otomanos,<sup>335</sup> emularon este

---

<sup>329</sup> REDLAK, Małgorzata, 2017, p. 63.

<sup>330</sup> REDLAK, Małgorzata, 2017, p. 65-79.

<sup>331</sup> POPE, John Alexander, 1956.

<sup>332</sup> DENNY, Walter Brent, 1974, p. 76-99.

<sup>333</sup> SCANLON, George Thomas, 1974, p. 81-91.

<sup>334</sup> CROWE, Yolande, 2002.

<sup>335</sup> ATASOY, Nurhan; RABY, Julian, 1989.

producto de Yuan, sinendo algunas de las réplicas eran muy precisas. La exportación de porcelana azul y blanca de la dinastía Ming continuó y también se copió. De este modo, los alfareros de varios países islámicos siguieron reproduciendo porcelana azul y blanca Yuan y Ming durante más de 300 años.

La influencia y la importancia de la porcelana china para la Turquía otomana son evidentes en la colección del Palacio de Topkapı, que también está estrechamente relacionada con la mundialmente famosa cerámica de Iznik. Aunque no hay evidencias del comercio directo entre la antigua China y el Imperio otomano (1299-1922) a través de la Ruta marítima de la Seda. De todos modos, es innegable que el Imperio otomano, que controlaba el mar Negro, el mar de Mármara, el Mediterráneo Oriental, el mar Rojo y partes del océano Índico, debió tener frecuentes contactos indirectos y comercio con China mediante varios puertos de su territorio.<sup>336</sup> Por eso, el Palacio de Topkapı posee una rica colección de porcelana de los hornos de Jingdezhen, Longquan y Zhangzhou, en la que también se observan los distintos tipos de porcelana fina exportada a Asia occidental durante las dinastías Yuan, Ming y Qing. Según las estadísticas, las más de 10.000 obras chinas antiguas del Palacio Topkapı son en su mayoría celadón y porcelana azul y blanca, con variedad de formas y decoraciones, que refleja básicamente el panorama de porcelana china de exportación desde la dinastía Yuan hasta la Qing.<sup>337</sup>

A principios del siglo XIV, la antigua ciudad bizantina de Nicea fue ocupada por los turcos y rebautizada con el nombre de Iznik, que en su día fue la capital de la dinastía osmanlı. En la mitad del siglo XV, los otomanos derrocaron a Bizancio y progresivamente se convirtieron en un poderoso imperio que abarcaba Europa, Asia y África. En este contexto, Iznik creció hasta convertirse en un importante centro de producción de cerámica de aquella época, cuyo auge y desarrollo estuvo estrechamente relacionado con el azul y blanco de la dinastía Yuan, llegando a ser una de las características clave de su estilo artístico.<sup>338</sup> Según las investigaciones, la cerámica esmaltada de Iznik ha pasado

---

<sup>336</sup> MA, Wenkuan, 2004, p. 96.

<sup>337</sup> ARTAN, Tülay, 2010, p. 113-147.

<sup>338</sup> LI, Zhiying, 2021, p. 106-111.

por los siguientes períodos de desarrollo:<sup>339</sup> el período de azul y blanco (1475-1510); el periodo de azul y blanco-verde turquesa (1500-1520) (fig. 187), el material azul y blanco utilizado era el cobalto, que entonces se producía abundantemente en la región iraquí de Samara, en tanto que el esmalte verde estaba hecho del natrón, que prosperaba en los lagos salados de Persia e Irak; el período de Golden Horn (1530-1550) (fig. 188), una variación de la popular cerámica azul y blanca, su decoración consiste en una serie de finas espirales de pequeñas hojas, los bordes estrechos de algunos platos están pintados con un diseño serpenteante;<sup>340</sup> el período de Damascus (1540-1555) (fig. 189), además del color del azul cobalto y el turquesa, el verde salvia y el púrpura pálido se utilizaron por primera vez para decorar vasijas, al tiempo que formaban una transición hacia la cerámica policroma madura;<sup>341</sup> el periodo de Rhodian (1550-1600) (fig. 190), las líneas de contorno negras eran fuertes durante este periodo, en el que se utilizaron ampliamente también el verde cobre, el cian y el *sealing-wax red* (rojo del bol arménico); y la loza esmaltada del siglo XVII (1600-1660), la producción continuó en este siglo, pero la calidad fue disminuyendo en muchos aspectos, los esmaltes no eran lo suficientemente brillantes y la decoración era inferior a lo que era antes.

En términos de forma, la porcelana china tenía menos influencia en la cerámica Iznik, con unos cuatro tipos, que son el cuenco en forma de semilla de loto, el plato grande de borde plegado, el plato con boca abierta y vientre curvo, y el estuche para lápices (fig. 191). La imitación turca otomana de la porcelana china es más evidente en la decoración, con unos trece tipos de motivos chinos imitados en su cerámica,<sup>342</sup> incluyendo los que se refieren a temas de porcelana azul y blanca, principalmente en patrones de ramo de flores (fig. 192 y 193), la repetición continua de flores (fig. 194 y 195), las uvas (fig. 196 y 197), las animales y las formas geométricas árabes.<sup>343</sup>

Aunque los alfareros árabes no cocían porcelana vidriada transparente a alta temperatura, sí producían cerámica esmaltada de colores aplicando el engobe de muy bajo

---

<sup>339</sup> AKAR, Azade, 1988, p. 8-9.

<sup>340</sup> ATASOY, Nurhan; RABY, Julian, 1989, p. 108.

<sup>341</sup> ATASOY, Nurhan; RABY, Julian, 1989, p. 129.

<sup>342</sup> MA, Wenkuan, 2004, p. 79-80.

<sup>343</sup> LIANG, Taozi, 2015, p. 89-93.

contenido en hierro a la superficie de la arcilla. En el caso de China, la porcelana pintada desde las dinastías Jin hasta Yuan, pasando el desarrollo de la dinastía Ming, supuso un impulso de la variedad de productos y de la decoración, que estuvo vinculado al intercambio entre la industria de la porcelana Ming y la producción de cerámica esmaltada de Iznik.<sup>344</sup>

El intercambio cultural entre países de todo el mundo es siempre una vía de doble sentido, en ocasiones también pasa por el ciclo repetidos y múltiples. Los objetos metálicos islámicos suelen presentar aristas convexas en el cuello, en la unión del cuello con el vientre o bien en la junta del vientre con el pie.<sup>345</sup> De hecho, en los hornos de Cizao (Fujian) se copiaron jarrones de cuello largo y aristas convexas ya en las dinastías Song y Yuan.<sup>346</sup> Esta imitación podría haber continuado durante varios cientos de años, no obstante, también es posible que se volviera a reproducir después de un largo intervalo. En cuanto a la decoración, tanto los hornos de Jingdezhen como los de Zhangzhou emularon algunos motivos turcos, por ejemplo, en Zhangzhou se desenterraron tres platos azules y blancos con diseños de tulipanes,<sup>347</sup> que es una de las flores favoritas de los turcos y actualmente es la flor nacional de Turquía. Además, en la primera mitad del siglo XVI, el motivo de las escamas de pez o de las ondas en la cerámica de Iznik podría haber sido una imitación de las de animales (u ondas), como dragones, unicornios y peces pintados en la porcelana azul y blanca Yuan y Ming, con punto blanco en el centro de cada escama de pez (u onda). En la segunda mitad del siglo XVI, se solía disponer de un borde blanco en el extremo inferior de la vasija (fig. 198). Por otro lado, en los platos azules y blancos de los hornos Zhangzhou, su patrón de ondas (escamas de pez) es de este estilo. Aparte de ser la decoración principal, algunos productos de este horno están adornados con este motivo a modo de cenefa (fig. 199).<sup>348</sup> En cuanto a las técnicas de producción, esto se refleja principalmente en el uso de porcelanas pintadas con engobe y de coloración azul cobriza en los hornos de Zhangzhou (fig. 200).

---

<sup>344</sup> LIANG, Taozi, 2015, p. 92.

<sup>345</sup> ATASOY, Nurhan; RABY, Julian, 1989, p. 743.

<sup>346</sup> LI, Jianan, 1997, p. 112.

<sup>347</sup> FUJIAN, Museum, 1997.

<sup>348</sup> MA, Wenkuan, 2004, p. 89-90.

La técnica de la pintura en engobe se utilizó ampliamente en Irán y Asia Central de la parte oriental del mundo islámico en los siglos IX-X, habiendo impactado en la porcelana china. Hasta la época de los turcos otomanos se producía la mejor cerámica pintada de engobe, especialmente desde la década de 1650 hasta la de 1680. Generalmente, se fabricaba con una base azul, marrón o marrón chocolate, luego se pintaba con engobe y pigmentos de colores, a continuación se esmaltaba con un vidriado transparente que se cocía en una sola operación.<sup>349</sup> Coincidentemente, los hornos de Zhangzhou produjeron el mismo estilo de artículos con engobe coloreada, algunos de los cuales también estaban decorados en los detalles con colorante azul cobrizo,<sup>350</sup> una técnica que había sido introducida desde el mundo islámico en la dinastía Jin. Este hecho, combinado con los mencionados hornos de Zhangzhou, cuyos jarrones de cuello largo y aristas convexas, y los motivos turcos pintados de tulipanes y ondas (motivos de escamas de peces), así como la citada cerámica turca otomana con numerosos elementos chinos en la forma y la decoración, sugieren que hubo un estrecho intercambio cultural entre ambas regiones.

En suma, el proceso de imitación de la porcelana china en todo el mundo ha pasado generalmente por algunas de estas etapas: la importación, la imitación, la variante y la innovación. Es decir, desde la importación y la copia completas de la porcelana china, pasando por la imitación y la creación parciales, como el diseño de patrones, hasta la autoinnovación y el establecimiento de nuevas variedades, no se limitaron a reproducir los objetos extranjeros, sino que siguieron incorporando sus propias tradiciones culturales y motivos iconográficos en el proceso de emulación y préstamo. La historia de la evolución de los estilos cerámicos no es solo una historia de la artesanía y la tecnología, sino también una historia social y cultural de estilos estéticos estrechamente ligados a la vida de nuestros antepasados, que revela la influencia de los intercambios culturales entre regiones, entre pueblos y extranjeros, al igual que entre lo contemporáneo y lo tradicional en los estilos artísticos cerámicos.

---

<sup>349</sup> ATASOY, Nurhan; RABY, Julian, 1989, p. 372.

<sup>350</sup> MA, Wenkuan, 2001, p. 7-10.

### Tabla e ilustraciones

Nishapur (Irán)	Changsha (China)	Descripción
		Decoración de salpicaduras colores
		Diseño en forma de puntos
		Vidriado (esmalte) monocromático (especialmente del verde)
		Decoración coloreada sobre vidriado (esmalte) blanco
		Uso de la tecnología de color bajo vidriado (subesmaltado)
		Uso de la caligrafía como decoración

**Tabla 2.** Seis tipos de cerámica similar a los productos de Nishapur y Changsha. MOGHANIPOOR, Majid Reza; ZAFARMAND, Seyed Javad; RAHMANI, Ashkan, 2018, p. 193.



**Figura 137.** Cuenco cubierto esmalte alcalino azul turquesa, producido en Irak, c. siglos VIII-X, The British Museum, London.

[https://www.britishmuseum.org/collection/object/W\\_2007-6001-2968](https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_2007-6001-2968) (24-03-2022)



**Figura 138.** Cuenco de porcelana blanca del horno Xing (Hebei), con boca en forma de labio y base en forma de jade, de la dinastía Tang (c. siglo IX), The British Museum, London.

[https://www.britishmuseum.org/collection/object/A\\_PDF-A-107](https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_PDF-A-107) (24-03-2022)



**Figura 139.** Fragmentos de la base de un cuenco blanco, excavado en Ctesifonte (Iraq), de los siglos IX-X, The British Museum, London.

[https://www.britishmuseum.org/collection/object/W\\_1937-0219-52](https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_1937-0219-52) (24-03-2022)



**Figura 140.** Fragmento de borde de un cuenco blanco, excavado en Samarra (Iraq), de la dinastía Abasí (siglos IX-X), The British Museum, London.

[https://www.britishmuseum.org/collection/object/W\\_OA-12633](https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_OA-12633) (24-03-2022)



**Figura 141.** Plato vidriado marrón en forma de flor del horno Changsha (Hunan), con patrón estampado floral, de la dinastía Tang (618-907), Changsha Museum, Changsha.

<https://www.hnmuseum.com/zh-hans/zuixintuijie/唐长沙窑酱釉印花花纹碟> (24-03-2022)



**Figura 142.** Cuenco de plata decorado, producido en Iran, del período sasánida tardío (c. siglo VI), The British Museum, London.

[https://www.britishmuseum.org/collection/object/W\\_1968-0210-1](https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_1968-0210-1) (24-03-2022)



**Figura 143.** Copa Begonia de celadón del horno Changsha, de la dinastía Tang, Hunan Museum, Changsha.

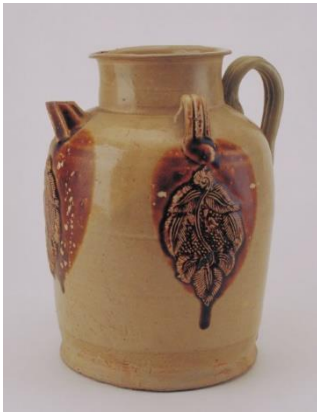
<https://www.hnmuseum.com/zh-hans/zuixintuijie/唐长沙窑酱釉印花花纹碟> (24-03-2022)



**Figura 144.** Cuenco lobulado de plata dorada, de la dinastía sasánida (c. Siglo VI-VII), The Metropolitan Museum of Art, New York.

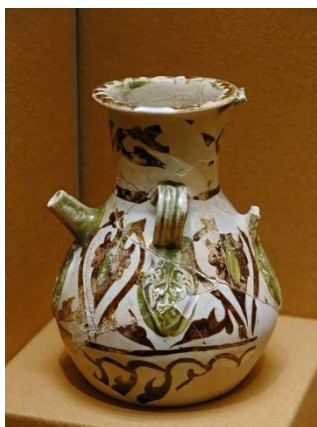
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/327480> (24-03-2022)





**Figura 145.** Hu (jarra) del horno Changsha con motivos appliqués de palmera datilera, de la dinastía Tang, The Palace Museum, Beijing.

<https://www.dpm.org.cn/collection/ceramic/227504.html> (24-03-2022)



**Figura 146.** Jarra islámica de Lustre de estilo Changsha, excavado en Susa (Siria), siglo X, Louvre Museum, Paris.

[https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Jug\\_palmets\\_Louvre\\_MAOS314.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Jug_palmets_Louvre_MAOS314.jpg) (24-03-2022)



**Figura 147.** Jarra vidriada blanca decorada con salpicaduras verdes del horno Changsha, excavada en el naufragio de Belitung (Indonesia), de la dinastía Tang, Asian Civilisations Museum, Singapore.

<https://www.lifeofguangzhou.com/wap/knowGZ/content.do?contextId=12807&frontParentCatalogId=175> (24-03-2022)



**Figura 148.** Plato lobulado del horno Changsha, con salpicaduras verdes y motivo tallado de flores e insectos, excavado en el naufragio de Belitung, de la dinastía Tang, Asian Civilisations Museum, Singapore.

<https://www.roots.gov.sg/Collection-Landing/listing/1310538> (24-03-2022)



**Figura 149.** Cuenco lobulado del horno Changsha, con salpicaduras verdes y motivo appliqué de dragón, excavado en el naufragio de Belitung, de la dinastía Tang, Asian Civilisations Museum, Singapore. Hsieh, Mingliang, 2011, p. 168.



**Figura 150.** Taza salpicada verde del horno Changsha, con un tubo para beber, excavado en el naufragio de Belitung, de la dinastía Tang, Asian Civilisations Museum, Singapore.

<https://www.roots.gov.sg/Collection-Landing/listing/1313210> (24-03-2022);  
<https://www.lifeofguangzhou.com/wap/knowGZ/content.do?contextId=12807&frontParentCatalogId=175> (24-03-2022)



**Figura 151.** Fragmentos de cuenco decorado con salpicaduras verdes sobre esmalte blanco opaco excavado en Samarra, de la dinastía Abasí (siglos IX), The British Museum, London.

[https://www.britishmuseum.org/collection/object/W\\_OA-13722-1-7](https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_OA-13722-1-7) (25-03-2022)



**Figura 152.** Cuenco esmaltado de plomo decorado con salpicaduras verdes y marrones, excavado en Samarra, de la dinastía Abasí (siglos IX), The British Museum, London.

[https://www.britishmuseum.org/collection/object/W\\_OA-679](https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_OA-679) (25-03-2022)



**Figura 153.** Plato y cuenco chino con salpicaduras verdes, excavado en el Palacio Califal (Samarra), de la dinastía Abasí (siglos IX), Pergamon Museum, Berlin. WEN, Wen, 2018, p. 285.



**Figura 154.** Fragmentos de cuencos de la familia del esmalte amarillo, pintados con verde en un esmalte amarillo opaco, excavado en Raqqa (Siria), de finales del siglo VIII. WEN, Wen, 2018, p. 301.



**Figura 155.** Cuenco de esmalte amarillo con rayas salpicadas verdes de Susa, c. siglos IX-X, Louvre Museum, Paris. WEN, Wen, 2018, p. 301.



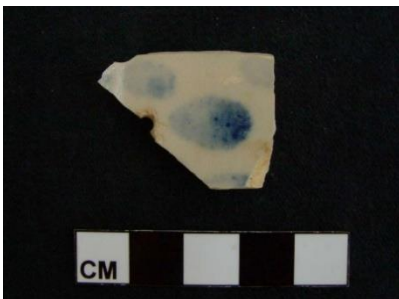


**Figura 156.** Cerámica del estilo Fayyumi de esmalte salpicado. WILLIAMS, Gregory, 2012, p. 189, 191-194, 196.



**Figura 157.** Cuenco azul y blanco de Basora (Irak), de la dinastía Abasí (siglo IX), Harvard Art Museums, Boston.

<https://hvr.d.art/o/316050> (26-03-2022)



**Figura 158.** Fragmento de porcelana azul y blanca del horno Gongxian (Henan), excavado en Siraf (Iran), de la dinastía Tang (mediados del siglo IX-X), The British Museum, London.

[https://www.britishmuseum.org/collection/object/W\\_2007-6001-5010](https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_2007-6001-5010) (26-03-2022)



**Figura 159.** Platos azules y blancos del horno Gongxian, excavado en el naufragio de Belitung, de la dinastía Tang, Asian Civilisations Museum, Singapore.

<https://www.lifeofguangzhou.com/wap/knowGZ/content.do?contextId=12807&frontParentCatalogId=175> (26-03-2022); HALLETT, Jessica, 2011, p. 80.



**Figura 160.** Plato azul y blanco del horno Gongxian (Henan), excavado en Siraf (Iran), de la dinastía Tang (mediados del siglo IX-X), The British Museum, London.

[https://www.britishmuseum.org/collection/object/W\\_2007-6001-5010](https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_2007-6001-5010) (26-03-2022)



**Figura 161.** Pagodas de porcelana azul y blanca del horno Huangye (Henan), de la dinastía Tang, Zhengzhou Municipal Institute of Cultural Relics and Archaeology, zhengzhou. GU, Wanfa, 2009, p. 27.



**Figura 162.** Cuenco esmaltado azul con patrón tallado de Irán, de la dinastía selyúcida (c. 1175-1200), Victoria and Albert Museum, London.

<https://collections.vam.ac.uk/item/O85135/bowl-unknown/> (26-03-2022)





**Figura 163.** Cuenco vidriado blanco del horno Ding (Hebei), de las Cinco Dinastías (902-979), The Palace Museum, Beijing.

<https://www.dpm.org.cn/collection/ceramic/228008.html> (28-03-2022)



**Figura 164.** Cuenco blanco de Irán, de la dinastía selyúcida, Freer Gallery of Art, Washington, DC.

<https://asia.si.edu/object/F1956.2/> (28-03-2022)



**Figura 165.** Cuenco vidriado blanco del horno Ding, de la dinastía Song del Norte (960-1127), The Palace Museum, Beijing.

<https://digicol.dpm.org.cn/cultural/detail?id=1b4a30d8b959424aa2f1dfc904868acf> (28-03-2022)



**Figura 166.** Cuenco de Mina'i, producido en Kashan (Irán), 1180-1220, Victoria and Albert Museum, London.

<https://collections.vam.ac.uk/item/O85593/bowl-unknown/> (28-03-2022)



**Figura 167.** Cuenco vidriado blanco del horno Ding, con boca en forma de seis pétalos, de la dinastía Song del Norte, The Palace Museum, Beijing.

<https://www.dpm.org.cn/collection/ceramic/227906.html> (28-03-2022)



**Figura 168.** Cuenco de estilo Mina'i con boca en forma de ocho pétalos, producido en Kashan, de finales del siglo XII o principios del XIII, Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa.

[https://gulbenkian.pt/museu/en/works\\_museu/board-wl-2/](https://gulbenkian.pt/museu/en/works_museu/board-wl-2/) (28-03-2022)



**Figura 169.** Plato de pie alto vidriado blanco del horno Ding, con boca en forma de pétalos puntiagudos, de la dinastía Song del Norte, Dingzhou Museum, Dingzhou. MA, Wenkuan, 2005, p. 164.



**Figura 170.** Cuenco blanco con boca en forma de pétalos puntiagudos, producido en Kashan, 1180-1220, Victoria and Albert Museum, London. <https://collections.vam.ac.uk/item/O166800/tankard/> (28-03-2022)





**Figura 171.** Cuenco vidriado blanco del horno Ding, con boca en forma de girasol, de la dinastía Song (960-1279), The Palace Museum, Beijing.

<https://www.dpm.org.cn/collection/ceramic/227123.html> (28-03-2022)



**Figura 172.** Plato de pie alto de Lustre de Irán, con boca en forma de girasol, de finales del siglo XII. LANE, Arthur, 1947 c, p. 25.



**Figura 173.** Cuenco vidriado Qing-blanco del horno Jingdezhen, con patrón de abanicos plegables, de la dinastía Song del Sur (1127-1279), The British Museum, London.

[https://www.britishmuseum.org/collection/object/A\\_PDF-A-459](https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_PDF-A-459) (28-03-2022)



**Figura 174.** Cuenco blanco con patrón de abanicos plegables de Irán, de la primera mitad del siglo XII, Victoria and Albert Museum, London. LANE, Arthur, 1947 b, p. 38.



**Figura 175.** Meiping vidriado negro con patrón eliminado y tallado del horno Lingwu (Ningxia), de la dinastía Xia Occidental (1038-1227), Art Institute of Chicago, Chicago.

<https://www.artic.edu/artworks/80869/bottle-vase-meiping-with-flowers> (28-03-2022)



**Figura 176.** Planto de Irán, de los siglos XII-XIII, Art Institute of Chicago, Chicago. MA, Wenkuan, 2005, p. 166.



**Figura 177.** Shuizhu de doble capa vidriado Qing-blanca, de la dinastía Song del Norte, National Museum of Korea, Seoul.

<https://guwantj.com/photo/24584> (28-03-2022)



**Figura 178.** Jarra de doble capa esmaltada turquesa, decorada con motivos de tallado, producido en Kashan, 1215-1216, The Metropolitan Museum of Art, New York.

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/448671> (28-03-2022)



**Figura 179.** Cuenco de frita de Irán, imitando la porcelana blanca china de la dinastía Song, con decoración del Mangkou, 1180-1200, Victoria and Albert Museum, London.

<https://collections.vam.ac.uk/item/O85362/bowl-unknown/> (28-03-2022)



**Figura 180.** Plato esmaltado turquesa con patrón eliminado y tallado de Garrus (Irán), de los siglos XII-XIII, The Metropolitan Museum of Art, New York.

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/447952> (28-03-2022)



**Figura 181.** Tarro decorado con chevrones del horno Cizhou (Hebei), de la dinastía Song del Norte, Nezu Museum, Tokyo.

<https://www.5coci.com/yipei/guwanshoucang/2018-09-11/542.html> (28-03-2022)



**Figura 182.** Jarrón de cuello largo vidriado turquesa con motivo negro, excavado en Datong (Shanxi), de la dinastía Jin (1115-1234), Datong Museum, Datong.

[https://www.sohu.com/a/314499362\\_526303](https://www.sohu.com/a/314499362_526303) (28-03-2022)



**Figura 183.** Vaso delgado esmaltado verde de Egipto, del periodo mameluco (1250-1517), Victoria and Albert Museum, London.

<https://collections.vam.ac.uk/item/O345725/beaker-unknown/> (29-03-2022)



**Figura 184.** Plato esmaltado verde de Egipto, con adornos incisos y estampados, del periodo mameluco, The British Museum, London.

[https://www.britishmuseum.org/collection/object/W\\_2000-0727-1](https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_2000-0727-1) (29-03-2022)



**Figura 185.** Plato de celadón del horno Longquan, con motivos appliqués de dos peces, de la dinastía Song del Sur (1127-1279), The Palace Museum, Beijing.

<https://www.dpm.org.cn/collection/ceramic/226870.html> (29-03-2022)



**Figura 186.** Plato esmaltado verde de Egipto, con motivos en relieve y appliqués de dos peces, c. siglos XIV-XV, The British Museum, London.

[https://www.britishmuseum.org/collection/object/W\\_1928-0721-6](https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_1928-0721-6) (29-03-2022)





**Figura 187.** Cuenco azul y blanco de Iznik (Turquía), con motivos de color verde turquesa, de la dinastía osmanlí (1299-1922), The British Museum, London.

[https://www.britishmuseum.org/collection/object/W\\_G-8](https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_G-8) (29-03-2022)



**Figura 188.** Plato azul y blanco de Iznik, c. 1540-1560, The British Museum, London.

[https://www.britishmuseum.org/collection/object/W\\_1887-0617-9](https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_1887-0617-9) (29-03-2022)



**Figura 189.** Plato de Iznik, con motivos de color azul, turquesa, verde y púrpura pálido, c. 1550, The British Museum, London.

[https://www.britishmuseum.org/collection/object/W\\_G-21](https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_G-21) (29-03-2022)



**Figura 190.** Jarrón de Iznik, con motivos rojos del bol arménico, c. 1570-1580, The British Museum, London.

[https://www.britishmuseum.org/collection/object/W\\_188-1230-466](https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_188-1230-466) (29-03-2022)



**Figura 191.** Estuche azul y blanco para lápices de Iznik, c. 1510, The British Museum, London.

[https://www.britishmuseum.org/collection/object/W\\_G-7](https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_G-7) (29-03-2022)



**Figura 192.** Plato azul y blanco del Xuande (1462-1435) de la dinastía Ming, Museum of Wu, Suzhou.

<https://www.wuzhongmuseum.com/collection/treasure/103> (29-03-2022)



**Figura 193.** Plato de Iznik de la dinastía osmanlí (c. siglo XVI), The British Museum, London.

[https://www.britishmuseum.org/collection/object/W\\_G-115](https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_G-115) (29-03-2022)



**Figura 194.** Plato azul y blanco del Yongle (1403-1424) de la dinastía Ming, The British Museum, London.

[https://www.britishmuseum.org/collection/object/A\\_1937-1012-1](https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_1937-1012-1) (29-03-2022)



**Figura 195.** Plato de Iznik, c. 1535-1545, The British Museum, London.

[https://www.britishmuseum.org/collection/object/W\\_G-33](https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_G-33) (29-03-2022)



**Figura 196.** Plato azul y blanco con motivos de uvas, del Yongle (1403-1424) de la dinastía Ming, The British Museum, London.

[https://www.britishmuseum.org/collection/object/A\\_1968-0422-27](https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_1968-0422-27) (29-03-2022)



**Figura 197.** Plato de Iznik, c. 1530-1540, The British Museum, London.

[https://www.britishmuseum.org/collection/object/W\\_1949-1115-10](https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_1949-1115-10) (29-03-2022)



**Figura 198.** Jarra de Iznik decorada con motivos de escamas de pez, c. 1575-1580, The British Museum, London.

[https://www.britishmuseum.org/collection/object/W\\_G-103](https://www.britishmuseum.org/collection/object/W_G-103) (29-03-2022)



**Figura 199.** Plato azul y blanco del horno Zhangzhou (Fujian), de la dinastía Ming, Zhangzhou Museum, Zhangzhou.

[https://www.sohu.com/na/474832647\\_120128619](https://www.sohu.com/na/474832647_120128619) (29-03-2022)



**Figura 200.** Plato azul del horno Zhangzhou, con motivos pintados de engobe blanco, del Wanli de la dinastía Ming, The British Museum, London.

[https://www.britishmuseum.org/collection/object/A\\_Franks-745](https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_Franks-745) (29-03-2022)



## **Capítulo 5. Integración e innovación artísticas entre la porcelana china y la cerámica europea de los siglos XVI y XVIII**

La ruta terrestre entre China y Europa fue monopolizada de manera continuada por el Imperio mongol y el Imperio otomano desde el siglo XIII hasta el XVI, mientras que los mercaderes venecianos ocuparon gradualmente la ruta marítima al controlar los itinerarios del mar Mediterráneo hasta el puerto egipcio de Alejandría, por lo que la idea de abrir una nueva ruta marítima para romper el dominio musulmán y veneciano del comercio centroeuropeo impulsó el inicio de la Era de los Descubrimientos europea. A finales del siglo XVI, los países europeos, encabezados por Portugal y España, enviaron misiones y barcos mercantes a Oriente para llevar a cabo operaciones comerciales, trayendo así a Europa variedad de productos chinos, entre ellos grandes cantidades de porcelana para satisfacer la creciente demanda del continente.<sup>351</sup>

Por otro lado, el descubrimiento del Nuevo Mundo por parte de los españoles, proporcionó a Europa grandes cantidades de plata, lo que aumentó el poder adquisitivo de los europeos en el mercado chino. El reconocimiento generalizado y la elevada demanda de porcelana en los países europeos abrieron un mercado de ultramar más amplio para las exportaciones de porcelana china, además de suponer un impulso económico y cultural para el desarrollo y la difusión del arte cerámico. En consecuencia, las exportaciones chinas con destino al mercado europeo se adaptaron a las necesidades y gustos de sus habitantes, que no solo experimentaron el valor práctico de la porcelana china, sino que también reconocieron su valor estético.

La importación de obras artísticas de Extremo Oriente a Europa despertó un gran interés entre su élite, al tiempo que el frenesí coleccionista seguía aumentando. Así, los objetos orientales atrajeron inicialmente la atención por sus características exóticas y su lejano origen. A medida que las importaciones seguían creciendo, el interés por los objetos orientales pasó de la colección a la apreciación, es decir, de centrarse en su escasez a su estética artística, y la demanda social se expande aún más. Como resultado, nació el

---

<sup>351</sup> FINLAY, Robert, 1991, p. 1-12.

diseño *chinoiserie*, que incorpora constantemente una comprensión europea de China, dando rienda suelta a la creatividad y la imaginación, un estilo que no es en absoluto una imitación rebuscada del arte oriental de exportación, sino más bien una innovación artística que combina la estética oriental y occidental. Aunque la tecnología de fabricación de la cerámica europea difería de la china, fue el análisis de las técnicas de porcelana y la experimentación con sus componentes, encaminados a conseguir una porcelana auténtica, lo que finalmente dio lugar a un sistema exclusivo de Europa y a unos estilos de cerámica distintos de los de China.

### 5.1 Kraak

A finales de la dinastía Ming (1368-1644), entre el tercer cuarto del siglo XVI y el segundo cuarto del siglo XVII, se produjo un nuevo tipo de porcelana azul y blanca, que se exportó en vastas cantidades desde los hornos provinciales (de propiedad privada) de Jingdezhen (Jiangxi). Esta distintiva porcelana azul y blanca, conocida comúnmente como *kraak* en el Oeste, se convirtió rápidamente en el mayor y más variado grupo de porcelana de exportación producida durante los períodos Wanli (1573-1620), Tianqi (1621-1627) y Chongzhen (1628-1644). La porcelana *kraak* tiene una importancia histórica especial, ya que fue la primera porcelana azul y blanca de exportación de Jingdezhen, producida en masa y enviada en grandes cantidades a todo el mundo.<sup>352</sup>

En el ámbito académico existen dos teorías ampliamente aceptadas sobre el origen de la denominación de la porcelana *kraak*: una de ellas cree que el nombre tiene su origen en el barco mercante portugués *carraca*, mientras que la otra opina que deriva de la palabra holandesa *kraken*, que significa frágil.<sup>353</sup> Se diferencia de la porcelana doméstica china ordinaria en que se producía en grandes cantidades para la exportación, especialmente para el mercado europeo. Por eso, sus motivos y formas son ajenos a los chinos, incluso algunos son de un tipo que no se encuentra en China. La escasez de este tipo de porcelana en China ha llevado a los expertos a especular que este hecho se debe

---

<sup>352</sup> VINHAIS, Luísa; WELSH, Jorge, 2008, p. 17.

<sup>353</sup> RINALDI, Maura, 1989, p. 60-61.

precisamente a que dicha porcelana se fabricaba en exclusiva para la exportación.<sup>354</sup> Según los resultados de las excavaciones arqueológicas, no se ha descubierto ningún horno especializado para la cocción de *kraak*, aunque es seguro que se producía en Jingdezhen.<sup>355</sup> Además, los investigadores han hallado fragmentos de *kraak* en un horno de Pinghe (Fujian), pero de menor calidad.<sup>356</sup> Se presume que se hizo a imitación de la de Jingdezhen, aprovechando la proximidad al mar de Fujian para la exportación.

No existe una explicación exacta de la clasificación de la porcelana *kraak*, en general, se acepta que el término se interpreta de forma restringida para referirse a la porcelana china azul y blanca de exportación. Suele caracterizarse por consistir en platos y platillos aplanados, con un cuerpo fino y una boca en la forma de Linghua, así como por la decoración Kaiguang en su pared y borde. Este tipo de porcelana está cubierta con un vidriado azul cobalto muy fino, transparente y sin grietas, generalmente, con el borde de su boca sin esmaltar. Su motivo central está a menudo rodeado de una distribución decorativa en forma de abanico que contiene varios motivos. Presenta una serie de Kaiguang de diversos motivos tanto en su superficie interior como exterior, además de en sus bordes. Asimismo, se caracterizaba por presentar dos tipos de Kaiguang: unos notablemente más grandes, que presentaban motivos florales, insectos y símbolos; otros en forma de bandas estrechas y con motivos de colgantes. La disposición de *kraak* depende del diseño del molde, pero en el caso de los jarrones de cuello largo o tarros de boca grande, no es necesario que coincida exactamente con el molde. Sin embargo, este rasgo decorativo similar aparece también en otros tipos de porcelana, como la de Shantou, y posteriormente la porcelana japonesa en imitación de la *kraak*.<sup>357</sup>

Basándose en la porcelana encontrada durante las excavaciones arqueológicas y en los pecios hundidos, combinada con información fidedigna sobre la datación, como las inscripciones, Brian S. McElney formula la siguiente clasificación cronológica de los rasgos decorativos de *kraak*.<sup>358</sup> Período I (1550-1570), caracterizada por la ausencia de

---

<sup>354</sup> WU, Jingyi, 2003, p. 43.

<sup>355</sup> LIU, Chaohui, 2020, p. 219-242.

<sup>356</sup> GANSE, Shirley, 2008, p. 51.

<sup>357</sup> VAN DER PIJL-KETEL, Christine L., 1982.

<sup>358</sup> MCELNEY, Brian S., 1979, p. 34-36.

decoración en su borde y vientre arqueado. Período II (1560-1580), caracterizada por un borde decorado y un vientre curvo sin decoración. También se incluyen en esta categoría los cuencos con decoración de bandas anchas en el borde interior. En este periodo, la pieza central suele ser un motivo animal que simboliza la longevidad, como un ciervo (fig. 201) o una grulla. Los dos períodos anteriores se consideran las etapas iniciales de la porcelana típica de *kraak*. No llevan la decoración Kaiguang, los pájaros del diseño se sitúan sobre ramas floridas o espinosas, normalmente en la superficie exterior del plato. Su gran tamaño sugiere que se produjeron para la exportación en lugar de proveer al mercado nacional. Como algunas de las piezas encontradas en la Bahía Drake (Costa Rica) llevaban la inscripción exacta de Jiajing (1522-1566), queda evidenciado que el estilo descrito ya se había desarrollado parcialmente antes de 1566.<sup>359</sup>

Período III (1575-1590), caracterizada por el uso de la decoración Kaiguang. Los fragmentos de cuenco hallados en Malindi (Kenia) tienen dicha decoración en la pared interior, uno de los cuales presenta una escena de un ciervo moteado con muchas piedras grandes de fondo. Esta imagen similar se encuentra en las piezas halladas en la Bahía Drake, no así en el naufragio del Witte Leeuw, excepto en un fragmento, lo que indica que este tipo apareció a finales del siglo XVI. Por lo general, el exterior de las vajillas de este periodo está decorado con escenas de pájaros sobre ramas, a veces con pequeños tallos florecientes en el Kaiguang (fig. 202). Período IV, caracterizado por presentar pequeños Kaiguang en forma de bandas o decoradas con colgantes, que se intercalaban con unos más anchos. (fig. 203). Los fragmentos *kraak* encontrados en la Bahía Drake demuestran que dicha decoración fue tomando forma antes de 1595. Existe un cuenco de 1584, con corchetes de plata, que también lleva este adorno, anterior al de la Bahía Drake en 10 años. Sin embargo, la ausencia de este estilo de platos en la porcelana *kraak* del Witte Leeuw indica que este motivo decorativo cayó en desuso después de 1610. Período V, similar al período IV, pero con decoraciones en forma de rombos alrededor del borde del círculo central del plato (fig. 204). A veces algunos de los pequeños Kaiguang situados en el borde, se rellenaban con motivos. Se descubrió un gran número de los

---

<sup>359</sup> RINALDI, Maura, 1986, p. 5-26.

fragmentos del Período V en el naufragio del Witte Leeuw, así como en el del São Gonçalo, pero no se encontró ninguno en la Bahía Drake, lo que sugiere que este tipo de decoración se fabricó después de 1595 hasta aproximadamente la década de 1620. Período VI (1605-1625), caracterizado por la simplificación de los Kaiguang ubicados en los bordes de las piezas, transicionando desde formas rectangulares hacia formas redondas. (fig. 205). Además, estos motivos también variaron, disminuyendo el uso de motivos de animales en favor de los motivos simbólicos. La mayor parte de la porcelana *kraak* del Witte Leeuw pertenece a este periodo, al igual que se halló un estilo similar en el del São Gonçalo. En el borde de las bocas de este periodo empiezan a aparecer nuevas decoraciones, como pequeñas cintas, taotia o cabezas de animales. Los colgantes de cuentas degeneraron en una disposición rígida de puntos, sustituyendo a las joyas y cintas bellamente pintadas del periodo anterior. Por último, el Período VII (1625-1640), caracterizado por la eliminación del motivo del rombo, aparece otro que se asemeja a las flores del tulipán (fig. 206), casi inédito en los periodos anteriores. En el naufragio de la Concepción se encontraron fragmentos de este tipo de decoración. El motivo del tulipán fue popular en Europa a principios del siglo XVII, se hizo en moldes y luego fue introducido en China por los comerciantes chinos después de 1635.<sup>360</sup>

## 5.2 Transitional porcelain

A finales de la dinastía Ming, los hornos imperiales que servían a la familia imperial no eran los únicos hornos de porcelana de Jingdezhen, también había muchos de carácter privado, que decoraban la porcelana con motivos más vivos. El periodo que incluye la era Shunzhi (1644-1661) vio la aparición de una nueva forma y estilo llamado *Transitional porcelain*,<sup>361</sup> que tendió un puente entre la transmisión de la porcelana de las dinastías Ming y Qing. En comparación con la porcelana *kraak*, este tipo es un poco más gruesa, en cambio el cuerpo y la pintura son de mayor calidad. Para el comercio de exportación

---

<sup>360</sup> VOLKER, Tijs, 1954, p. 60.

<sup>361</sup> Se refiere a la porcelana producida en la zona de Jingdezhen durante la transición de la dinastía Ming a la Qing. Generalmente, se atribuye el inicio de este periodo a 1620, a finales de la dinastía Ming, con la muerte del emperador Wanli (1573-1620), hasta la restauración de los hornos oficiales de Jingdezhen en el reinado de Kangxi de la dinastía Qing (c. 1683). VALENSTEIN, Suzanne G., 1989, p. 199-200.

y los clientes nacionales, los alfareros produjeron porcelana con una gama más variada de decoración. Los nuevos temas y motivos reflejaban el interés de ambos mercados: historias de literatos (fig. 207), figuras budistas y taoístas, flora y fauna, paisajes y objetos auspiciosos. Estos motivos eran del gusto del consumidor nacional, principalmente de las familias eruditas y de los comerciantes refinados; al mismo tiempo, eran populares en el mercado extranjero porque no solo eran bellas y estaban finamente pintados, sino que también representaban un placer exótico de Oriente para los europeos.<sup>362</sup>

### 5.3 Imari

Además, otra variedad de porcelana famosa para la exportación es el Imari, un producto originalmente japonés, de donde recibe su nombre. Durante el periodo Tianqi, Jingdezhen comenzó a producir porcelana azul y blanca con diseños de estilo japonés para sus consumidores. El descubrimiento de caolinita en la isla japonesa de Kyūshū a principios del siglo XVII condujo al desarrollo de la industria local de porcelana. En la segunda mitad del siglo XVII, durante el turbulento periodo entre las dinastías Ming y Qing, la Compañía Holandesa de las Indias Orientales ya no pudo importar porcelana de China, así que dirigió su comercio a Arita (Japón), donde la porcelana se trasladó al mar a través del puerto de Imari (Japón), lugar que le dio su denominación.<sup>363</sup> Se trata de un estilo de decoración de porcelana que se basa en el azul bajo vidriado, con colores rojo hierro y dorado sobre el vidriado (fig. 208). Está pintado con multitud de elementos, desde paisajes, figuras, bestias míticas hasta patrones textiles de kimonos. Sus colores vivos eran los preferidos por la realeza y la aristocracia europeas quienes la coleccionaban con tanto fervor que la demanda superaba a la oferta.

Cuando se reanudó la producción en Jingdezhen a mediados del siglo XVIII, se reabrió el comercio de la porcelana china. Estudiaron la pintura roja japonesa (aka-e) y desarrollaron su propio estilo Imari en combinación con el Wucai (fig. 209). Tras la reconstrucción de Jingdezhen en 1683, el centro de producción y distribución de esta

---

<sup>362</sup> GANSE, Shirley, 2008, p. 59-60.

<sup>363</sup> XIONG, Huan, 2013, p. 85-94.

porcelana se trasladó completamente de Japón a Jingdezhen. Los diseños de “Imari chino” eran menos originales y se hicieron cada vez más comunes en el primer cuarto del siglo XVIII. Al ser una porcelana coloreada, con un precio intermedio entre el azul y blanco más económico y el costoso Falangcai, gozó de gran popularidad entre los consumidores europeos.<sup>364</sup>

#### 5.4 Mayólica

La cerámica hispanomusulmana pintada en reflejo metálico es una de las más bellas que se han fabricado, además tiene un interés adicional como probable antecedente de la cerámica pintada con esmalte de estaño que dominó la cerámica europea desde el siglo XV hasta el XVIII. No obstante, hace tiempo que se reconoce que es idéntica en estilo y técnica a otras encontradas en Persia, Mesopotamia y Egipto, así que debió ser importada de Oriente Próximo.<sup>365</sup> En cuanto al origen de esta técnica concreta, se supone que la primera cerámica de reflejo metálico se produjo en Irak a principios del siglo IX. Entonces, siguiendo la expansión de la cultura árabe, se extendió a Egipto, y durante el periodo fatimí, a Persia y a la península Ibérica.<sup>366</sup> A partir del siglo XIII, los alfareros del puerto de Málaga dieron protagonismo al reflejo metálico, añadiendo a la paleta el azul derivado del cobalto importado, y alcanzaron una asombrosa virtuosidad en el horno. Los colosales jarrones con asas de ala realizados por los alfareros malagueños para decorar el palacio de la Alhambra de Granada, se encuentran tanto técnica como artísticamente entre los logros más brillantes y virtuosos de la cerámica mundial. Después del año 1300, la alfarería del reino de Valencia, controlada por los cristianos, sobre todo en las pequeñas localidades de Manises y Paterna, llegaron a rivalizar con los de Málaga en la producción de lustre, acabando por eclipsarlos.<sup>367</sup> Se produjo una gran cantidad en Manises, donde se asentaron algunos maestros moriscos. Posteriormente, se exportaron numerosas piezas de reflejo metálico desde España a Italia, Francia y los Países Bajos. En particular, el nombre de mayólica, utilizado en Italia para indicar la loza de reflejo

---

<sup>364</sup> XIONG, Huan, 2012, p. 108-123.

<sup>365</sup> LANE, Arthur, 1946, p. 246-253.

<sup>366</sup> PADELETTI, Giuseppina; PAOLA, Fermo, 2003, p. 125-133.

<sup>367</sup> WILSON, Timothy, 2013, p. 8-13.

metálico, deriva de su origen español, es decir, de la isla de Mallorca.<sup>368</sup> Hacia el año 1500, la alfarería de Manises era cada vez menos capaz de fabricar los productos espectaculares y consistentes que tenían tanto éxito entre los clientes extranjeros, con lo que sus mercados de exportación disminuyeron. Al mismo tiempo, los alfareros de diversas partes de Italia, que habían desarrollado su propio y sofisticado lenguaje decorativo y estilo pictórico, atraían cada vez más la atención de los clientes y coleccionistas italianos más prestigiosos y exigentes. En la primera década del siglo XVI, los alfareros italianos habían desplazado por completo a las importaciones españolas de la cima de su mercado nacional, mientras que la edad de oro de la mayólica italiana estaba en marcha.<sup>369</sup>

La porcelana china, directa o indirectamente, influyó en los pintores de mayólica. Alrededor de la mitad del siglo XV, apareció un azul de cobalto puro en la mayólica junto con el púrpura, el verde y el negro azulado que anteriormente habían sido los únicos pigmentos generalmente empleados por los alfareros italianos. Desde su aparición, se utilizó frecuentemente como pigmento principal, sobre todo en los botes de droga cilíndricos llamados albarello (fig. 210), que figuran de forma tan destacada entre la producción de mayólica.<sup>370</sup> Más adelante, en el siglo XVII, también hubo muchos botes de albarello decorados con un monocolor azul. Sin embargo, una ligera comparación revela que, mientras que el estilo decorativo mallorquín del siglo XV estaba muy influenciado por la cultura islámica y utilizaba muchos motivos geométricos, el del siglo XVI presenta una inspiración de la porcelana azul y blanca (fig. 211).

Hacia finales del siglo XV, el impacto directo de la porcelana china en Italia se manifiesta en la fraseología comercial de la mayólica, dándose a conocer como *alla porcellana* (fig. 212), que se caracterizaba por presentar ciertos tipos de motivos de hojas propios de la porcelana azul y blanca. A partir del año 1500, aproximadamente, se encuentran motivos de coronas de flores, utilizados sobre todo en la parte inferior de los platos y fuentes fabricados en Faenza, Rávena, Venecia y otros lugares, que sin duda se

---

<sup>368</sup> PADELETTI, Giuseppina; PAOLA, Fermo, 2003, p. 125.

<sup>369</sup> WILSON, Timothy, 2013, p. 13.

<sup>370</sup> RACKHAM, Bernard, 1943, p. 15.



basan en un cenefa de la porcelana de mediados de Ming. Pero tampoco aquí la adopción parece haber sido directa de China, sino de la etapa intermedia en Oriente Próximo, sobre todo de la hermosa loza turca azul y blanca de Iznik (fig. 213) que los comerciantes venecianos llevaron a Italia.<sup>371</sup>

Cabe destacar que en 1590 la familia Médicis poseía una colección de más de 500 piezas de porcelana china.<sup>372</sup> En esta época la *chinoiserie* aún no se había popularizado en Europa, sin embargo, en Italia ya se imitaba e integraba el arte chino del azul y blanco. La porcelana de los Médicis fue el primer intento exitoso en Europa de imitar la porcelana china azul y blanca, utilizando una técnica conocida como pasta blanda, similar a la de la mayólica (fig. 214). La fábrica experimental se instaló en el Casino de San Marco de Florencia entre 1575 y 1587, bajo el patrocinio de Francisco I de Médici, II gran duque de Toscana. La porcelana Médicis cobra una extraordinaria importancia por su mezcla formal y decorativa de los estilos oriental y europeo del Renacimiento, además de ser un fenómeno único y aislado, ya que la producción terminó con la muerte del gran duque en 1587. Aunque existen evidencias de la producción esporádica alrededor de la década de 1630, las manufacturas sistemáticas de porcelana en Italia no comenzaron hasta el siglo siguiente.<sup>373</sup>

En el conjunto de la cerámica italiana del siglo XVII destaca la producción y cultura regional. Se dividieron en el sur y el norte de Italia, Faenza y otras regiones, exhibiendo sus respectivas características. Entre ellos, Faenza fue el primer organizador del estilo, que probó una combinación de plantas, animales, hierbas, frutas y varios patrones geométricos en azul y blanco, dando lugar al estilo *calligrafico* con el que ganó popularidad.<sup>374</sup> Incluso en Liguria, en la primera mitad del siglo XVII se asentó la tendencia caligráfica de trazo fino y homogéneo, que se reprodujo en jarras y platos, utilizando un repertorio inspirado en la porcelana china importada durante el reinado del

---

<sup>371</sup> RACKHAM, Bernard, 1943, p. 16.

<sup>372</sup> STRÖBER, Eva, 2006, p. 11-19.

<sup>373</sup> LE CORBELLIER, Clare, 1985, p. 5.

<sup>374</sup> BANG, Byungsun, 2019, p. 135-160.

emperador Wanli de la dinastía Ming, dispuesta alrededor de escenas mitológicas y pastorales o bellos paisajes (fig. 215).<sup>375</sup>

La primera fábrica de porcelana de pasta dura en Italia fue fundada en Venecia en 1720 por Francesco Vezzi (italiano, 1651-1740), pero esta empresa duró poco y se cerró en 1727. Del resto de los objetos, que no superan los 200, se pueden extraer importantes conclusiones principalmente en lo que respecta a su forma y su pintura decorativa. Un número suficiente de teteras, tazas y platillos, y otras vajillas, permiten comprender que muchas de las formas utilizadas fueron prestadas de los productos metálicos. Muchas de estas piezas incluso innovan las formas convencionales, pasando de formas esféricas o elípticas a otras hexagonales y octogonales. Estas nuevas formas, de singular belleza y elegancia, presentaban ángulos agudos y geométricos tanto en el cuerpo principal como en las partes individuales, como asas, tapas y pitorros (fig. 216). Estas teteras, en su mayoría moldeadas, así como muchas tazas sin asas, obviamente seguían la forma de la porcelana china. En la mayoría de los casos de las teteras con motivos pintados, estaban fuertemente inspiradas en el estilo oriental, que en aquella época era muy popular en casi todo tipo de artes decorativas. Así, varias piezas presentan en su totalidad escenas con figuras, diseños arquitectónicos o paisajes que están directamente influenciados por la cultura china (fig. 217), especialmente por la pintura de la porcelana exportada desde China a Europa. Este tipo de decoración fue ampliamente conocida con el nombre francés de *chinoiserie*.<sup>376</sup>

Diez años después del cierre de la fábrica Vezzi, Carlo Ginori (1702-1757) estableció en Doccia una fábrica de porcelana de pasta dura mucho más ambiciosa y exitosa, que se convirtió en una de las más importantes de Europa durante el siglo XVIII. En los primeros seis años de funcionamiento, la fábrica funcionó de forma puramente experimental, al tiempo que constituía una unidad comercial para las importaciones de porcelana china. En el inventario de la fábrica de 1757 se observan referencias a los temas orientales utilizados por la fábrica, como flores azules de estilo chino, flores y pájaros de

---

<sup>375</sup> MORENA, Francesco, 2009, p. 51-53.

<sup>376</sup> TSOUMAS, Johannis, 2015, p. 10-11.

varios colores de estilo chino y palacios chinos, entre otros motivos, que se pueden encontrar en la decoración mallorquina de aquella época (fig. 218). Los alfareros de Ginori tenían preferencia por el uso de motivos florales y naturales en sus productos de estilo oriental, especialmente el tulipán y la peonía (fig. 219), dos plantas que se utilizaron constantemente a partir de mediados del siglo XVIII. Además, también aparecen ocasionalmente otros elementos típicos chinos: crisantemos, pinos, sauces, claveles y rocallas.<sup>377</sup>

## 5.5 Delft

A principios del siglo XVI, varios alfareros italianos se trasladaron a Amberes e introdujeron la técnica de fabricación de loza esmaltada con estaño (mayólica) en los Países Bajos, lo que convirtió a dicho lugar en uno de los principales productores de cerámica del norte de Europa durante un tiempo.<sup>378</sup> A finales del siglo XVI, por motivos como la Reforma protestante y el desarrollo económico, dichos alfareros emigraron a ciudades del norte de los Países Bajos como Haarlem, Delft, Ámsterdam y Leiden. Desde Amberes, los empresarios establecieron alfarerías en Haarlem, lo que a su vez generó escisiones en Delft (1584) y Rotterdam (1612). Las de Delft, que florecieron durante la Edad de Oro neerlandesa, tuvieron un enorme efecto reorientando el gusto cerámico de los consumidores europeos.<sup>379</sup>

Durante dicha Edad, la Compañía Holandesa de las Indias Orientales mantuvo un intenso comercio con Oriente e importó millones de piezas de porcelana china a principios del siglo XVII.<sup>380</sup> Como era difícil competir con las grandes cantidades de porcelana china de exportación que se vendían en los Países Bajos, las primeras alfarerías de Delft produjeron artículos con un estilo europeo distintivo, que empleaban un sistema del color azul sobre fondo blanco para representar temas pictóricos europeos, incluyendo principalmente contenidos decorativos basados en temática bíblica, escenas históricas,

---

<sup>377</sup> MORENA, Francesco, 2009, p. 272.

<sup>378</sup> SCHOLTEN, Frits, 1993, p. 13-16.

<sup>379</sup> BLASZCZYK, Regina Lee, 1984, p. 123-132.

<sup>380</sup> VOLKER, Tijs, 1954, p. 22.

bodegones y paisajes. Tanto unos pocos tarros pequeños, como los objetos que no se fabricaban en China, imitaron deliberadamente los motivos chinos.<sup>381</sup> A partir de 1620, año de la muerte del emperador Wanli, cuando se interrumpieron los suministros a Europa, los alfareros vieron la oportunidad de producir una alternativa barata a la porcelana china.<sup>382</sup> Como resultado, dos alfarerías de Delft, encabezadas por *De Porceleyne Schotel* y *De Porceleyne Lampetkan*, comenzaron a imitar los motivos decorativos del azul y blanco chinos (fig. 220), principalmente en la porcelana *kraak* y *Transitional porcelain*, que se había exportado a Europa en épocas anteriores.<sup>383</sup>

Los alfareros de Delft eran extremadamente meticulosos a la hora de imitar los patrones decorativos de la porcelana *kraak*, como los distintos tipos de Kaiguang, los motivos en los Kaiguang, los adornos entre los Kaiguang y la decoración del centro del plato. Aunque no entendieron ni se preocuparon por el simbolismo de los motivos auspiciosos chinos, únicamente se interesaron por el exotismo creado por estos elementos orientales. Por otro lado, la decoración de *Transitional porcelain* se inspiró en gran medida en los temas de la pintura literaria, la ópera y los tallados de las dinastías Ming y Qing, que se asemejan mucho a los de la cerámica holandesa del siglo XVII, influenciada por la riqueza de la pintura y el tallado de la misma época. A pesar de que los artesanos holandeses de Delft a menudo copiaban los paisajes, los templos, las personas, la flora y la fauna chinas, llegando a rivalizar con los prototipos chinos, la reproducción fiel y exacta de las imágenes chinas no era una consideración primordial, sino que preferían representar la China imaginaria con sus matices caprichosos.

Cuando la porcelana con decoraciones chinas se hizo cada vez más común, la tendencia de la moda comenzó a girar hacia la representación de motivos europeos. A finales del siglo XVII, la fábrica de Delft combinaba los motivos occidentales con la decoración china, realizando las adaptaciones y mejoras oportunas a los productos en los que el diseño de estilo chino se subordinaba al europeo (fig. 221). Cuando los patrones chinos parecían haber perdido parte de su atractivo a principios del siglo XVIII, la pintura

---

<sup>381</sup> DAM, Jan Daniël van, 1993, p. 8.

<sup>382</sup> CAIGER-SMITH, Alan, 1973, p. 129.

<sup>383</sup> SUN, Jing, 2019, p. 42.

holandesa original se convirtió en distintiva. Los diseños utilizados en Delft se correspondían con el desarrollo de la pintura y el tallado holandés de la misma época. Sus diversos temas, como los motivos bíblicos, las escenas de género y los paisajes, fueron tan populares que desarrollaron aún más el carácter único de Delft. De este modo, la cerámica de Delft decorada con motivos occidentales comenzó a florecer por Europa en el siglo XVIII.<sup>384</sup>

## 5.6 Fayenza<sup>385</sup>

A medida que los artesanos italianos se instalaron en las ciudades prósperas y la producción se diversificó, la cerámica francesa esmaltada en estaño comenzó a desarrollarse en Languedoc, Lyon y Nevers. A partir de entonces, la producción de loza siguió una evolución tecnológica que reflejaba la creciente complejidad de los tiempos modernos y que continuó hasta el establecimiento de la sociedad industrial a finales del siglo XIX.<sup>386</sup> La ciudad de Nevers puede considerarse la cuna de la producción francesa de loza esmaltada con estaño a una escala acorde con la creciente importancia económica de este tipo de cerámica. El éxito de este centro de producción condujo a una propagación de sus habilidades durante las últimas décadas del siglo XVII. De hecho, los artesanos de Nevers viajaron por todo el reino para establecer sus propios talleres o para ayudar a crear nuevos centros de producción en ciudades como Marsella, Ruán y Montpellier.

Nevers fue uno de los centros de trasplante del estilo *istoriato* de la mayólica italiana en el siglo XVI, estilo que floreció con más fuerza que en la propia Italia. En el siglo XVII, fue pionero en la imitación de estilos cerámicos asiáticos en Europa, adoptando las formas de los jarrones chinos a principios de siglo, antes de Delft. En algunas de sus obras queda patente la imitación de la porcelana china de exportación en cuanto a la decoración pintada, tanto del *kraak* como del azul y blanco de mejor calidad. Mientras que otras

---

<sup>384</sup> SUN, Jing, 2012, p. 373-398.

<sup>385</sup> El tipo de cerámica conocido como fayenza en Francia, Hispano-Moresque en España, mayólica en Italia y Delft del norte de Europa, es en realidad loza vidriada con estaño. ROSEN, Jean; MAGGETTI, Marino, 2012. p. 44.

<sup>386</sup> ROSEN, Jean, 1995.

piezas se decoraron en estilo turco, persa u otro estilo islámico de Oriente Medio.<sup>387</sup> Como la cerámica azul y blanca producida en los Países Bajos se convirtió gradualmente en la nueva favorita de las clases altas europeas, tuvo una fuerte influencia en el estilo decorativo de la cerámica francesa, de modo que las primeras obras azules y blancas de estilo chino que fabricó, producidas entre 1650 y 1700 aproximadamente, tenían muchas pinturas sobre fondo blanco, que imitaban el *Transitional porcelain* (fig. 222). La contemplación de los literatos chinos en exuberantes jardines o paisajes era un tema común en ambos países en aquella época, aunque el tratamiento francés resultó algo diferente.<sup>388</sup> Los objetos de Nevers frecuentemente llevan pinturas de estilo chino aplicadas a formas puramente occidentales (fig. 223) y, al revés, pinturas de estilo occidental sobre formas chinas (fig. 224).<sup>389</sup> A finales del siglo XVII, la fábrica de cerámica de Rouen, dirigida por la familia Poterat del norte, se reorganizó. Al principio, se siguió el ejemplo de Nevers, empleando a varios alfareros holandeses para que copiaran el azul y blanco.<sup>390</sup>

Los primeros intentos exitosos de producir un cuerpo de porcelana de pasta blanda en Francia tuvieron lugar en la ciudad de Rouen, en el noroeste de Francia, durante las últimas décadas del siglo XVII. Según los documentos que se conservan, la familia Poterat de fabricantes de loza de Rouen fue la primera en descubrir cómo producir con éxito porcelana de pasta blanda.<sup>391</sup> Aunque en aquella época no se conocían los ingredientes necesarios para fabricar una porcelana al auténtico método chino, los objetos producidos por los Poterat, y de hecho por todas las empresas cerámicas de Francia a finales del siglo XVII y la primera mitad del XVIII, era una porcelana artificial conocida como pasta blanda que se aproximaba a la blancura y la durabilidad de la porcelana china (fig. 225). Posteriormente, se creó la fábrica de porcelana blanda de Saint-Cloud por mandato real. Se inició tarde, pero superó pronto a las fábricas de cerámica de Rouen y Nevers, gracias a su manejo de las numerosas importaciones de porcelana Ming y Qing a

---

<sup>387</sup> MCNAB, Jessie, 1987, p. 11, 12, 18, 20-21.

<sup>388</sup> ESTIENNE, Françoise, 1989, p. 58-59.

<sup>389</sup> LANE, Arthur, 1947 a, p. 41.

<sup>390</sup> POTTIER, André, 1870, p. 19.

<sup>391</sup> GRANDJEAN, Gilles, 1999, p. 57-70.

Europa mediante Delft. Sus productos estaban influenciados por la porcelana azul y blanca de finales de Ming y sus motivos se basaban en los originales chinos. A partir de la década de 1730, se produjo porcelana coloreada, también copiando el estilo chino y japonés. Cabe destacar que, en sus últimos años, imitaba incluso la porcelana blanca de Fujian. Casi toda la vajilla blanca, jarras, tazas, azucareros, etc., estaba incrustada con hojas imbricadas en forma de alcachofa o con ramitas de flores de ciruelo, un modo de decoración que estaba tan de moda en Saint-Cloud (fig. 226).<sup>392</sup> A lo largo de las dinastías Ming y Qing se exportaron a Europa un elevado volumen de copas de flor de ciruelo producidas en los hornos de Dehua (Fujian), que se decoraban con motivos apilados de dicha flor. De las evidencias físicas se desprende que a los artesanos franceses les fascinaban mucho este tipo de motivos y su elaboración, por consiguiente, lo incorporaron a sus propios productos.

## 5.7 Meissen

Augusto II de Polonia poseía, con diferencia, la mayor colección de porcelana china de exportación de las dinastías Ming y Qing en Europa, asimismo, fundó la primera fábrica de porcelana real de Europa, Meissen, que supuso el inicio de la producción de porcelana occidental y contribuyó en gran medida al desarrollo de la porcelana en el continente.<sup>393</sup> Con el objetivo de reducir costes y satisfacer su propia demanda de porcelana, en 1701 Augusto II contrató a un joven alquimista, Johann Friedrich Böttger (1682-1719), para que encontrara una receta para la porcelana. Böttger trabajó en colaboración con el matemático y físico Ehrenfried Walther von Tschirnhaus (1651-1708), que descubrió de forma casual, en el año 1707, la forma de fabricar “porcelana roja”. Se trata de la primera cocción de cerámica a alta temperatura que se desarrolló, está considerada como el primer paso en la producción de porcelana en Meissen.<sup>394</sup>

---

<sup>392</sup> SOLON, Marc-Louis, 1906, p. 95.

<sup>393</sup> HUANG, Zhongjie, 2012, p. 2-3.

<sup>394</sup> SIMSEK, Gulsu, 2014, p. 2745-2754.

En 1708, se logró perfeccionar una obra a semejanza del Yixing Zisha,<sup>395</sup> a la que denominó “porcelana roja” por su naturaleza dura y vítrea (fig. 227). Este objeto de Yixing, se importó y coleccionó ampliamente en Europa durante los siglos XVII y XVIII. Ya en 1680, Ary de Milde y Samuel van Eenhoorn, de Delft, habrían producido unas piezas llamadas “*Delffse Treckpottien*” (fig. 228), que imitaban dicho objeto. Al cortarse fácilmente con la punta de acero, se trata de una loza más bien dura en lugar de una verdadera porcelana. No obstante, la porcelana roja de Böttger está más cerca de imitar los objetos chinos que cualquier otro imitador, caracterizándose por la elegancia de las formas, el minucioso trabajo de alfarería y la precisión de los detalles en los ornamentos en relieve.<sup>396</sup> Desde entonces y hasta aproximadamente 1719, Böttger produjo grandes cantidades de esta vajilla, imitando fielmente las formas chinas, como teteras con asas cuadradas, teteras con picos en forma de cabeza de dragón, teteras rectangulares, jarras de té de forma octogonal, figuras de divinidades chinas, tazas y platillos, etc. Muchos museos europeos contienen ejemplos de su obra.<sup>397</sup>

Dos años después de la invención de la porcelana roja, se creó la porcelana blanca. En 1709 se fabricaron las primeras porcelanas y se estableció la manufactura real de porcelana en Meissen al año siguiente. Entre 1709 y 1720, la fábrica de Meissen copió principalmente el rojo Yixing Zisha y la porcelana blanca Dehua (fig. 229). A partir de 1720 se copió el estilo decorativo de la porcelana china. Pues, en este año, el pintor Johann Gregorius Höroldt (1696-1775) renunció a la fábrica de porcelana de Viena para trabajar en la de Meissen, donde se entusiasmó con la porcelana china.

Desde el Renacimiento, las estampas y los libros impresos han sido coleccionados por artistas y conocedores, en consecuencia, influenciaron el arte de la cerámica, por ejemplo, en el uso de los grabados para decorar la mayólica italiana del siglo XVI. En los

---

<sup>395</sup> Se trata de una tetera fabricada con arcilla procedente de la región cercana a la ciudad de Yixing (Jiangsu), que se utiliza en la alfarería china desde la dinastía Song (960-1279). A partir del siglo XVII, los objetos de Yixing se exportaban habitualmente a Europa y solían ser de color rojo o marrón. En: <<https://www.cihai.com.cn/baike/detail/72/5649216?q=%E7%B4%AB%E7%A0%82%E9%99%B6%E5%99%A8>> (04-07-2022)

<sup>396</sup> BARBER, Edwin Atlee, 1911, p. 22.

<sup>397</sup> BARBER, Edwin Atlee, 1911, p. 21.



siglos XVII y XVIII, los grabados también se utilizaban como patrones para transferir los diseños a la cerámica mediante el pinchado, una técnica especialmente asociada a la cerámica de Delft, pero que probablemente también se utilizaba en las fábricas francesas de porcelana de pasta blanda y, posteriormente, en Meissen. Los grabados de Martin Engelbrecht (1684-1756), por ejemplo, fueron claramente una de las fuentes de inspiración de los diseños de *chinoiserie* característicos de Höroldt, que constituyeron el estilo chino predominante en la fábrica, utilizado hasta mediados de la década de 1730 (fig. 230). La decoración pintada de *chinoiserie* de Höroldt fue copiada por los pintores de otras fábricas. Se conservan cientos de bocetos suyos y de su pintor sobre temas de la China, dibujados con su inigualable estilo, en el conocido Schulz-Codex, que tuvo amplia difusión en las fábricas de cerámica de los países europeos en el siglo XVIII.<sup>398</sup>

Cabe señalar que el famoso motivo decorativo de la cebolla, inspirado en la porcelana de Kangxi, fue concebido por Johan David Kretschmar en Meissen en 1729 y adoptado por ellos en 1740 como motivo *Zwiebelmuster* para vajillas de porcelana decoradas con esmaltes azules (fig. 231). En realidad, el modelo chino presentaba la granada, una fruta que no era común en Europa de aquella época.<sup>399</sup> Dicho motivo estaba perfectamente copiado del modelo del plato chino. Las tres frutas: la granada, el melocotón y la melonera, el crisantemo en capullo y en flor, así como la ipomea con flores y hojas, se reprodujeron muy correctamente. Meissen no solo imitó su patrón, sino que siguió su forma y dimensión. La cebolla azul gozaba de gran popularidad en aquella época, así que los fabricantes de porcelana de muchos países lo copiaron, inclusive siguió pintándose en las vajillas y en las cerámicas para el té y el café hasta bien entrado el siglo pasado.<sup>400</sup>

## 5.8 Bone china

Inglaterra es país de antiguas tradiciones cerámicas, en el que las famosas y diseños propios del arte del Extremo Oriente se reflejan en la loza, ya a fines del siglo XVII, a

---

<sup>398</sup> CASSIDY-GEIGER, Maureen, 1996, p. 99-126.

<sup>399</sup> EDWARDS, Howell G. M., 2022, p. 99-163.

<sup>400</sup> ENLIN, Yang, 1991, p. 139-152.

través, sobre todo, de las producciones de Dleft. Este influjo de la cerámica oriental se intensifica hacia 1720 como resultado de una abundante importación de porcelanas japonesas y chinas.<sup>401</sup>

Varios historiadores y escritores de cerámica identifican a Bow como la primera fábrica de porcelana inglesa, establecida en 1744,<sup>402</sup> fabricaba artículos útiles y ornamentales al gusto chino para competir con la porcelana que llegaba en grandes cantidades desde China a mediados del siglo XVIII.<sup>403</sup> En noviembre de 1749, se concedió al inglés Thomas Frye una importante patente de producción, que se interpreta generalmente como una proposición de adición de ceniza de hueso calcinada a un cuerpo de porcelana.<sup>404</sup> Probablemente, la intención original de mezclar dicho material en la formulación de la porcelana era conseguir un blanco más brillante, no obstante, con esta nueva tecnología se redujeron eficazmente los defectos, como la distorsión y el colapso durante la cocción, resultando un proceso de producción más estable y menores costes, además impulsó el desarrollo exitoso del bone china (porcelana de ceniza de hueso) a finales del siglo XVIII.<sup>405</sup> Desde entonces, Bow se convirtió rápidamente en el mayor fabricante de porcelana de Inglaterra y en 1758 empleaba a más de 300 personas, de las cuales 90 eran “pintores de china”.<sup>406</sup>

Una obra de 1750 identifica la porcelana de Bow como la fabricada en “Nuevo Cantón” (fig. 232). La fábrica no solo se identificó con la ciudad china más asociada a la producción de porcelana, sino que también construyó su primera fábrica a semejanza del almacén de las Indias Orientales en Cantón. Gran parte de la producción inicial de Bow estaba decorada en azul bajo vidriado (fig. 233), evocando la porcelana azul y blanca por las que China era más conocida, y las escenas y motivos elegidos para estas piezas reflejan el vocabulario de la *chinoiserie* de la época. Bow también fabricaba objetos blancos

---

<sup>401</sup> OLIVAR DAYDÍ, M., 1952, p. 62.

<sup>402</sup> YOUNG, Hilary, 1999; EDWARDS, Howell G. M.; JAY, William H.; RAMSAY, W. Ross H., 2022, p. 785-809.

<sup>403</sup> EDWARDS, Howell G. M., 2022, p. 134-137.

<sup>404</sup> FREESTONE, Ian C., 2000, p. 19-27.

<sup>405</sup> KARWATKA, Dennis, 2009, p. 12.

<sup>406</sup> EDWARDS, Howell G. M., 2022, p. 135.

decorados con ramas de ciruelo en relieve (fig. 234), imitando el llamado *blanc de chine* producido en Dehua, en la provincia de Fujian, que representaba otra categoría muy popular de porcelana china importada. Para su producción de porcelana decorada con esmaltes policromos, Bow se inspiró principalmente en la *famille rose* china importada (fig. 235). Los chinos desarrollaron por primera vez el esmalte rosa intenso a principios de la década de 1720, y una paleta que giraba en torno a este color dominó los productos de exportación durante las siguientes décadas.

En el siglo XVIII, el té empezó a ser una infusión consumida en Inglaterra, ya que no solo era una nueva bebida de sabor oriental, sino que también representaba un nuevo estilo de vida y socialización. Así, los juegos chinos de té adquirieron una popularidad sin precedentes allí, especialmente cierto hasta la aparición de su industria autóctona a mediados del mismo siglo. Eran codiciados tanto por sus cualidades funcionales y estéticas como por su novedad, que evocaba los sentidos y estimulaba el placer, particularmente entre la aristocracia ilustrada y consciente de la moda.<sup>407</sup> La fábrica de Worcester, fundada en 1751, copió gran parte de la porcelana china tanto en la forma como en el estilo, sobre todo los juegos de té. Sus técnicas de *hand-thrown* y *press moulding*, estandarizadas alrededor de 1755, junto con el uso de la esteatita como principal materia prima para la producción de porcelana, permitieron producir un fino servicio de té que superó con éxito a otros hornos de la época.<sup>408</sup> En los primeros años de su existencia, Worcester produjo cuatro formas diferentes de teteras decoradas con el diseño de la *chinoiserie*: la tetera octogonal, la tetera esférica, la tetera rococó (fig. 236) y la tetera lobulada (fig. 237).<sup>409</sup> Las teteras octogonales y hexagonales chinas comenzaron a exportarse a Europa a mediados del siglo XVII, mientras que la mayoría de las teteras octogonales de Worcester (fig. 238) se produjeron entre 1752 y 1754 imitando la forma de Yixing zisha. Con la popularidad de la familia rosa, tal estilo se aplicó a las teteras posteriores (fig. 239).

---

<sup>407</sup> BERG, Maxine, 2012, p. 175-176.

<sup>408</sup> SANDON, John, 1996, p. 116.

<sup>409</sup> SANDON, John, 1996, p. 115.

En 1756, la fábrica introdujo la técnica de *Transfer printing* (loza estampada), posteriormente, fue pionera en la técnica de *Blue transfer printing* (azul bajo vidriado estampado) (fig. 240).<sup>410</sup> Esta tecnología simplificaba el engorroso proceso de decoración de la porcelana, reduciendo los costes de producción y aumentando la eficacia de la misma. De este modo, se contribuyó en alto grado al desarrollo de la fábrica de Worcester, a la vez que se promovió la difusión y la integración de patrones decorativos de porcelana chinos y occidentales. Rápidamente, la técnica se extendió a otras fábricas de porcelana, cada una de ellas compitiendo por una parte del lucrativo mercado del azul y blanco.

Los primeros diseños de impresión se copiaron directamente de los motivos de la porcelana china, pero el más duradero de los motivos chinos es sin duda el *Blue Willow* (fig. 241). Basado en el patrón mandarín, fue introducido por primera vez alrededor de 1790 por Josiah Spode,<sup>411</sup> quien fue el primer alfarero que produjo comercialmente loza estampada en azul bajo vidriado. Dicho motivo con diseños fantásticos fue concebido en algún momento de la década de 1780 por Thomas Minton (1765-1836). Sus características icónicas llegaron a incluir un sauce en posición central, tres figuras cruzando un puente, alejándose del edificio principal, una valla en zigzag que se extendía por el primer plano y dos pájaros revoloteando en la parte superior central. En 1814, la popularidad del diseño era tal que muchos otros fabricantes lo copiaron. Aunque sea una ficción, ilustra tanto el dominio de China en la imaginación occidental como la saturación de diseños chinos en Occidente.<sup>412</sup>

En los siglos XVII a XVIII, la difusión de la cultura china en Europa se llevó a cabo, en gran medida, mediante la exportación de obras de arte y el diseño de *chinoiserie*, una moda que perduró durante una centuria en Europa, en la que parecen haber participado en distinta medida tanto la nobleza y la alta sociedad de la corte como el pueblo llano. Como Europa estaba fascinada por la artesanía de la porcelana china, a partir del siglo XVI se intentó producir auténtica porcelana dura, pues además del exótico estilo oriental que satisfacía las diferentes necesidades de la sensibilidad estética europea, la

---

<sup>410</sup> DAWSON, Aileen, 2009, p. 172-192.

<sup>411</sup> SAMFORD, Patricia M., 1997, p. 8.

<sup>412</sup> BEATTIE, James, 2016, p. 17-31.

combinación única de diseños de porcelana china de exportación de Oriente y Occidente era también un factor importante para atraer a los europeos. A finales del siglo XVII, bajo un gran estímulo económico, los países europeos empezaron a imitar la porcelana china, proceso en el que la comprensión europea de China se incorporó continuamente, dando rienda suelta a su creatividad e imaginación para concebir la *chinoiserie*. Paralelamente, los países europeos actualizaban constantemente sus técnicas de manufactura de cerámica y desarrollaban nuevos materiales, a pesar de que les resultaba difícil penetrar en el sentido estético de Oriente, infundían a sus obras un espíritu europeo, las cuales no eran en absoluto una mera reproducción del arte oriental exportado, sino una nueva creación.

## Ilustraciones



**Figura 201.** Plato de *Kraak* con motivos de ciervos, producido en Jingdezhen, del Wanli (1573-1620) de la dinastía Ming, Victoria and Albert Museum, London.

<https://collections.vam.ac.uk/item/O76369/dish-unknown/> (27-06-2022)



**Figura 202.** Cuenco de *Kraak* decorado de Kaiguang y escenas de pájaros, producido en Jingdezhen, c. 1595-1625, Victoria and Albert Museum, London.

<https://collections.vam.ac.uk/item/O120171/bowl-unknown/> (27-06-2022)



**Figura 203.** Plato de *Kraak* decorado de pequeños Kaiguang con motivos de colgantes de cuentas, producido en Jingdezhen, del Wanli de la dinastía Ming, The British Museum, London.

[https://www.britishmuseum.org/collection/object/A\\_Franks-789](https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_Franks-789) (27-06-2022)



**Figura 204.** Plato de *Kraak* con patrón del círculo central de un borde de rombos, producido en Jingdezhen, c. 1600-1620, The British Museum, London.

[https://www.britishmuseum.org/collection/object/A\\_Franks-273-](https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_Franks-273-) (27-06-2022)



**Figura 205.** Plato de *Kraak* decorado de Kaiguang redondas, producido en Jingdezhen, c. 1600-1620, Victoria and Albert Museum, London.

<https://collections.vam.ac.uk/item/O496843/dish-unknown/> (27-06-2022)



**Figura 206.** Plato de *Kraak* con motivos de tulipanes y figuras, producido en Jingdezhen, c. 1600-1644, The British Museum, London.

[https://www.britishmuseum.org/collection/object/A\\_PDF-C-645](https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_PDF-C-645) (27-06-2022)



**Figura 207.** Plato de *Transitional Porcelain* con pintura de historias de literatos, producido en Jingdezhen, del Tianqi (1621-1627) de la dinastía Ming, Victoria and Albert Museum, London.

<https://collections.vam.ac.uk/item/O493418/dish-unknown/> (27-06-2022)



**Figura 208.** Plato de Imari, producido en Arita, c. 1651-1700, The British Museum, London.

[https://www.britishmuseum.org/collection/object/A\\_Franks-527](https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_Franks-527) (27-06-2022)





**Figura 209.** Plato de Imari chino, producido en Jingdezhen, 1680-1700, Victoria and Albert Museum, London.

<https://collections.vam.ac.uk/item/O495377/dish-unknown/> (27-06-2022)



**Figura 210.** Albarelo esmaltado azul, amarillo y verde, producido en Montelupo Fiorentino (Florencia), 1450-1475, Victoria and Albert Museum, London.

<https://collections.vam.ac.uk/item/O161485/drug-jar-unknown/> (27-06-2022)



**Figura 211.** Albarelo esmaltado azul, producido en Faenza, 1520-1530, Victoria and Albert Museum, London.

<https://collections.vam.ac.uk/item/O160411/drug-bottle-unknown/> (27-06-2022)



**Figura 212.** Plato con decoración *alla porcellana*, producido en Faenza, 1510, Victoria and Albert Museum, London.

<https://collections.vam.ac.uk/item/O161835/dish-unknown/> (27-06-2022)





**Figura 213.** Cuenco de Iznik estaltado azul, producido en Bursa (Turquía), c. 1470-1490, The British Museum, London.

[https://www.britishmuseum.org/collec tion/object/W\\_OA-678](https://www.britishmuseum.org/collec tion/object/W_OA-678) (28-06-2022)



**Figura 214.** Plato de Medici, producido en Florencia, c. 1575-1587, The British Museum, London.

[https://www.britishmuseum.org/collection/ object/H\\_1889-1003-1](https://www.britishmuseum.org/collection/ object/H_1889-1003-1) (28-06-2022)



**Figura 215.** Jarro decorado con estilo *calligrafico*, producido en Savona (Italia), 1667, The British Museum, London.

[https://www.britishmuseum.org/collection/ object/H\\_1891-0326-2](https://www.britishmuseum.org/collection/ object/H_1891-0326-2) (30-06-2022)



**Figura 216.** Tetera octogonal de la fábrica de Vezzi, producido en Venecia, c. 1725, Victoria and Albert Museum, London.

<https://collections.vam.ac.uk/item/O70825/ teapot-and-cover-vezzi-porcelain-factory/> (30-06-2022)



**Figura 217.** Bote de té decorado con estilo *chinoiserie* de la fábrica de Vezzi, producido en Venecia, 1720-1727, Victoria and Albert Museum, London.

<https://collections.vam.ac.uk/item/O209639/canister-vezzi-porcelain-factory/> (30-06-2022)



**Figura 218.** Plato azul y blanco de porcelana de pasta dura, producido en Doccia (Florenca), c. 1750, Victoria and Albert Museum, London.

<https://collections.vam.ac.uk/item/O278558/plate-doccia-porcelain-factory/>(30-06-2022)



**Figura 219.** Plato y taza decorados con motivos de peonía, producido en Doccia (Florenca), c. 1765-1770, Victoria and Albert Museum, London.

<https://collections.vam.ac.uk/item/O334315/cup-and-saucer-doccia-porcelain-factory/> (30-06-2022)



**Figura 220.** Plato azul y blanco imitado a la porcelana *kraak*, producido en Delft, 1660-1680, Victoria and Albert Museum, London.

<https://collections.vam.ac.uk/item/O162509/dish-unknown/> (30-06-2022)



**Figura 221.** Plato de estilo chino con patrón europeo, producido en Delft, 1704, The Metropolitan Museum of Art, New York.

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/6015> (30-06-2022)



**Figura 222.** Plato decorado con escena china de figuras religiosas, producido en Nevers, c. 1640-1750, Victoria and Albert Museum, London.

<https://collections.vam.ac.uk/item/O280213/plate-unknown/> (30-06-2022)



**Figura 223.** Soporte de peluca decorado con escena china, producido en Nevers, c. 1660-1700, Victoria and Albert Museum, London.

<https://collections.vam.ac.uk/item/O341865/wig-stand-unknown/> (30-06-2022)



**Figura 224.** Tarro decorado con patrón occidental, producido en Nevers, c. 1650, Victoria and Albert Museum, London.

<https://collections.vam.ac.uk/item/O332131/vase-unknown/> (30-06-2022)



**Figura 225.** Jarra de porcelana de pasta blanda, de la fábrica Louis Poterat, producido en Rouen, c. 1690-1695, The Metropolitan Museum of Art, New York.

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/200876> (30-06-2022)



**Figura 226.** Vajillas de té incrustadas con ramitas de flores de ciruelo, producidos en Saint-Cloud, c. 1735-1745, Victoria and Albert Museum, London.

<https://collections.vam.ac.uk/item/O99494/cup-and-saucer-saint-cloud-porcelain/> (30-06-2022)



**Figura 227.** Teteras de porcelana roja, producido en Meissen, c. 1710-1715, Victoria and Albert Museum, London.

<https://collections.vam.ac.uk/item/O71032/teapot-irminger-johann-jacob/> (30-06-2022)





**Figura 228.** Tetera imitada al Yixing Zisha, de la fábrica de Arij de Milde, producido en Meissen, 1671-1608, Victoria and Albert Museum, London.

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/671534> (30-06-2022)



**Figura 229.** Cuenco imitada a la porcelana blanca Dehua, producido en Meissen, c. 1715, Victoria and Albert Museum, London.

<https://collections.vam.ac.uk/item/O280152/bowl-meissen-porcelain-factory/> (30-06-2022)



**Figura 230.** Tankard (jarra de cerveza) de *chinoiserie* diseñada por Johann Gregorius Höroldt, producido en Meissen, c. 1737-1738, Victoria and Albert Museum, London.

<https://collections.vam.ac.uk/item/O190109/tankard-h%C3%B6roldt-johann-gregorius/> (30-06-2022)



**Figura 231.** Plato decorado con motivo *Zwiebelmuster* (cebolla azul), producido en Meissen, c. 1733, Meissen Porzellan-Museum, Meissen.

<https://www.porzellan-museum.com/museum/expertenwissen/das-zwiebelmuster/> (30-06-2022)



**Figura 232.** Tintero de la fábrica de Bow, producido en Tower Hamlets (Londres), 1750, The British Museum, London.

[https://www.britishmuseum.org/collection/object/H\\_1887-0307-I-61](https://www.britishmuseum.org/collection/object/H_1887-0307-I-61) (30-06-2022)



**Figura 233.** Plato azul y blanco de la fábrica de Bow, producido en Tower Hamlets (Londres), 1759-1776, The British Museum, London.

[https://www.britishmuseum.org/collection/object/H\\_1959-1102-24](https://www.britishmuseum.org/collection/object/H_1959-1102-24) (04-07-2022)



**Figura 234.** Vajillas de té decorados con ramas de ciruelo de la fábrica de Bow, producido en Tower Hamlets (Londres), c. 1750, The British Museum, London.

[https://www.britishmuseum.org/collection/object/H\\_1981-0101-139](https://www.britishmuseum.org/collection/object/H_1981-0101-139) (04-07-2022)



**Figura 235.** Plato esmaltado con escena china, imitado a la *famille rose* china exportada, de la fábrica de Bow, c. 1755, The Metropolitan Museum of Art, New York.

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/659124> (04-07-2022)



**Figura 236.** Tetera del estilo rococó decorado con escena china, de la fábrica de Worcester, c. 1755, Victoria and Albert Museum, London.

<https://collections.vam.ac.uk/item/O183280/teapot-and-cover-worcester-porcelain-factory/> (04-07-2022)



**Figura 237.** Tetera lobulada decorado con escena china, de la fábrica de Worcester, c. 1755, The British Museum, London.

[https://www.britishmuseum.org/collection/object/H\\_1887-0307-I-45](https://www.britishmuseum.org/collection/object/H_1887-0307-I-45) (04-07-2022)



**Figura 238.** Tetera octogonal de la fábrica de Worcester, imitada a la de china exportada, c. 1753-1754, Victoria and Albert Museum, London.

<https://collections.vam.ac.uk/item/O336932/teapot-and-cover-worcester-porcelain-factory/> (04-07-2022)



**Figura 239.** Tetera con color imitando a la *famille rose*, de la fábrica de Worcester, c. 1770, Victoria and Albert Museum, London.

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/198484> (04-07-2022)



**Figura 240.** Vajillas de color azul de cobalto bajo vidriado, de la fábrica de Worcester, c. 1775-1780, Victoria and Albert Museum, London.  
<https://collections.vam.ac.uk/item/O336875/tea-bowl-and-worcester-porcelain-factory/> (04-07-2022)



**Figura 241.** Plato decorado con patrón *Blue Willow* de la fábrica de Spode, producido en Stoke-on-Trent, 1800-1820, Victoria and Albert Museum, London.

<https://collections.vam.ac.uk/item/O77999/p-late-spode/> (04-07-2022)



## Capítulo 6. La influencia de la porcelana china en el estilo artístico de la cerámica española de los siglos XVI al XVIII

Al discutir el tema del intercambio de arte cerámico entre China y Europa, a menudo se pasa por alto el papel de España. En cambio, estamos acostumbrados a mencionar a Italia, con la porcelana medicea, a Holanda, con el Delft, a Alemania, con el Meissen, y a Francia, donde la *chinoiserie* es extremadamente prevalente. España se encuentra en el punto más alejado de China, el más occidental del continente euroasiático, y la antigua Ruta de la Seda terrestre no llega hasta ella. Sin embargo, desde la Era de los Descubrimientos del siglo XV, fue uno de los primeros países en adquirir porcelana china directamente a través de la Ruta marítima de la Seda. A lo largo de doscientos cincuenta años, el Galeón de Manila transportó un flujo constante de productos chinos hacia el mundo occidental, de los cuales la porcelana era el cargamento más abundante. Además, la familia real española era una fiel coleccionista de porcelana china. Evidentemente, debería haber reaccionado a la porcelana antes que otros países.

La cerámica española tiene una larga historia propia desde que la conquista árabe por lo que en la Edad Media de la península trajo consigo las avanzadas técnicas de fabricación de cerámica y la estética decorativa del mundo islámico, enriqueciendo el repertorio de la cerámica autóctona. Gracias a las ventajas geográficas, el Oriente Medio y China mantuvieron estrechas relaciones comerciales, de manera que las culturas y artes de las dos regiones se habían influido mutuamente durante mucho tiempo pues cada una llevaba las señales de la otra. Este hecho destaca aún más en las artes cerámicas, pues la famosa porcelana azul y blanca representa un buen testimonio del efecto del intercambio de artes decorativas entre ambas regiones. De este modo, podemos encontrar en las cerámicas españolas tempranas ciertas decoraciones estilísticas exóticas que se inspiraron en los elementos ornamentales de China.

El pensamiento filosófico chino afirma que “Xing Er Shang Zhe Wei Zhi Dao” 形而上者謂之道, “Xing Er Xia Zhe Wei Zhi Qi” 形而下者謂之器,<sup>413</sup> lo que ilustra la

---

<sup>413</sup> Se explica la relación dialéctica entre lo visible y lo invisible, lo material y lo espiritual, lo fenomenal y

relación entre el “Tao” (espíritu) y el “objeto” (materia). La porcelana, como objeto, es portadora del espíritu de la cultura china. No obstante, la cultura en varios niveles de comunicación e intercambio sigue leyes de propagación desde la superficie hacia el interior. De este modo, cuando la última etapa en la que la cerámica española experimentaba la influencia de la porcelana china, nos dimos cuenta de que el objeto en sí ya no era el centro de esta influencia, sino que había alcanzado un nivel espiritual. A diferencia de la religión reflejada en el arte europeo, la porcelana china está decorada casi exclusivamente con unas temáticas mucho más cotidianas y, si nos lo permiten, prosaicas, con lo que la cultura secular china estaba haciendo descender la teología europea a la tierra.

### **6.1 Influencias de Extremo Oriente en la decoración cerámica medieval española**

En la España medieval, el contacto a largo plazo entre las culturas islámica y cristiana comenzó a mediados del siglo VIII. Cuando los musulmanes introdujeron gran parte de las bases técnicas y funcionales de la tradición cerámica, esta se desarrollaría aún más en toda la península Ibérica y seguiría avanzando hasta el siglo XIX. Con el establecimiento del Emirato de Córdoba (756-929), el renacimiento urbano y la asunción de la Corte de Córdoba dieron lugar a una artesanía capaz de ofrecer productos delicados para la misma y sus representantes sociales y políticos. En consecuencia, la implantación de las costumbres y los estilos de vida orientales provocó el surgimiento de la primera cerámica decorada, que imitaba el refinado arte de la corte abasí de Bagdad. El comercio con China durante la dinastía Tang, controlada en Oriente Medio por la corte del califato abasí de Bagdad, permitió que la primera porcelana opaca llegara al Irak actual. Gracias al contacto con el Lejano Oriente, todas sus artes se convirtieron en un ejemplo a seguir, de modo que la cerámica desarrolló nuevas técnicas a imitación de China, las cuales después se trasladaron a la península Ibérica con los alfareros musulmanes.

---

lo esencial. Véase *Yijing Xizi* 易经·系辞, una obra sobre el pensamiento filosófico confuciano.

Jaume Coll Conesa ha realizado un estudio profundo y una clasificación sistemática de los estilos artísticos cerámicos españoles medievales, en los que propone que todas las producciones de loza decoradas contemporáneas tienen paralelos o precedentes en el Extremo Oriente.<sup>414</sup> No obstante, nos gustaría destacar la extraordinaria importante influencia del arte medieval de Extremo Oriente en la evolución de la cerámica española. Los alfareros musulmanes trajeron a la península Ibérica no solo la técnica cerámica maestra, sino también la estética artística oriental. En la siguiente presentación de los principales tipos cerámicos medievales españoles, trataremos de argumentar adicionalmente el hecho de dicha influencia.

Madina Ibirra y Madina al-Zahra son los primeros lugares en los que aparecen lozas decoradas para el servicio de mesa.<sup>415</sup> La loza más sobresaliente del califato de Córdoba era la tricolor, verde y negro sobre un esmaltado blanco opaco conseguido con minerales de plomo, sílice y estaño, llamada loza estannífera. Las vajillas áulicas decoradas en verde y negro representan las técnicas de producción de cerámica más desarrolladas en aquella época.

Una zafa del estilo de Madina al-Zahra hallada en Valencia lleva un tema decorativo claramente oriental (fig. 242), al igual que vemos el mismo estilo en la porcelana china del siglo IX del horno Changsha (fig. 243), que se suministraba específicamente para la exportación durante la dinastía Tang en China. Los frecuentes intercambios comerciales entre los abbasíes y la dinastía Tang permitieron su amplia difusión, de modo que las formas artísticas se inspiraron e influyeron mutuamente con la cerámica islámica por largo tiempo. En cambio, pese a que era poco probable que la cerámica china hubiera llegado por entonces a las costas occidentales del Mediterráneo en su forma ordinaria, la continua proliferación de los estilos era inevitable.

La descomposición del califato con la destrucción de Medina al-Zahra hacia el 1009, trajo consigo la generalización de los talleres especializados de loza en todas las pequeñas cortes urbanas que aparecieron con los reinos de Taifas. A partir de entonces, los

---

<sup>414</sup> COLL CONESA, Jaume, 2011 a, p. 54.

<sup>415</sup> COLL CONESA, Jaume, 2011 a, p. 53.

musulmanes españoles produjeron vasijas decoradas con manganeso y cobre sobre vidriado de plomo, lozas con los mismos pigmentos sobre esmalte estannífero.<sup>416</sup> la técnica de la cuerda seca para separar los esmaltes confeccionados con el esmalte estannífero, tan usado en toda cerámica popular hasta ahora, como la decoración en verde y negro (o morado). Paterna, Manresa y Teruel tuvieron la mayor importancia en este tipo de cerámica, que ejerció, sin duda, una gran influencia en las regiones próximas.

Un motivo temático de bestia híbrida se encuentra frecuentemente en las piezas verdes y negras de Paterna del siglo XIV, con cuatro patas, cuernos en la cabeza, escamas en el cuerpo (fig. 244) y, a veces, una cola de serpiente (fig. 245), lo cual recuerda involuntariamente al Qilin de la mitología china. Paralelamente, dicho motivo cobró protagonismo en China durante la dinastía Yuan, siendo una temática característica de la época en la decoración azul y blanca. Ya en la primera mitad del siglo XIV, la porcelana azul y blanca Yuan se exportaba al mundo islámico, como demuestra la colección de porcelana con el diseño de Qilin en el Palacio de Topkapı (fig. 246), que testimonia tal difusión.

Bajo la dinastía almorávide (1040-1174), fue introducida la difícil técnica de la cerámica dorada. Se realiza recubriendo una solución de óxido de cobre y plata sobre la superficie de la cerámica esmaltada blanca de estaño ya cocida, seguida de otra cocción.<sup>417</sup> Desde Málaga se extendió la técnica de los reflejos metálicos hasta Almería, Granada y Murcia, así como a Calatayud y Muel, en el reino de Aragón, y más tarde también hasta Manises y Barcelona, sobre todo las piezas con reflejos metálicos de Manises, con la heráldica familiar del cliente (fig. 247), tuvieron una gran aceptación en el siglo XV.

Dicha técnica alcanzó el mayor nivel en la época de los nazaríes de Granada (1238-1492), que realizaron los famosos jarrones de la Alhambra, piezas de considerables dimensiones, y destinadas tanto a la corte como para regalos diplomáticos. Los nazaríes adoptaron también el óxido de cobalto, con el que fabricaron lozas decoradas en azul y

---

<sup>416</sup> COLL CONESA, Jaume, 2011 a, p. 56.

<sup>417</sup> COLL CONESA, Jaume, 2014, p. 69-97.

dorado sobre blanco (fig. 248). La historia del azul cobalto está estrechamente relacionada con la historia de la expansión del esmalte de estaño. Los alfareros islámicos utilizaron a partir del siglo IX el azul cobalto para pintar sus esmaltes de estaño.<sup>418</sup> Seguramente fueron influenciados por la cerámica azul y blanca china. En el siglo VIII ya se producía en China el Sancai azul y blanco de baja cocción como cerámica funeraria, además, se encontró en un naufragio del Imperio abasí la porcelana azul y blanca bajo vidriado a alta temperatura de la dinastía Tang del siglo IX con estilo de Oriente Medio. Pese a que no se puede confirmar el origen de este estilo de decoración, la utilización del azul de cobalto en ambos lugares contribuyó, sin duda, a la amplia difusión y aplicación del estilo artístico asociado por el mismo.

Tradicionalmente, se ha considerado que los orígenes de la loza azul y dorada nazarí debían buscarse en una zona tan lejana como el Próximo Oriente, dado que la invasión mongol de esta área obligó a ciertos artesanos a huir, y algunos recalaron en territorio granadino. Alberto García Porrás sostiene que la comparación estilística entre las producciones de Rayy y Kashan con la nazarí permitió defender esta vía de interpretación, además, propone la hipótesis de que este nuevo caudal decorativo y tecnológico procedió del área tunecina.<sup>419</sup> En su análisis de las cerámicas islámicas importadas de finales de la Edad Media en la península Ibérica, Anja Heidenreich argumenta la procedencia de los ejemplares de producción de loza dorada podrían relacionarse directamente con modelos fatimíes. Por consiguiente, los alfareros se habrían ejercitado en la imitación de las entonces producciones egipcias de mayor calidad.<sup>420</sup> Por otra parte, la porcelana china entró a Egipto en grandes cantidades a partir de la dinastía Song del Norte, en particular durante los periodos fatimí y ayubí. En Fustat se desenterraron entre 600.000 y 700.000 fragmentos de cerámica, de los cuales del 70% al 80% eran imitaciones de alguna característica de la porcelana china, realizadas a la par que se importaba la correspondiente porcelana china.<sup>421</sup> Esto podría explicar, por tanto, que en las piezas

---

<sup>418</sup> COLL CONESA, Jaume, 2011 a, p. 56.

<sup>419</sup> GARCÍA PORRAS, Alberto, 2012, p. 22-29.

<sup>420</sup> HEIDENREICH, Anja, 2007, p. 263.

<sup>421</sup> MIKAMI, Tsugio, 1984, p. 17.

nazaríes se observen elementos de las raíces del Lejano Oriente, como flores de loto<sup>422</sup> o follajes tupidos, o palmetas de perfil que vemos en porcelanas chinas de los reinados Song (1127-1279) y Yuan (1279-1368).<sup>423</sup>

A finales del siglo XIII y principios del XIV, se extendió el uso del cobalto a la cerámica mudéjar de los reinos cristianos a la vez que comenzó a difundirse en Paterna y Manises, en el reino de Valencia. Son múltiples las huellas decorativas que han quedado marcadas en estas cerámicas y que delatan su adscripción e incluso identidad islámica, y más concretamente nazarí. Muchos de los esquemas descritos para la cerámica nazarí aparecen, con perfiles muy similares, en las primeras producciones valencianas (fig. 249).<sup>424</sup> No obstante, rápidamente los alfareros y pintores de cerámica se emanciparon de estos modelos limitados, incluyendo una gama de nuevos influjos y estilos en su trabajo para crear objetos a la última moda de su tiempo.

En la segunda mitad del siglo XIV prosiguieron en los talleres valencianos las decoraciones de raíz musulmana basadas en los modelos salidos de los alfares del sur. En las piezas de bajo precio decoradas en azul de cobalto y estannífero blanco de Paterna y Manises (fig. 250), observamos la cenefa botánica rizada, elemento que se repite en un patrón, que parece haberse inspirado directamente en la porcelana de la dinastía Yuan, incluso la disposición de algunos de sus divisorios circulares coincide prácticamente con la del azul y blanco de Yuan (fig. 251).

A la loza dorada y monocroma azul de Manises pronto se unen equitativamente elementos mudéjares y góticos (letras, motivos heráldicos, sarmientos de vid), dando a los recipientes un toque de modernidad exótica que los hacen objetos de gran demanda en toda Europa. Está claro que también se inspiraron en la porcelana de la dinastía Ming de Extremo Oriente, pues observamos el modelo similar al famoso estilo Chanzhi 缠枝 del Ming. Dicho patrón decorativo tradicional fue el más frecuente en China durante la dinastía Ming, generalmente, se caracteriza por ramas y tallos retorcidos y enroscados en

---

<sup>422</sup> ZOZAYA, Juan, 2009, p. 299-311.

<sup>423</sup> COLL CONESA, Jaume, 2011 a, p. 57.

<sup>424</sup> GARCÍA PORRAS, Alberto, 2012, p. 27.

formas onduladas, arremolinadas o en espiral, a la vez que se utilizaban ampliamente en los tejidos Ming (fig. 252, 253 y 254).<sup>425</sup> Así ocurre con la conocida temática de la brionia de Manises (fig. 255) que parece una clara derivación de la peonía del estilo Chanzhi (fig. 256). De la misma categoría, procedente de Paterna en el siglo XV, una escudilla azul y dorada decorativa con un motivo floral (fig. 257), que muestra el habitual motivo de crisantemos del citado estilo (fig. 258).

Cataluña y Teruel, y también los centros castellanos como Toledo, Talavera o Sevilla, son subsidiarios de las lozas valencianas hasta la segunda mitad del siglo XVI, cuyos motivos y técnicas imitarán.

## **6.2 Reacciones tempranas a la porcelana china en la Talavera de la Reina**

La porcelana china logró una de sus etapas más esplendorosas durante la dinastía Ming (1368-1643) que, con el desembarco de los portugueses en China (1515) y el establecimiento de una base comercial (1557), empezó a importarse cada vez más debido a haber sido bien conocidos y apreciados en las altas esferas europeas. A continuación, en 1571, Manila, colonia de los españoles posterior al descubrimiento de América, inició el comercio del Galeón de Manila y desde entonces la porcelana china siguió fluyendo hacia Europa en grandes cantidades.<sup>426</sup> Macao y Manila fueron dos puestos comerciales europeos pioneros, que permitieron a Portugal y España repartirse el comercio de exportación de porcelana de Jingdezhen durante este siglo.

La flota portuguesa trajo los primeros cargamentos importantes a la península al tomar la delantera en el monopolio del comercio con el Lejano Oriente en su momento. Portugal tiene una importancia clave en el devenir de la cerámica moderna europea, dado que es el principal introductor de las porcelanas chinas en Europa. Al principio, varios expertos se inclinaron a pensar que la influencia orientalizante llegó de Portugal, que fue un temprano imitador de la porcelana china.<sup>427</sup> No obstante, el hecho de que Portugal haya sido el primer gran comerciante de porcelana no significa que fuera el primer

---

<sup>425</sup> TIAN, Zhibing; WU, Shusheng; TIAN, Qing, 2003, p. 336.

<sup>426</sup> MOU, Xiaolin, 2014, p. 23.

<sup>427</sup> Véase SESEÑA DÍEZ, Natacha, 1975; BALLESTEROS GALLARDO, Angel, 1983.

productor de imitaciones chinescas.<sup>428</sup> De hecho, desde allí atrajeron la atención de Felipe II, de quien se sabía estaba fascinado por la porcelana china y que la coleccionaba.<sup>429</sup>

El que Talavera empezara a ser conocida como hacedora de cerámica buena, se debe atribuir a Felipe II. Para hacer los azulejos del Alcázar que el rey se estaba construyendo en Madrid, nombró en 1536 como maestro de azulejos a Jan Floris de Flandes, quien se asentó en Talavera de la Reina renovando las maneras cerámicas. De la misma forma, por orden del monarca, acudió a esta ciudad Jerónimo Montero, químico sevillano que ensayaba sus fórmulas de fritas y pigmentaciones.<sup>430</sup> Talavera de la Reina fue en el siglo XVI una de las regiones más importantes en la fabricación de loza de una gran belleza, que, con una personalísima decoración y técnica del estannífero,<sup>431</sup> fue una pionera estética en el ámbito peninsular. De estos hechos proporcionó un testimonio contemporáneo Andrés de Torrejón (1596), quien destacó que eran «las mejores bajillas que se hazen en España, no zeden a las de Pisa y procuran ymitar las porcelanas de la China».<sup>432</sup>

Portugal pasó a la corona española en 1580, mientras Talavera de la Reina se encontraba en el camino entre Madrid y Lisboa, cuando en aquella época la gran cantidad de porcelana que llevaba al puerto de Sevilla a través del comercio marítimo de Manila, condiciones que, unidas al impulso de su común rey, hicieron posible que Talavera se convirtiera el primer centro alfarero europeo en imitar directamente la porcelana china, antes que Portugal.

La cerámica de Talavera adquiere su hegemonía en el siglo XVI; antes, lógicamente, había producido piezas de cerámica, pero sin un sello específico o estilo característico que la determinara y señalara como cerámica propia de Talavera. En el siglo XVI está marcada por dos periodos: uno, mudéjar hasta 1550 y otro renacentista a partir de esta

---

<sup>428</sup> Según González Zamora, no se dispone de documentación histórica ni arqueológica que pruebe, fehacientemente, la contrahechura portuguesa de las porcelanas chinas antes de 1615. GONZÁLEZ ZAMORA, César, 2004, p. 146.

<sup>429</sup> KRAHE, Cinta, 2016 a, p. 67-78.

<sup>430</sup> BALLESTEROS GALLARDO, Angel, 1983, p.10; LÓPEZ FERNÁNDEZ, María del Carmen, 2015, p. 31.

<sup>431</sup> ALCÁNTARA GÓMEZ, Jacinto, 1966, p. 5-23.31.

<sup>432</sup> COLL CONESA, Jaume, 2011 a, p. 71.



fecha. Referente a la primera etapa, hacia 1536, la cerámica de Talavera usaba los colores «blanco, verde, azul, jaspeado y de otros colores interpolados»,<sup>433</sup> que se emplearon en Manises a finales del siglo XIV y en el siglo XV. En el cercano Puente del Arzobispo, se hacía cerámica igual a la talaverana, tanto en los colores como en los temas mudéjares que en Puente han seguido haciendo.<sup>434</sup> A finales de este siglo, la vinculación con la porcelana china, importada por los navegantes portugueses, provoca los primeros rasgos autóctonos: el azul oscuro, los gruesos perfiles y el tosco vidriado.<sup>435</sup>

En el siglo XVII, otro rey impulsó la cerámica de Talavera, Felipe III, durante cuyo reinado el Duque de Lerma promulgó en 1601 la *Pragmática contra el lujo*, en la que se prohibió entonces las «colgaduras y aderezos de casa de brocados y telas de oro y plata bordado y hechuras de joyas de oro y piezas de plata»,<sup>436</sup> convirtiendo en moneda las vajillas de oro y plata que poseía la aristocracia. Así las piezas de plata que se habían servido hasta ese momento como vajilla de lujo fueron paulatinamente sustituidas por las cerámicas. El monarca y la nobleza se fijaron en la cerámica de Talavera, y sus mesas se fueron llenando de vajillas fabricadas en ella.

La cerámica de Talavera, como se conoce, cuenta con una larga historia y, cuando se estudia en su época moderna,<sup>437</sup> los expertos la han estudiado y clasificado atendiendo principalmente a su decoración. Sin embargo, la cronología y el origen del estilo decorativo de algunas de las series siguen siendo controvertidas. Por tanto, a continuación nos concentraremos en las series y los motivos que guardan una obvia relación con la porcelana china, para argumentar que resultaron de las reacciones tempranas con la porcelana china.

---

<sup>433</sup> AINAUD DE LASARTE, Juan, 1952, p. 251.

<sup>434</sup> BALLESTEROS GALLARDO, Angel, 1983, p. 7-8.

<sup>435</sup> LÓPEZ FERNÁNDEZ, María del Carmen, 2015, p. 20.

<sup>436</sup> BUENO, Luis Pérez, 1947, p. 148-155. p. 152.

<sup>437</sup> Se refiere al periodo que abarca desde los inicios a finales del primer cuarto del siglo XVI, hasta la llegada de José Causada en 1750. HERNANDO, Domingo Portela, 2011, p. 119.

### 6.2.1 La serie de “mariposas”

Se denominaba así por el motivo en forma de mariposa que se ha estilizado en el ala del plato (fig. 259), hechos a torno fundamentalmente tanto en Talavera de la Reina como en Puente del Arzobispo.<sup>438</sup> Aunque tenemos dudas sobre el motivo y su nomenclatura, que se explicarán más adelante. Unos expertos<sup>439</sup> comentan que sus decoraciones muestran semejanzas con motivos italianos, españoles, portugueses (“aranhoes”) y, en menor escala, con las decoraciones chinas. Por el contrario, González Zamora, rechaza su semejanza con los “aranhoes” y propone una cronología de 1550-1625.<sup>440</sup> Debido a que fue producida antes de la portuguesa, sería la serie talaverana la que influiría. Según Domingo Portela Hernando, la serie se habría realizado primero en Talavera de la Reina, en la segunda mitad del siglo XVI y luego en Puente del Arzobispo. Asimismo, reconoce la influencia china que se encuentra en la composición, los motivos y las grecas de la misma.<sup>441</sup>

A diferencia de la certeza de los orígenes chinos de la producción posterior de “helechos y golondrinas”, el pedigrí de las “mariposas” ha sido polémico. De hecho, la composición de la serie: un ala decorado, un círculo del vientre dejado en blanco y un diseño central en el que suelen predominar los motivos animales, corresponde a la porcelana china de exportación, especialmente con la de *kraak* del periodo II (1560-1580) (fig. 260) que han sido clasificadas por los expertos.<sup>442</sup> Esta composición se encuentra ampliamente en la porcelana china de los periodos Jiajing (1522-1566) a Wanli (1573-1620), convirtiéndose en un modelo estilístico para la porcelana de exportación, hecho que demuestra hasta qué punto fue preferida por los mercados de ultramar.

Por otro lado, en cuanto a los motivos temáticos centrales, los más frecuentes son: aves zancudas, búhos, cuernos de la abundancia, elementos vegetales, liebres,<sup>443</sup> ciervos,

---

<sup>438</sup> LÓPEZ FERNÁNDEZ, María del Carmen, 2015, p. 99.

<sup>439</sup> Véase SESEÑA DÍEZ, Natacha, 1989, p. 19-37; PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, Alfonso, 1994, p. 17-42; SÁNCHEZ PACHECO, Trinidad, 1997, p. 305-342.

<sup>440</sup> GONZÁLEZ ZAMORA, César, 2004.

<sup>441</sup> HERNANDO, Domingo Portela, 2011, p. 143-144.

<sup>442</sup> VAN DER PIJL-KETEL, Christine L., 1982; SHANGRAW, Clarence; VON DER PORTEN, Edward, 1997.

<sup>443</sup> ZOZAYA, Juan, 2002, p. 119-142.

etc.<sup>444</sup> Entre ellos, tanto la grulla como el ciervo presentan una impronta marcadamente oriental, los cuales que se empleaban con frecuencia en la porcelana china coetánea de exportación. Cabe destacar que la granada (fig. 261), que cuenta con un simbolismo auspicioso en la cultura china (fig. 262), no había sido representada nunca antes.<sup>445</sup> En el último cuarto de siglo XVI, los alfareros de Talavera pudieron comenzar a extraer temas de los embarques de la porcelana *kraak* o china que llegaban a España a través de las rutas del Galeón de Manila.

Por último, mantenemos un punto de vista distinto sobre el ala de la estilización de sus líneas. Pese a que Platón Páramo la interpretó como una “mariposa”, la pincelada del alfarero nos sugiere más a un elemento vegetal,<sup>446</sup> en cuya densa disposición nos inclinamos a pensar que podría ser una representación abstracta de un motivo de hojas de plátano (fig. 263). Este motivo se aplicó inicialmente a la porcelana en China durante la dinastía Song, sobre todo para el uso por placer de la corte del emperador, como símbolo de hegemonía y prosperidad. Tuvo también un significado auspicioso para el pueblo llano, en el sentido de que la familia será bendecida con fortuna y salud. Sus elegantes líneas y su belleza geométrica simétrica, así como su atributo botánico budista, constituyen las principales razones de que haya figurado desde hace mucho tiempo en el arte decorativo de la cerámica china. Tanto que, a los finales de la dinastía Ming, de los periodos Jiajing (1522-1566) a Wanli (1573-1619), fue extremadamente enriquecido en su expresión.<sup>447</sup>

Resumiendo lo anteriormente expuesto, y su coherencia temporal con las series de helechos y golondrinas que analizaremos más adelante, la serie de mariposas debió surgir a partir del último tercio del siglo XVI a consecuencia de la imitación de la porcelana china exportada. Nos adherimos a la posición de Jaume Coll en que sigue un claro modelo chino de porcelana, que existe independientemente del estilo mudéjar influenciado por Oriente Medio.<sup>448</sup> En una fecha posterior, de forma similar, la serie “aranhoes” portuguesa interpretó los motivos directamente de la porcelana china, presentando un

---

<sup>444</sup> HERNANDO, Domingo Portela, 2011, p. 140.

<sup>445</sup> LÓPEZ FERNÁNDEZ, María del Carmen, 2015, p. 101.

<sup>446</sup> BALLESTEROS GALLARDO, Angel, 1983, p. 8.

<sup>447</sup> WU, Honghong, 2020, p. 41-46.

<sup>448</sup> COLL CONESA, Jaume, 2011 a, p. 72.

estilo similar a la “mariposas”, lo que explica aún más la estrecha relación de ambas y la porcelana *kraak*.<sup>449</sup> Inevitablemente, con su característico manejo de las gruesas pinceladas, una rápida ejecución y la poca fidelidad del natural, esta peculiar forma de pintar guardó en cierto medida el gusto de estilo mudéjar. Por otro lado, la serie punteada azul, que se considera que se solapa con la cronología de las “mariposas”, cuenta con unos platos marcadamente estilizados (fig. 264),<sup>450</sup> decorados con un estilo artístico similar a la misma aunque en una expresión más refinada. Debido a su cenefa botánica repetitiva y rizada, que evoca a la porcelana Ming, de la que puede provenir la cenefa castellana que tratamos a continuación. Cabe mencionar que su temática de ciervos orientales y aves zancudas, que se corresponden con los de la porcelana china popular por entonces y, sobre todo, su disposición decorativa se parece más evidentemente a la del *kraak*, evidencias que nos llevan a confirmar que se trata de una imitación más detallada de la porcelana china (fig. 265).

### 6.2.2 La serie de “helechos y golondrinas”

Las piezas de esta serie tienen una clara inspiración oriental, que toma la denominación de los motivos utilizados en su decoración, en los que aparecen, de forma repetitiva, unos elementos vegetales que se asemejan a los helechos, a veces acompañados de golondrinas. Los motivos están pintados con azul cobalto, a pincel, en lagunas piezas con trazos finos, asociadas con las primeras imitaciones y habitualmente con trazos más gruesos. Sin duda, consideramos que las piezas de esta serie se producían en Talavera a partir del último cuarto del siglo XVI, como muy tarde.<sup>451</sup> Se debe a que su presentación, composición decorativa, elementos temáticos e iconografía del Kaiguang, etc., corresponden a las características de la porcelana china de exportación del periodo Wanli, siendo de auténtico pedigrí chino.

Los expertos han clasificado la serie de helechos y golondrinas en tres tipos, apoyándose en su diseño, composición, influencias y paralelos. El primero recoge las

---

<sup>449</sup> ZAPICO, Miguel Busto; GONZÁLEZ, José Avelino Gutiérrez, 2016, p. 223.

<sup>450</sup> GONZÁLEZ ZAMORA, César, 2004, p. 245-246.

<sup>451</sup> HERNANDO, Domingo Portela, 2011, p. 184.

piezas decoradas con orla de helechos y golondrinas (fig. 266), debe convivir con las primeras imitaciones de piezas de trazo fino que copiaron el Kaiguang de la porcelana Wanli, el cual contiene los motivos de helechos y los colgantes de cuentas (fig. 267).<sup>452</sup> Como se indica en la figura, la orla decorativa del ala con tanto golondrinas como frutas rodeadas de plantas, ambos se alternan en el mismo, y ocasionalmente con insectos (fig. 268); la temática central normalmente se relacionaba a los animales y plantas orientales, y a veces se combinaba con los escudos occidentales, una forma que habría estado influenciada por la popular porcelana a medida de la época. Observamos el mismo modelo en este ejemplo (fig. 269): un plato de porcelana *kraak* de finales del siglo XVI, estampado en el centro con las armas empaladas de García Hurtado de Mendoza, IV marqués de Cañete, y de su esposa, Teresa de Castro Portugal y de la Cueva, procedente de una colección particular, es posiblemente el primer pedido para el mercado español en el que las armas individuales son el principal motivo decorativo.<sup>453</sup>

Una cuestión a destacar es que, aunque el motivo de la golondrina aparecía ocasionalmente en las vajillas de los periodos Jiaping y Wanli, no era una imagen común en la porcelana china coetánea. En efecto, la representación de la golondrina de la serie había evolucionado constantemente. Observamos ejemplos de obras de cerámica de la Colección Bertrán y Musitu, decoradas con aves de pico largo, cuello largo y cuerpo más grande (fig. 270).<sup>454</sup> Lo que nos lleva a suponer que se trata de una imitación temprana del motivo de la grulla en la porcelana china en vez de una golondrina, y que fue en una fase posterior cuando se simplificó gradualmente en la imagen de la golondrina. Pues a grulla conforma una imagen animal tradicional china empleada durante mucho tiempo como motivo decorativo principal en su porcelana, lo que haría más comprensible la interpretación de dicha figura (fig. 271).

El segundo tipo agrupa las piezas decoradas con el Kaiguang de helechos de trazos gruesos, que se había estilizado en este periodo. Los platos de este tipo siguen un esquema fijo: un ala de gran tamaño dividido en seis u ocho espacios mediante líneas verticales y

---

<sup>452</sup> HERNANDO, Domingo Portela, 2011, p. 184.

<sup>453</sup> DÍAZ, Rocío, 2010, p. 87.

<sup>454</sup> BERTRÁN, Juan Antonio, 2001.

cuyos espacios van rellenos con hojas de helecho; el dibujo característico que ocupa el centro es el de un paisaje idílico que suele ir enmarcado por filetes concéntricos. Se representa comúnmente a una o dos golondrinas junto a un matorral o palmeta. La golondrina puede representarse en diversas actitudes: posada o en vuelo (fig. 272). En algunas ocasiones, la golondrina es sustituida por otro ave zancuda o por cuadrúpedos como el ciervo, zorro, liebre o el lobo (fig. 273). Sus características siguen las de la porcelana *kraak* clasificada como producción del periodo IV y V (fig. 274).<sup>455</sup> El hecho de que se hayan halladas las piezas chinas del Wanli decoradas con el Kaiguang con motivos helechos en pecios como el San Diego, hundido en 1600,<sup>456</sup> sugiere que debieron comenzar a imitarse a finales del siglo XVI o principios del XVII.

El tercer tipo, los helechos y las hojas de palma, se alternan en el ala, que parece una simplificación y popularización del anterior (fig. 275). Los motivos centrales son repetitivos y ahora se dibujan principalmente golondrinas y patos, solos o en pareja, acompañados de los motivos vegetales típicos de la serie, pero más simplificados. Este tipo de decoración es una evolución de la serie de helechos, en la segunda mitad del siglo XVII y continuó fabricándose hasta la primera mitad del siglo XVIII. Cuando se desarrolló hasta este tipo, se había apartado en gran parte del prototipo chino, formando un estilo característico en Talavera.

### **6.2.3 La cenefa castellana de la serie tricolor**

La serie tricolor se empieza a producir a finales del siglo XVI y se extiende a lo largo de todo el siglo XVII hasta 1680, utilizando los colores: azul para rellenos, manganeso para contornos, y naranja para rayados o cuadriculados de interior, que son la característica esencial de la serie.<sup>457</sup> Otra característica de la obra es que, por primera vez, la figura humana está representada con una gran variedad de personajes, aunque con un trazo poco seguro e imperfecto que lo acerca a lo caricaturesco, y que aparecen temas de animales y flores con mucha decoración y asimetría, mariposas, ciervos, leones y

---

<sup>455</sup> MCELNEY, Brian S., 1979, p. 34-36.

<sup>456</sup> LLORENS PLANELLA, Maria Teresa, 2015, p. 232.

<sup>457</sup> GONZÁLEZ ZAMORA, César, 2004, p. 133-134.

animales fantásticos. Son tan populares que se extienden todo el ámbito peninsular, presentando unos temas decorativos muy variados.

En el ala de estos platos aparece un motivo decorativo especial, casi exclusivo de esta serie, que es la “cenefa castellana” (fig. 276), formada por una serie de rombos cruzados por aspas en naranja que se alternan con “eses” alargadas en azul. Recibe este nombre dado que se prodigó de tal modo que vino a ser una especie de distintivo de la cerámica “castellana”, llegando incluso a bautizarse con el nombre del motivo.<sup>458</sup> Jaume Coll considera que esta cenefa es una imitación de las cenefas Ming,<sup>459</sup> aunque reinterpretada de una forma muy libre y popular, adaptándose al gusto castellano. Además, aporta un testimonio persuasivo, una obra talaverana de la serie punteada azul con el claro tema oriental, cuyo sujeto central representa un ciervo rodeado de follaje (fig. 277). En comparación con los platos de porcelana *kraak*, muestra las rasgos del periodo II de *kraak* (1560-1580) en una forma más concreta que la serie “mariposas”. Nos inclinamos a pensar que la orla vegetal rizada del citado plato proporciona la forma embrionaria de la “cenefa castellana”, inspirada en las cenefas Ming (fig. 278).

Otro ejemplar, en el tipo 2 de la primera fase de la serie tricolor según la clasificación de Portela, un plato está decorado con diferentes diseños vegetales y geométricos sobre el borde (fig. 279).<sup>460</sup> Encontramos un diseño casi idéntico al anterior en un cuenco de porcelana del periodo Jiajing (fig. 280). Comparando ambos, se aprecia una fiel imitación de la porcelana Ming, incluso en la composición, por lo que se puede confirmar esencialmente el origen chino de estas cenefas.

Las reacciones tempranas de las piezas talaveranas a la porcelana china fueron sensibles y sostenidas, aprovechando elementos orientales extraídos de la misma que les interesaban y combinándolos con la cultura cerámica autóctona para innovar unas series clásicas. Como señala González Zamora, la cerámica talaverana «ofreció pocas evoluciones, pero muchas revoluciones».<sup>461</sup> Lo que implica es que no estamos ante unas

---

<sup>458</sup> MARTINEZ CAVIRO, Balbina, 1984, p. 17.

<sup>459</sup> COLL CONESA, Jaume, 2011 a, p. 72.

<sup>460</sup> HERNANDO, Domingo Portela, 2011, p. 176.

<sup>461</sup> GONZÁLEZ ZAMORA, César, 2004, p. 24.

tipologías cerámicas que vayan evolucionando a lo largo de los años, sino que lo que ocurre es que se abandonan bruscamente estilos para crear otros nuevos. El éxito y popularización de dichas series fue tan grande que la producción que combinaba los adornos vegetales con los faunísticos orientales se continuó produciendo durante mucho tiempo, si bien paulatinamente los motivos se fueron simplificando. Incluso se copiaban y producían abundantemente al margen de Talavera.<sup>462</sup>

En los siglos XVI y XVII la cerámica de Talavera agiganta su taller de color y de brillo. La tradición mudéjar, la aportación del Renacimiento italiano, y la impronta del Extremo Oriente se materializan en su obra, donde Talavera comienza a ser una ciudad de la cerámica. Aun así, en el siguiente siglo, el XVIII, las modas cambiarán tendencias y Talavera tendrá que imitar a Alcora popularizando sus temas.

### **6.3 Motivos de inspiración china en la cerámica de la Real Fábrica de Loza Fina y Porcelana de Alcora**

La primera Real Fábrica de loza fina y porcelana que empezó a funcionar dentro de las fronteras españolas fue la que D. Buenaventura Abarca de Bolea y Ximénez de Urrea, IX conde de Aranda, inauguró en su señorío del Alcatén en 1727. Frente al predominio del taller artesano y su carácter familiar, el aristócrata implantó en Alcora dicha manufactura organizada al más puro estilo del colbertismo y sus manufacturas reales con objeto de confeccionar un producto suntuario destinado al consumo de las cortes europeas y de las clases dirigentes.<sup>463</sup>

Tradicionalmente, se explica que uno de los motivos que llevaron al conde fundador a poner en marcha dicha manufactura es que Alcora contaba ya con una dilatada tradición alfarera, villa que poseía por entonces diversos hornos destinados a la elaboración de

---

<sup>462</sup> Véase BUSTO ZAPICO, Miguel, 2015, p. 336-339; GALLARDO, Ángel Ballesteros, 1986, p. 61-75.

<sup>463</sup> La bibliografía sobre la manufactura condal es ingente. Sin ánimo de ser exhaustivos, pueden servir de referencia las reflexiones de CABRERA BACHERO, Joaquín, 2015, p. 26-44; CALVO CABEZAS, Eva, 2015, p. 183-209; CASANOVAS GIMÉNEZ, María Antonia, 1997, p. 389-436; MEMBRADO TENA, Joan Carles, 2001, p. 137-147. Son de obligada referencia los catálogos DÍAZ MANTECA, Eugenio; PERIS DOMÍNGUEZ, Jaime, 1996; SÁNCHEZ-PACHECO, Trinidad, 1995 y la obra del conde de Casal, ESCRIVÁ DE ROMANÍ, Manuel, 1919.



vasijas y cántaros y, en consecuencia, una mano de obra acostumbrada a trabajar con el barro.<sup>464</sup> No obstante, sin desestimar el beneficio económico, prevalecieron más en su decisión otras razones como el prestigio personal, la prosperidad de sus vasallos o la contribución al desarrollo industrial de España, en el marco de la política económica que la nueva dinastía borbónica trató de inculcar en el país.<sup>465</sup>

El interés del conde por cuidar hasta el último de los detalles organizativos de la fábrica le llevó a redactar las primeras *Ordenanzas* el mismo año de la fundación fabril (1727), algo novedoso en España y que había importado de las manufacturas reales francesas, con un claro componente ilustrado.<sup>466</sup> No fueron las únicas que se redactaron, pues a esta le sucedieron otras cuatro reediciones (1749, 1799, 1810 y 1825), según los cambios de propiedad que vivió la manufactura y adaptándose al contexto político y jurídico de cada época. En todas ellas se regularon tanto la organización como el régimen interno de la empresa —horarios, acceso a las instalaciones, disciplina, control de materias primas, funciones y responsabilidades de cada empleo, sanciones, premios, investigación de nuevos productos, etc.<sup>467</sup> Efectivamente, son un ejemplo de la singularidad de la manufactura condal respecto a los talleres coetáneos y responden a un modelo de organización fabril, al menos en España, avanzado a su época.<sup>468</sup>

El 1 de mayo de 1727 la Real Fábrica abrió sus puertas y sus trabajadores acudían por primera vez a la jornada laboral. Dado que se necesitaba de expertos para la formación de aprendices, el conde fundador hizo llamar a profesionales extranjeros que encabezaran la academia e instruyeran al aprendizaje artístico, sin duda, uno de los elementos esenciales para asegurar la continuidad y que confirió un prestigio a la producción de la

---

<sup>464</sup> GRANGEL NEBOT, Eladi; FALCÓ GARCÍA, Victoria, 2003, p. 14-18; GRANGEL NEBOT, Eladi, 2013, p. 67-71.

<sup>465</sup> Actualmente, David Ribés realiza un pormenorizado estudio sobre las motivaciones que impulsaron la fundación de la manufactura de Alcora (*La Real Fábrica de Loza y Porcelana de l'Alcora, la Casa de Aranda y el X Conde de Aranda*), que esperamos se publique pronto. Sobre este aspecto recomendamos la lectura de TODOLÍ PÉREZ DE LEÓN, Ximo, 2002, p. 27-30; OLAECHEA, Rafael; FERRER BENIMELI, José A., 1998; CASAUS BALLESTER, M.<sup>a</sup> José, 2009.

<sup>466</sup> CALVO CABEZAS, Eva, 2015, p. 196.

<sup>467</sup> CABRERA BACHERO, Joaquín, 2015, p. 122.

<sup>468</sup> GRANGEL NEBOT, Eladi, 2000, p. 12.

manufactura.<sup>469</sup> Fue de este modo como el ceramista marsellés Joseph Oléryrs firmaba, a sus veintiocho años, un contrato de diez años para trabajar en Alcora.<sup>470</sup>

En la sociedad europea de finales del siglo XVII y principios del XVIII se puso de moda entre el consumo de las clases altas una nueva corriente estética, la *chinoiserie*.<sup>471</sup> Dicho género decorativo se inspira en imágenes y materiales que se consideran relacionados con China, geografía entendida como un lugar específico y que aglutina un serie de ideas,<sup>472</sup> tal como hemos tratado con anterioridad. En consecuencia, el gusto por el lujo y la ostentación propició un aumento de la demanda de diferentes piezas artísticas como tapices, orfebrería y cerámica. Sin duda, los europeos consideraban a la porcelana como la creación artística más fascinante de la China contemporánea. Este producto precisaba de una receta y técnica secretas que lo hacía bastante difícil de obtener y reproducir, por lo que acabó convirtiéndose en un producto exclusivo de la corte y la nobleza, reflejando así el poder económico y el prestigio de quienes lo poseían.

La Real Fábrica de Alcora se creó en respuesta a esta tendencia en la que los países europeos no escatimaron esfuerzos para encontrar la manera de producir porcelana. En un principio, los productos seguían los cambios estéticos y formales que caracterizaban a la sociedad del siglo XVIII, sobre todo, con la vista puesta en Francia, país que por entonces marcaba la tendencia y se interesaba tanto por la *chinoiserie*.<sup>473</sup> Posteriormente, los diseños de Alcora fusionaron el arte oriental y occidental y los combinaron con sus propias fantasías exóticas de Oriente que, con todas sus variantes, la serie en sí ocupaba gran parte de la producción en la década de los cincuenta del siglo XVIII.<sup>474</sup> A través de

---

<sup>469</sup> SÁNCHEZ ADELL, José, 1973, p. 24; CALVO CABEZAS, Eva, 2018, p. 370-381.

<sup>470</sup> El propio Oléryrs se encargó de contratar otros ceramistas franceses cuyo talento conocía, en particular a Édouard Roux, de Moustiers y quien fue director del taller de pintura y, por otro lado, a Sébastien Carbonel, quien trabajó fugazmente en la fábrica de Fauchier en Marsella y quien fue director del taller de torneado y moldeado. Al respecto véanse, VÉRANI, Marcel, 2016, p. 36-37; ALARY, Jean-Claude, 2002, p. 5-25; JOLIET, Wilhelm, 2008, p. 28; MATERNATI-BALDOUY, Danielle, 1997, p. 65.

<sup>471</sup> En el sentido estricto del término, por *chinoiserie* debemos entender un estilo europeo de decoración — de gran éxito en los siglos XVII y XVIII— cuyo origen y desarrollo forman parte de toda una problemática de intercambios artísticos entre civilizaciones muy distantes entre sí, y fundamentalmente diferentes en su percepción del mundo. MARX, Jacques, 2007, p. 735.

<sup>472</sup> SLOBODA, Stacey, 2018, p. 143-154.

<sup>473</sup> PORTELA HERNANDO, Domingo, 1999, p. 332.

<sup>474</sup> TODOLÍ PÉREZ DE LEÓN, Ximo, 2017, p. 67.

las características visuales y piezas clave que unifican las múltiples variantes locales, identifico el origen de algunos motivos recurrentes presentes en la cerámica de Alcora, los cuales se materializaron a partir de una clara inspiración china.

Alcora, pese a estar bajo predominio de lo afrancesado en sus primeros años, no escapó de otras influencias como la italiana y germana. La otra tendencia de la que la manufactura no estuvo exenta, como se ha referido, fue la oriental.<sup>475</sup> Tradicionalmente se ha sostenido que el género chinesco se adaptó en la manufactura en 1735, coincidiendo con la vuelta de Joseph Olérys a Alcora desde Marsella.<sup>476</sup> Como se ha mencionado anteriormente, lo oriental se impuso como nueva moda en Europa por los productos que llegaban a través de la Compañía de Indias Orientales, telas y especialmente porcelanas.<sup>477</sup> Esta decoración probablemente sea la que mayor éxito generó entre las manufacturas de loza durante el Setecientos.<sup>478</sup> Además de ser una de las innovaciones introducidas por Olérys —director artístico de la manufactura entre 1727 y 1737—, los chinescos suponen una de las series más exitosas y variopintas de Alcora.

Aspectos como la policromía y las formas pueden ayudar a situar cronológicamente las piezas, además de que nos hablan sobre la introducción de estos géneros decorativos en la manufactura. Pues la existencia de referencias documentales lo sitúa con bastante precisión. Al año siguiente de la vuelta de Olérys a la localidad castellanense, en la relación de objetos remitidos a Madrid se menciona la “China colores” y, como veremos en las próximas líneas, años después se citan la “China Costur, azul, olandessa y colores”.<sup>479</sup>

Comúnmente, se distinguen tres subgrupos según el cromatismo y decorado de las lozas; piezas realizadas en monocromía azul, otras con predominancia de tonos calientes (rojos, rojizos, ocre, a veces verdes) y, por último, cerámicas polícromas donde dominan los azules, verdes y amarillos aunque también pueden incluir pinceladas de ocre rojo.

---

<sup>475</sup> GUAL ALMARCHA, Elvira, 1998, p. 84.

<sup>476</sup> SÁNCHEZ ADELL, José, 1973, p. 80. GUAL ALMARCHA, Elvira, 1995, p. 44.

<sup>477</sup> SOLER FERRER, M.<sup>a</sup> Paz, 1989, p. 77.

<sup>478</sup> GRANGEL NEBOT, Eladi, 2000, p. 15-18.

<sup>479</sup> SÁNCHEZ ADELL, José, 1973, p. 93-94 y p. 106-108.

Caracterizadas al principio por la representación desordenada y complicada de personajes de distinto origen como por ejemplo chinos, árabes, turcos o europeos, concentran todos ellos diversas filiaciones: comediantes, músicos, grotescos, cortesanos, etc., los cuales suelen convivir con las más diversas aves, insectos, follajes, tendiendo a mostrar una ordenación y a confinarlos en registros en los modelos anotados en 1749.<sup>480</sup> Julián López, director artístico de la fábrica entre 1746 y 1771, mejoró la presentación de este género que, entre 1747 y 1753, lanzó sucesivamente las variantes posicionales “moderna”, “en medio y contorno”, “holandesa” y dos nuevas variantes, la “china olandessa” y la “china costur”,<sup>481</sup> que han sido definidas como dos maneras de cerrar los elementos decorativos en registros de naturaleza geométrica.<sup>482</sup>

El chinesco caería en desuso hacia 1760,<sup>483</sup> pues en el memorial de Lalana de 1764 no se menciona, lo que anima a pensar que ya no se fabricaba.<sup>484</sup> Sería justo a partir de ese año cuando la Real Fábrica experimentaría una renovación profunda en su repertorio ornamental, optando por nuevos lenguajes que inducirían a la extinción de series decorativas utilizadas profusamente en las primeras décadas, entre ellas el afamado Bérain y el chinesco.<sup>485</sup>

En su obra dedicada a la iconografía de la cerámica de Alcora, Alexius Feit estudia el origen de algunas de estas reproducciones de personajes y motivos chinescos, y cómo los grabados de artistas como Jean Antoine Fraise (1680-1738), Jean Antoine Watteau (1684-1721), Paul Decker (1677-1713), Martin Engelbrecht (1684-1756), así como el libro de patrones de Meissen, *Schulz Codex*, de Johann Gregorius Höroldt (1696-1775) o las formas del teatro popular de la *Commedia dell' Arte* y los elementos de los jardines franceses diseñados por André Le Notre (1613-1700), suponen una rica fuente de

---

<sup>480</sup> TODOLÍ PÉREZ DE LEÓN, Ximo, 2019, p. 148.

<sup>481</sup> La “china costur” ha sido objeto de diversas interpretaciones. A nuestro juicio, creemos que dicho término proviene de costura, refiriéndose así a decoraciones que tratan de imitar textiles. Por otro lado, la “china olandessa” se trata de otra decoración fuertemente inspirada por Delft. ALARY, Jean-Claude, 2020, p. 60-61.

<sup>482</sup> TODOLÍ PÉREZ DE LEÓN, Ximo, 2019, p. 151.

<sup>483</sup> GRANGEL NEBOT, Eladi, 2000, p. 26.

<sup>484</sup> COLL CONESA, Jaume, 2009, p. 190.

<sup>485</sup> TODOLÍ PÉREZ DE LEÓN, Ximo, 2015, p. 13.

inspiración en el ideario artístico de los artistas de la manufactura condal. Además de los mencionados, cabe señalar que las decoraciones grotescas y fantásticas que tanto caracterizan al género chinesco, aportación que viene de la mano de Olérys, fueron fuertemente inspiradas por la serie grabada *Varie figure gobbi* de Jacques Callot (1616).<sup>486</sup>

Feit añade que, hasta el momento, tras analizar una ingente serie de libros y obras relativas a la decoración china, no se encuentra ninguna copia exacta de las representaciones chinescas presentes en la cerámica de Alcora. Sin embargo, guardan algunas concomitancias con ciertas posturas y rasgos con las chinerías presentes en las cerámicas de Delft, lo cual induce al autor a suponer que la inspiración de Delft influyó en cierta medida en la creación de las figuras chinescas de Alcora, gracias a la mediación del director artístico de la manufactura. En efecto, parece emular la porcelana azul monocroma producida durante el primer cuarto del siglo XVIII en las decoraciones chinas del periodo Kangxi (1662-1722).<sup>487</sup>

En el vigésimo tercer año del período Kangxi (1684), cuando el gobierno Qing abrió las rutas marítimas y estableció la aduana, la porcelana recuperó su posición dominante en el mercado comercial entre Oriente y Occidente, vendiéndose a lo largo y ancho del mundo, en una gran variedad y enormes cantidades.<sup>488</sup> A juzgar por el número de porcelanas recuperadas en naufragios y colecciones de esta época por parte de varios museos europeos, se deduce que la exportación de este producto alcanzó su punto álgido.<sup>489</sup> Por tanto, cabe considerar que el director artístico de Alcora tuvo acceso a la porcelana que venía de Extremo Oriente. De tal forma, combinó su propia imaginación y formación artística con la estética oriental, dando lugar a las nuevas figuras basadas en motivos chinos. A continuación, trataremos de ilustrar el origen de la inspiración china a través del análisis de algunas de las figuras que caracterizan el género chinesco en Alcora que, hasta la redacción del presente trabajo, no se había logrado.

---

<sup>486</sup> FEIT, Alexius, 2017, p. 156-168.

<sup>487</sup> FEIT, Alexius, 2017, p. 161.

<sup>488</sup> SUN, Yue, 2017, p. 82-95.

<sup>489</sup> YANG, Tianyuan, 2020, p. 32-41.

### 6.3.1 Figuras protagonistas

La primera imagen que mostramos corresponde a una figura asociada a la esfera religiosa (fig. 281). Pese a poseer un rostro más europeo que oriental, elementos como su vestimenta, su posición sedente y de piernas cruzadas, así como la herramienta de *dharma* que sostiene, sugieren dicha filiación religiosa. No obstante, en la porcelana china no hemos logrado localizar una figura que se asemeje exactamente a la representada en Alcora, aunque por su representación intuimos que se trata de una figura que podría vincularse al budismo. Como los gobernantes de las dinastías Ming y Qing siguieron la tradición política y religiosa según la cual las tres religiones (confucianismo, budismo y taoísmo) se desarrollaron en paralelo, las figuras budistas y taoístas se representan a menudo en sus porcelanas. Las piezas que contienen figuras de temática budista y vinculadas al taoísmo circularon ampliamente en el comercio europeo.<sup>490</sup> En consecuencia, aunque de forma malinterpretada, tales motivos religiosos se copiaron y se reprodujeron, fusionándose así con el mundo imaginario de Oriente.

En una serie de diseños de porcelana china encargada por la Compañía Holandesa de las Indias Orientales, el pintor y diseñador holandés Cornelis Pronk (1691-1759) también utilizó imágenes con las características comentadas.<sup>491</sup> En ellos, la combinación de personajes y diseños de los escenarios incorporan sutilmente conceptos estéticos autóctonos europeos. Si bien los rostros de las figuras poseen rasgos occidentales, están vestidas como monjes budistas, lo cual coincide con la forma de presentación de dicho personaje en la cerámica alcoreña. Seguramente estemos ante una tendencia general, la cual se explica a partir de la prevalencia de la *chinoiserie* en Europa. De ello se deduce que, en la recepción de las figuras religiosas de porcelana china en Europa, se despejó premeditadamente el significado religioso, prestándose más atención a las imágenes típicamente orientales entendidas como “exóticas”.

Otro de los motivos que destacamos es la herramienta del *dharma* que sostiene la anterior figura que acabamos de comentar, el “Huagai 华盖” (parasol), una decoración

---

<sup>490</sup> WU, Ruoming, 2021, p. 53.

<sup>491</sup> WU, Ruoming, 2021, p. 53-56.

icónica tanto en el budismo como en el taoísmo de China. En la loza de Alcora encontramos habitualmente variantes de dicho motivo (fig. 282). En la cultura tradicional china, aparte de ser un utensilio práctico para resguardarse del viento y la lluvia, el parasol concentra una función religiosa y, en ocasiones, es objeto ritual de simbolismo entre los príncipes y aristócratas. Este motivo se encontraba frecuentemente representado en la porcelana exportada a Europa durante las dinastías Ming y Qing que, al llegar a los ojos europeos, su significado religioso se perdió y acabó por convertirse en un simple adorno cerámico.<sup>492</sup> En la Europa del momento, tanto parasoles como paraguas debían ser admirados artículos exóticos y lujosos, ya que se encuentran en muchas piezas cerámicas de Delft (fig. 283). La forma de decorar y diseñar los parasoles en la porcelana europea durante los siglos XVII y XVIII produjo inevitablemente una mezcla de rasgos chinos y occidentales, explicada sobre todo por la imitación de elementos orientales como por la influencia aportada a la decoración cerámica, según la estética occidental dominante de la época.

El siguiente personaje que tratamos ha sido posible identificarlo gracias al característico vestido largo de puños anchos y moño del protagonista (fig. 284). La figura en cuestión se trata de la imitación de un personaje chino que se encuadra al tema “Gaoshi 高士” (fig. 285),<sup>493</sup> el cual suele mostrar las aspiraciones de los eruditos a una vida sencilla en el campo.<sup>494</sup> Se trata de un motivo esencial dentro de la decoración de algunas porcelanas azul y blancas y Doucai de las dinastías Ming y Qing. Esta imagen se convirtió en la corriente principal de China en su tiempo, pues estaba estrechamente vinculada a la reverencia del confucianismo y el aprecio del taoísmo de los gobernantes de dichas dinastías, así como a la promoción de la cultura tradicional Han. Asimismo, enfatiza la necesidad según la cual eruditos y funcionarios letrados debían tener un sentimiento de obligación como salvadores en tiempos de agitación política o crisis nacional. Igualmente,

---

<sup>492</sup> LIU, Lejun; GU, Jingxin, 2021, p. 111-117.

<sup>493</sup> Se refiere a un caballero de alta moral que vive en reclusión, algo similar a un ermitaño que en su mayoría remiten a figuras taoístas. En: <<https://www.zdic.net/hans/%E9%AB%98%E5%A3%AB>> (26-05-2022).

<sup>494</sup> WEI, Li, 2008, p. 33.

simboliza la expectativa de alcanzar la fama y de servir al país, además de la aspiración a una vida mejor.<sup>495</sup>

Cuando este trabajo se acerca al final, encontramos un ejemplo típico (fig. 286), firmado por Miguel Soliva, otro importante pintor que ayudó a desarrollar el estilo chino en Alcora. A pesar de que la vestimenta de las figuras se sale de la tradicional china, su aspecto físico y el hecho de que una de ellas sostenga lo que consideramos que puede ser un instrumento de soplado tradicional chino, Xiao 箫,<sup>496</sup> así como su interacción con la grulla (fig. 287), son coherentes con el tema Gaoshi.

Por norma general, dicho tema solía proceder de modelos grabados en novelas y obras de teatro chinas, cuyas concomitancias con la representación se acerca bastante al de la pintura tradicional china.<sup>497</sup> Los diseñadores de la Real Fábrica, además de tener un acceso a la decoración presente en la porcelana china exportada, podían inspirarse en los motivos chinos pintorescos y fantasiosos usualmente reflejados en las ilustraciones y descripciones de los viajeros europeos.<sup>498</sup> De la misma manera, esta imagen aparece en las piezas de Delft de la misma época, aunque no de forma exacta a los prototipos chinos, sino con su propia comprensión e interpretación del universo chino.

Otro tema popular en paralelo con el anterior es el “Shinü 仕女”,<sup>499</sup> el cual tiene también su presencia en la loza de Alcora. Consiste en la representación de una figura femenina de suaves contornos faciales y un característico peinado, rasgos que nos hicieron ver que se trataba de una réplica de la figura femenina del citado tema (fig. 288).

---

<sup>495</sup> WANG, Xiaoqin, 2020, p. 97-104.

<sup>496</sup> Se trata de un instrumento de viento chino Han muy antiguo, hecho de bambú y utilizado verticalmente. En: <<https://www.zdic.net/hans/%E7%AE%AB>> (03-11-2022).

<sup>497</sup> WANG, Xiaoqin, 2020, p. 101.

<sup>498</sup> En un principio, la propia percepción de China formaba parte de una falsa imagen de Asia, fruto del desconocimiento que se tenía de esta región por la que únicamente habían transitado escasos viajeros, proclives a fantasear sobre dicha geografía. Las descripciones de los viajeros que regresaban de su viaje en el Celeste Imperio y especialmente las ilustraciones con las que estaban acompañadas, han ejercido un papel esencial. Sobre este aspecto, véase MARX, Jacques, 2007, p. 735-742.

<sup>499</sup> En un amplio sentido, se refiere a las figuras femeninas pintadas aunque, de forma más profunda, puede definir a aquellas damas de las familias burocráticas, incluidas también las de la corte. Desde su aparición en las dinastías Song (960-1279) y Jin (1115-1234) en las almohadas de porcelana procedentes de Cizhou (Hebei), así como su representación en los patrones de los hornos oficiales de las dinastías Ming y Qing, ha simbolizado la imagen y vida de las damas de la corte. Wu, Ruoming, 2017, p. 41.



Durante las dinastías Ming y Qing, estas escenas habitualmente protagonizadas por damas de la corte y de los oficiales, encarnan la vida de las antiguas mujeres chinas que se relajaban en los jardines, las cuales gozaron de gran popularidad en Europa (fig. 289). De hecho, en los Países Bajos se desarrolló el término “*Lange Lijzen*” para describir a las figuras largas y esbeltas de las señoras que presidían los patios, tradicionalmente reflejadas en la decoración de porcelanas.<sup>500</sup> Para captar los gustos occidentales, en el periodo Kangxi se creó la “Dama Europea”, basada en modelos grabados europeos y que también se vendieron con gran éxito (fig. 290).<sup>501</sup> En suma, queda claro que tanto China como Europa manifiestan la misma predilección por el gusto y representación de este sujeto, lo que supone una explicación para que la cerámica de Alcora reproduzca a dicha figura.

Existen otros personajes chinos representados con frecuencia en Alcora que, hasta el momento, no hemos conseguido localizar un arquetipo o diseño chino que le corresponda (fig. 291). No obstante, una placa holandesa (fig. 292) hizo pensar en una posibilidad que había inspirado dichas figuras chinas. Ambas cerámicas coinciden en un estilo similar de materializarlas en la cerámica; sus vestimentas, peinados e incluso los pequeños bigotes dibujados en sus rostros. Esta última pieza holandesa está basada en el relato de una visita diplomática a China de mano del artista holandés Joan Nieuhof, publicado en 1665, una de las narraciones más populares de su época.<sup>502</sup> Las obras realizadas a partir de sus grabados parecían ofrecer una impresión realista de China, pero se producían desde su perspectiva europea para satisfacer las expectativas del público europeo. Estas imágenes de China inspiraron a artistas de muy diversos ámbitos. En suma, intuimos que los pintores de la Real Fábrica de Alcora se encontraban inevitablemente influenciados por dichos motivos.

---

<sup>500</sup> JÖRG, Christiaan Jan Adriaan; CAMPEN, Jan van, 1997, p. 101.

<sup>501</sup> Una extraordinaria muestra de ello lo supone un tarro de porcelana azul y blanca del periodo Kangxi, el cual se basa en grabados que contienen diseños de vestimenta según modelos del parisino Robert Bonnart, publicados en el último cuarto del siglo XVII. Véase en: <<https://collections.vam.ac.uk/item/O66667/jar-and-lid-unknown/>> (17-07-2022)

<sup>502</sup> NIEUHOF, Johan, 1665.

Otro personaje perceptible en la loza alcoreña es el que muestra a una figura que lleva el sombrero de funcionario propio de la dinastía Qing (fig. 293), el cual parece salvar muchas concomitancias con otros diseños chinos a juzgar por el jarrón según decoración *Kunštát* (fig. 294), obra pintada por el ceramista alemán Ignaz Preissler (ca. 1729-1732). Inicialmente, el citado jarrón fue decorado en China con esmalte rojo y dorado, y, tras su exportación a Europa, Preissler le aplicó una decoración adicional con esmalte negro y oro, cuya inspiración tal vez esté relacionada con el *Schulz-Codex* mencionado anteriormente.

Sin lugar a duda, las aves constituyen una de las figuras principales en la ornamentación de la loza de Alcora dentro del género chinesco (fig. 295). Comúnmente representadas con patas largas, estas pueden adoptar diversas poses; volando, de pie o interactuando con el resto de los personajes. Volveremos sobre esto más adelante en el epígrafe dedicado a los chinescos y su adaptación en la azulejería de la Real Fábrica. Cabe tener presente que los artistas de la manufactura también agregaron su propia idea y visión, dando como resultado un aspecto grotesco de las mismas, aunque inspiradas claramente en el arquetipo chino de la grulla. En la decoración cerámica china, la grulla siempre se ha considerado un tema apreciado tanto por la gente refinada como por el público de categoría inferior, pues es símbolo del ideal de volar hacia la grandeza y está estrechamente relacionada con el taoísmo,<sup>503</sup> la mitología y el folclore, gozando de una reputación casi igual a la del ave fénix en la historia de la cultura tradicional china (fig. 296).

La siguiente figura que mostramos es una imagen china infrecuente pero bastante visible en los chinescos de Alcora, el dragón. Si atendemos algunas vajillas, la ubicación privilegiada dada a los dragones pone de manifiesto que los pintores eran conocedores de la importancia de esta figura simbólica en China (fig. 297). A lo largo de las dinastías chinas, el dragón ha sido el motivo favorito de la familia imperial, símbolo del poder y del espíritu del gobernante. A principios de la dinastía Qing, donde la centralización del poder era manifiesta, debido a su estatus especial en la cerámica, el emperador ordenó a

---

<sup>503</sup> LEI, Chunyi, 2017, p. 38-51.

los hornos imperiales que se produjeran abundantes piezas con motivos de dragones (fig. 298).<sup>504</sup>

Además de los personajes y figuras mencionadas, aparecen otros animales grotescos, como caballos con alas, pájaros con pico de pato, diversos híbridos de aves voladoras, bestias de presa e incluso monos disfrazados que encarnan actitudes humanas, conocido este género como *singeries*. Los artistas de Alcora no habían entrado en contacto con ninguna de las especies endémicas de China ni las habían visto. Por otra parte, como el Qilin de la bestia legendaria china, compuesto por partes de diferentes animales, se veía a menudo en las piezas de porcelana china. En consecuencia y basándose en la imaginación de los artistas, dichos animales híbridos se podrían considerar como un estilo decorativo muy patente en el género chinesco.

### 6.3.2 Motivos secundarios

Un detalle que no se puede pasar por alto a la hora de acercarse a los chinescos son los insectos y las plantas que se encuentran en casi todas las piezas de dicha serie. Es probablemente la característica que los diseñadores consideraron que expresaba mejor la *chinoiserie*. En efecto, desde la dinastía Song las pinturas de insectos surgieron en el campo de la porcelana de las cuales la representación de mariposas fue la más común. Esta tendencia continuó en la dinastía Ming, pero además de mantener los motivos de mariposas, también se introdujeron otros como las abejas. Al final de la dinastía Ming, la porcelana azul y blanca procedente de los hornos particulares y/o privados, cultivaron con mayor libertad una amplia gama de motivos de insectos diversos, como grillos y libélulas. Con la dinastía Qing, el abanico de insectos pareció extenderse, dando cabida a langostas voladoras, los petirrojos y las mantis religiosas, todos ellos los preferidos por los pintores de cerámica (fig. 299 y 300).<sup>505</sup> Los artistas de Alcora captaron bien estas figuras y distribuyeron esporádicamente varios insectos voladores en las cerámicas, conviviendo con la vegetación.

---

<sup>504</sup> SUN, Aili, 2017.

<sup>505</sup> CHENG, Huiqun, 2020, p. 47-49.

Una comparación entre los motivos florales de la porcelana producida del periodo Kangxi y los chinoscos de Alcora revela de dónde lograron la inspiración los artistas de la manufactura condal (fig. 301). Entre los motivos botánicos de la porcelana de Jingdezhen de las dinastías Ming y Qing, los elegidos son las flores y plantas con significados auspiciosos para representar emociones metafóricas y ensalzar la aspiración al éxito. Por ejemplo, la peonía, símbolo de riqueza y prosperidad, era una de las favoritas de la familia imperial de la dinastía Qing, pues expresaba la búsqueda de los gobernantes feudales de un estado poderoso y de su propia capacidad de disfrutarlo para siempre; la contemplación del crisantemo era especialmente extendida en la dinastía Qing, sobre todo por su naturaleza resistente y noble, así que los literatos y eruditos le dieron un temperamento de caballerosidad; la flor de ciruelo, que representa la firmeza y el desinterés, y la flor de loto, hidalga y sencilla, se convirtieron en las formas de demostrar la ambición y la integridad de los antiguos chinos.<sup>506</sup>

La popularidad dada a los insectos y la vegetación se explica en parte por la tecnología cerámica de la época, especialmente en la dinastía Qing, cuando, además de la continua cocción y mejora de la porcelana azul y blanca, el rojo bajo vidriado y el Doucai, se crearon el Falangcai, Wucai y Fencai. De este modo, los motivos de la porcelana modelados en las pinturas tradicionales chinas pudieron mostrarse de una forma más realista y vívida. Por otro lado, todo ello se relaciona estrechamente con la larga historia de la civilización agrícola tradicional de China, ya que el pueblo está familiarizado y es afectuoso con las diversas especies de plantas e insectos. Al mismo tiempo, se asocia con los puntos de vista filosóficos, estéticos y éticos tradicionales chinos, expresando la actitud de sus gentes hacia la naturaleza y los pensamientos sobre su relación con el ser humano.<sup>507</sup>

Comúnmente, las escenas desarrolladas dentro del género chino tienen lugar en lo que tradicionalmente se llama jardín o parque,<sup>508</sup> ambientes donde las aves y demás personajes suelen reposar sobre una isleta o montículos accidentados, de formas

---

<sup>506</sup> ZHANG, Xiaoxia, 2005.

<sup>507</sup> JIANG, Hexian; DENG, Chunying, 2015, p. 97-99.

<sup>508</sup> SOLER FERRER, M.<sup>a</sup> Paz, 2010, p. 48-50.

irregulares y redondeadas, lo que lleva a algunos autores a hablar de «terrazas de tierra que toman la apariencia de olas arrastradas por el viento»,<sup>509</sup> y de las cuales brota una exuberante vegetación de tallos largos. Estas curiosas formas se tratan de otro elemento chino recurrente en la producción de Alcora, derivado originalmente de la pintura Shanshui china.<sup>510</sup> El concepto de “Tian Ren Heyi 天人合一” (la unidad del cielo y el hombre) en el pensamiento filosófico tradicional chino se ha desarrollado a lo largo del tiempo, formando gradualmente una profunda identidad psicológica del pueblo chino y estableciendo una visión tradicional de la naturaleza. En particular, la clase de los eruditos y los funcionarios letrados la prefería más para expresar sus emociones en la naturaleza y su amor por el paisaje, por lo que se produjo una cultura Shanshui que incluyó la poesía y la pintura paisajística.

Con el desarrollo de las técnicas de grabado, los grabadores imprimieron las pinturas Shanshui como álbumes pictóricos, lo que refinó los elementos de estas en una variedad de temas y paradigmas clásicos, convirtiéndolos en una representación más tipológica. Esta normativa pictórica se aplicó a la decoración de la porcelana, configurando progresivamente su modelo de motivos paisajísticos único.<sup>511</sup> En este sentido y en la línea de la ambientación del género chinesco, también se han encontrado algunos motivos de difícil identificación, como el que mostramos a continuación (fig. 302). A nuestro parecer, se trata de una rígida imitación de la técnica pictórica del “Pimacun 披麻皴”,<sup>512</sup> utilizada en la pintura sumi-e china. Cuando se trasladó a la porcelana china, la fuerza expresiva de dicha técnica se había simplificado por las limitaciones del material (fig. 303). No obstante, con los diseñadores europeos que lo descontextualizaron, perdió totalmente su

---

<sup>509</sup> GUILLEMÉ BRULON, Dorothée, 1997, p. 76.

<sup>510</sup> Es un tipo de pintura china en la que el paisaje natural de una montaña o un río es el objeto principal de la representación. En: <<https://www.zdic.net/hans/%E5%B1%B1%E6%B0%B4%E7%94%BB>> (26-05-2022).

<sup>511</sup> DU, Fanyi, 2021, p. 19.

<sup>512</sup> Se trata de un método de pintura utilizado en la pintura Shanshui para describir las texturas de las montañas y las rocas. En: <<https://www.zdic.net/hans/%E6%8A%AB%E9%BA%BB%E7%9A%B4>> (26-05-2022).

forma original. En la manufactura de Alcora, dicho motivo tuvo su presencia tanto en la vajilla como en azulejería inscrita en el género chinesco.<sup>513</sup>

En cuanto al modo de composición, los principios chinescos mostraban por lo general motivos irregulares y asimétricos con perspectivas dispersas, que son esquemas tradicionales que provienen de la pintura china, aunque no se refieren al tratamiento del “Yijing 意境”.<sup>514</sup> Más tarde, otras series como la “holandesa” y la “costur” de Julián López, introducidas después de 1749, utilizaron la composición clásica de la porcelana china del Kaiguang y Liubai 留白.<sup>515</sup> Es bien conocido que casi todos los platos de porcelana *kraak* exportados desde el periodo Wanli de la dinastía Ming tenían este diseño, que fue heredado también por los de Kangxi. Por otra parte, la popularidad de este estilo decorativo en Europa fue impulsado por la copia casi completa de la porcelana *kraak* por parte de la cerámica holandesa Delft en los siglos XVII y XVIII.<sup>516</sup>

### 6.3.3 El chinesco en la producción azulejera de Alcora

Un capítulo de gran interés en este estudio es el dedicado a la azulejería alcoreña con motivos de influjo oriental. La localización de azulejos y algunos fragmentos inéditos forman una masa considerable que renueva significativamente el conocimiento sobre la producción de este género en la Real Fábrica.

Son varios los azulejos completos que nos han llegado, los cuales ofrecen una perspectiva sobre el lenguaje decorativo que experimentó la manufactura en dicho campo. A partir del material recogido y analizado hasta ahora, podemos afirmar que mínimamente hubo tres formas de materialización o adaptaciones del chinesco en la azulejería. Si bien las tres maneras comparten la monocromía azul sobre blanco y la

---

<sup>513</sup> También son diferentes vajillas francesas las que lo incorporan, algunas de ellas salidas de manufacturas de Marsella como la de Héraud-Leroy. Para más ejemplos véase, MATERNATI-BALDOUY, Danielle, 1997, p. 48-56.

<sup>514</sup> Se refiere al humor y espíritu que transmite una obra de literatura o arte mediante el uso de imágenes. En: <<https://www.zdic.net/hans/%E6%84%8F%E5%A2%83>> (26-05-2022).

<sup>515</sup> Se refiere a la creación de la pintura y la caligrafía, con el fin de que el conjunto y la estructura de la obra sean más armoniosos y exquisitos, dejando el espacio en blanco a propósito. En: <<https://www.zdic.net/hans/%E7%95%99%E7%99%BD>> (26-05-2022).

<sup>516</sup> VAN DAM, Jan Daniël, 2004.

omnipresencia de aves, la diferencia principal entre ellas radica en la forma de disponer la decoración (fig. 304).

Dos de estas categorías, formalmente, serían transferencias directas de la disposición decorativa de la loza contemporánea: una con la perspectiva dispersa en disposición irregular y asimétrica, la otra con la clásica Kaiguang circular, marca de la iconografía de los platos “holandesa” de Julián López. Por último, la categoría especial donde las escenas representadas se inscriben en un círculo, con motivos de enlace en los ángulos. No llenan por completo la pieza, ya que la escena se limita al interior del círculo. Cabe destacar que, de los dichos ejemplares, únicamente hay uno que excluye en su ornamentación los asuntos vegetales, considerando este pues como otra adaptación del lenguaje chinesco en la azulejería alcoreña.

El estudio de algunos de los motivos chinescos presentes en la cerámica de Alcora ha permitido constatar que, gran parte de ellos, estaban inspirados en varias fuentes entre las que cabría considerar la comprensión personal de la *chinoiserie* por parte del diseñador y su materialización en el campo artístico. A pesar de que resulta difícil identificar el modelo exacto que los pudo inspirar, podemos indagar la procedencia de dichos motivos a partir de los rasgos icónicos de las imágenes. En los siglos XVII y XVIII, la influencia del estilo artístico de la porcelana china era más evidente visualmente en las piezas cerámicas de otros países o regiones europeas. De este modo, los artistas cerámicos de Alcora se dieron cuenta de que los gustos del mercado habían cambiado y, en consecuencia, se modificaron sus estilos. Aunque no entendían el significado profundo de las imágenes chinas en términos de connotación cultural, en cuanto a la imitación a nivel visual, captaron las características de las figuras e interpretaron el estilo chino a juzgar por su propia comprensión. Gracias a los intercambios artísticos se combinaron las características del arte oriental y occidental, lo que dio lugar al nacimiento de la serie más prolífica de la manufactura condal, los chinescos.

#### **6.4 Implicaciones de la chinoiserie en la Real Fábrica de Porcelana del Buen Retiro**

A lo largo del siglo XVIII, las principales cortes europeas desarrollan manufacturas cerámicas, dentro de un proceso genérico de fortalecimiento de las Fábricas Reales, el

cual no fue ajeno al Reino de España. En este marco se inserta la creación de la Real Fábrica de Porcelana del Buen Retiro,<sup>517</sup> la única fábrica en España dedicada entonces a la producción de porcelana. Es denominada popularmente “La China” por la semejanza de algunas labores que en un principio allí se realizaban con las de Extremo Oriente.<sup>518</sup> Su fundación fue posterior a la de otras fábricas europeas, y se instaló en una antigua ermita en el parque del mismo nombre en 1759. Los artesanos, las herramientas y los materiales de la fábrica proceden de su empresa matriz, la Real Fabbrica di Capodimonte.<sup>519</sup>

En 1743, el futuro Carlos III, como rey de Nápoles estableció una fábrica de porcelana de pasta blanda en el palacio Capodimonte. Allí se produjo cerámica en grandes cantidades y en una amplia variedad hasta 1759, cuando Carlos se convirtió en rey de España y la empresa fue desmantelada y trasladada al Buen Retiro, cerca de Madrid. El nuevo rey trajo consigo a España, junto al utillaje necesario, 422 arrobas de la pasta de porcelana de Capodimonte que sirvió en Aranjuez.<sup>520</sup> La mayoría de operarios de Capodimonte también fueron trasladados a España, de forma que la producción de los primeros años fue una continuación del estilo italiano. Fundada por Carlos de Borbón cuando aún era rey de las Dos Sicilias, Capodimonte comenzó a producir casi al mismo tiempo que la primera iteración de la fábrica de Sèvres. Los artesanos que Carlos trajo al Buen Retiro eran presumiblemente los mejores que Capodimonte podía ofrecer, y probablemente tenían un nivel de experiencia similar al de sus homólogos de Sèvres. A diferencia de la fábrica coetánea de Alcora, el Buen Retiro nunca produjo con fines comerciales, todas sus creaciones fueron encargadas por la familia real, convirtiéndola en la fábrica de porcelana más exclusiva de Europa.<sup>521</sup>

Las actividades de producción la Real Fábrica del Buen Retiro se realizaron entre 1759 y 1808. En la primera etapa, bajo la dirección de José Gricci y Carlos Scheppers, de 1760 a 1783, se observan en las representaciones de las piezas las actitudes dinámicas

---

<sup>517</sup> MAÑUECO, Carmen, 2001, p. 221.

<sup>518</sup> SÁNCHEZ BELTRÁN, María Jesús, 1998, p. 24.

<sup>519</sup> LOCKER, Tobias, 2022. En: <<https://journals.openedition.org/e-spania/43445>> (06-09-2022)

<sup>520</sup> PÉREZ-VILLAMIL, Manuel, 1904, p. 27.

<sup>521</sup> REED, Irma Hoyt, 1936, p. 274.



propias del estilo Barroco, cuyo definidor fue Bernini.<sup>522</sup> Se siguieron modelos fabricados en Capodimonte de estilo barroco, que fueron dejando espacio con el tiempo al Rococó, donde se usaron mucho las chinerías o imitaciones occidentales, pocas veces fieles al arte chino, caracterizadas por las decoraciones exóticas y la asimetría. Las piezas son de porcelana tierna, es decir, que no llevan caolín en la composición de la pasta. En este periodo, la fábrica realizó dos conjuntos decorativos de gran importancia: las Salas de Porcelana del Palacio de Aranjuez y del Palacio Real de Madrid.

En la segunda etapa, de 1784 a 1803, a partir del periodo de Carlos Gricci (1783-1795), comienza a notarse un cambio paulatino de estilo hacia elementos introducidos por el Neoclasicismo.<sup>523</sup> Se caracteriza por la representación de líneas más puras y rectas, e inspirado en la Antigüedad clásica y el pompeyano a raíz de los descubrimientos de las ruinas de Pompeya y Herculano en la segunda mitad del siglo XVIII.<sup>524</sup> Al mismo tiempo, la fábrica también recibió la influencia de la producción de otras manufacturas como la Meissen (Sajonia), Sèvres o Vincennes (Francia).

En la tercera etapa de producción de la manufactura, desde 1804 a 1808, el estilo fue plenamente Neoclásico. La estructura decorativa de las porcelanas rememoran la mitología y la historia antigua de Grecia y Roma. Bajo la dirección de Bartolomé Sureda y gracias a los experimentos llevados a cabo con los materiales cerámicos, se consiguió por fin una pasta dura de gran perfección técnica.<sup>525</sup>

La *chinoiserie* está concentrada en la primera época, específicamente en la Sala de Porcelana del Palacio de Aranjuez, y sus derivados, las figuras y grupos escultóricos. El gabinete, primer gran proyecto de Buen Retiro, fue construido para la reina María entre 1760 y 1765, a fin de sustituir una sala similar a la que había dejado en el Palacio Real de Portici. Basándose en las pinturas hechas por Boucher para Luis XV,<sup>526</sup> el diseñador

---

<sup>522</sup> SÁNCHEZ BELTRÁN, María Jesús, 1998, p. 29.

<sup>523</sup> SÁNCHEZ BELTRÁN, María Jesús, 1998, p. 29.

<sup>524</sup> ALONSO, María del Carmen Rodríguez, 2018, p. 105-137.

<sup>525</sup> CENTENERA, Carmen Pascual, 2011, p. 311-328.

<sup>526</sup> SÁNCHEZ HERNÁNDEZ, María Leticia, 2001, p. 210-211.

Gricci puso a prueba los límites de la porcelana con un esquema de diseño exuberante, un elaborado tema de *chinoiserie* y un despliegue casi tridimensional del medio cerámico.

La decoración principal del gabinete de porcelana consiste en 23 escenas chinas de género esculpidas, o viñetas de los chinos en su vida cotidiana, que están instaladas en el centro de las paredes y en los bordes exteriores del techo. Los dragones extraños en diversas posturas sostienen con sus espaldas o alas el pedestal sobre el que se colocan las figuras chinas, mientras que las rodean y circundan una proliferación de plantas de raíz, frutas, flores, cintas, pájaros, monos e instrumentos musicales. Al mirar detenidamente, también se pueden encontrar coloridas mariposas y libélulas. La bóveda, asimismo muy profusa, ofrece motivos similares a los descritos, del centro pende una lámpara también de porcelana, con eje central en forma de palmera y una figura de un chino. Mientras tanto, gruesos bordes blancos acentuados con púrpura y oro rodean los once espejos de la sala y trazan elaborados patrones en el techo. La sala entera está casi cubierta por un gran número de frondosas enredaderas (fig. 305).

A pesar de que el exotismo ornamental y los pequeños detalles lúdicos del gabinete de porcelana parecen sugerir que este espacio fue construido exclusivamente para la búsqueda del placer, según Álvarez de Quindós, dicha sala servía como «despacho del rey», es decir, como oficina o despacho exterior de Carlos III, donde los dignatarios extranjeros y nacionales y los ministros políticos de la corte se reunían con el rey.<sup>527</sup> Por tanto, formaba una parte de la elaborada autopresentación de Carlos III como monarca.

Expertos y estudiosos sostienen que el estudio de la Real Fábrica de Porcelana del Buen Retiro debe concebirse en el contexto del mecenazgo real y de la influencia de la Ilustración española de este siglo.<sup>528</sup> De hecho, hasta el siglo XVIII, la influencia que la porcelana china trajo a Europa no se reflejó únicamente en la simple copia e imitación de productos cerámicos, sino también en la formación de la *chinoiserie*, que se convirtió en el reconocimiento y la aceptación de una cultura exótica, e incluso en el anhelo por ella. De este modo, se pone de manifiesto que la idea los medios de subsistencia de la

---

<sup>527</sup> ÁLVAREZ DE QUINDÓS Y BAENA, Juan Antonio, 1804, p. 203.

<sup>528</sup> MAÑUECO, Carmen, 2001, p. 221.

población en la porcelana china parecería haberse filtrado en el ámbito espiritual de la clase dominante que, a diferencia de la religión y de Dios reflejados en el arte europeo, la cultura secular china estaba haciendo descender la teología europea a la tierra.

A finales del siglo XVII y principios del XVIII, el coleccionismo de porcelana era un símbolo de estatus, por lo que las familias reales y de la élite europeas coleccionaron diversos tipos de porcelana china y japonesa de exportación, desarrollando nuevas formas de exhibirlas, bien solas o en vitrinas junto a otros objetos preciosos. En lugar de exponer cada pieza en una disposición metódica, el gabinete de porcelana de Aranjuez amplía el límite decorativo de la porcelana utilizándola como material de construcción de las propias habitaciones. Su suntuosa decoración de *chinoiserie* puede interpretarse como una manifestación de la identificación personal de Carlos III, como gobernante ilustrado con un mundo idealizado del Extremo Oriente.

Este hecho se plasmó también en los demás miembros de la familia real, el antiguo rey de los Habsburgo Felipe II, que como rey de España y Portugal entre 1581 y 1598, tuvo acceso directo a la circulación de mercancías en las rutas comerciales, lo que permitió que floreciera su colección asiática en la que se contabilizaban alrededor de tres mil piezas de porcelana china.<sup>529</sup> De la misma forma, María Luisa de Orleans (1662-1689), la primera esposa de Carlos II (1665-1700), cuya pasión por el chocolate la llevó a coleccionar las jícara (tazas de té) de porcelana china, convirtiéndose así en una amante no solo del chocolate, sino también de la porcelana china, pues en una de las torres del Alcázar guardaba en un armario con 108 jícara de porcelana que podrían ser chinas o japonesas, así como cuencos procedentes de China.<sup>530</sup> Además, la madre de Carlos III, Isabel de Farnesio (1692-1766), era una ávida coleccionista, con especial interés por la porcelana y los objetos asiáticos, utilizando la práctica del coleccionismo y la exhibición para destacar la posesión del lujo oriental en los aposentos reales españoles.<sup>531</sup>

---

<sup>529</sup> KRAHE, Cinta., 2018 a, p. 221-235.

<sup>530</sup> KRAHE, Cinta., 2018 a, p. 232.

<sup>531</sup> KRAHE, Cinta; LÓPEZ, Mercedes Simal, 2018, p. 9-51.

El gabinete de porcelana de Aranjuez, al tiempo que exhibe detalladamente la porcelana *chinoiserie* producida en la Fábrica Buen Retiro, personifica el alto estatus de la colección de Carlos, más allá de la de sus predecesores, a través del cual pudo hacer referencia a su posición en la familia real y mostrar su gusto tanto por la modernidad como por la elegancia mientras atendía sus asuntos políticos.

En un estudio sobre la relación entre China y la Ilustración española, Nicholas F. Russell analiza cuidadosamente todos los detalles del gabinete de Aranjuez, y sostiene que la sala de porcelana presentaba a China como una tierra de posibilidades esperanzadoras, un ejemplo de cómo podrían cumplirse los sueños más descabellados de la Ilustración española.<sup>532</sup> De hecho, el gabinete constituye una de las expresiones más provocativas y duraderas de los ideales del Absolutismo ilustrado. Con las paredes y el techo cubiertos de relieves de porcelana que representan escenas de la vida cotidiana china, se promovía la imagen positiva del Reino Medio al manifestar de forma convincente el refinamiento, la gracia y la felicidad que los miembros de la élite española imaginaban que eran endémicos en el país, lo cual sugería fuertemente que España podría beneficiarse emulando a China.

Dado el comercio histórico de España con Asia a través de Filipinas, las obras de la *chinoiserie* españolas tienen una dimensión temática particular, especialmente cuando la relación de España con China estaba cambiando. Evidentemente, las piezas del gabinete no siguen simplemente un prototipo anterior ni imitan el modelo tradicional de exposición de la colección de porcelana que, de hecho, van más allá que la mayoría de las de *chinoiserie* anteriores, utilizando la porcelana fabricada localmente para representar temas orientales para demostrar el estatus cultural de la corte. La *chinoiserie* en la sala tenía implicaciones y significados específicos para Carlos III, que podía representar su posición como rey de una manera performativa idealizada para legitimar su gobierno, estimular la reforma, rivalizar con sus predecesores y cultivar una imagen de poder imperial absoluto.<sup>533</sup>

---

<sup>532</sup> RUSSELL, Nicholas F., 2017, p. 30-77.

<sup>533</sup> ZANARDI, Tara, 2018, p. 31-51.

La introducción de la porcelana china en Europa constituyó una de las etapas clave de la industrialización, que supuso en su momento un esfuerzo de integración de conocimientos científicos y técnicos, recursos económicos y organizativos sin precedentes. En este contexto, la Fábrica del Buen Retiro no solo producía porcelana para decorar las residencias de Carlos, sino que también creaba objetos para servir de regalos diplomáticos y le permitía competir con productos similares de Asia y otras fábricas europeas de reciente creación. En el siglo XVIII, la lucha por obtener el denominado “oro blanco” constituyó un elemento de prestigio y de competencia económica entre las diferentes cortes ilustradas europeas, en el transcurso del cual la producción de cerámica de la fábrica Buen Retiro formó un estilo chino propio. De este modo, dicha fábrica desarrolló la producción de la porcelana española siguiendo sus propios gustos, realizando piezas locales que evocaban simultáneamente el exotismo y el sentido de orgullo nacional.

## Ilustraciones



**Figura 242.** Zafa del estilo Madina al-Zahra decorada con motivo de ciervo, hallada en Valencia, del siglo X, Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias González Martí, Valencia. Fotografía de la autora.



**Figura 243.** Hu decorado con motivo de ciervo, productivo del horno Changsha, de la dinastía Tang, Ningbo Museum, Ningbo.

[https://www.douban.com/note/704065290/?type=collect&\\_i=2916081KfumZO5](https://www.douban.com/note/704065290/?type=collect&_i=2916081KfumZO5) (11-09-2022)



**Figura 244.** Plato negro y verde decorado con motivo de bestia grotesca, producido en Paterna, c. 1325-1350, Victoria and Albert Museum, London.

<https://collections.vam.ac.uk/item/O129308/dish/> (12-09-2022)



**Figura 245.** Plato negro y verde decorado con motivo de bestia grotesca, producido en Paterna, del siglo XIV, Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias González Martí, Valencia. Fotografía de la autora.



**Figura 246.** Plato azul y blanco decorado con motivo de Qilin, de la dinastía Yuan (1271-1368), Palacio de Topkapı, Estambul.

<http://www.auroramuseum.cn/periodicalPage?id=2bf12cef-f221-4f44-a824-17e6a65215f1> (12-09-2022)



**Figura 247.** Plato dorado y azul con el escudo familiar del cliente, producido en Manises, c. 1450, The British Museum, London.

[https://www.britishmuseum.org/collection/object/H\\_G-514](https://www.britishmuseum.org/collection/object/H_G-514) (12-09-2022)



**Figura 248.** Loza dorada y azul de la época de los nazaríes de Granada (1238-1492), Museo de la Alhambra, Granada.

<https://www.alhambra-patronato.es/wp-content/uploads/visitas-virtuales/museo2020/index.html> (12-09-2022)





**Figura 249.** Plato dorado y azul, producido en Manises, 1420-1430, The Metropolitan Museum of Art, New York.

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/471740> (12-09-2022)



**Figura 250.** Vajillas con decoración en azul de motivos heráldicos, geométricos y vegetales, producidas de Paterna, del siglo XIV, Museo de Cerámica de Paterna, Valencia. Fotografía de la autora.



**Figura 251.** Plato azul y blanco de la dinastía Yuan, producido en Jingdezhen, The Palace Museum, Beijing.

<https://www.dpm.org.cn/collection/ceramic/26854.html> (12-09-2022)

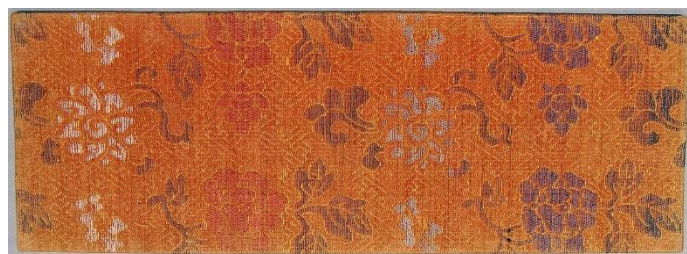




**Figura 252.** Tejido chino con motivos de peonía, crisantemo y liebre entrelazados, producido en Nanjing, de la dinastía Ming, The Palace Museum, Beijing.  
<https://www.dpm.org.cn/collection/embroider/234518.html> (02-12-2022)



**Figura 253.** Tejido chino con patrón de estilo Chanzhi exportado a Europa, c. siglos XIV-XVI, Victoria and Albert Museum, London.  
<https://collections.vam.ac.uk/item/O74384/fragment-unknown/> (02-12-2022)



**Figura 254.** Tejido chino con motivos de peonía y loto entrelazados, c. siglo XVI, The Metropolitan Museum of Art, New York.  
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/76618> (02-12-2022)



**Figura 255.** Plato dorado y azul con el tema de la brionia, producido en Manises, 1430-1460, The Metropolitan Museum of Art, New York.

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/471765> (12-09-2022)



**Figura 256.** Jarrón azul y blanco decorado con motivo de peonía de estilo Chanzhi, del Hongwu (1368-1398) de la dinastía Ming, producido en Jingdezhen, The Palace Museum, Beijing.

<https://www.dpm.org.cn/collection/ceramic/227364.html> (12-09-2022)



**Figura 257.** Escudilla dorada y azul, producida de Paterna, del siglo XV, Museo de Cerámica de Paterna, Valencia. Fotografía de la autora.



**Figura 258.** Cuenco decorado con motivo de crisantemos de estilo Chanzhi, producido en Jingdezhen, de la dinastía Ming, The Metropolitan Museum of Art, New York.

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/42496> (12-09-2022)



**Figura 259.** Plato talaverano de la serie “mariposas”, de finales del siglo XVI, Museo de Cerámica Ruiz de Luna, Talavera de la Reina. Fotografía de la autora.



**Figura 260.** Plato de *Kraak* con motivos de ciervos, producido en Jingdezhen, del Wanli (1573-1620) de la dinastía Ming, The British Museum, London.

[https://www.britishmuseum.org/collection/object/A\\_1973-0726-376](https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_1973-0726-376) (15-08-2022)



**Figura 261.** Plato talaverano de la serie “mariposas” decorado con motivo de granada, de finales del siglo XVI. BERTRÁN, Juan Antonio, 2001, p. 59.



**Figura 262.** Plato decorado con motivos de flores y frutos de granada, producido en Jingdezhen, del Zhengde (1506-1521) de la dinastía Ming, Victoria and Albert Museum, London.

<https://collections.vam.ac.uk/item/O165235/dish-unknown/> (15-08-2022)





**Figura 263.** Jarra decorado con motivos de hojas de plátano en el cuello, del Jiajing (1522-1566) de la dinastía Ming, Victoria and Albert Museum, London.

<https://collections.vam.ac.uk/item/O76440/ewer-unknown/> (15-08-2022)



**Figura 264.** Platos talaveranos de la serie punteada azul. GONZÁLEZ ZAMORA, César, 2004, p. 245-246.



**Figura 265.** Plato de *Kraak* con motivos de ciervos, producido en Jingdezhen, del Wanli (1573-1620) de la dinastía Ming, Victoria and Albert Museum, London.

<https://collections.vam.ac.uk/item/O494902/dish-unknown/> (08-10-2022)



**Figura 266.** Plato talaverano de la serie “helechos y golondrinas”, Museo de Cerámica Ruiz de Luna, Talavera de la Reina. Fotografía de la autora.



**Figura 267.** Plato talaverano con decoración Kaugang, imitado a la porcelana *kraak*. BERTRÁN, Juan Antonio, 2001, p. 80.



**Figura 268.** Plato talaverano de la serie “helechos y golondrinas”. BERTRÁN, Juan Antonio, 2001, p. 81.



**Figura 269.** Plato de *Kraak* a medida decorado con las armas, c. 1596-1600, del Wanli de la dinastía Ming. DÍAZ, Rocío, 2010, p. 87.



**Figura 270.** Plato talaverano de la serie “helechos y golondrinas”. BERTRÁN, Juan Antonio, 2001, p. 79.



**Figura 271.** Plato decorado con motivos de grulla en el ala, producido en Jingdezhen, del Jiajing (1522-1566) de la dinastía Ming, The Metropolitan Museum of Art, New York.

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/42532> (15-08-2022)



**Figura 272.** Plato talaverano de la serie “helechos y golondrinas”, Museo de Cerámica Ruiz de Luna, Talavera de la Reina. Fotografía de la autora.



**Figura 273.** Plato talaverano de la serie “helechos y golondrinas”. BERTRÁN, Juan Antonio, 2001, p. 82.





**Figura 274.** Plato de *Kraak*, producido en Jingdezhen, c. 1573-1610, Victoria and Albert Museum, London.

<https://collections.vam.ac.uk/item/O33565/dish-unknown/> (15-08-2022)



**Figura 275.** Plato talaverano de la serie “helechos y golondrinas”, Museo de Cerámica Ruiz de Luna, Talavera de la Reina. Fotografía de la autora.



**Figura 276.** Plato talaverano de la serie tricolor decorado con la “cenefa castellana”. BERTRÁN, Juan Antonio, 2001, p. 74.



**Figura 277.** Plato talaverano azul. COLL CONESA, Jaume, 2011 a, p. 74.



**Figura 278.** Cuenco azul y blanco, producido en Jingdezhen, del Zhengde (1506-1521) de la dinastía Ming, The Metropolitan Museum of Art, New York.

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/42529> (15-08-2022)



**Figura 279.** Plato talaverano de la serie tricolor, Museo de Cerámica Ruiz de Luna, Talavera de la Reina. HERNANDO, Domingo Portela, 2011, p. 176.



**Figura 280.** Cuenco azul y blanco, del Jiajing (1522-1566) de la dinastía Ming, The British Museum, London.

[https://www.britishmuseum.org/collection/object/A\\_1933-0313-11](https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_1933-0313-11) (15-08-2022)



**Figura 281.** Plato de la serie “chinescos” de la fábrica de Alcora. SOLER FERRER, M.<sup>a</sup> Paz, 2010, p. 53.





**Figura 282.** Los parasoles de las imágenes de la serie “chinescos” de Alcora



**Figura 283.** Los parasoles de las imágenes de Delft



**Figura 284.** Plato azul y blanco de la serie chinescos de la fábrica de Alcora. Domínguez, Peris, et al., Alcora. DÍAZ MANTECA, Eugenio; PERIS DOMÍNGUEZ, Jaime, 1996, p. 78.



**Figura 285.** Jarrón azul y blanco del tema Gaoshi 高士, producido en Jingdezhen, del Kangxi (1661-1722) de la dinastía Qing, Victoria and Albert Museum, London.

<https://collections.vam.ac.uk/item/O180335/vase-unknown/> (23-05-2022)



**Figura 286.** Plato coloreado de la serie chinoscos de la fábrica de Alcora, firmado por Miguel Soliva.

DE SANJOSE LLONGUERAS, Lourdes, 2005, p. 205.



**Figura 287.** Plato azul y blanco del tema Gaoshi, del Kangxi de la dinastía Qing, The British Museum, London.

[https://www.britishmuseum.org/collection/object/A\\_Franks-373-](https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_Franks-373-) (10-11-2022)



**Figura 288.** Plato de la serie chinoscos de la fábrica de Alcora. Museu de Belles Arts de Castelló, Castelló de la Plana. Fotografía de la autora.



**Figura 289.** Plato azul y blanco del tema Shinü 仕女, producido en Jingdezhen, del Kangxi de la dinastía Qing, The British Museum, London.

[https://www.britishmuseum.org/collection/object/A\\_Franks-184](https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_Franks-184) (27-05-2022)



**Figura 290.** Tarro azul y blanco con la figura de la “Dama Europea”, del Kangxi de la dinastía Qing, Victoria and Albert Museum, London.

<https://collections.vam.ac.uk/item/O66667/jar-and-lid-unknown/> (27-05-2022)



**Figura 291.** Las figuras chinas de las imágenes de la serie “chinescos” de Alcora.



**Figura 292.** Placa azul y blanca vidriada con estaño de Delft, 1670-1690, Rijksmuseum, Ámsterdam.

<https://www.incollect.com/articles/asia-in-amsterdam-the-culture-of-luxury-in-the-golden-age-at-the-peabody-essex-museum> (23-05-2022)





**Figura 293.** Plato colorado de la serie chinescos de la fábrica de Alcora. SOLER FERRER, M.<sup>a</sup> Paz, 2010, p. 91.



**Figura 294.** Jarrón colorado con decoración de China y Bohemia, producido en Jingdezhen, c. 1729-1732, The Metropolitan Museum of Art, New York.

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/238558> (23-05-2022)



**Figura 295.** Las aves de patas largas de las imágenes de la serie “chinescos” de Alcora.

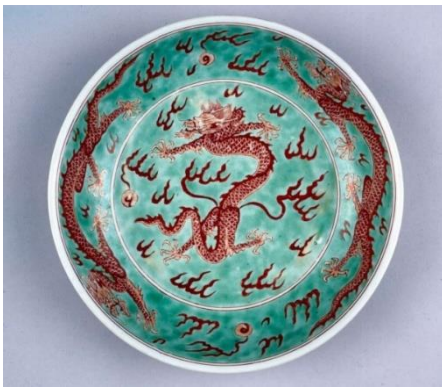


**Figura 296.** Cuenco vidriado Wucai, producido en Jingdezhen, del Kangxi de la dinastía Qing, Victoria and Albert Museum, London.

<https://collections.vam.ac.uk/item/O436890/bowl-unknown/> (23-05-2022)



**Figura 297.** Plato colorado de la serie chinoscos de la fábrica de Alcora, Museu de Ceràmica de l'Alcora, Castelló. Fotografiado por la autora.



**Figura 298.** Plato esmaltado verde y rojo, producido en Jingdezhen, del Kangxi de la dinastía Qing, The British Museum, London.

[https://www.britishmuseum.org/collection/object/A\\_PDF-A-796](https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_PDF-A-796) (24-05-2022)



**Figura 299.** Plato con patrón de los insectos y plantas del Kangxi de la dinastía Qing, The British Museum, London.

[https://www.britishmuseum.org/collection/object/A\\_Franks-186](https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_Franks-186) (24-05-2022)

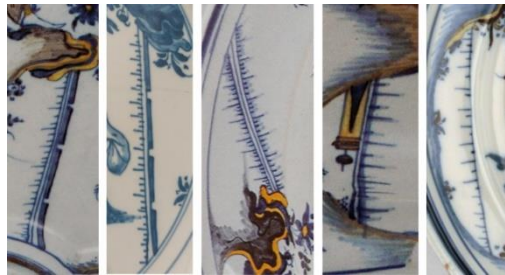


**Figura 300.** Plato con motivo de mariposa y langosta voladora del Kangxi de la dinastía Qing, The British Museum, London.

[https://www.britishmuseum.org/collection/object/A\\_Franks-526](https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_Franks-526) (24-05-2022)



**Figura 301.** Arriba: los motivos florales de la porcelana producida del periodo Kangxi, abajo: los motivos florales de la serie “chinescos” de Alcora. De izquierda a derecha, peonías, crisantemos y flores de ciruelo.



**Figura 302.** Un elemento decorativo de las imágenes de la serie “chinescos” de Alcora.



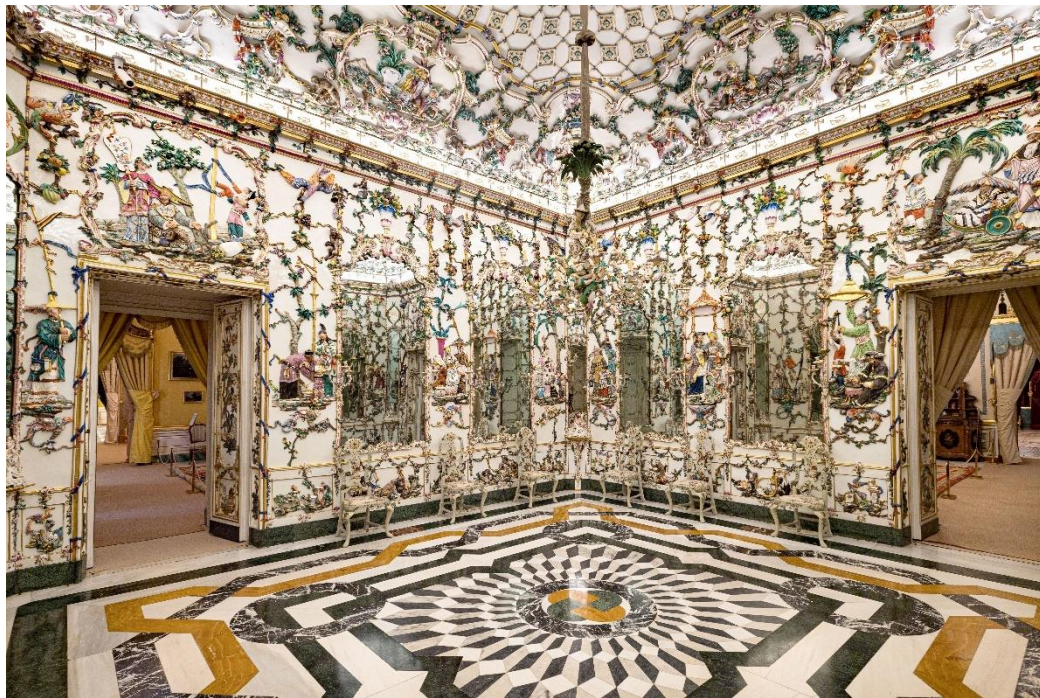
**Figura 303.** Plato colorado con pintura de shanshui, del Kangxi de la dinastía Qing, The British Museum, London.

[https://www.britishmuseum.org/collection/object/A\\_2000-0131-18](https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_2000-0131-18);  
[https://www.britishmuseum.org/collection/object/A\\_1947-0712-301-a-b](https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_1947-0712-301-a-b) (27-05-2022)





**Figura 304.** Azulejo chino de decoración dispersa, Museo de Cerámica de Alcora, c. 1735-1737, 13,5x13,5 cm, nº inv: CC13/1 (izda.); Azulejo chino decorado con Kaiguang, Museo de Cerámica de Alcora, segundo cuarto s. XVIII, 11x11 cm, colección Artero-Porcar (centro); Azulejo chino con motivos de enlace esquinares, colección particular, segundo cuarto s. XVIII, 13,5x13,5 cm (dcha.). Fotografía de Maxim García Conejos.



**Figura 305.** El gabinete de porcelana del Palacio de Aranjuez, Madrid.  
<https://www.patrimoniomonal.es/visita/palacio-real-de-aranjuez> (27-05-2022)





## Conclusión

En efecto, la cerámica no se limita a ser un objeto, sino que se trata de un símbolo portador de refinamiento abstracto y metáfora simbólica, mucho más cercana al ámbito de la cultura y el arte que otros tipos de objetos. Se desencadenó un enorme impacto de su iconografía y formas artísticas como un importante medio material que, a través de grandes distancias, contribuyó a la asimilación y difusión de símbolos artísticos, temas y motivos entre muy diversas culturas. Comprobamos la continua interacción y reproducción de imágenes artísticas de diferentes países, que, de hecho, se realiza mediante el acceso mutuo a los recursos de aprendizaje. Situadas en los extremos oriental y occidental del continente euroasiático, China y España fueron actores importantes en esta compleja red comercial mundial durante los casi tres siglos que siguieron a la Era de los Descubrimientos.

Para apoyar y argumentar este estudio, sobre la influencia de la porcelana china en el estilo artístico cerámico español, hemos investigado y estudiado a través de los documentos y las fuentes en varios idiomas, tanto en chino como en español, además de la bibliografía en lengua inglesa, así como elaborado un amplio análisis del material fotográfico con trabajos de campo. Tras resumir el estado actual de las investigaciones previas sobre la relación entre la cerámica china y española, conferimos a la porcelana como el protagonismo para revisar su trayectoria difusora y la evolución de sus estilos artísticos en este proceso, a la vez que prestamos atención a la serie de reacciones artísticas que desencadenó entre distintos contextos culturales, para finalmente obtener una serie de conclusiones en las que incluimos varias reflexiones.

En el contexto de la península Ibérica, los hallazgos arqueológicos de porcelana china en España podrían ser los más antiguos de los que existen registros en Europa, datados en el siglo IX. Para comprenderlo, recopilamos todos los fragmentos de porcelana china procedentes de la península Ibérica en la Edad Media, a la vez que adoptamos un método comparativo y analítico para investigar las fuentes históricas heterogéneas chinas y extranjeras con sus fenómenos históricos, es decir, las políticas imperiales registradas y el predominio de los productos cerámicos contemporáneos. Asimismo, aplicamos a los registros históricos oficiales de la antigua China y los datos arqueológicos sobre su porcelana, procedentes de excavaciones en los países situados a lo largo de las rutas

terrestres y marítimas para que se recreen los itinerarios de la Ruta de la Seda, con el fin de comprobar los posibles itinerarios por los que la porcelana china llegó a España y corroborar la hipótesis de una temprana conexión entre ambos. En los mapas que reproducimos de las principales direcciones de la Ruta de la Seda desde la dinastía Tang y mostramos de forma más visual el recorrido de la difusión de la porcelana hacia el Occidente. A lo largo de los itinerarios empezamos a explorar el proceso en el que la cultura y el arte de la porcelana china se influyeron y se desarrollaron mutuamente, al principio con las regiones más accesibles geográficamente, extendiéndose gradualmente hacia el Oeste.

Dado que el tema a explorar atiende a la influencia de los estilos artísticos de la cerámica, conviene comprender la evolución artística de la porcelana china para probar nuestra hipótesis. La cerámica china tiene una larga historia y un profundo significado cultural, con una amplia variedad de formas artísticas, presentando cada dinastía sus propias características. Aprovechando nuestros orígenes que nos permiten comprender e interpretar en profundidad los símbolos y significados culturales de la cerámica china desde una perspectiva y un punto de vista autóctonos, así como basándonos en la riqueza de las fuentes históricas chinas, los documentos y las colecciones de los museos, resumimos la evolución de los estilos artísticos de la porcelana a lo largo de un período de dieciocho siglos, desde la dinastía Han hasta la dinastía Qing, atendiendo a la cronología, junto con una gran cantidad de material fotográfico de alta resolución que proporciona una representación pormenorizada de las variaciones de las formas, patrones y estilos de la porcelana. Somos conscientes de que la cultura multiétnica de China añade una connotación enriquecedora al arte de la cerámica, así como la interacción con culturas exóticas de Persia y el islam, que se absorbieron, cambiaron y derivaron en productos cerámicos contemporáneos, presentando rasgos armoniosos resultado de la integración de distintos estilos. Lo que permite comprender de forma fiable y razonable la amplia difusión de ciertos estilos y motivos artísticos en la porcelana china.

Debido a su vasta geografía, China ha estado en estrecho contacto con el mundo islámico desde la Edad Media, a través de la Ruta de la Seda. Cuando China estableció amplios vínculos con zonas de Persia, la región de Asia Occidental y la península Arábiga mediante actividades comerciales de dicha ruta, su cultura y arte comenzaron a influir en ellas y a reflejarse en las artes decorativas autóctonas. No obstante, este intercambio no

fue meramente unidireccional, ya que las diversas culturas siguieron chocando, absorbiendo e integrándose a lo largo de los milenios, originando un patrón de interacción bidireccional que dio lugar a variaciones de los estilos artísticos cerámicos en las distintas regiones de la ruta. Con el análisis de los principales estilos artísticos de la porcelana china que se difundieron en Oriente Medio en la Edad Media y la valoración de su aportación al arte cerámico de la zona de influencia islámica, concluimos que la cerámica se desarrolló allí mediante la imitación y el préstamo de la porcelana china, que pasó por un proceso de importación completa y copia de la misma, siguiendo con la emulación y la creación parcial, hasta llegar a la innovación y al establecimiento de nuevas variedades originales. Paralelamente, gracias a la expansión del islam, sus técnicas cerámicas y sus motivos decorativos se trasladaron a la península Ibérica, de modo que existieron ciertas formas indirectas de influencia de la porcelana china en el arte cerámico andalusí en períodos paralelos, a través de al-Ándalus.

En las postrimerías de las Dinastías septentrionales (386-581), los ceramistas chinos empezaron a crear la porcelana blanca, que realmente maduró durante la dinastía Tang (618-907) y fue el producto cerámico más distintivo y tecnológicamente avanzado del momento, estando su producción asociada a un material único, el caolín, encontrado cerca de Jingdezhen (Jiangxi). A pesar de su sencillez, el diseño de la porcelana blanca se introdujo en Oriente Medio y adquirió gran popularidad. Para conseguir desarrollar una cerámica con la blancura de la porcelana china, los alfareros islámicos se volcaron en las recetas de los esmaltes. En este caso, se producía la loza estannífera, al disponer de la tecnología necesaria para producir cerámicas blancas puras, lo que permitió aplicar la decoración pintada. De este modo, se extendió a la España medieval y a la Italia del Renacimiento con el comercio entre Europa y Asia, proporcionando un fondo limpio para la cerámica pintada europea, como la mayólica del siglo XV.

Seguidamente, bajo la influencia de la porcelana blanca de la dinastía Tang y Qing-blanco de la dinastía Song, se reformó la calidad del bizcocho, desarrollándose la técnica del *Fritware* (frita). Desde el siglo XII, la frita se producía y utilizaba en altas cantidades en la península Arábiga, la península de Anatolia, la Meseta Iraní y Egipto, convirtiéndose gradualmente en un producto principal de la industria cerámica de Oriente Medio. En los siglos siguientes, la tecnología de la frita se utilizó en casi todos los tipos importantes de cerámica de estas regiones, incluyendo el *Lustreware* (reflejos metálicos). Esta técnica

de reflejo metálico, originada en Mesopotamia y que floreció tanto en el Egipto fatimí como en Siria o en el norte de África, fue introducida por la dinastía almorávide (1040-1174) en la península Ibérica y posteriormente prosperó en Valencia, culminando la producción de loza dorada y azul fina en la España medieval durante el siglo XV.

La circulación de personas y objetos da lugar a la proliferación y fusión de símbolos artísticos y culturales, mientras que el aprendizaje entre civilizaciones se realiza a menudo de modo tortuoso y recurrente. A principios del siglo XIII, el celadón tradicional chino recibió la influencia de la cerámica islámica y el uso del azul de cobalto importado, que condicionó enormemente la estética de la cerámica china. En aquella época, se utilizó no solo el material azul cobalto islámico, sino que se produjo una mayor integración de los elementos culturales musulmanes en la forma y la decoración de las vajillas para acomodar la venta a la región, presentando un estilo multicultural que era producto directo de la integración transcultural de Asia Occidental y Central. Los motivos decorativos de estas piezas de porcelana azul y blanca incluyen varios patrones y motivos tradicionales chinos, no obstante, las variaciones en la forma de composición y el método de decoración provienen claramente de la cultura islámica.

En la época medieval, la relación entre las culturas islámica y cristiana era evidente en las formas de arte que se expresaban y coexistían secularmente. El ambiente multicultural de la España del momento se refleja en las artes decorativas de la cerámica, particularmente en las producidas por alfareros mudéjares educados en el arte tradicional musulmán, cuyo estilo decorativo hereda la temática islámica que consiste en los ricos motivos, simultáneamente, estaba inevitablemente influenciado por las artes decorativas chinas. Cuando se observa la decoración cerámica medieval española, queda claro que los alfareros musulmanes trajeron a la península Ibérica no solo la técnica cerámica maestra, sino también la estética artística oriental. Mediante la comparación de los recursos fotográficos y de las piezas cerámicas conservadas, comprobamos la existencia de unos temas claramente oriental en los principales estilos de arte cerámico, que son imitaciones de fauna y flora endémicas de China. En la Edad Moderna, determinados motivos y disposiciones decorativas se inspiraron sin duda en los temas de la porcelana azul y blanca de la dinastía Ming, aunque el origen de los cuales resulta complicado por el hecho de que citada porcelana es un producto de la integración transcultural.

Ya mencionamos los hallazgos arqueológicos españoles en la península Ibérica, la porcelana china llegó ocasionalmente en el periodo bajomedieval, tanto en el ámbito de la poderosa nobleza cortesana como en contextos urbanos cercanos a la costa. Intuimos que las operaciones comerciales entre Oriente y Occidente en su momento debieron haber sido más fluidas de lo que cabe imaginar, como lo reflejan la realización de productos estrechamente relacionados con la vida cotidiana, por lo que este sutil intercambio de relaciones se puede vislumbrar en los estilos artísticos empleados. Además, al reconstruir la Ruta de la Seda, hemos comprobado los posibles caminos por los que la porcelana china llegó a España. En definitiva, confirmamos que el comercio de la Ruta de la Seda no vinculó directamente a China y España en la Edad Media, pues sus antecedentes musulmanes supusieron que el arte cerámica del Extremo Oriente tuviera una influencia excepcionalmente importante en la decoración de su cerámica medieval, que se manifiesta en el estilo artístico de la misma.

En el siglo XVI, cuando se desarrolló la Era de los Descubrimientos, una corriente constante de fina porcelana china fue enviada a Europa, aportando cambios en la vida cotidiana de sus habitantes; sobre todo, introdujo una cultura oriental exótica. Al principio, fueron las clases altas europeas las que expresaron su fascinación por la porcelana china. La realeza, los aristócratas y los artistas europeos, en su frenesí por coleccionar porcelana china, así como en la penetración y promoción de la cultura china de la porcelana, tomaron conciencia gradualmente de la importancia y el imperativo de desarrollar su propia industria cerámica. Algunos países europeos comenzaron a imitar esta porcelana, aprovechando todas sus potencialidades para intentar alcanzar la verdadera porcelana dura, al tiempo que abrían la competencia para obtener el oro blanco. En este proceso, los avances en la tecnología de producción condujeron a la aparición de nuevos materiales que proporcionaron las condiciones necesarias para el desarrollo de las artes decorativas en cerámica. Explicamos las principales características de las distintas etapas del estilo artístico de la porcelana china producida específicamente para la exportación, en términos de las peculiaridades del producto exportado. Estos objetos con decoración china fueron imitados, absorbidos y eventualmente fusionados con el arte cerámico autóctono a fin de producir nuevos motivos decorativos, e incluso evolucionaron hacia un diseño muy estilizado que conocemos como “*chinoiserie*”. La investigación sobre el desarrollo del arte cerámico en los países vecinos a España, en particular la discusión de su asociación

con el arte de la porcelana china, nos ayuda a comprender sus fuentes de inspiración y la influencia de los diferentes contextos en los estilos artísticos de la cerámica española contemporánea.

Las florecientes alfarerías de Delft de la Edad de Oro holandesa influyeron decisivamente en la reorientación del gusto cerámico de los consumidores europeos. Dado que el suministro de porcelana china para la exportación se cortó con el fallecimiento del emperador Wanli (1563-1620), lo que estimuló a la cerámica de Delft a ocupar este vacío en el mercado. Los alfareros de Delft fueron extremadamente meticulosos a la hora de imitar los motivos decorativos de la porcelana de *kraak*, y aunque a menudo imitaban paisajes, templos, figuras, flora y fauna chinos, incluso rivalizaban con los prototipos chinos, la reproducción fiel y exacta de la imagerie china no fue una preocupación primordial, sino que preferían representar la China imaginaria con sus matices caprichosos. Gracias a que las vajillas azules y blancas producidas en Holanda se fueron convirtiendo en las nuevas favoritas de las clases altas europeas, tuvo una fuerte influencia en el estilo decorativo de la cerámica francesa, de modo que las primeras obras azules y blancas de estilo chino que fabricó, producidas entre 1650 y 1700 aproximadamente, tenían muchas pinturas sobre fondo blanco, que imitaban el *Transitional porcelain*. A continuación, se produjo el primer intento exitoso de producir un cuerpo blanco de porcelana de pasta blanda, que se acercaba a la blancura y durabilidad de la porcelana china. Los pintores y artistas de la corte francesa empezaron a crear las obras imaginativas y surrealistas sobre temas chinos, estableciendo en gran medida el tono del diseño de la *chinoiserie* en el siglo XVIII, las cuales también servirían de inspiración para los diseños decorativos de la porcelana europea. Posteriormente, la exitosa producción de porcelana dura en la fábrica de Meissen, se convirtió en objeto de emulación en toda Europa, y la decoración pintada de *chinoiserie* de su diseñador Höroldt fue copiada por los pintores de otras fábricas. Se conservan cientos de bocetos suyos y de su pintor sobre temas de la China, dibujados con su inigualable estilo, en el conocido *Schulz-Codex*, que tuvo amplia difusión en las fábricas de cerámica de los países europeos en el siglo. Además, el desarrollo de la técnica de *Blue Transfer printing* (azul bajo vidriado estampado) en la fábrica de Worcester en Inglaterra, que simplificaba el engorroso proceso de decoración de la porcelana, reduciendo los costes de producción y

aumentando la eficacia de la misma. De este modo, se contribuyó en gran medida la difusión y la integración de patrones decorativos de porcelana chinos y occidentales.

En el proceso de imitación de los estilos artísticos de la porcelana china en Europa a partir del siglo XVI, constatamos que la comprensión europea de China se incorpora constantemente, dando rienda suelta a su creatividad e imaginación a la hora de concebir la *chinoiserie*, aunque les resultó complicado penetrar en el sentido estético de Oriente, infundieron su obra de un espíritu europeo. Se correspondía con la actualización constante de la tecnología de manufacturación cerámica y la investigación activa de nuevos materiales en Europa para conseguir un verdadero porcelánico. Estos establecieron un modelo de comprensión del mundo occidental sobre el arte de la porcelana china, el cual inspiró e impulsó el desarrollo del arte cerámico español en la misma manera.

Desde el inicio de la Era de los Descubrimientos del siglo XV, España fue uno de los primeros países en adquirir porcelana china directamente a través de la Ruta marítima de la Seda. A lo largo de doscientos cincuenta años, el Galeón de Manila transportó un flujo constante de productos chinos hacia el mundo occidental, de los cuales la porcelana era el cargamento más abundante, y lo más importante, el rey español Felipe II tuvo una gran afición por esta porcelana. Así, con el apoyo de la familia real española, Talavera fue el primer centro de producción cerámica del continente que respondió directamente a la porcelana china en el siglo XVI. Comparando sus patrones y revisando la cronología, revelamos que las series “mariposas”, “helechos y golondrinas” corresponden a la fecha y al estilo decorativo en las diferentes etapas de la porcelana *kraak* coetánea. El estilo decorativo Kaiguang, que se adoptó claramente, estuvo sin duda directamente influenciado por la porcelana de la dinastía Ming. Además, nos llama la atención el borde de mariposa estilizado, que suponemos que puede ser una representación abstracta de un motivo de hojas de plátano que ha figurado desde hace mucho tiempo en el arte decorativo de la cerámica china. Por el contrario, la serie punteada azul, producida en paralelo, presenta una imitación más refinada de la porcelana *kraak*, de forma similar al modelo de la serie “mariposas”, con la cenefa botánica rizada y repetida, que puede ser el origen de las famosas cenefas castellanas que tuvieron casi un siglo de esplendor. Los alfareros talaveranos eligieron conscientemente elementos de la porcelana china para combinarlos con el estilo autóctono, de manera que la tradición mudéjar, la aportación del

Renacimiento italiano y la huella del Extremo Oriente aparecen reflejadas en sus obras. Estos estilos y patrones artísticos evidencian la influencia directa sobre la porcelana china y una respuesta temprana a la misma.

En la sociedad europea de finales del siglo XVII y principios del XVIII se puso de moda entre el consumo de las clases altas una nueva corriente estética, la *chinoiserie*. A la luz de esta tendencia, los países europeos no escatimaron esfuerzos para encontrar la manera de producir porcelana, España no fue una excepción. La primera Real Fábrica de loza fina y porcelana que empezó a funcionar dentro de las fronteras españolas fue la que IX conde de Aranda, inauguró en su señorío del Alcaatén en 1727, con objeto de confeccionar un producto suntuario destinado al consumo de las cortes europeas y de las clases dirigentes. En los primeros años, sus productos seguían los cambios estéticos y formales que caracterizaban a la sociedad, sobre todo con la vista puesta en Francia, país que por entonces marcaba la tendencia y se interesaba tanto por la *chinoiserie*. Los diseños de Alcora mezclaron el arte oriental y el occidental, combinados con sus propias fantasías del exótico Oriente. En busca de posibles fuentes de elementos chinos, diseccionamos los “chinescos” producidos en la fábrica de Alcora. Tras comparar con los principales estilos artísticos y las formas de expresión de la porcelana de la dinastía Qing, en particular del periodo Kangxi, con las tendencias europeas coetáneas, confirmamos el origen de la inspiración de algunos elementos chinos en la cerámica de Alcora. Al mismo tiempo, definimos algunas figuras chinas hasta ahora desconocidas en el chino de Alcora, por ejemplo, la figura religiosa, el “Gaoshi 高士” y el “Shinü 仕女”, temas que eran populares durante el periodo Kangxi y fueron representados en los productos de Alcora. En el diseño sobre el estilo chino, los alfareros de castellonenses captaron más detalles: los insectos y la flora omnipresentes, las escenas paisajísticas, los animales y figuras interactuando en armonía. En las pinceladas estilísticas indefinidas encontramos una tergiversación de la técnica de la pintura paisajística china por parte del diseñador de Alcora debido a un malentendido, lo que, empero, no desvirtúa el tema artístico de presentar las características de la civilización agrícola china. Ciertamente, las perspectivas filosóficas, estéticas y éticas de la civilización agraria tradicional china comenzaron a aflorar en el arte decorativo de la cerámica española. Así, la influencia de la porcelana china en el estilo artístico de la cerámica española dominante en este periodo



fue directa y profunda, sin olvidar que la influencia de las tendencias estéticas de Europa también estaba en marcha, lo que dio lugar al nacimiento de la serie más prolífica de la manufactura de Alcora, los chinescos.

La realización de un estilo artístico refleja la voluntad de su tiempo, cuya evolución se rige por los objetivos e intenciones de la cultura y la espiritualidad contemporáneos. El arte es una expresión de la cultura, es decir, al conocer el arte de una sociedad se podrán comprender sus demandas más acuciantes y sus aspiraciones más profundas. De hecho, hasta el siglo XVIII, la influencia que la porcelana china trajo a Europa no solo se reflejó en la simple copia e imitación de productos cerámicos. La introducción de la porcelana china en Europa fue una de las etapas clave de la industrialización, representando en su momento un esfuerzo sin precedentes de integración de conocimientos científicos y técnicos, y de recursos económicos y organizativos. Además los científicos más prestigiosos se dedicaron a la investigación de la porcelana y lucharon por conseguir el llamado oro blanco, que fue un elemento esencial de la competencia entre las diferentes cortes ilustradas de Europa por el prestigio y la económica. Europa se encontraba entonces en pleno renacimiento, un gran movimiento cultural e intelectual revolucionario que requería ilustración y recursos culturales de procedencia múltiple. Desde allí miraban con imaginación y anhelo hacia a este gran imperio de Extremo Oriente: un país donde predominaba la lectura, donde se valoran los modales y la ética humana, convirtiéndose así en una referencia avanzada que permitiría a Europa progresar.

En este contexto, el rey de España Carlos III estableció en Madrid una fábrica solo para el servicio de la corte, la Real Fábrica de Porcelana del Buen Retiro, denominada afectuosa e intencionalmente como “La China”. La fábrica produjo las vajillas de la chinería en su etapa inicial, siguió el diseño de su empresa matriz, la Real Fabbrica di Capodimonte. Mientras tanto, la Sala de Porcelana del Palacio de Aranjuez que construyó respira un fuerte sabor por la *chinoiserie* a través de los materiales y el estilo artístico en que está realizada y los motivos que la recorren. Interpretamos las implicaciones de aquellas porcelanas que representan la vida cotidiana secularizada de los chinos, varias novelas de ópera y diversas imágenes decorativas divertidas de flores, pájaros, peces e insectos, paisajes, en conjunto, forman un microcosmos de los ideales de la Ilustración en el contexto de la cultura de élite del siglo XVIII que expresan las esperanzas y aspiraciones en el futuro de España.

Al mismo tiempo, revisando la afición y el coleccionismo de porcelana china por parte de otros miembros de la familia real española, reconocemos que la influencia de la porcelana china en la cerámica española fue profunda e inevitable, dadas las tendencias estéticas de la sociedad dominadas por los valores de la corte. Cada innovación y cambio estético en la variedad, la forma y la decoración de la cerámica estaba condicionado más por la orientación estética de su época que por los cambios en la tecnología. A lo largo de siglos de intercambios, la influencia del arte cerámico ha pasado de la representación artística de un simple objeto al nivel de una expresión de la conciencia espiritual. El gabinete de porcelana, el despacho del rey decorado con la *chinoiserie*, evidencia el hecho que la cultura china se había infiltrado en la ideología española. La porcelana, como un objeto portador del espíritu de la cultura y el arte china, inspiró, en cierta medida, la estética y el arte españoles así como la Ilustración.

España tiene un historial especialmente largo de comercio con China y los misioneros españoles fueron una de las primeras y mejores fuentes de conocimiento sobre el país asiático. En consecuencia, los españoles estaban en cierto modo en mejores condiciones que otros europeos para conocer China, lo que puede haber provocado una influencia más temprana y profunda en España que en los países del norte. Podemos concluir que la porcelana china había motivado el arte cerámico español antes y más duradera de lo que creíamos. La presencia de fragmentos de porcelana china de la dinastía Tang en España demuestra la extensión comercial mundial del momento y la gran influencia del imperio islámico medieval. El prolongado intercambio y la integración entre el arte de la porcelana china y la cerámica islámica, y entonces las técnicas y la estética orientales traídas a España en la península Ibérica por los alfareros musulmanes, permitieron que el arte de la porcelana china influyera indirectamente tanto en los estilos artísticos como en las técnicas productivas de la cerámica española en la Edad Media.

Cuando se inició de la Era de los Descubrimientos, España fue uno de los primeros países europeos en importar enormes cantidades de porcelana china por la ruta del Pacífico. Las reacciones tempranas a la porcelana china de las obras cerámicas autóctonas contemporáneas ilustran su influencia directa. Desde que la realeza europea empezó a valorar la porcelana y a dedicar los esfuerzos del país a su producción, la primera Real Fábrica de loza fina y porcelana, de Alcora, volvió a inspirarse en la porcelana china produciendo la serie “chinescos” que siguió siendo popular durante casi medio siglo. En

el análisis de la evolución de los estilos artísticos bajo dicha influencia observamos la interacción y el intercambio entre las regiones, el supremo ideal estético y la búsqueda de la estética, acompañados siempre de la fusión y transformación de elementos culturales foráneos por parte de los antepasados con su propia ideología, cultura y estilo estético, hasta cumplir un proceso de exploración en una forma de arte totalmente localizada. Es cierto que tal influencia no fue unilateral, y de hecho la sala de porcelana decorada con la *chinoiserie* realizada en la Real Fábrica de Porcelana del Buen Retiro testimonia su sublimidad. Lo que importa de este producto exportado no es su condición de objeto en sí mismo, sino la cultura y el arte que porta, es decir, el espíritu y la voluntad. Extendió el sistema estatal establecido por China, los valores culturales de los sabios y los cánones con la imagen de civilización que encarnan a la lejana Europa, influyendo en España, situada en el extremo occidental del continente euroasiático. Bajo esta influencia, la cerámica española siguió sus propios gustos, produciendo piezas autóctonas que evocaban simultáneamente el exotismo y el sentido de orgullo nacional.

Es posible en el futuro que se descubran más pruebas arqueológicas del intercambio de arte cerámico chino y español. La pérdida de la importante colección de porcelana china de la familia real española es una gran lástima para el estudio de la relación entre las artes cerámicas de ambos países. Esperamos que más adelante, con la aportación paulatina de coleccionistas privados, se puedan seguir restaurando unas partes de la verdad histórica. Este estudio se centra en la influencia de los estilos artísticos cerámicos, por lo que los argumentos se basan principalmente en observaciones de objetos, comparaciones de fuentes visuales, resúmenes de investigaciones anteriores y juicios subjetivos propios. Sin embargo, con el desarrollo de la ciencia y la tecnología, ahora conocemos muchos precedentes de la aplicación de la inteligencia artificial informática al campo de la historia del arte. Si se puede aprovechar la tecnología en el campo de la informática para el aprendizaje profundo de los estilos artísticos de la cerámica, modelizar su evolución y calcular los valores de influencia, etc., con el fin de proporcionar una base más científica a la investigación, creemos que podría ser una dirección futura en el aprendizaje profundo para continuar nuestras investigaciones.



## Bibliografía

- ABU-LUGHOD, Janet Lippman. *Before European hegemony: the world system AD 1250-1350*. Oxford: Oxford University Press, 1989.
- AGUILÓ ALONSO, María Paz. “‘Via Orientalis’ 1500-1900: la repercusión del arte del Extremo Oriente en España en mobiliario y decoración”. En: BRAVO, M. C. (coord.). *El arte foráneo en España: presencia e influencia*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2005, p. 525-538.
- AINAUD DE LASARTE, Juan. *Cerámica y Vidrio. Historia del Arte Hispánico, Ars Hispaniae, Volumen X*. Madrid: Editorial Plus-Ultra, 1952.
- AKAR, Azade. *Treasury of Turkish designs: 670 motifs from Iznik pottery*. New York: Dover Publ., 1988.
- ALARY, Jean-Claude. “La première période de la manufacture d’Alcora, le rôle et l’œuvre d’Oléry”. *Bulletin de l’Académie de Moustiers*, 2002, n°. 52, p. 5-25.
- ALARY, Jean-Claude, “Les décors aux oiseaux chez les fouque”. *Bulletin de l’Académie de Moustiers*, 2010, n°. 60, p. 71-78.
- ALARY, Jean-Claude. “Les décors aux chinois d’Alcora”. *Bulletin de l’Académie de Moustiers*, 2020, n°. 70, p. 35-63.
- ALCÁNTARA GÓMEZ, Jacinto. “La cerámica en España”. *Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 1966, n°. 22, p. 5-23.
- ALONSO, María del Carmen Rodríguez. “La Antigüedad al servicio del rey: la difusión del gusto pompeyano en España en el siglo XVIII”. *Cuadernos Dieciochistas*, 2018, n°. 19, p. 105-137.
- ÁLVAREZ DE QUINDÓS Y BAENA, Juan Antonio. *Descripción histórica del real bosque y casa de Aranjuez, dedicada al Rey nuestro señor*. Madrid: En la Imprenta Real, 1804.
- ÁLVARO ZAMORA, María Isabel. “Una porcelana Ming con guarnición de plata sobredorada de taller alemán de la iglesia de Santa María de los Corporales de Daroca (Zaragoza)”. *Artigrama*, 2006, n°. 21, p. 719-746.
- AMOURIC, Henri; VALLAURI, Lucy; VAYSSETTES, Jean-Louis. “D’azur et de Chine, Pavements et revêtements muraux de faïences en Languedoc et Provence du XVIIe au XVIIIe siècle”. En: MEYER RODRIGUES, N. et al. *Les arts du feu. Actes du 127<sup>e</sup> Congrès national des sociétés historiques et scientifiques, «Le travail et les*

- hommes*» (Nancy, 2002), París: Editions du CTHS, 2009, p. 224-253.
- ANONIMATO. *Mingtaizu Shilu* 明太祖实录. 1418.
- ARTAN, Tülay. “Eighteenth-century Ottoman princesses as collectors: Chinese and European porcelains in the Topkapı Palace Museum”. *Ars Orientalis*, 2010, vol. 39, p. 113-147.
- ATASOY, Nurhan; RABY, Julian. *Iznik: The Pottery of Ottoman Turkey*. London: Thames & Hudson Ltd., 1989.
- BALLESTEROS GALLARDO, Angel. *Temas Toledanos 33: Cerámica de Talavera. Tres tiempos para una historia*. Toledo: Instituto provincial de investigaciones y estudios toledanos, 1983.
- BAN, Gu. *Hanshu* 汉书 [Libro de Han]. c. 2 d. C.
- BANG, Byungsun. “Study on the Chinoiserie Style of Italian Faenza Ceramics in the 17th-18th Century”. *The Journal of Korean Studies*, 2019, vol. 69, n°. 6, p. 135-160.
- BAO, Zhicheng. “Origin and historical contributions of Silk Road from cross-cultural perspective”, *Si Chou*, 2016, vol. 1, p. 71-80.
- BARBER, Edwin Atlee. “So-Called ‘Red Porcelain,’ or Boccaro Ware of the Chinese, and Its Imitations”. *Bulletin of the Pennsylvania Museum*, 1911, vol. 9, n°. 34, p. 17-23.
- BEATTIE, James. “China on a plate: a willow pattern garden realized”. *Studies in the History of Gardens & Designed Landscapes*, 2016, vol. 36, n°. 1, p. 17-31.
- BERG, Maxine. “Luxury, the luxury trades, and the roots of industrial growth: A global perspective”. *The Oxford handbook of the history of consumption*, Oxford: Oxford University Press, 2012, p. 173-212.
- BERTRÁN, Juan Antonio et al. *Cerámica de Talavera de la Reina y Puente del Arzobispo en la colección Bertrán y Musitu*. Barcelona: Grafiques Iberia, 2001.
- BLASZCZYK, Regina Lee. “Porcelain for everyone: The chinaware aesthetic in the early modern era”. *Journal of Field Archeology*, 1984, n°. 11, p. 123-132.
- BLOOM, Jonathan; BLAIR, Sheila. *Islamic Arts*. London, Phaidon Press, 1997.
- BONTA DE LA PEZUELA, María. *Porcelana china de exportación para el mercado novohispano: la colección del Museo Nacional del Virreinato*, Tesis doctoral. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2008.

- BUENO, Luis Pérez. “De indumentaria española: Pragmáticas del año 1600”. *Archivo Español de Arte*, 1947, vol. 20, nº 78, p. 148-155.
- BURNS, Margaret Mccunn. *Chinese and japanese porcelain in Dutch and Flemish still life paintings 1600-1720*, Diss. Glasgow: University of Glasgow, 2004.
- BUSTO ZAPICO, Miguel. “De Talavera al mundo. La influencia de la cerámica de Talavera de la Reina en el continente americano”. En: SÁEZ DE LA FUENTE, I. (coord.). *Actas VII Jornadas de Jóvenes en Investigación Arqueológica: Arqueologías Sociales, Arqueología En Sociedad*. Vitoria-Gasteiz: Revista Arkeogazte/Arkeogazte Aldizkaria, 2015, p. 336-339.
- CABAÑAS MORENO, María del Pilar; TRUJILLO DENNIS, Ana. *La creación artística como puente entre Oriente y Occidente: Sobre la investigación del arte asiático en países de habla hispana*. Madrid: Grupo de Investigación Complutense Arte de Asia, 2012.
- CABRERA BACHERO, Joaquín. *La Real Fábrica del Conde de Aranda. Sostenibilidad, materiales y edificación industrial*. Castellón: Associació d'Amics del Museu de Ceràmica de l'Alcora, 2015.
- CAIGER-SMITH, Alan. *Tin-Glaze Pottery in Europe and the Islamic World: the tradition of 1000 years in Maiolica, Faience & Delftware*, London: Faber & Faber, 1973.
- CALVO CABEZAS, Eva. “Las manufacturas de loza fina y porcelana: el caso de la Real Fábrica del Conde de Aranda en Alcora”. *Millars: espai i història*, 2015, vol. 39, nº 2, p. 183-209.
- CALVO CABEZAS, Eva. “La Real Fábrica de Alcora (Castellón), Una propuesta de clasificación para sus piezas”. *Estudios del Patrimonio Cultural*, 2016, nº 15, p. 26-39.
- CANEPA, Teresa. “El comercio de porcelana Kraak al nuevo mundo y su impacto en la industria de cerámica local”. *Revista de Arqueología Americana*, 2014, nº 32, p. 99-129.
- CANEPA, Teresa. *Silk, Porcelain and Lacquer: China and Japan and Their Trade with Western Europe and the New World, 1500-1644*. London: Paul Holberton Publishing, 2016.
- CANEPA, Teresa. *Jingdezhen to the World: The Lurie Collection of Chinese Export Porcelain from the Late Ming Dynasty*. London: Paul Holberton Publishing, 2020.

- CARRILLO, Rubén. “Asia llega a América, Migración e influencia cultural asiática en Nueva España (1565-1815)”. *Asiadémica: Revista universitaria de estudios sobre Asia Oriental*, 2014, n.º. 3, p. 81-98.
- CASANOVAS GIMÉNEZ, María Antonia. “Cerámica de Alcora, Onda y Ribesalbes”. En: SÁNCHEZ-PACHECO, T. (coord.). *Summa Artis: Historia general del Arte. Vol. XLII. Cerámica española*. Madrid: Espasa Calpe, 1997, p. 389-436.
- CASAUS BALLESTER, M.<sup>a</sup> José (coord.). *El Condado de Aranda y la nobleza española en el Antiguo Régimen*, (Celebrado en Épila, del 6-XI-2008 al 8-XI-2008). Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2009.
- CASSIDY-GEIGER, Maureen. “Graphic Sources for Meissen Porcelain: Origins of the Print Collection in the Meissen archives”. *Metropolitan Museum Journal*, 1996, n.º. 31, p. 99-126.
- CASTILLO, Karime; FOURNIER, Patricia. “A study of the chinese influence on mexican ceramics”. En: WU, C. M. *et al. Archaeology of Manila galleon seaports and early maritime globalization*. Singapore: Springer, 2019, p. 253-268.
- CENTENERA, Carmen Pascual *et al.* “La porcelana de sepiolita de Bartolomé Sureda (1802-1808). Investigación arqueométrica sobre la Real Fábrica de Buen Retiro”. *Boletín de la Sociedad Española de Cerámica y Vidrio*, 2011, vol. 50, n.º. 6, p. 311-328.
- CHAVANNES, Édouard. “Les pays d'occident d'après le Wei lio: Avant-propos”. *T'oung Pao*, 1905, vol. 6, n.º 5, p. 519-571.
- CHAVANNES, Édouard; Feng, Chengjun (trad.). *Xitujue Shiliao 西突厥史料 [Material histórico sobre el Turquestán Occidental]*. Pekín: Compañía de libros Zhonghua, 2004.
- CHE, Xiaomei; WANG, Xin. “A Study on the Mutual Learning Between Nishapur Pottery and Changsha Porcelain in the 9th Century”. *Middle East Studies*, 2020, n.º. 12, p. 1-13.
- CHEN, Lucía; GARCÍA, Alberto Saladino. *La nueva NAO: De formosa a America Latina: Intercambios culturales, económicos y políticos entre vecinos distantes*, Taipei: Universidad de Tamkang, Instituto de Posgraduados de Estudios Latinoamericanos, 2008.
- CHEN, Yaocheng; GUO, Yanyi; ZHANG, Zhigang. “Song Yuan Shiqi De Qinghua Ciqi



- 宋, 元时代的青花瓷器' [La porcelana azul y blanca de las dinastías Song y Yuan]. *Archaeology*, 1980, n.º. 6, p. 544-548.
- CHEN, Zongmao; YANG, Yajun. *Dictionary of Chinese Tea*. Shanghai: Shanghai Culture Publishing House, 2013.
- CHENG, Huiqun. "Analysis of ceramic insect pattern decoration". *Ceramic Studies*, 2020, vol. 35, n.º 140, p. 47-49.
- COLL CONESA, Jaume *et al.* "Caracterización química de cubiertas blancas opacas musulmanas de la valencia medieval (ss. X-XI)". *Caesaraugusta*, 1999, n.º. 73, p. 49-58.
- COLL CONESA, Jaume. "La loza decorada en España". *Ars longa: cuadernos de arte*, 2008, n.º 17, p. 151-168.
- COLL CONESA, Jaume. *La cerámica valenciana: (apuntes para una síntesis)*, Valenciana: Asociación Valenciana de Cerámica, 2009.
- COLL CONESA, Jaume. "Evolución de la loza decorada de los siglos XII al XIX". En: COLL CONESA, J. (coor.). *Manual de cerámica medieval y moderna*. Alcalá de Henares: Museo Arqueológico Regional, 2011 a, p. 51-85.
- COLL CONESA, Jaume (coor.). *Manual de cerámica medieval y moderna*. Alcalá de Henares: Museo Arqueológico Regional, 2011 b.
- COLL CONESA, Jaume. "Técnica, áulica y distinción social en la cerámica medieval". *Anales de historia del arte*, 2014, vol. 24, p. 69-97.
- CORA, Galeazzo; FANFANI, Angiolo. *La porcellana dei Medici*. Milan: Fabbri, 1986.
- CROWE, Yolande. *Persia and China: Safavid Blue and White Ceramics in the Victoria & Albert Museum 1501-1738*. London: La Borie, 2002.
- DAI, Jin. *HuangMing Tiaofa Shilei Zuan 皇明条法事类纂*. c. 1464-1494.
- DAI, Sheng. *Li Ji 礼记* [Libro de los Ritos]. c. 51-21 a. C.
- DAM, Jan Daniël van. *The Splendour of Dutch Delftware: an Exhibition of 17th and 18th century Delft tin-glazed earthenware*. London: Jacob Stodel, 1993.
- DAWSON, Aileen. *The Art of Worcester Porcelain, 1751-1788: Masterpieces from the British Museum Collection*. Hanover: University Press of New England, 2009.
- DE SANJOSE LLONGUERAS, Lourdes (coor.). *La colección de cerámica de Alcora: The Hispanic Society of America*. Morella: Fundación Blasco de Alagón, 2005.
- DENNY, Walter Brent. "Blue-and-white Islamic pottery on Chinese themes". *Boston*

- Museum Bulletin*, 1974, vol. 72, n°. 368, p. 76-99.
- DÍAZ MANTECA, Eugenio; PERIS DOMÍNGUEZ, Jaime (coms.). *Alcora, un siglo de arte e Industria*. (Exposición celebrada en Castellón, del II-1996 al III-1996), Castellón: Fundació Caixa Castelló, 1996.
- DÍAZ, Rocío. *Chinese armorial porcelain for Spain*. London and Lisbon: Jorge Welsh Books, 2010.
- DU, Fanyi. *The Landscape Patterns on Export Porcelain in Ming and Qing Dynasties*, Master's thesis. Beijing: Beijing Institute of Graphic Communication, 2021.
- DU, Lijun. *Lun Qingdai Kang Qian Shiqi De Ciqi Zhuangshi 论清代康乾时期的瓷器装饰* [Sobre la decoración de porcelana en los períodos Kang y Qian de la dinastía Qing], Diss. Beijing: Chinese National Academy of Arts, 2007.
- EDWARDS, Howell G. M. "Establishing the Historical Baseline Chronology for European Porcelains". *Porcelain Analysis and Its Role in the Forensic Attribution of Ceramic Specimens*, Cham: Springer International Publishing AG, 2022, p. 99-163.
- EDWARDS, Howell G. M.; JAY, William H.; RAMSAY, W. Ross H. "High-fired early English porcelains of the 'A'-marked group, east London (c. 1744): A Raman spectroscopy and electron microscopy compositional study". *Journal of Raman Spectroscopy*, 2022, vol. 53, n°. 4, p. 785-809.
- EMERSON, Julie *et al.* *Porcelain Stories: From China to Europe*. Seattle: Seattle Art Museum, 2000.
- ENLIN, Yang. "Über den Einfluß des alchinesischen Porzellans auf die Herstellung des Meißner Porzellans". *Forschungen und Berichte*, 1991, n°. 31, p. 139-152.
- ESCRIVÁ DE ROMANÍ, Manuel. *Historia de la cerámica de Alcora*. Madrid: Imprenta Fortanet, 1919.
- ESPIR, Helen. *Decoración europea sobre porcelana oriental, 1700-1830*. London: Jorge Welsh Books, 2005.
- ESTIENNE, Françoise. "À propos d'une étude sur un centre de production de faïence en France: Nevers". *Histoire, économie & société*, 1989, vol. 8, n°. 1, p. 45-60.
- FAN, Ye. *Hou Hanshu 后汉书* [Libro de Han Posterior]. 455.
- FANG, Lili. *Historia de la cerámica china. 2 vols.* Buenos Aires: Ediciones Continente, 2020.
- FEIT, Alexius. *Iconographie des faïences d'Alcora 1727-1798*. Castellón: e-DitARX,

- 2017.
- FENG, Shaohua. “Appreciation and Brief Introduction to the Historical and Artistic Characteristics of Jingdezhen Export Blue and White Porcelain During Wanli and Tianqi Periods in Ming Dynasty”. *China Ceramic Industry*, 2021, vol. 28, n°. 3, p. 62-66.
- FENG, Xianming. “Wo Guo Song Yuan Shiqi De Qingbaici 我国宋元时期的青白瓷” [Porcelana Qing-blanca china de las dinastías Song y Yuan]. *Palace Museum Journal*, 1973, n°. 3, p. 38-39.
- FENG, Xianming. “Exports of Chinese Porcelains Up to the Yuan Dynasty”. *SPAFD Digest (1980-1990)*, 1981, vol. 2, n°. 1, p. 37-43.
- FENG, Xianming. *Zhongguo Gu Taoci Tudian 中国古陶瓷图典* [Atlas de cerámica china antigua]. Beijing: Cultural Relics Publishing House, 1998.
- FENG, Xianming. *Zhongguo Taoci 中国陶瓷* [Cerámica china]. Shanghai: Shanghai Classics Publishing House, 2001.
- FINLAY, Robert. “The Treasure-Ships of Zheng He: Chinese Maritime Imperialism in the Age of Discovery”. *Terrae Incognitae*, 1991, vol. 23, n°. 1, p. 1-12.
- FINLAY, Robert. *The Pilgrim Art: Cultures of Porcelain in World History*. California: University of California Press, 2010.
- FISCHER VON ERLACH, Johann Bernhard. *Entwurf Einer Historischen Architectur*, Leipzig: Fischer von Erlach, 1725.
- FLECKER, Michael. *The Archaeological Excavation of the 10th Century: Intan Shipwreck*. Oxford: British Archaeological Reports Limited, 2002.
- FRANKOPAN, Peter. *The silk roads: A new history of the world*. London: Bloomsbury Publishing, 2015.
- FREESTONE, Ian C. “The science of early British porcelain”. *British Ceramic Proceedings 60*. Brighton: The Sixth Conference and Exhibition of the European Ceramic Society, 1999, p. 11-17.
- FUJIAN, Museum et al. *Zhangzhouyao: Fujian Zhangzhou Diqu Ming Qing Yaozhi Diaocha Fajue Baogao Zhiyi 漳州窑: 福建漳州地区明清窑址调查发掘报告之一* [Hornos de Zhangzhou: uno de los informes de excavación sobre los hornos de las dinastías Ming y Qing en Zhangzhou (Fujian)]. Beijing: Forbidden City Press, 1997.

- GALLARDO, Ángel Ballesteros. “Influencia de la cerámica de Talavera en otras alfarerías”. *Anales toledanos*, 1986, n.º. 22. p. 61-75.
- GANSE, Shirley. *Chinese Porcelain: An export to the world*. Shanghai: Orient Publishing Center, 2008.
- GARCÍA PORRAS, Alberto. “El azul en la producción cerámica bajomedieval de las áreas islámica y cristiana de la península Ibérica”. En: GELICHI, S. (dir.). *Atti del IX Congresso Internazionale sulla Ceramica Medievale nel Mediterraneo*. Sesto Fiorentino: All’Insegna del Giglio, 2012, p. 22-29.
- GARCÍA-ORMAECHEA, Carmen. *Porcelana china en España*, Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1986.
- GARCÍA-ORMAECHEA, Carmen. *Tibores chinos en el Palacio Real de Madrid*, Madrid: Patrimonio Nacional, 1987.
- GARCÍA-ORMAECHEA, Carmen. “El coleccionismo de arte extremo oriental en España: porcelana china”. *Artigrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, 2003, n.º. 18, p. 231-252.
- GE, Fang. *Western style-research on design culture centered on Guangzhou in the 18th century*, Diss. Nanjing University of the Arts, Nanjing, 2017.
- GE, Guolong. “Lun Neidanxue ‘Xingming Shuangxiu’ De Sixiang 论内丹学‘性命双修’的思想” [Discusión sobre la idea del “Xingming Shuangxiu” en los estudios de Neidan]. *Religious Studies*, 2001, n.º. 1, p. 19-26.
- GENG, Yuanli. “The Maritime Silk Road Trade of the Five Southern Cities in the Five Dynasties and Ten Kingdoms”. *Journal of Shaanxi Normal University (Philosophy and Social Science Edition)*, 2018, vol. 47, n.º. 4, p. 79-88.
- GERRITSEN, Anne; MCDOWALL, Stephen. “Global China: Material culture and connections in world history”. *Journal of World History*, 2012, vol. 23, n.º 1, p. 3-8.
- GERRITSEN, Anne. *The City of Blue and White: Chinese Porcelain and the Early Modern World*. Cambridge: Cambridge University Press, 2020.
- GLEESON, Janet. *The arcanum: The extraordinary true story of the invention of European porcelain*. Nueva York: Random House, 1999.
- GONZÁLEZ ZAMORA, César. *Talaveras: las lozas de Talavera y su entorno a través de una colección*. Madrid: Antiquitas, 2004.

- GOOD, Irene. "On the question of silk in pre-Han Eurasia". *Antiquity*, 1995, vol. 69, nº 266, p. 959-968.
- GRANDJEAN, Gilles. "The porcelain of Rouen". *Discovering the Secrets of Soft Paste Porcelain at the St Cloud Manufactory, ca. 1690-1766*. New Haven: Yale University Press, 1999, p. 57-70.
- GRANGEL NEBOT, Eladi. "Origen y tipología de los materiales cerámicos". En: ASCER. *La ruta de la cerámica*, (Sala Bancaja San Miguel, Castellón, del 1 al 31 de marzo de 2000). Castellón: Asociación para la Promoción del Diseño Cerámico, 2000, p. 15-18.
- GRASSKAMP, Anna; JUNEJA, Monica. *EurAsian matters: China, Europe, and the transcultural object, 1600-1800*. Switzerland, Springer, 2018.
- GU, Wanfa *et al.* "Zhengzhou Shangjie Xiawo Tangmu Fajue Jianbao 郑州上街峡窝唐墓发掘简报" [Resumen de la excavación de la tumba Tang en Zhengzhou]. *Cultural Relics*, 2009, nº.1, p. 27.
- GUAL ALMARCHA, Elvira. "Primera época. 1727-1749". En: SÁNCHEZ-PACHECO, T. (com.). *El esplendor de Alcora. Cerámica del siglo XVIII*, (Valencia, Museo San Pío V, 1995), Madrid: Electa, 1995, p. 35-56.
- GUAL ALMARCHA, Elvira. *El sistema ornamental de la cerámica de Alcora*, Castellón: Publicacions de la Universitat Jaume I, 1998.
- GUILLEMÉ BRULON, Dorothée. *Histoire de la faïence française. Moustiers & Marseille. Sources et rayonnement*. París: Editions Charles Massin, 1997.
- GUTIÉRREZ, Alejandra *et al.* "The earliest Chinese ceramics in Europe?". *Antiquity*, 2021, vol. 95, nº 383, p. 1213-1230.
- GUY, John. "Long distance Arab shipping in the 9th century Indian Ocean: recent shipwreck evidence from Southeast Asia". *Current Science*, 2019, vol. 117, p. 1647-1653.
- HALLETT, Jessica. "Pearl Cups Like the Moon: The Abbasid reception of Chinese ceramics". *Shipwrecked: Tang Treasures and Monsoon Winds*. Washington DC: Smithsonian Institution, 2010, p. 75-81.
- HAN, Ge *et al.* "Suitangci, Kai Zai Diguoyu Shenshi Shang De Fanhua 隋唐瓷, 开在帝国与盛世上的繁花" [La porcelana Sui y Tang, una flor floreciente sobre el imperio y la prosperidad]. *Collection Auction*, 2016, nº 12, p. 38-40.

- HANSEN, Valerie. *The Silk Road*. Oxford: Oxford University Press, 2012.
- HANSER, Jessica. "Teatime in the North Country: Consumption of Chinese imports in North-East England". *Northern History*, 2012, vol. 49, n° 1, p. 51-74.
- HEIDENREICH, Anja. *Islamische Importkeramik des hohen Mittelalters auf der Iberischen Halbinsel: unter besonderer Berücksichtigung der frühen lokalen Goldlusterproduktion im Untersuchungsraum*, Diss. Mainz am Rhein: Von Zabern, 2007.
- HENAN, Provincial Institute of Cultural Relics and Archaeology *et al.* *Gongyi Huangye Yao 巩义黄冶窑* [Horno Huangye, Gongyi]. Beijing, Science Press, 2016.
- HERNANDO, Domingo Portela. "Loza estannífera decorada de los siglos XVI al XVIII en la Meseta Central: Talavera de la Reina, Puente del Arzobispo y Toledo". En: COLL CONESA, J. (coor.). *Manual de cerámica medieval y moderna*, Alcalá de Henares: Museo Arqueológico Regional, 2011, p. 117-202.
- HERRMANN, Albert. *Die alten seidenstrassen zwischen China und Syrien: beiträge zur alten geographie Asiens*, Frankfurt am Main: Weidmannsche Buchhandlung, 1977.
- HILL, John Edward. *Through the Jade Gate: China to Rome, A Study of the Silk Routes during the Later Han Dynasty 1st to 2nd centuries CE*. North Charleston: Create Space Independent Publishing Platform, 2015.
- HONOUR, Hugh. *Chinoiserie: The vision of Cathay*. London: J. Murray, 1961.
- HSIEH, Mingliang. "A Discussion of the Chinese Ceramics Recovered From the Wreck of the Batu Hitam". *Taida Journal of Art History*, 2002, n° 13, p. 1-60.
- HSIEH, Mingliang. "White Ware with Green Décor". *Shipwrecked: Tang Treasures and Monsoon Winds*. Washington DC: Smithsonian Institution, 2010, p. 161-175.
- HU, Jun. *Chinoiserie Visual Culture in Early Modern Europe*. Hangzhou: China Academy of Art, 2011.
- HU, Xin; ZHENG, Yunyun; CHENG, Yong. *The world of ceramics*. London: Design Media Publishing, 2019.
- HUANG, Zhongjie. *Art studies about collections of Chinese export porcelains of Augustus II, King of Poland*, Diss. Fujian: Fujian Normal University, 2012.
- HUME, Ivor N. *Early English delftware from London and Virginia*. Williamsburg: Colonial Williamsburg, 1977.

- IMPEY, Oliver. *Chinoiserie: The impact of oriental styles on Western art and decoration*. Oxford: Oxford University Press, 1977.
- JACOBSON, Dawn. *Chinoiserie*. London: Phaidon Press, 1993.
- JARDINE, Lisa; BROTTON, Jerry. *Global interests: Renaissance art between East and West*. London: Reaktion Books, Islington, 2005.
- JARRY, Madeleine. *Chinoiserie: Chinese influence on European decorative art, 17th and 18th centuries*. New York: Vendome Press, 1981.
- JEUTE, Gerson H. "Asian Objects in Europe: Ways of Transcontinental Intertwining in the Middle Ages and the Early Modern Period". En: KAHLOW, S. (dir.). *Transfer between Sea and Land: Maritime Vessels for Cultural Exchanges in the Early Modern Period*. Leiden: Sidestone Press, 2018, p. 23-42.
- JIANG, Hexian; DENG, Chunying. "Research on the Art Form of Ceramic Grass and Insect Painting and Its Cultural Connotation". *China Ceramics*, 2015, vol. 51, n° 4, p. 97-99.
- JOLIET, Wilhelm. "La cultura del azulejo en el Mediterráneo durante los siglos XVII, XVIII y XIX". En: PÉREZ CAMPS, J. (coord.). *El azulejo, evolución técnica del taller a la fábrica. Actas del XI Congreso Anual de la Asociación de Ceramología*, (Celebrado en Onda, del 7-XII-2006 al 9-XII-2006). Onda: Asociación de Ceramología: Fundación Museo del Azulejo "Manolo Safont", 2008, p. 27-39.
- JÖRG, Christiaan Jan Adriaan; CAMPEN, Jan van. *Chinese ceramics in the collection of the Rijksmuseum, Amsterdam: the Ming and Qing dynasties*. London: Philip Wilson Publishers, Limited, 1997.
- JUNCO, Roberto; FOURNIER, Patricia. "Del celeste imperio a la Nueva España: importación, distribución y consumo de la loza de la China del periodo Ming Tardío en el México virreinal". *La nueva NAO: De formosa a America Latina: Intercambios culturales, económicos y políticos entre vecinos distantes*. Taipei: Universidad de Tamkang, Instituto de Posgraduados de Estudios Latinoamericanos, 2008, p. 3-22.
- KARADUMAN, Nebil. "Sino-European relations during the Yuan Dynasty". En: ÖZTÜRK, Y. (dir.). *Concepts, Sources and Methodology in Eastern European Studies*. Lund: Platform of International Eastern European Studies, 2018, p. 551-570.
- KARWATKA, Dennis. "Josiah Spode and His World-Famous Pottery". *Tech Directions*, 2009, vol. 68, n° 9, p. 12.

- KAVOLIS, Vytautas. "The value-orientations theory of artistic style". *Anthropological Quarterly*, 1965, vol. 38, n.º. 1, p. 1-19.
- KERR, Rose; MENGONI, Luisa; WILSON, Ming. *Chinese Export Ceramics*. London: V & A Publishing, 2011.
- KRAHE, Cinta. "Porcelana china en la corte española desde los Reyes Católicos a Felipe II". En: CABAÑAS MORENO, M.<sup>a</sup> P. (coor.). *La creación artística como puente entre Oriente y Occidente: Sobre la investigación del Arte Asiático en países de habla hispana*. Madrid: Grupo de Investigación Asia, 2012, p. 41-56.
- KRAHE, Cinta. "Porcelana china en las colecciones públicas madrileñas". *Revista De Museología*, 2016 a, n.º. 65, p. 67-78.
- KRAHE, Cinta. *Chinese Porcelain in Habsburg Spain*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica, 2016 b.
- KRAHE, Cinta. "The Reception and Value of Chinese Porcelain in Habsburg Spain", *EurAsian Matters: China, Europe, and the Transcultural Object, 1600-1800*. Cham: Springer, 2018, p. 221-235.
- KRAHE, Cinta; LÓPEZ, Mercedes Simal. "Ornato y menaje de la China del Japón en la España de Felipe V e Isabel de Farnesio (1700-1766)", *Cuadernos dieciochistas*, 2018, n.º. 19, p. 9-51.
- LANE, Arthur. "Early Hispano-Moresque Pottery: a reconsideration". *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, 1946, vol. 88, n.º 523, p. 246-253.
- LANE, Arthur. "The Baroque Faïence of Nevers". *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, 1947 a, vol. 89, n.º 527, p. 37-42.
- LANE, Arthur. *Early Islamic Pottery*. London: Faber and Faber, 1947 b.
- LANE, Arthur. "Sung Wares and The Saljuq Pottery of Persia". *Transactions of the Oriental Ceramic Society, 1946-1947*, 1947 c, vol. 22, p. 19-30.
- LAO, Zi. *Dao De Jing 道德经*. c. 470 a. C.
- LE CORBELLIER, Clare. *Eighteenth-century Italian porcelain*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1985.
- LE STRANGE, Guy. *The Lands of the Eastern Caliphate: Mesopotamia, Persia, and Central Asia from the Moslem Conquest to the Time of Timur*. New York: Cosimo, Inc., 2010.



- LEATH, Robert A. “After the Chinese taste: Chinese export porcelain and chinoiserie design in eighteen-century Charleston”. *Historical Archaeology*, 1999, vol. 33, n° 3, p. 48-61.
- LEDDEROSE, Lothar. “Chinese influence on European art, sixteenth to eighteenth centuries”. *China and Europe-Images and Influences in Sixteenth to Eighteenth Centuries*. Hong Kong: Chinese University Press, 1991, p. 221-249.
- LEI, Chunyi. “La simbología de la grulla en la fraseología del chino”. *Revista de Letras*, 2017, n°. 36, p. 38-51.
- LI, Baoping; CHEN, Yuh-shiow; WOOD, Nigel. “Chemical Fingerprinting: Tracing the Origins of the Green-splashed White Ware”. *Shipwrecked: Tang Treasures and Monsoon Winds*. Washington DC: Smithsonian Institution, 2010, p. 177-183.
- LI, Dezhen. “On the Influence of Taoist Thought on Porcelain Painting Art”. *China Ceramics*, 2014, vol. 50, n° 12, p. 104-106.
- LI, Hongqi; LEE, Thomas H. *China and Europe: Images and influences in sixteenth to eighteenth centuries*. Hong Kong: Chinese University Press, 1991.
- LI, Huibing. “Zhongguo Ciqi De Shidai Tezhen 中国瓷器的时代特征 (二)” [Características de las épocas de la porcelana china (II)], *Forbidden City*, 2004, n°. 6, p. 110-116.
- LI, Jianan. “Fujian Cizao Tuweian Yaozhi Ciqi De Zhuangshi Gongyi 福建磁灶土尾庵窑址瓷器的装饰工艺” [Las técnicas decorativas en la porcelana del horno Tuweian, Cizao (Fujian)]. *Zhongguo Gutaoci Yanjiu 中国古陶瓷研究* [Estudio de la cerámica antigua china], 1997, n°. 4, p. 109-115.
- LI, Jing; PI, Shanshan; ZHOU, Jintao. “Tang Song Gongyi Meishu De Meixue Yiyun 唐宋工艺美术的美学意蕴” [Implicaciones estéticas de las artes y oficios de las dinastías Tang y Song], *Appreciation*, 2019, n°. 5X, p. 7-8.
- LI, Jingpu; YANG, Yimin. “The Origin and Development of Fritware in the Middle East”. *Journal of Guangxi University for Nationalities*, 2021, vol. 27, n°. 3, p. 52-60.
- LI, Wenjie. *Aesthetics Styles and Features of the China of the Song Dynasty*, Master’s thesis. Jilin: Jilin University, 2007.
- LI, Xin. *Reflection on Tang-Song Maritime Ceramics Trade & Mode at Mingzhou Port-An Enlightenment from Archaeology of The Shipwrecks in Java Waters*. Beijing: Palace Museum Journal, 2014.

- LI, Zhiyan. “Sanguo, Liangjin, Nanbeichao Zhiciye De Chengjiu 三国, 两晋, 南北朝制瓷业的成就” [Los logros de la producción de porcelana en los Tres Reinos, las dos dinastías Jin y las dinastías del Norte y del Sur], *Cultural Relics*, 1979, n°. 2, p. 49-54.
- LI, Zhiying. “Chinese Porcelain and Iznik Ceramics on the Silk Road”. *China Ceramics*, 2021, vol. 57, n°. 3, p. 106-111.
- LIANG, Shuqin. “Liaoci De Leixing Yu Fenqi 辽瓷的类型与分期”. *Northern Cultural Relics*, 1994, n°. 3, p. 30-41.
- LIANG, Taozi. “Yizhinike Youtaoqi De Zhongguo Yinsu 伊兹尼克釉陶器的中国因素” [Los elementos chinos en la cerámica esmaltada de Iznik]. *Sichuan Cultural Relics*, 2015, n°. 3, p. 89-93.
- LIU, Chaohui. “A Further Discussion of Kraak Ware: Focusing on the Domestic Market in China”. *Asian Ceramics Culture*, 2020, n°. 3, p. 219-242.
- LIU, Jin. “Differences between ‘Enamel Porcelain’ and Famille-rose Porcelain”. *Shanghai Art And Craft*, 2022, n°. 3, p. 68-70.
- LIU, Lejun; GU, Jingxin. “Study on the Design Features of ‘Umbrella’ on European Porcelain in the 17-18th Century”. *China Ceramics*, 2021, vol. 57, n° 12, p. 111-117.
- LIU, Qihuan. *Application of Ceramic Cultural Values and Heritage of the Five Dynasties and Ten Kingdoms*, Master’s thesis. Shanghai: Shanghai University, 2015.
- LIU, Shu. *Tongjian Waiji 通鉴外纪*. 1078.
- LLORENS PLANELLA, Maria Teresa. *Silk, porcelain and lacquer: China and Japan and their trade with Western Europe and the New World, 1500-1644. A survey of documentary and material evidence*, Diss. Leiden: Leiden University, 2015.
- LO, Kuei-Hsiang. *The stonewares of Yixing: from the Ming period to the present day*. Hong Kong: Hong Kong University Press, 1986.
- LOCKER, Tobias. “Charles III et les cabinets de porcelaine de Portici, Aranjuez et Madrid: Transferts technologiques et artistiques dans le contexte méditerranéen”. *e-Spania. Revue interdisciplinaire d’études hispaniques médiévales et modernes*, n°. 41, 2022. En: <<https://journals.openedition.org/e-spania/43445>> (06-09-2022)
- LÓPEZ FERNÁNDEZ, María del Carmen. *Técnica y estética de la cerámica de Talavera de la Reina: recursos iconográficos*, Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2015.

- LU, Taikang. “Remnants of Early Ming Ceramics Overseas and the Voyages of Admiral Cheng Ho”. *Zheng He Xia Xiyang 郑和下西洋, Proceedings of the International Symposium*. Taipei: Daw Shiang Publishing Co., Ltd., 2003, p. 219-257.
- LUO, Na. “The Influence of Buddhist Culture on Chinese Ceramic”, *Ceramic Studies*, 2108, vol. 33, n°. 126, p. 105-106.
- LYAKHOVICH, Ekaterina V. “Chinese Porcelain Interpretation in Europe: History of Chinese and European Porcelain Cultures Relationships”. En: ZHANG, Y. *et al. Proceedings of the 3rd International Conference on Art Studies: Science, Experience, Education (ICASSEE 2019)*. Amsterdam: Atlantis Press, 2019, p. 49-54.
- MA, Wenkuan. “Da Jinbabuwei Yu Zhongguo Ciqi 大津巴布韦与中国瓷器” [Gran Zimbabwe y Porcelana China]. *Journal of Maritime History Studies*, 1985, n°. 2, p. 31-36.
- MA, Wenkuan; MENG, Fanren. *Zhongguo Guci Zai Feizhou De Faxian 中国古瓷在非洲的发现 [El descubrimiento de porcelana china antigua en África]*. Beijing: Forbidden City Press, 1987.
- MA, Wenkuan. “Guilin Bowuguan cang Seyounijiangcai Ciping Chutan 桂林博物馆藏色釉泥浆彩瓷瓶初探” [Estudio preliminar de un jarrón de porcelana vidriada en color de la colección del Museo de Guilin]. *Cultural Relics Age*, 2001, n°. 6, p. 7-10.
- MA, Wenkuan. “The Influence of Chinese Porcelain in Turkey”. *Palace Museum Journal*, 2004, n°. 5, p. 78-96.
- MA, Wenkuan. “The Relationship Iranian Seljuk Islamic Ceramics and Chinese Porcelain”, *Journal of Gugong Studies*, 2005, n°. 1, p. 139-179.
- MA, Wenkuan. “The Influence of Chinese Porcelain on the Islamic Pottery of the Earlier Abbasid Dynasty in Iraq”. En: LUO, H. J. *et al. 2009 International Symposium on Ancient Ceramics (ISAC'09)*. Shanghai: Shanghai Science and Technology Literature Press, 2009, p. 577-582.
- MANRIQUE, María Eugenia. *Pintura zen: método y arte del sumi-e*. Barcelona: Editorial Kairós, 2006.
- MAÑUECO SANTURTÚN, Carmen. *Manufactura del Buen Retiro 1760-1808*. Madrid: Museo Arqueológico Nacional, 1999.
- MAÑUECO, Carmen *et al.* “Las porcelanas del Buen retiro”. *Boletín de la Sociedad Española de Cerámica y Vidrio*, 2001, vol. 40, n°. 3, p. 221-223.

- MARGARITI, Christina; PROTOPAPAS, Stavros; ORPHANOU, Vassiliki. “Recent analyses of the excavated textile find from Grave 35 HTR73, Kerameikos cemetery, Athens, Greece”. *Journal of Archaeological Science*, 2001, vol. 38, n° 3, p. 522-527.
- MARTINEZ CAVIRO, Balbina. *Cerámica de Talavera*. Madrid: Instituto Diego Velázquez, 1984, p. 17.
- MARX, Jacques. “De la Chine à la chinoiserie. Échanges culturels entre la Chine, l'Europe et les Pays-Bas méridionaux (XVIIe-XVIIIe siècles)”. *Revue belge de philologie et d'histoire*, 2007, n° 85, p. 735-779.
- MASON, Robert B.; KEALL, Edward John. “The Abbāsid Glazed Wares of Sirāf and the Baṣra Connection: Petrographic Analysis”, *Iran*, 1991, vol. 29, n° 1, p. 51-66.
- MASON, Robert B.; TITE, Michael S. “The beginnings of Islamic stonepaste technology”. *Archaeometry*, 1994, vol. 36, n° 1, p. 77-91.
- MATERNATI-BALDOUY, Danielle. *Faïence et porcelaine de Marseille: XVII<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles*. Marsella: Musées de Marseille, 1997.
- MATIN, Moujan ; TITE, Michael; WATSON, Oliver. “On the origins of tin-opacified ceramic glazes: New evidence from early Islamic Egypt, the Levant, Mesopotamia, Iran, and Central Asia”. *Journal of Archaeological Science*, 2018, n° 97, p. 42-66.
- MAZAHERI, Ali; GENG, Shengyi (trad.). *Sichou Zhi Lu 丝绸之路 - Zhongguo Bosi Wenhua Jiaoliushi 中国波斯文化交流史 [Ruta de la Seda - Historia del intercambio cultural entre China y Persia]*. Beijing: China Tibetology Press, 2014.
- MCELNEY, Brian S. “The Blue and White Wares, (post 15th Century)”. *South-East Asian and Chinese Trade Pottery (cat. exp.)*. Hong Kong: Oriental Ceramic Society, 1979, p. 34-36.
- MCLAUGHLIN, Raoul. *Rome and the distant east: Trade routes to the ancient lands of Arabia, India and China*. London: Bloomsbury Publishing, 2010.
- MCNAB, Jessie. *Seventeenth-Century French Ceramic Art*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1987.
- MEMBRADO TENA, Joan Carles. *La indústria ceràmica de La Plana de Castelló: estudi geogràfic*. Castellón: Diputación Provincial de Castellón, 2001.
- MIKAMI, Tsugio. *The ceramic road*. Beijing: Cultural Relics Publishing House, 1984.

- MISUGI, Takatoshi. *海のシルクロードを求めて: 東西やきもの交渉史 [En busca de la Ruta marítima de la Seda: una historia de las negociaciones cerámicas entre Oriente y Occidente]*. Osaka: SOGENSHA Inc., 1968.
- MOGHANIPOOR, Majid Reza; ZAFARMAND, Seyed Javad; RAHMANI, Ashkan. “Study of Mutual Effects of Neyshabur and Changsha Ceramics During the Abbasid Era (750-1258 AD)”. *Journal of History Culture and Art Research*, 2018, vol. 7, n.º. 3, p. 187-198.
- MORALES GÜETO, Juan. *Tecnología de los materiales cerámicos*. Madrid: Ediciones Díaz de Santos, 2010.
- MORENA, Francesco. *Chinoiserie: The Evolution of the Oriental Style in Italy from the 14th to the 19th Century*. Florence: Centro Di Edizioni, 2009.
- MORI, Tatsuya. “The Production Sites and Exporting Piers of Porcelain during the Song and Yuan Dynasties”. *Archaeology and Cultural Relics*, 2016, n.º. 6, p. 56-64.
- MOU, Xiaolin. *The influence of overseas demands on Jingdezhen ceramic in Ming and Qing Dynasty*, Diss. Beijing: Chinese National Academy of Arts, 2014.
- MUDGE, Jean McClure. “Hispanic blue-and-white faience in the Chinese style”. *Blue and White: Chinese Porcelain and Its Impact on the Western World*. Chicago: The University of Chicago and the David and Alfred Smart Gallery, 1985, p. 43-54.
- MUNGELLO, David E. *The great encounter of China and the West, 1500-1800 (Critical Issues in History)*. Lanham: Rowman and Littlefield Publishers, 1999.
- NIEUHOF, Johan. *Het Gezantschap der Neerlandtsche Oost-Indische Compagnie, aan den Grooten Tartarischen Cham, den Tegenwoordigen Keizer van China*. Amsterdam: Jacob van Meurs, 1665.
- NIU, Xiqiang. “Nanbeichao Shiqi Taoci Wenshi Zhong De Fojiao Yinshu 南北朝时期陶瓷纹饰中的佛教艺术因素” [Elementos artísticos budistas en la ornamentación cerámica de las dinastías del Norte y del Sur]. *Identification and Appreciation to Cultural Relics*, 2011, n.º. 9, p. 112-115.
- NORTHEGGE, Alastair; KENNET, Derek. “The Samarra Horizon”. *Cobalt and Lustre, The Nasser D. Khalili Collection of Islamic Art*, 1994, n.º. 9, p. 21-35.
- NORTON, Marcy. “Chocolate para el imperio: la interiorización europea de la estética mesoamericana”. *Revista de Estudios Sociales*, 2008, vol. 29, p. 42-69.
- OLAECHEA, Rafael; FERRER BENIMELI, José A. *El conde de Aranda: mito y realidad*

- de un político aragonés*. Huesca: Diputación Provincial de Huesca, 1998.
- OLIVAR DAYDÍ, M. *La porcelana en Europa: desde sus orígenes hasta principios del siglo XIX. Volumen II*. Barcelona: Seix Barral, S. A., 1953.
- OU YANG, Xiu *et al.* *Xin Tangshu 新唐书* [Nueva Historia de Tang], vol. 43, 1060.
- PACHÓN, Arturo Balado; GARCÍA, Ana Belén Martínez. “Una singular importación de porcelana Ming en el Monasterio de santa María de Palazuelos (Valladolid)”. En: HERNÁNDEZ GUTIÉRREZ, N. (coor.). Valladolid: *Arqueología en el Valle del Duero: del Paleolítico a la Edad Media*, 2018, p. 553-562.
- PADELETTI, Giuseppina; PAOLA, Fermo. “Italian Renaissance and Hispano-Moresque lustre-decorated majolicas: imitation cases of Hispano-Moresque style in central Italy”, *Applied Physics A*, 2003, vol. 77, n.º. 1, p. 125-133.
- PAN, Zhaohong. *Taoci 300 Wen 陶瓷 300 问* [300 preguntas sobre la cerámica]. Nanchang: Jiangxi Science & Technology Press, 1998.
- PEARSON, Richard. “Social complexity in Chinese coastal Neolithic sites”. *Science*, 1981, vol. 213, p. 1078-1086.
- PENG, Shanguo. “On the Type, Origin and Evolution of Ceramic Phoenix-head Ewers of Tang Dynasty”. *Cultural Relics of Central China*, 2006, n.º. 4, p. 56-59.
- PÉREZ GARCÍA, Manuel. “Historia Global vs. Eurocentrismo: revisión historiográfica, análisis de consumo y un caso de estudio comparativo entre China y Europa (1730-1808)”. *Investigaciones de Historia Económica-Economic History Research*, 2017, vol. 13, n.º. 1, p. 1-13.
- PÉREZ GUILLÉN, Inocencio Vicente. “Azulejos de la Real Fábrica de Alcora”. En: COLL CONESA, J. (com.). *Azulejería en Valencia: de la Edad Media a principios del siglo XX*. (22-VII-2007 al 21-X-2007). Valencia: Generalitat Valenciana, 2006, p. 91-94.
- PÉREZ-VILLAMIL, Manuel. *Artes e industrias del Buen Retiro: la Fábrica de la China*. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1904.
- PIERSON, Stacey. “The movement of Chinese ceramics: appropriation in global history”. *Journal of World History*, 2012, vol. 23, n.º. 1, p. 9-39.
- PIERSON, Stacey. *From object to concept: Global consumption and the transformation of Ming porcelain*. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2013.

- PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, Alfonso. “Retazos de una historia. La cerámica talaverana de los siglos XVI al XVIII”. *Talaveras en la Colección Carranza (cat. exp.)*. Toledo: Ayuntamiento de Talavera, 1994, p. 17-42.
- POPE, John Alexander. *Chinese porcelains from the Ardebil shrine*. Washington: Smithsonian Institution, Freer Gallery of Art, 1956.
- PORTELA HERNANDO, Domingo. “Apreciaciones sobre la evolución de ‘Las Talaveras’. Siglo XVI al XX”. *Boletín de la Sociedad Española de Cerámica y Vidrio*, 1999, vol. 38, nº. 4, p. 329-334.
- POTTIER, André. *Histoire de la faïence de Rouen*. Rouen: Le Brument, 1870.
- QI, Dongfang. *Research on Tang Gold and Silver*. Beijing: China Social Sciences Press, 1995.
- QIANG, Fu. “Tan Gudai Qingci, Heici He Baici 谈古代青瓷, 黑瓷和白瓷” [La discusión sobre el antiguo celadón, la porcelana blanca y negra]. *Ceramic Studies Journal*, 1996, vol. 11, nº. 3, p. 157-163.
- QIN, Dashu; MA, Zhongli. “Hebei Sheng Ci Xian Huantai Cizhouyao Yizhi Fajue Baogao 河北省磁县观台磁州窑遗址发掘简报” [Breves excavaciones en el yacimiento del horno Cizhou en Guantaizhen (Hebei)]. *Cultural Relics*, 1990, nº. 4, p. 1-22.
- QIN, Dashu. “Cerámica china encontrada en el yacimiento de Fustat, Egipto”. *Journal of Maritime History Studies*, 1995, nº. 1, p. 79-91.
- QIN, Dashu. “Ciqi Huazhuangtu Gongyi De Shengchan Yu Fazhan 瓷器化妆土工艺的产生与发展” [La producción y el desarrollo de la artesanía del engobe de la porcelana]. *Huaxia Archaeology*, 2018, nº. 1, p. 58-74.
- RACKHAM, Bernard. “Italian maiolica and China”. *Transactions of the Oriental Ceramic Society, 1942-1943*, 1943, vol. 19, p. 9-20.
- RAWSON, Jessica. “Inside out: creating the exotic within early Tang dynasty China in the seventh and eighth centuries”. *World Art*, 2012, vol. 2, nº. 1, p. 25-45.
- REDLAK, Małgorzata. “Egyptian imitations of Chinese celadon from the 14th–15th centuries found at Kom el-Dikka in Alexandria”. En: ZYCH, I. (dir.). *Polish Archaeology in the Mediterranean I.XXVI*. Warsaw: Polish Centre of Mediterranean Archaeology, University of Warsaw, 2017, p. 59-84.
- REED, Irma Hoyt. “The European Hard-Paste Porcelain Manufacture of the Eighteenth

- Century”. *The Journal of modern history*, 1936, vol. 8, n° 3, p. 273-296.
- REICHWEIN, Adolf. *China and Europe: Intellectual and artistic contacts in the eighteenth century*. London: K. Paul, Trench, Trubner & Company, Limited, 1925.
- RICHTHOFEN, Baron Ferdinand von. *China. Ergebnisse eigener Reisen und darauf gegründeter Studien, vol. I: Einleitender Teil*. Berlin: D. Reimer, 1877.
- RINALDI, Maura. “Kraak Porcelain: The History and Classification of Dishes”. *Heritage*, 1986, n° 8, p. 5-26.
- RINALDI, Maura. *Kraak porcelain: A moment in the history of trade*. London: Bamboo, 1989.
- ROSELLÓ MESQUIDA, Miquel; LERMA ALEGRÍA, Josep Vicent. “El ‘Vall Vell’ de Valencia: Un registro cerámico excepcional de los siglos XIII-XIV”. *Arqueología Y Territorio Medieval*, 1999, vol. 6, p. 303-319.
- ROSEN, Jean. *La faïence en France du XIVe au XIXe siècle*. Paris: Errance, 1995.
- ROSEN, Jean; MAGGETTI, Marino. *En passant par la Lorraine...: un nouvel éclairage sur les faïences et les «terres blanches» du Bois d’Epense/Les Islettes, de Lunéville et de Saint-Clément*. Zürich: Keramik-Freunde der Schweiz, 2012.
- ROSSELLÓ MESQUIDA, Miquel. “Cerámicas emirales y califales de la Torre Celouquia y los orígenes del castillo de Cullera”. *Qulayra*, 2006, p. 7-34.
- RUSSELL, Nicholas F. *The Chinese Influence on the Spanish Enlightenment*, Diss. Medford: Tufts University, 2017.
- SAMFORD, Patricia M. “Response to a market: dating English underglaze transfer-printed wares”. *Historical Archaeology*, 1997, vol. 31, n° 2, p. 1-30.
- SÁNCHEZ ADELL, José. *Primeros años de la fábrica de cerámica de Alcora: Nuevos datos para su historia*. Valencia: Diputación Provincial de Valencia, 1973.
- SÁNCHEZ BELTRÁN, María Jesús. *La porcelana del Buen Retiro de Madrid en el Museo Arqueológico Nacional*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1984.
- SÁNCHEZ BELTRÁN, María Jesús. *La porcelana de la Real Fábrica del Buen Retiro*. Madrid: Electa España, 1998.
- SÁNCHEZ HERNÁNDEZ, María Leticia. “The Porcelain Room, Royal Palace of Aranjuez”. *The Majesty of Spain: Royal collections from the Museo del Prado and the Patrimonio Nacional*. Jackson: Mississippi Commission for International Cultural Exchange, 2001, p. 210-211.



- SÁNCHEZ PACHECO, Trinidad. *L'Esplendor de l'Alcora. Ceràmica del segle XVIII*. Barcelona: Electa y Museu de Ceràmica de Barcelona, 1994.
- SÁNCHEZ PACHECO, Trinidad. "Cerámicas de Talavera de la Reina y Puente del Arzobispo". *Cerámica española*, 1997, nº 42, p. 305-342.
- SANDON, John. *The Dictionary of Worcester Porcelain. Volume I. 1751-1851*. Suffolk: Antique Collectors Club, 1996.
- SCANLON, George Thomas. "Fustāt Expedition: Preliminary Report 1968: Part I". *Journal of the American Research Center in Egypt*, 1974, vol. 11, p. 81-91.
- SCHOLTEN, Frits. *Dutch Majolica & Delftware 1550-1700*. Amsterdam: E. van Drecht, 1993.
- SCHURZ, William Lytle. *The Manila Galleon*. New York: E.P. Dutton & Company, Inc., 1959.
- SCOTT, Rosemary. "A remarkable Tang dynasty cargo", *Transactions of the Oriental Ceramic Society, 2002-2003*, 2004, vol. 67, p. 13-26.
- SESEÑA DÍEZ, Natacha. *La cerámica popular en Castilla la Nueva*. Madrid: Editora Nacional, 1975.
- SESEÑA DÍEZ, Natacha. "Doble mirada a las lozas de Talavera y Puente". *Las lozas de Talavera y Puente (cat. exp)*, Madrid: Consejería de Educación y Cultura C. A. Madrid, 1989, p. 19-37.
- SHANGRAW, Clarence; VON DER PORTEN, Edward. *Kraak Plate Design Sequence, 1550-1655*. San Francisco: Drake Navigators Guild, 1997.
- SHI, Meixiang. *Fanglangqi Yishu Yanjiu 珐琅器艺术研究 [La investigación artística sobre las piezas esmaltadas]*, Diss. Xi'an: Xi'an Academy of Fine Arts, 2008.
- SIMA, Qian. *Shiji 史记 [Recuerdos del Gran Historiador]*. c. 202 a. C.-8 d. C.
- SIMSEK, Gulsu *et al.* "On-site identification of early Böttger red stoneware made at Meissen using portable XRF: 1, body analysis". *Journal of the American Ceramic Society*, 2014, vol. 97, nº. 9, p. 2745-2754.
- SLOBODA, Stacey. "Chinoiserie: A global style". *Transnational Issues in Asian Design*, 2018, nº 4, p. 143-154.
- SOLER FERRER, M.<sup>a</sup> Paz. *Historia de la cerámica Valenciana. vol. 3*. Valencia: Vicent García Editores, 1989.
- SOLER FERRER, M.<sup>a</sup> Paz (com.). *Alcora: cerámica de la Ilustración. La Colección*

- Laia-Bosch en el Museo Nacional de Cerámica*, (Valencia, Museo Nacional de Cerámica “González Martí”, 16-XII-2010 al 3-IV-2011). Valencia: Pentagraf, 2010.
- SOLON, Marc-Louis. “The Saint-Cloud Porcelain. Part II”. *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, 1906, vol. 10, n.º. 44, p. 89-96.
- SONG, Yan *et al.* “Xixia Mingyao Ningxia Linwuyao Chutu Ciqi Yanjiu 西夏名窑—宁夏灵武窑出土瓷器研究” [El Estudio de la porcelana excavada en el horno de Lingwu (Ningxia), un famoso horno del Xia occidental]. *China Ceramics*, 2010, n.º. 11, p. 71-77.
- SPATARO, Michela *et al.* “Pottery technology in the Tang dynasty (ninth century AD): Archaeometric analyses of a Gongyi sherd found at Siraf, Iran”. *Archaeometry*, 2019, vol. 61, n.º. 3, p. 574-587.
- STRÖBER, Eva. “The Earliest documented Ming-Porcelain in Europe: A Gift of Chinese porcelain from Ferdinando de’Medici (1549-1609) to the Dresden court”. *International Asian Art Fair*. London: The International Asian Art Fair Ltd., 2006, p. 11-19.
- SUBIZA, Bernabé Cabañero; GRACIA, Carmelo Lasa. “Nuevos datos para el estudio de las influencias del Medio y el Extremo Oriente en el palacio islámico de la Aljafería de Zaragoza”. *Artigrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, 2003, n.º. 18, p. 253-270.
- SUN, Aili. *A comparative study of the loong pattern from porcelain in Ming and Qing Dynasties*, Master’s thesis. Jinan: Qilu University of Technology, 2017.
- SUN, Jing. “Exotic Imitation and Local Cultivation: A Study on the Art Form of Dutch Delftware Between 1640 and 1720”. *The Transformation of Vernacular Expression in Early Modern Arts*, 2012, vol. 19, p. 373-398.
- SUN, Jing. “Blue and White Chinoiserie: The Imitation and Localization of Dutch Delftware in the Seventeenth Century”. *Journal of Tsinghua University (Philosophy and Social Sciences)*, 2019, vol. 34, n.º. 2, p. 38-46.
- SUN, Yue. “Kangxi Waixiaoci De Xin Tedian 康熙外销瓷的新特点” [Nuevas características de la porcelana exportada del Kangxi]. *Forbidden City*, 2017, n.º. 3, p. 82-95.
- SUN, Yuqin. *Zhongguo Dui Wai Maoyishi 中国对外贸易史* [Historia del comercio exterior chino]. Beijing: Tsinghua University Press, 2013.

- TADANORI, Yuba. "Chinese Porcelain from Fustat Based on Research from 1998-2001". *Transaction of the Oriental Ceramic Society, 2011-2012*, 2013, vol. 76, p.1-17.
- TEN GROTENHUIS, Elizabeth. "Stories of silk and paper". *World Literature Today*, vol. 80, 2006, p. 10-12.
- THORLEY, John. "The Silk Trade between China and the Roman Empire at its Height, Circa A. D. 90-130". *Greece & Rome*, 1971, vol. 18, n<sup>o</sup>. 1, p. 71-80.
- TIAN, Zeng. "La porcelana china traída a España a través de la Ruta de la Seda". *Revista Círculo Cromático*, 2021, n<sup>o</sup>. 4, p. 49-50.
- TIAN, Zhibing; WU, Shusheng; TIAN, Qing. *A History of Chinese Decorative Designs*. Beijing: Higher Education Press, 2003.
- TODOLÍ PÉREZ DE LEÓN, Ximo. *La fábrica de cerámica del Conde de Aranda en Alcora: historia documentada, 1727-1858*. Agost: Asociación de ceramología, 2002.
- TODOLÍ PÉREZ DE LEÓN, Ximo. "Cerámicas de reflejo metálico en Alcora: una producción singular". *Además de. Revista online de artes decorativas y diseño*, 2017, n<sup>o</sup> 3, p. 55-78.
- TODOLÍ PÉREZ DE LEÓN, Ximo. "Series decorativas de Alcora (1727-1858): revisión documentada". *Butlletí Informatiu de Ceràmica*, 2019, n<sup>o</sup> 119, p. 142-167.
- TSAI, Yi Ying. *Viewing the style evolution of porcelain from the perspective of european far eastern porcelain trade in the seventeenth century*. Taipei: National Chengchi University, 2014.
- TSOUMAS, Johannis. "'White Gold' in early to mid-eighteenth century Venice and Florence-the first italian porcelain factories and their highly coveted production". *ARTis ON*, 2015, n<sup>o</sup>. 1, p. 6-16.
- VALENSTEIN, Suzanne G. *A handbook of Chinese ceramics*. New York: Metropolitan museum of art, 1989.
- VAN DAM, Jan Daniël. *Delffse Porceleynse: Dutch Delftware, 1620-1850*. Zwolle: Waanders Publishers, 2004.
- VAN DER PIJL-KETEL, Christine L. *The Ceramic Load of the "Witte Leeuw" (1613)*. Amsterdam: Rijksmuseum, 1982.
- VÉRANI, Marcel. "Joseph Olérys, la dette, l'amour, la mort, 1661-1795". *Bulletin de l'Académie de Moustiers*, 2016, n<sup>o</sup>. 66, p. 5-66.

- VINHAIS, Luísa; WELSH, Jorge. *Kraak porcelain: the rise of global trade in the late 16th and early 17th centuries*. London: Jorge Welsh, 2008.
- VOLKER, Tijds. *Porcelain and the Dutch East India Company: as recorded in the Dag-Registers of Batavia Castle, those of Hirado and Deshima and other contemporary papers 1602-1682*. Leiden: E. J. Brill, 1954.
- WANG, Aidong. “Menyuan Ciqi Fengge Xingcheng Yinsu Fenxi 蒙元瓷器风格形成因素分析” [Análisis de los factores de formación del estilo de la porcelana en el Yuan mongol]. *Northern Cultural Relics*, 2017, n.º. 2, p. 75-78.
- WANG, Liying. “Songci De Zhuangshi Yishu 宋瓷的装饰艺术” [El arte decorativo de la porcelana Song]. *Palace Museum Journal*, 1991, n.º. 3, p. 38-51.
- WANG, Qi. *Xu Wenxian Tongkao 续文献通考*. 1784.
- WANG, Rui. “Kaogu Faxian De Suidai Baici 考古发现的隋代白瓷” [Hallazgos arqueológicos de porcelana blanca de la dinastía Sui]. *Papers on Chinese Archaeology*, 2010, n.º. 2, p. 434-453.
- WANG, Shengli. “‘Tianyuan Difang’ Guan Tan Yuan ‘天圆地方’观探源” [Explorando el origen de la idea de Cielo y Tierra]. *Jiangnan Tribune*, 2003, n.º. 11, p. 75-79.
- WANG, Xiaomeng. “Yaozhouyao Tianqingyou Ci Kao 耀州窑天青釉瓷考” [Porcelana de vidrio azul celeste del horno Yaozhou]. *Archaeology and Cultural Relics*, 2019, n.º. 2, p. 95-103.
- WANG, Xiaoqin. “Jiangxisheng Bowuguan Cang Mingqing Ciqi Shang De Gaoshitu Yanjiu 江西省博物馆藏明清瓷器上的高士图研究” [Estudio de las imágenes de Gaoshi en la porcelana Ming y Qing de la colección del Museo de Jiangxi]. *Cultural Relics World*, 2020, n.º. 10, p. 97-104.
- WANG, Yijun. “Rujiasixiang Dui Taoci Yishu De Yingxiang 儒家思想对陶瓷艺术的影响” [La influencia del confucianismo en el arte de la cerámica]. *Ceramics Science & Art*, 2010, n.º. 5, p. 45-46.
- WANG, Zijin. *Qin Han Jiaotongshi Gao 秦汉交通史稿* [Historia del transporte en Qin y Han]. Beijing: Universidad Popular de China Press, 2013.
- WEI, Li. *On Ming and Qing Dynasty Porcelain Decorative Patterns*, Master’s thesis. Wuhan: Wuhan University of Technology, 2008.

- WEN, Rui. *The cobalt blue pigment used on Islamic ceramics and chinese blue-and-white porcelains*, Diss. Oxford: Oxford University, 2012.
- WEN, Wen. *Chinese ceramics in the Islamic world from the 8th to 10th centuries CE*, Diss. Oxford: University of Oxford, 2018.
- WHITEHOUSE, David. “Excavations at Sīrāf: second interim report”. *Iran*, 1969, vol. 7, n°. 1, p. 39-62.
- WHITEHOUSE, David. “Chinese porcelain in medieval Europe”. *Medieval Archaeology*, 1972, vol. 16, n°. 1, p. 63-78.
- WILKINSON, Charles Kyrle. *Nishapur: pottery of the early Islamic period*. New York: Metropolitan Museum of Art, 1973.
- WILLIAMS, Gregory. “Fayyumi ware”: variations, imitations, and importation of an early Islamic glazed ceramic type, Master’s thesis. Cairo: The American University in Cairo, AUC Knowledge Fountain, 2012.
- WILSON, Timothy. “The Impact of Hispano-Moresque Imports in Fifteenth-century Florence”. *Bulletin of the Detroit Institute of Arts*, 2013, vol. 87, n°. 14, p. 8-13.
- WOOD, Nigel *et al.* “A technological examination of ninth-tenth century AD Abbasid blue-and-white ware from Iraq, and its comparison with eighth century AD Chinese blue-and-white Sancai ware”. *Archaeometry*, 2007, vol. 49, n°. 4, p. 665-684.
- WOOD, Nigel; TITE, Mike. “Blue and white—the early years: Tang China and Abbasid Iraq compared”. *Transfer: The Influence of China on World Ceramics*, 2009, n°. 24, p. 21-45.
- WOOD, Nigel; DOHERTY, Chris. “A Technological Study of Mamluk-period Copies of Longquan Celadon Wares”. *Transactions of the Oriental Ceramic Society*, 2013-14, 2015, vol. 78, p. 87-100.
- WU, Chunming; JUNCO SÁNCHEZ, Roberto; LIU, Miao. *Archaeology of Manila Galleon Seaports and Early Maritime Globalization*. Singapore: Springer Singapore, 2019.
- WU, Hongfang. “Handai Qingci De Wenhua Yishu Yiyun 汉代青瓷的文化艺术意蕴” [Implicaciones culturales y artísticas del celadón de la dinastía Han]. *Identification and Appreciation to Cultural Relics*, 2011, n°. 5, p. 63-69.
- WU, Jingyi. “Qianhui Shiqi Shiji Helan Dongyingdu Gongsi Zhuanyun De Zhongguo Maoyi Ciqi Ditu 浅绘十七世纪荷兰东印度公司转运的中国贸易瓷地图” [Mapa

- de tránsito del siglo XVII del comercio de porcelana china por la Compañía Holandesa de las Indias Orientales]. *The National Palace museum monthly of Chinese art*, 2003, n.º. 248, p. 28-46.
- WU, Honghong. *Comparative Study of Banana Leaf Pattern in Ancient Chinese Ceramic Decoration*, Master's thesis. Jingdezhen: Jingdezhen Ceramic Institute, 2020.
- WU, Ruoming. "Tuxiang Zhi Wai: Ming Qing Waixiao Ciqi Tingyuan Shinütu Yu Gongting Nüxing Shenghuo 图像之外: 明清外销瓷器庭园仕女图与宫廷女性生活" [Más allá de la imagen: las damas de patio de porcelana Ming y Qing y la vida de las féminas en la corte]. *Journal of the National Academy of Art*, 2017, n.º. 12, p. 41-46.
- WU, Ruoming. "Ming Qing Ciqi Shidao Renwu De Ouzhou Liuchuan Ji Pronk Tushi Pingmian Zaixian 明清瓷器释道人物的欧洲流传及普龙克图式平面再现" [La difusión de las figuras budistas y taoístas de porcelana en Europa durante las dinastías Ming y Qing y la reaparición de los planos del estilo Pronk]. *Fine Art Research*, 2021, n.º. 306, p. 53-56.
- XIA, Ruixiu; SUN, Yuqin. *Zhongguo Dui Wai Maoyishi 中国对外贸易史 [Historia del comercio exterior chino]*. Beijing: University of International Business and Economics Press, 2001, p. 12-15.
- XIE, Mingliang. *A Discussion of the Chinese Ceramics Recovered from the Wreck of the Batu Hitam*, Diss. Taipei: Graduate Institute of Art History, National Taiwan University, 2002.
- XIONG, Huan. "Zhong Ri Guci Guoji Jingshi Yanjiu 中日古瓷国际竞市研究" [Estudio de la competencia internacional entre la porcelana antigua china y japonesa]. *Journal of Sun Yat-Sen University (Social Science Edition)*, 2012, vol. 52, n.º. 1, p. 108-123.
- XIONG, Huan. "A Study of Earlier Porcelain Production in Japan". *Palace Museum Journal*, 2013, n.º. 6, p. 85-94.
- XIONG, Lu *et al.* "'Qidao Heyi' Zaowu Sixiang Xia Taoci Yingzhi De Jiedu '器道合一' 造物思想下陶瓷形制的解读" [Interpretación de las formas cerámicas en el contexto de la ideología de la creación del 'Qidao Heyi']. *Foshan Ceramics*, 2019, vol. 29, n.º. 10, p. 44-46.

- XU, Hao; HOU, Jianxin. *Schools of Contemporary Western Historiography*. Beijing: Renmin University of China Press, 1996.
- XU, Zhiming; DONG, Liang. “The Development of The Marks on Chinese Porcelain”. *China Ceramics*, 2007, vol. 43, n°. 8, p. 61-62.
- YANG, Guozhen. “The Interaction between Quanzhou and the Asian Maritime Economic World in the Song and Yuan Dynasties”. *The Port of Quanzhou and the Maritime Silk Road, Volume 2*, Beijing: China Social Sciences Press, 2002, p. 40-59.
- YANG, Junyan. “An Appreciation on Porcelains of Five Dynasties and Ten Kingdom Period”. *Collection*, 2017, n°. 6, p. 130-131.
- YANG, Liu. “Tang dynasty Changsha ceramics”. *Shipwreck: Tang treasures and monsoon winds*. Washington: Smithsonian Institution, 2011, p. 145-159.
- YANG, Tianyuan. “Cong Qing Kangxi Shiqi Jingdezhen Waixiaoci Kan Zhongou Waixiao Maoyi 从清康熙时期景德镇外销瓷看中欧外销瓷贸易” [El comercio de porcelana de exportación chino-europeo, visto desde la porcelana exportada de Jingdezhen en el periodo Kangxi de la dinastía Qing]. *Fujian Wenbo*, 2020, n°. 3, p. 32-41.
- YE, Hongming *et al.* “Study on The Origin of Chinese Porcelain”. *Journal of Ceramics*, 2008, vol. 29, n°. 2, p.121-142.
- YOUNG, Hilary. *English Porcelain, 1745-95: Its Makers, Design, Marketing and Consumption*. London: V&A Publications, 1999.
- YU, Chaoxia. “Islamic Influence on Yuan Dynasty Blue and White Porcelain”. *China Ceramic Industry*, 2012, vol. 19, n°. 3, p. 26-29.
- YUAN, Xuanping. *Chinoiserie in 17th -18th century european designs*, Diss. Suzhou: Soochow University, 2005.
- YULE, Henry; CORDIER, Henri. *Cathay and the way thither: being a collection of medieval notices of China, 4 Vols*. London: Hakluyt Society, 1913-1916.
- ZANARDI, Tara. “Kingly Performance and Artful Innovation: Porcelain, Politics, and Identity at Charles III’s Aranjuez”. *West 86th: A Journal of Decorative Arts, Design History, and Material Culture*, 2018, vol. 25, n°. 1, p. 31-51.
- ZAPICO, Miguel Busto; GONZÁLEZ, José Avelino Gutiérrez. “Cerámicas de importación en Oviedo (Asturias) entre los siglos XVI y XVII. Materiales

- procedentes de la casa Carbajal Solís”. *Revista del Instituto de Prehistoria y Arqueología Sautuola*, 2016, n°. 21, p. 217-238.
- ZHANG, Maolin; ZHANG, Yixiu. “Wen Jin Shiqi Duisuguan De Zhuangshi Tezheng 魏晋时期堆塑罐的装饰特征” [Características decorativas de los tarros apilados de las dinastías Wei y Jin]. *Identification and Appreciation to Cultural Relics*, 2016, n°. 12, p. 71-73.
- ZHANG, Tinyu *et al.* *Mingshi 明史* [Historia del Ming]. 1645-1739.
- ZHANG, Xiaoxia. *Research into Plant Motifs in Pre-modern Chinese Decoration*. Diss., Suzhou: Soochow University, 2005.
- ZHANG, Yun. “High temperature color glaze porcelain of Jingdezhen in Yuan Dynasty”. *Ceramic Studies*, 2021, vol. 36, n°. 142, p. 54-56.
- ZHANG, Zhizhong; WANG, Huimin. “Xingyao Suidai Touyingbaici 邢窑隋代透影白瓷” [Porcelana blanca translúcida de la dinastía Sui de los hornos Xing], *Cultural Relics age*, 1997, n°. 38, p. 26-30.
- ZHAO, Chen. “Analysis of Tang colour and Tang blue and white based on comparative law”. *Art and Design*, 2017, n°. 8, p. 137-139.
- ZHAO, Feng. “Overview of Textile Technology in Ancient China”. A New Phase of Systematic Development of Scientific Theories in China: History of Science and Technology in China, 2021, vol. 4, p. 107-130.
- ZHAO, Guanglin; ZHANG, Ning. “Jindai Ciqi De Chubu Tansuo 金代瓷器的初步探索” [Exploración preliminar de la porcelana de la dinastía Jin]. *Archaeology*, 1979, n°. 5, p. 451-471.
- ZHAO, Lin. *Yuan Ming Gongyi Meishu Fengge Liubian 元明工艺美术风格流变* [El desarrollo de los estilos artesanales Yuan y Ming], Diss. Shanghai: Fudan University, 2011.
- ZHAO, Rukuo. *Zhufanzhi 诸蕃志*. 1225.
- ZHI, Yan. “Suidai Ciqi De Fazhan 隋代瓷器的发展” [Desarrollo de la porcelana Sui]. *Cultural Relics*, 1977, n°. 2, p. 57-62.
- ZHOU, Qufei. *Lingwai Daida 岭外代答*. 1178.



- ZHU, Junxi; ZHOU, Xiaosong. "A study of the development of pottery in the islamic world between the 7th to 14th centuries". *Ceramic Studies*, 2019, vol. 34, nº. 134, p. 32-36.
- ZHU, Ying. *Evidence of existing knowledge of China and its influence on european art and architecture in the sixteenth and seventeenth centuries*, Diss. Atlanta: Georgia Institute of Technology, 2009.
- ZOZAYA, Juan. "El comercio de al-Ándalus con el Oriente: nuevos datos". *Boletín de la Asociación Española de Orientalistas*, 1969, nº. 5, p. 191-200.
- ZOZAYA, Juan. "Iconografía califal". En: PINO GARCÍA, J. L. (coord.). *Al-Andalus omeya*. Córdoba: Fundación Prasa, 2002, p. 119-142.
- ZOZAYA, Juan. "Evolución iconográfica de unos temas ornamentales andalusíes". En: ZOZAYA, J. *et al. Actas del VIII Congreso Internacional de Cerámica Medieval*. Ciudad Real: Asociación Española de Arqueología Medieval, 2009, p. 299-311.



## Apéndice

### Cronología de las dinastías chinas

<b>De la dinastía Han a la dinastía Qing</b>			
Dinastía/ Período	Años	Emperador	
Han Occidental	202 a. C.-25 d. C.	Liubang	
Han Oriental	25-220	Liuxiu	
Tres Reinos	Wei	220-266	Caopei
	Suhan	221-263	Liubei
	Sunwu	222-280	Sunquan
Jin Occidental	265-316	Simayan	
Jin Oriental	317-420	Simarui	
Dinastías meridionales	Liusong	402-479	Liuyu
	Qi del Sur	479-502	Xiaodaocheng
	Liang del Sur	502-557	Xiaoyan
	Cheng del Sur	557-589	Chengbaxian
Dinastías septentrionales	Wei del Norte	386-534	Tuobagui
	Wei Oriental	534-550	Yuanshanjian
	Qi del Norte	550-577	Gaoyang
	Wei Occidental	535-557	Yuanbaoju
	Zhou del Norte	557-581	Yuwenjue
Sui	581-618	Yangjian	
Tang	618-907	Liyuan, Wuzetian, Lixian	
Cinco Dinastías	907-960	Zhuwen, Licunxun, Shijingtang, Liuzhiyuan, Guowei	
Diez Reinos	891-979	Yangxingmi, Libian, Wangjian, Mengzhixiang, Liuyan, Mayin, Qianliu, Wangshenzhi, Gaojixing, Liuchong	
Song	Song del Norte	960-1127	Zhaokuangyin
	Song del Sur	1127-1279	Zhaogou
Liao	907-1125	Yelü Abaoji	
Xia Occidental	1038-1227	Liyuanhao	
Jin	1115-1234	Wanyan Aguda	
Yuan	1271-1368	Hubilie	

Ming	Hongwu	1368-1398	Zhuyuanzhang
	Jianwen	1399-1402	Zhuyunwen
	Yongle	1403-1424	Zhudi
	Hongxi	1425-1425	Zhugaochi
	Xuande	1426-1435	Zhuzhanji
	Zhengtong	1436-1449	Zhuqizhen
	Jingtai	1450-1457	Zhuqiyu
	Tianshun	1457-1464	Zhuqizhen
	Chenghua	1465-1487	Zhujianshen
	Hongzhi	1488-1505	Zhuyoutang
	Zhengde	1506-1521	Zhuhouzhao
	Jiajing	1522-1566	Zhuhongcong
	Longqing	1567-1572	Zhuzaiji
	Wanli	1573-1620	Zhuyijun
	Taichang	1620-1620	Zhuchangluo
	Qing	Tianqi	1621-1627
Chongzhen		1628-1644	Zhuyoujian
Chongde		1636-1643	Huangtaiji
Shunzhi		1644-1661	Fulin
Kangxi		1662-1722	Xuanye
Yongzhen		1723-1735	Yinzhen
Qianlong		1736-1795	Hongli
Jiaqing		1796-1820	Yongyan
Daoguang		1821-1850	Minnin
Xianfeng		1851-1861	Yizhu
Tongzhi		1862-1874	Zaichun
Gaungxu		1875-1908	Zaitian
Xuantong	1909-1911	Puyi	

## Terminología china de la cerámica (en orden alfabético)

**Chanzhi 缠枝:** Un estilo de patrón en el que las ramas o lianas de la planta se utilizan como esqueleto, extendiéndose hacia arriba y hacia abajo, hacia la izquierda y hacia la derecha, formando un continuo ondulado-lineal bipartito o cuadrático, que se repite y se extiende.

**Doucai 斗彩:** Un tipo de color de vidriado que combina el sobre vidriado y el bajo vidriado.

**Duisu 堆塑 (apilado):** Un método de decoración en el que se moldea una ornamentación tridimensional aplicada al cuerpo de porcelana.

**Falangcai 珐琅彩:** Una técnica de decoración en la que se utilizan esmaltes para pintar patrones decorativos sobre un bizcocho blanco cocido, y luego se vuelve a cocer.

**Fencai 粉彩:** Una técnica decorativa similar al *Falangcai*, cuyo patrón presenta los bordes suavemente dibujados y no tan tridimensionales como el mismo.

**Fenqing 粉青:** Una de las variedades de vidriado Qing, con el hierro como principal elemento colorante, su vidriado es verde con un tono blanco rosado.

**Guozhi 过枝:** Una técnica decorativa en porcelana pintada en la que las tazas o los cuencos se pintan tanto en el lado interior como en el exterior de la vasija, de modo que las ramas, las hojas, las flores y los frutos de las imágenes se unen para formar una composición completa.

**Haitanghong 海棠红:** Un vidriado rojo cobre cocido en atmósfera reductora con óxido de cobre como colorante exclusivo en el horno Jun de la dinastía Song.

**Hua 划 (rayado):** Una de las técnicas decorativas tradicionales de la porcelana. El patrón realizado con un cuchillo de madera, una tira de bambú, una herramienta de cobre o hierro, etc., se raya superficialmente en la superficie de la cerámica antes de que se haya secado.

**Jihong 霁红/祭红:** Una de las variedades de vidriado rojo cobrizo. Se denomina así porque su color es como el rojo del cielo cuando deja de llover.

**Kaipian 开片:** Un fenómeno de agrietamiento natural en el vidriado de la porcelana.

**Ke 刻 (tallado):** Una de las técnicas decorativas tradicionales de la porcelana, utilizando herramientas de bambú o de hierro para tallar varias profundidades y áreas de decoración en la superficie del cuerpo cerámico seco o semiseco.

**Kouqi 釘器.** Objetos de cerámica con incrustaciones de metal, jade, etc.

**Langyaohong 郎窑红:** Una nueva variedad de vidriado rojo realizada a imitación del rojo del Xuande cuando el supervisor de alfarería Lang Tingji supervisaba la fabricación de porcelana en Jingdezhen durante el periodo Kangxi de la dinastía Qing, denominado así por su apellido.

**Louke 镂空 (calado):** Una técnica ornamental artística que cala (cincelar a través del material- tallado transparente ) los motivos en los objetos.

**Luanbai 卵白:** Un nuevo vidriado a alta temperatura creado en los hornos de Jingdezhen durante la dinastía Yuan, denominado así por su color similar al de los huevos de ganso, que tiene un tinte ligeramente verdoso en el blanco.

**Mangkou 芒口:** Un defecto artesanal en el proceso de cocción que provocó que la boca del objeto quede sin vidriar, dejando al descubierto su cuerpo.

**Meiguizi 玫瑰紫:** Un vidriado rojo exclusivo del horno Jun de la dinastía Song, de color similar al de la rosa púrpura.

**Meiziqing 梅子青:** Una famosa variedad de vidriado Qing creada en los hornos de Longquan en la dinastía Song del Sur, con un tono similar al de la jadeíta.

**Misei 秘色瓷:** Una porcelana especialmente elaborada a partir del proceso de fabricación del celadón del horno Yue, en el que se aplica una fórmula secreta de vidriado a la superficie del objeto y se cuece.

**Moyin 模印 (moldeado):** Una de las técnicas utilizadas para decorar la cerámica, en la que se utiliza un molde grabado para estampar el motivo en las piezas semisecas en bruto, y luego se vidria y se cuece.

**Qingbaici 青白瓷 / Yinqingci 影青瓷:** Una preciosa variedad de porcelana tradicional Han, creada en Jingdezhen durante la dinastía Song. También se conoce como Yinqingci, que hace referencia a su color de vidriado entre azul y blanco.

**Qinghua 青花:** Un color azul utilizado en la porcelana bajo vidriado, conocida a menudo como azul y blanco.

**Qing 青:** Un color distintivo de China, entre el azul y el verde, tenía gran importancia en la sociedad antigua.

**Salan 洒蓝:** Un vidriado azul creado en Jingdezhen durante el periodo Xuande de la dinastía Ming, con óxido de cobalto como agente colorante, cuyo color es una mancha de agua azul oscuro que se forma cuando se espolvorea agua sobre la base azul.

**Sancai 三彩:** Una variedad de cerámica, perteneciente a la loza vidriada de colores. Se creó durante las dinastías meridionales y septentrionales y floreció en la dinastía Tang.

**Sandian 散点:** Una técnica de composición con múltiples sujetos focales.

**Su-sancai 素三彩:** Una de las variedades de la porcelana sobre vidriado, en su color de vidriado predominan el amarillo, el verde y el púrpura, pero no se limita a estos tres colores, aunque definitivamente no se utiliza el rojo.

**Tang-sancai 唐三彩:** Un tipo de loza vidriada a baja temperatura, prevalente durante la dinastía Tang, en la que predominan el amarillo, el verde y el blanco, pero sin limitarse a ellos.

**Ti 剔 (eliminado):** Una de las técnicas decorativas tradicionales de la cerámica. Después de tallar el patrón, se eliminan las partes que queden fuera del mismo.

**Tian 填 (relleno):** Una técnica decorativa para añadir color.

**Tianqingse 天青色:** Un color de vidriado tradicional, que se asemeja al azul pálido de un cielo despejado tras una fuerte lluvia.

**Tiehua 贴花 (aplicado):** Una de las técnicas decorativas tradicionales en la artesanía de la cerámica, el patrón se moldea en un molde y luego se aplica a la superficie de los cuerpos en bruto, después se vidria y se cuece.

**Touyingbaici 透影白瓷**: Un tipo de porcelana blanca cocida en el horno Xing en la dinastía Sui, tenía menos de 1 mm en su punto más fino.

**Tuanhua 团花**: Un motivo de decoración circular con bordes radiantes o giratorios, en el que suelen aparecer flores, hierbas, pájaros, insectos y animales.

**Wucai 五彩**: Una gama de colores en la porcelana sobre vidriada, que se creó durante el periodo Chenghua de la dinastía Ming y se destacó en los periodos Jiajing, Wanli y Kangxi, se encuentra comúnmente en rojo, verde, amarillo, negro, púrpura, azul, etc.

**Yinhua 印花** (estampado): Un tipo de técnica de decoración cerámica, en la que se imprime un patrón en su cuerpo semiseco, utilizando un molde grabado con un motivo decorativo.

**Youlihong 釉里红** (el rojo bajo vidriado): Un color de porcelana en el que se utiliza el óxido de cobre como agente colorante. Después de pintar la decoración en bizcocho, se cubre con un vidriado transparente, llamado así porque el dibujo rojo está debajo del vidriado.

**Youshangcai 釉上彩** (el sobre vidriado): Un tipo de color de porcelana, que se crea aplicando un diseño al vidriado de la porcelana altamente cocida y cociéndola por segunda vez a baja temperatura.

**Youxiacai 釉下彩** (el bajo vidriado): Un tipo de color de porcelana, que se pintan los motivos con color sobre el bizcocho formado y secado, luego se cubre con un vidriado transparente u otro de color claro y se cuece en una sola operación.

**Yuebai 月白**: Un color de vidriado, parecido al azul pálido de la luna.

**Zhezhi 折枝**: Un estilo de motivo, que presenta un patrón de una sola rama florecida que no está conectada con los motivos circundantes.



## Literatura china antigua citada (en orden de aparición)

### 《史记·卷一百二十三·大宛列传第六十三》司马迁 著

大宛之迹，见自张骞。张骞，汉中人。建元中为郎。是时天子问匈奴降者，皆言匈奴破月氏王，以其头为饮器，月氏遁逃而常怨仇匈奴，无与共击之。汉方欲事灭胡，闻此言，因欲通使。道必更匈奴中，乃募能使者。骞以郎应募，使月氏，与堂邑氏胡奴甘父俱出陇西。经匈奴，匈奴得之，传诣单于。单于留之，曰：“月氏在吾北，汉何以得往使？吾欲使越，汉肯听我乎？”留骞十馀岁，与妻，有子，然骞持汉节不失。（节选自：《史记》编委会. 史记. 北京：中国文联出版社，2016.）

Descripción del texto: El emperador de la dinastía Han envió a Zhang Qian a la región occidental para que uniera sus fuerzas a las de los Yuezhi con el fin de atacar a los Xiongnu, pero en el camino fue capturado y retenido por los Xiongnu durante más de diez años. Extracto de *Shiji* 史记 [Recuerdos del Gran Historiador], editado por su comité, Beijing: China federation of literary and art circles publishing house, 2016.

### 《汉书·卷二十八下·地理志第八下》班固 著

自日南障塞、徐闻、合浦船行可五月，有都元国；又船行四月，有邑卢没国；又船行可二十余日，有谶离国；步行可十余日，有夫甘都卢国。自夫甘都卢国船行可二月余，有黄支国，民俗略与珠崖相类。其州广大，户口多，多异物，自武帝以来皆献见。有译长，属黄门，应募者俱入海市明珠璧、琉璃、奇石异物，赍黄金杂缯而往。所至国皆廩食为耦，蛮夷贾船，转送致之。亦利交易，剽杀人。又苦逢风波溺死，不者数年往还。自黄支船行可八月，到皮宗；船行可八月，到日南、象林界云。黄支之南，有已程不国，汉之译使自此还矣。（节选自：罗文军 编. 汉书. 西安：太白文艺出版社，2006.）

Descripción del texto: Este documento es el registro más antiguo, preciso y específico de la historia del tráfico chino de ultramar. Registra el viaje de los embajadores

Han fuera del país hace más de dos mil años y las circunstancias que lo rodearon. Extracto de *Hanshu* 汉书 [Libro de Han], editado por Luo, Wenjun, Xi'an: Tai Bai Wen Yi, 2006.

《汉书·卷六十一·张骞李广利传第三十二》(节选) 班固 著

张骞，汉中也，建元中为郎。时，匈奴降者言匈奴破月氏王，以其头为饮器，月氏遁而怨匈奴，无与共击之。汉方欲事灭胡，闻此言，欲通使，道必更匈奴中，乃募能使者。骞以郎应募，使月氏，与堂邑氏奴甘父俱出陇西。径匈奴，匈奴得之，传诣单于。单于曰：“月氏在吾北，汉何以得往使？吾欲使越，汉肯听我乎？”留骞十余岁，予妻，有子，然骞持汉节不失。

居匈奴西，骞因与其属亡乡月氏，西走数十日，至大宛。大宛闻汉之饶财，欲通不得，见骞，喜，问欲何之。骞曰：“为汉使月氏而为匈奴所闭道，今亡，唯王使人道送我。诚得至，反汉，汉之赂遗王财物不可胜言。”大宛以为然，遣骞，为发道译，抵康居。康居传致大月氏。大月氏王已为胡所杀，立其夫人为王。既臣大夏而君之，地肥饶，少寇，志安乐。又自以远远汉，殊无报胡之心。骞从月氏至大夏，竟不能得月氏要领。

留岁余，还，并南山，欲从羌中归，复为匈奴所得。留岁余，单于死，国内乱，骞与胡妻及堂邑父俱亡归汉。拜骞太中大夫，堂邑父为奉使君。

骞为人强力，宽大信人，蛮夷爱之。堂邑父胡人，善射，穷急射禽兽给食。初，骞行时百余人，去十三岁，唯二人得还。

骞身所至者，大宛、大月氏、大夏、康居，而传闻其旁大国五六，具为天子言其地形所有，语皆在《西域传》。(节选自：罗文军 编. 汉书. 西安：太白文艺出版社，2006.)

Descripción del texto: Describe la primera misión de Zhang Qian a Occidente. Aunque el objetivo de unir a los Yuezhi para atacar a los Xiongnu no se logró, la misión le permitió adquirir información sobre varios países de Occidente y reforzar sus vínculos

con la dinastía de las llanuras centrales. Extracto de *Hanshu* 汉书 [Libro de Han], editado por Luo, Wenjun, Xi'an: Tai Bai Wen Yi, 2006.

《后汉书·卷八十八·西域传第七十八》（节选）范晔 著

天竺国，一名身毒，在月氏之东南数千里。俗与月氏同，而卑湿暑热。其国临大水。乘象而战。其人弱于月氏，修浮图道，不杀伐，遂以成俗。从月氏、高附国以西，南至西海，东至磐起国，皆身毒之地。身毒有别城数百，城置长。别国数十，国置王。虽各小异，而俱以身毒为名，其时皆属月氏。月氏杀其王而置将，令统其人。土出象、犀、玳瑁、金、银、铜、铁、铅、锡，西与大秦通，有大秦珍物。又有细布、好毳毼、诸香、石蜜、胡椒、姜、黑盐。（节选自：罗文军 编. 后汉书. 西安：太白文艺出版社，2006.）

Descripción del texto: Registra la geografía, el clima, las preferencias y las costumbres de los habitantes del reino de Tianzhu (India). Extracto de *Hou Hanshu* 后汉书 [Libro de Han Posterior], editado por Luo, Wenjun, Xi'an: Tai Bai Wen Yi, 2006.

《明史·卷三百零四·列传第一百九十二》张廷玉 著

郑和，云南人，世所谓三保太监者也。初事燕王于藩邸，从起兵有功。累擢太监。成祖疑惠帝亡海外，欲踪迹之，且欲耀兵异域，示中国富强。永乐三年六月，命和及其侪王景弘等通使西洋，将士卒二万七千八百余人，多赍金币。造大舶，修四十四丈、广十八丈者六十二。自苏州刘家河泛海至福建复自福建五虎门扬帆首达占城以次遍历诸番国宣天子诏因给赐其君长不服则以武慑之五年九月，和等还，诸国使者随和朝见。和献所俘旧港酋长。帝大悦，爵赏有差。旧港者，故三佛齐国也，其酋陈祖义，剽掠商旅。和使使招谕，祖义诈降，而潜谋邀劫。和大败其众，擒祖义，献俘，戮于都市。

六年九月，再往锡兰山。国王亚烈苦柰儿诱和至国中，索金币，发兵劫和舟。和覘贼大众既出，国内虚，率所统二千余人，出不意攻破其城，生擒亚烈苦柰儿

及其妻子官属。劫和舟者闻之，还自救，官军复大破之。九年六月献俘于朝。帝赦不诛，释归国。是时，交趾已破灭，郡县其地，诸邦益震替，来者日多。

十年十一月，复命和等往使，至苏门答刺。其前伪王子苏干刺者，方谋弑主自立，怒和赐不及己，率兵邀击官军。和力战，追擒之喃渤利，并俘其妻子，以十三年七月还朝。帝大喜，赉诸将士有差。

十四年冬，满刺加、古里等十九国，遣使朝贡，辞还。复命和等偕往，赐其君长。十七年七月还。十九年春复往，明年八月还。二十二年正月，旧港酋长施济孙请袭宣慰使职，和赉敕印往赐之。比还，而成祖已晏驾。洪熙元年二月，仁宗命和以下番诸军守备南京。南京设守备，自和始也。宣德五年六月，帝以践阼岁久，而诸番国远者犹未朝贡，于是和、景弘复奉命历忽鲁谟斯等十七国而还。

和经事三朝，先后七奉使，所历占城、爪哇、真腊、旧港、暹罗、古里、满刺加、渤泥、苏门答刺、阿鲁、柯枝、大葛兰、小葛兰、西洋琐里、琐里、加异勒、阿拔把丹、南巫里、甘把里、锡兰山、喃渤利、彭亨、急兰丹、忽鲁谟斯、比刺、溜山、孙刺、木骨都束、麻林、刺撒、祖法儿、沙里湾泥、竹步、榜葛刺、天方、黎伐、那孤儿，凡三十馀国。所取无名宝物，不可胜计，而中国耗废亦不赀。自宣德以还，远方时有至者，要不如永乐时，而和亦老且死。自和后，凡将命海表者，莫不盛称和以夸外番，故俗传三保太监下西洋，为明初盛事云。

当成祖时，锐意通四夷，奉使多用中贵。西洋则和、景弘，西域则李达，迤北则海童，而西番则率使侯显。（节选自：张廷玉 奉敕撰。百衲本二十四史 明史。上海：商务印书馆，1936.）

Descripción del texto: Explica el propósito, el itinerario y las experiencias los siete viajes de Zheng He navegando a Occidente. Extracto de *Mingshi* 明史 [Historia del Ming], fotocopiados por Shanghai: The Commercial Press, 1936.

《新唐书·卷四十三下·志第三十三下·地理七下》 欧阳修 等著

广州东南海行，二百里至屯门山，乃帆风西行，二日至九州石。又南二日至象石。又西南三日行，至占不劳山，山在环王国东二百里海中。又南二日行至陵山。又一日行，至门毒国。又一日行，至古笏国。又半日行，至奔陀浪洲。又两日行，到军突弄山。又五日行至海碛，蕃人谓之“质”，南北百里，北岸则罗越国，南岸则佛逝国。佛逝国东水行四五日，至河陵国，南中洲之最大者。又西出碛，三日至葛葛僧祇国，在佛逝西北隅之别岛，国人多钞暴，乘舶者畏惮之。其北岸则个罗国。个罗西则哥谷罗国。又从葛葛僧只四五日行，至胜邓洲。又西五日行，至婆露国。又六日行，至婆国伽蓝洲。又北四日行，至师子国，其北海岸距南天竺大岸百里。又西四日行，经没来国，南天竺之最南境。又西北经十余小国，至婆罗门西境。又西北二日行，至拔狄国。又十日行，经天竺西境小国五，至提狄国，其国有弥兰太河，一曰新头河，自北渤昆国来，西流至提狄国北，入于海。又自提狄国西二十日行，经小国二十余，至提罗卢和国，一曰罗和异国，国人于海中立华表，夜则置炬其上，使舶人夜行不迷。又西一日行，至乌刺国，乃大食国之弗利刺河，南入于海。小舟溯流二日至末罗国，大食重镇也。又西北陆行千里，至茂门王所都缚达城。自婆罗门南境，从没来国至乌刺国，皆缘海东岸行；其西岸之西，皆大食国，其西最南谓之三兰国。自三兰国正北二十日行，经小国十余，至设国。又十日行，经小国六七，至萨伊瞿和竭国，当海西岸。又西六七日行，经小国六七，至没巽国。又西北十日行，经小国十余，至拔离譚磨难国。又一日行，至乌刺国，与东岸路合。西域有陀拔思单国，在疏勒西南二万五千里，东距勃达国，西至涅满国，皆一月行，南至罗刹支国半月行，北至海两月行。罗刹支国东至都槃国半月行，西至沙兰国，南至大食国皆二十日行。都槃国东至大食国半月行，南至大食国二十五日行，北至勃达国一月行。勃达国东至大食国两月行，西北至岐兰国二十日行，北至大食国一月行。河没国东南至陀拔国半月行，西北至岐兰国二十日行，南至沙兰国一月行，北至海两月行。岐兰国西至大食国两月行，南至涅满国二十日行，北至海五日行。涅满国西至大食国两月行，南至大食国一月行，北至岐兰国二十日行。沙兰国南至大食国二十五日行，北至涅满国二十五日行。石国东至拔汗那国百里，西南至东米国五百里。罽宾国在疏勒西南四千里，东至俱兰城国七百里，西至大食国千里，南至婆罗门国五百里，北至吐火罗国二百里。东米国在安国西北二千里，东至碎叶国五千里，西南

至石国千五百里，南至拔汗那国千五百里。史国在疏勒西二千里，东至俱蜜国千里，西至大食国二千里，南至吐火罗国二百里，西北至康国七百里。（节选自：欧阳修 奉敕撰. 百衲本二十四史 新唐书. 上海：商务印书馆，1936.）

Descripción del texto: Registra el itinerario exacto de Guangzhou Tonghai Yidao, que partía de Guangzhou y tenía una longitud de 14.000 kilómetros, siendo la ruta oceánica más larga del mundo en aquella época, pasando por más de 100 países y regiones. Extracto de *Xin Tangshu* 新唐书 [Nueva Historia de Tang], fotocopiados por Shanghai: The Commercial Press, 1936.

### 《新唐书·卷四十三下·志第三十三下·地理七下》（节选） 欧阳修 等著

唐置羁縻诸州，皆傍塞外，或寓名于夷落。而四夷之与中国通者甚众，若将臣之所征讨，敕使之所慰赐，宜有以记其所从出。天宝中，玄宗问诸蕃国远近，鸿胪卿王忠嗣以《西域图》对，才十数国。其后贞元宰相贾耽考方域道里之数最详，从边州入四夷，通译于鸿胪者，莫不毕纪。其入四夷之路与关戍走集最要者七：一曰营州入安东道，二曰登州海行入高丽渤海道，三曰夏州塞外通大同云中道，四曰中受降城入回鹘道，五曰安西入西域道，六曰安南通天竺道，七曰广州通海夷道。其山川聚落，封略远近，皆概举其目。州县有名而前所不录者，或夷狄所自名云。（节选自：欧阳修 奉敕撰. 百衲本二十四史 新唐书. 上海：商务印书馆，1936.）

Descripción del texto: Describe los estrechos y frecuentes contactos que los países asiáticos circundantes mantenían con la dinastía Tang, a la vez que se detallan los itinerarios marítimos chinos hacia Asia Occidental. Extracto de *Xin Tangshu* 新唐书 [Nueva Historia de Tang], fotocopiados por Shanghai: The Commercial Press, 1936.

### 《岭外代答·卷三·外国门下·航海外夷》 周去非 著

今天下沿海州郡，自东北而西南，其行至钦州止矣。沿海州郡，类有市舶。国家绥怀外夷，于泉、广二州置提举市舶司，故凡蕃商急难之欲赴愬者，必提举

司也。岁十月，提举司大设蕃商而遣之。其来也，当夏至之后，提举司征其商而覆护焉。诸蕃国之富盛多宝货者，莫如大食国，其次阇婆国，其次三佛齐国，其次乃诸国耳。三佛齐者，诸国海道往来之要冲也。三佛齐之来也，正北行，舟历上下竺与交洋，乃至中国之境。其欲至广者，入自屯门。欲至泉州者，人自甲子门。阇婆之来也，稍西北行，舟过十二子石而与三佛齐海道合于竺屿之下。大食国之来也，以小舟运而南行，至故临国易大舟而东行，至三佛齐国乃复如三佛齐之入中国。其他占城、真腊之属，皆近在交址洋之南，远不及三佛齐国、阇婆之半，而三佛齐、阇婆又不及大食国之半也。诸蕃国之入中国，一岁可以往返，唯大食必二年而后可。大抵蕃舶风便而行，一日千里，一遇朔风，为祸不测。幸泊于吾境，犹有保甲之法，苟泊外国，则人货俱没。若夫默伽国、勿斯里等国，其远也，不知其几万里矣。（节选自：屠友祥 校注. 岭外代答. 上海：上海远东出版社，1996.）

Descripción del texto: Describe los itinerarios de navegación y las operaciones comerciales entre China y los países del mar de la China Meridional durante la dinastía Song. Extracto de *Lingwai Daida* 岭外代答, editado por Tu, Youxiang, Shanghai: Shanghai Far East Publishers, 1996.

#### 《明太祖实录·卷之七十》（节选）佚名

诏吴王左相靖海侯吴祯籍方国珍所部温、台、庆元三府军士，及兰秀山无田粮之民，尝充船户者，凡十一万一千七百三十人，隶各卫为军。仍禁濒海民不得私出海。（节选自：易行，孙嘉镇 编. 钞本明实录. 北京：线装书局，2005.）

Descripción del texto: Registra la prohibición de que los particulares se hagan a la mar impuesta por el emperador Ming. Extracto de *Mingtaizu Shilu* 明太祖实录, editado por Yi Xing y Sun, Jiazhen, Beijing: Thread-Binding Books Publishing House, 2005.

#### 《续文献通考·卷三十一·市采考》（节选）王圻 著

凡外夷贡者，我朝皆设市舶司以领之。在广东者，专为占城、暹罗诸番而设；在福建者，专为琉球而设；在浙江者，专为日本而设。其来也，许带方物，官设牙行，与民贸易，谓之互市。是有贡舶即有互市，非入贡即不许其互市，明矣。

（节选自：王圻 纂辑. 续文献通考. 北京：现代出版社，1986.）

Descripción del texto: Describe el sistema por el que los comerciantes de ultramar comerciaban con China durante la dinastía Ming. Extracto de *Xu Wenxian Tongkao* 续文献通考, fotocopiados por Beijing: Modern Press, 1986.

### 《道德经·第四十一章》老子 著

上士闻道，勤而行之；

中士闻道，若存若亡；

下士闻道，大笑之——不笑，不足以为道。

故建言有之：明道若昧，进道若退，夷道若颡，上德若谷，大白若辱，广德若不足，建德若偷，质直若渝，大方无隅，大器晚成，大音希声，大象无形——道隐无名。

夫唯道，善贷且成。（节选自：赵炜 编译. 道德经. 西安：三秦出版社，2018.）

Descripción del texto: Es un capítulo en el que Lao Zi cita doce dichos antiguos y enumera una serie de cosas que constituyen las dos caras de una contradicción, tratando de mostrar la unidad contradictoria del fenómeno y la esencia. Extracto de *Dao De Jing* 道德经, editado por Zhao Wei, Xi'an: San Tai Press, 2018.

### 《道德经·第二十五章》老子 著

有物混成，先天地生，寂兮寥兮，独立而不改，周行而不殆，可以为天地母。

吾不知其名，字之曰道，强为之名曰大。



大曰逝，逝曰远。

远曰反。

故道大，天大，地大，王亦大。

域中有四大，而王居其一焉。

人法地，地法天，天法道，道法自然。（节选自：赵炜 编译. 道德经. 西安：三秦出版社，2018.）

Descripción del texto: Este capítulo presenta la comprensión de Lao Zi sobre la relación entre el hombre, la naturaleza y la ley. Extracto de *Dao De Jing 道德经*, editado por Zhao Wei, Xi'an: San Tai Press, 2018.

### 《礼记·聘义》 戴圣 著

子贡问于孔子曰：“敢问君子贵玉而贱珉者何也？为玉之寡而珉之多与？”孔子曰：“非为珉之多故贱之也，玉之寡故贵之也。夫昔者君子比德于玉焉：温润而泽，仁也；缜密以栗，知也；廉而不刿，义也；垂之如队，礼也；叩之其声清越以长，其终浊然，乐也；瑕不掩瑜、瑜不掩瑕，忠也；孚尹旁达，信也；气如白虹，天也；精神见于山川，地也；圭璋特达，德也。天下莫不贵者，道也。

《诗》云：‘言念君子，温其如玉。’故君子贵之也。”（节选自：傅春晓 译注. 礼记精华. 沈阳：辽宁人民出版社，2018.）

Descripción del texto: Este apartado describe las razones por las que Confucio explicó a su alumno Zigong el uso del jade como metáfora de un caballero. Extracto de *Liji Jinghua 礼记精华*, editado por Fu, Xiaochun, Shenyang: Liaoning People's Publishing House, 2018.

**Museos, instituciones y colecciones de procedencia de las obras cerámicas citadas  
(en orden alfabético)**

Anhui Museum, Hefei  
Art Institute of Chicago, Chicago  
Asian Civilisations Museum, Singapore  
Benaki Collection, Athens  
Changsha Museum, Changsha  
Colección Bertrán y Musitu, Barcelona  
Colección Laia-Bosch, Valencia  
Datong Museum, Datong  
Dingzhou Museum, Baoding  
Freer Gallery of Art, Washington, DC  
Guanfu Museum, Beijing  
Harvard Art Museums, Boston  
Henan Museum, Zhengzhou  
Hunan Museum, Changsha  
Inner Mongolia Museum, Huhhot  
Instituto Valencia de Don Juan, Madrid  
Liaoning Provincial Museum, Shenyang  
Longquan Celadon Ware Museum, Lishui  
Louvre Museum, Paris  
Meissen Porzellan-Museum, Meissen  
Museo de Cerámica de Paterna, Valencia  
Museo de Cerámica Ruiz de Luna, Talavera de la Reina  
Museo Nacional de Cerámica y de las Artes Suntuarias González Martí, Valencia  
Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa  
Museu de Ceràmica de l'Alcora, Castelló  
Museu de Belles Arts de Castelló, Castelló de la Plana  
Museum of Islamic Art in Cairo, Cairo  
Museum of Wu, Suzhou  
Nasser D. Kalili Collection, London  
National Museum of Korea, Seoul

National Palace Museum, Taipei  
Nezu Museum, Tokyo  
Ningbo Museum, Ningbo  
Ningxia Museum, Yinchuan  
Palacio de Topkapı, Estambul  
Percival David Foundation of Chinese Art, London  
The British Museum, London  
The Fitzwilliam Museum, Cambridge  
The Hispanic Society of America, New York  
The Metropolitan Museum of Art, New York  
The Oriental Metropolitan Museum, Nanjing  
The Palace Museum, Beijing.  
Victoria and Albert Museum, London  
Zhangzhou Museum, Zhangzhou  
Zhejiang Provincial Museum, Hangzhou  
Zhengzhou Municipal Institute of Cultural Relics and Archaeology, zhengzhou






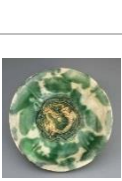







## Índice de ilustraciones

Cerámica china (en orden cronológico)								
Imágenes	Tipología	Vidriado/ Color	Estilo/ Patrón	Cronología	Producción	Localización	No.	Página
	Hu	Celadón	Motivos de ondas de agua y taiji deformado	Han (202 a. C.- 220 d. C.)		Zhejiang Provincial Museum, Hangzhou	23	99
	Tarro	Celadón	Motivos de cuerdas y el ave fénix	Han		The Palace Museum, Beijing.	24	99
	Bu	Celadón	Motivos de ondas de agua, y animales en las orejas	Han		Zhejiang Provincial Museum, Hangzhou	25	100
	Fang	Celadón		Han Occidental (202 a. C.- 25 d. C.)		Zhejiang Provincial Museum, Hangzhou	20	98
	Dengzhan	Negro		Han Oriental (25-220)	Horno Yue (Zhejiang)	Zhejiang Provincial Museum, Hangzhou	21	99
	Tarro	Celadón	Motivos de cuerdas	Han Oriental	Horno Yue	Zhejiang Provincial Museum, Hangzhou	22	99
	Hu	Celadón	Con cabeza y cola de gallo	Jin Occidental (265-316)	Horno Yue	Zhejiang Provincial Museum, Hangzhou	26	100
	Tarro	Celadón	Motivos de cuerdas, perlas, y redes	Jin Occidental	Horno Yue	Zhejiang Provincial Museum, Hangzhou	27	100
	Xiangxun	Celadón	Motivos de cuerdas y redes	Jin Occidental	Horno Yue	Zhejiang Provincial Museum, Hangzhou	28	100
	Tuohu	Celadón	Motivos de cuerdas y redes	Jin Occidental	Horno Yue	Zhejiang Provincial Museum, Hangzhou	29	101
	Duogepan	Celadón		Jin Occidental	Horno Yue	Zhejiang Provincial Museum, Hangzhou	30	101

	Huzi	Celadón		Jin Occidental	Horno Yue	Zhejiang Provincial Museum, Hangzhou	31	101
	Yantai	Celadón		Jin Occidental	Horno Yue	Zhejiang Provincial Museum, Hangzhou	32	101
	Shuizhu	Celadón		Jin Occidental	Horno Yue	Zhejiang Provincial Museum, Hangzhou	33	102
	Erbei	Celadón		Jin Occidental	Horno Yue	Zhejiang Provincial Museum, Hangzhou	34	102
	Zhenmushou	Celadón		Jin Occidental	Horno Yue	The Oriental Metropolitan Museum, Nanjing	35	102
	Jilong	Celadón		Jin Occidental	Horno Yue	Zhejiang Provincial Museum, Hangzhou	36	102
	Zhujian	Celadón		Jin Occidental	Horno Yue	Zhejiang Provincial Museum, Hangzhou	37	103
	Tarro	Celadón	Con tres manchas marrones en el borde de la boca	Jin Oriental (317-420)	Horno Yue	Zhejiang Provincial Museum, Hangzhou	38	103
	Plato	Celadón	Motivos de pétalos de loto tallados	Dinastías meridionales (420-589)		Zhejiang Provincial Museum, Hangzhou	39	103
	Zun	Celadón	Con decoración de lotos hacia arriba y hacia abajo	Qi del Norte (550-577)		The Palace Museum, Beijing	40	103
	Hu	Celadón	Motivos tallados de pétalos de loto y lonicera	Dinastías septentrionales (386-581)		The Palace Museum, Beijing	41	104
	Plato de pie alto	Celadón		Sui (581-618)		The Palace Museum, Beijing	42	104
	Tarro	Celadón	Motivos aplicados de flores, hojas enrolladas y caras de animal	Sui		The Palace Museum, Beijing	43	104

	Tarro	Celadón	Motivos rayados de pétalos de loto	Sui		The Palace Museum, Beijing	44	104
	Hu	Blanco	Con cabeza de elefante y asa de dragón	Sui		Henan Museum, Zhengzhou	45	105
	Hu	Blanco	Motivos aplicados de Pushou	Sui		Henan Museum, Zhengzhou	46	105
	Figurita de sirviente	Loza blanca y negra		Sui		Henan Museum, Zhengzhou	47	105
	Copa Begonia	Celadón		Tang		The Palace Museum, Beijing	48	105
	Hu	Celadón	Con cabeza de gallo y asa de dragón	Tang		The Palace Museum, Beijing	49	106
	Zhihu	Celadón	Motivos aplicados de danza Hu	Tang	Horno Changsha	Anhui Museum, Hefei	50	106
	Zhihu	Celadón	Motivos aplicados de danza Hu	Tang	Horno Changsha	Anhui Museum, Hefei	51	106
	Hu	Celadón	Motivos de perlas punteadas continuas	Tang	Horno Changsha	Hunan Museum, Changsha	52	106
	Hu	Celadón	Motivo de fénix marrón y verde	Tang	Horno Changsha	Hunan Museum, Changsha	53	107
	Tang-sancai	Loza		Tang		The Palace Museum, Beijing	54	107
	Plato	Azul y blanco	Motivos de flores azules	Tang	Horno Gongyi (Henan)	Asian Civilisations Museum, Singapore	55	107
	Cuenco	Blanco	Con boca en forma de labio y base en forma de jade	Tang	Horno Xing (Hebei)	The British Museum, London	138	149

	Plato	Marrón	Patrón estampado floral	Tang	Horno Changsha (Hunan)	Changsha Museum, Changsha	141	150
	Copa Begonia	Celadón	Motivo estampado floral	Tang	Horno Changsha	Hunan Museum, Changsha	143	150
	Hu	Celadón	Motivos aplicados de palmera datilera	Tang	Horno Changsha	The Palace Museum, Beijing	145	151
	Jarra	Blanco y verde	Con salpicaduras verdes	Tang	Horno Changsha	Asian Civilisations Museum, Singapore	147	151
	Plato lobulado	Blanco y verde	Con salpicaduras verdes y motivo tallado de flores e insectos	Tang	Horno Changsha	Asian Civilisations Museum, Singapore	148	151
	Cuenco lobulado	Blanco y verde	Con salpicaduras verdes y motivo aplicado de dragón	Tang	Horno Changsha	Asian Civilisations Museum, Singapore	149	152
	Taza	Blanco y verde	Con salpicaduras verdes y un tubo para beber	Tang	Horno Changsha	Asian Civilisations Museum, Singapore	150	152
	Platos	Azul y blanco	Motivos de flores azules	Tang	Horno Gongxian (Henan)	Asian Civilisations Museum, Singapore	159	155
	Plato	Azul y blanco	Motivos de flores azules	Tang	Horno Gongxian	The British Museum, London	160	156
	Pagodas	Azul y blanco		Tang	Horno Huangye (Henan)	Zhengzhou Municipal Institute of Cultural Relics and Archaeology, zhengzhou	161	156
	Hu	Celadón	Motivo de ciervo	Tang	Horno Changsha	Ningbo Museum, Ningbo	243	236



	Cuenco	Blanco	Con boca floral	Cinco Dinastías (902-979)	Horno Ding (Hebei)	Zhejiang Provincial Museum, Hangzhou	56	107
	Cuenco	Blanco		Cinco Dinastías	Horno Ding	Zhejiang Provincial Museum, Hangzhou	57	108
	Zhan	Celadón	En forma de pétalos	Cinco Dinastías	Horno Ding	Zhejiang Provincial Museum, Hangzhou	58	108
	Zhantuo	Celadón		Cinco Dinastías	Horno Longquan	Longquan Celadon Ware Museum, Lishui	59	108
	Zhihu	Celadón		Cinco Dinastías	Horno Yue	The Palace Museum, Beijing	60	108
	Caja	Celadón		Cinco Dinastías	Horno Yue	Museum of Wu, Suzhou	61	109
	Cuenco	Celadón	Con decoración de oro	Cinco Dinastías	Horno Yue	Museum of Wu, Suzhou	62	109
	Cuenco	Blanco		Cinco Dinastías	Horno Ding	The Palace Museum, Beijing	163	108
	Hu	Verde	En forma de cresta de gallo	Liao (907-1125)		Liaoning Provincial Museum, Shenyang	80	113
	Jarrón	Amarillo	Con cuello largo	Liao		Liaoning Provincial Museum, Shenyang	81	114
	Jarrón	Blanco	Con boca de plato y, patrón en forma de eliminado con tallado	Liao		Liaoning Provincial Museum, Shenyang	82	114
	Jarrón portátil	Blanco	Con boca de plato y cuatro agujeros de la cuerda	Liao		Inner Mongolia Museum, Huhhot	83	114
	Hu plano	Amarillo	Con agujeros para cuerda y patrón geométrico	Liao		Liaoning Provincial Museum, Shenyang	84	114
	Jarrón	Amarillo	Con cabeza de gallo	Liao		The Palace Museum, Beijing	85	115

	Plato Begonia	Loza	Sancai estampado	Liao		The Palace Museum, Beijing	86	115
	Meiping	Qing-blanca	Con patrón tallado	Song (960-1127)	Horno Jingdezhen	The Palace Museum, Beijing	63	109
	Yuhuchun ping	Negro	Con patrón tallado	Song		The Palace Museum, Beijing	64	109
	Chazhan	Negro		Song	horno Jianyang (Fujian)	The Palace Museum, Beijing	66	110
	Jarrón	Blanco	En forma de dos peces	Song	Horno Ding	Colección particular	67	110
	Maceta	Qing-gris	Con diseño del Kaipian	Song	Horno Ge (Zhejiang)	The Palace Museum, Beijing	68	110
	Jarrón	Fenqing	Con boca de plato	Song	Horno Longquan	The Palace Museum, Beijing	69	111
	Estufa	Meiziqing	Con tres patas	Song	Horno Longquan	The Palace Museum, Beijing	70	111
	Jarrón	Yuebai		Song	Horno Jun (Henan)	The Palace Museum, Beijing	71	111
	Estufa	Azul celeste		Song	Horno Jun	The Palace Museum, Beijing	72	111
	Soporte	Meiguizi		Song	Horno Jun	The Palace Museum, Beijing	73	112
	Chazhan	Negro		Song	Horno Jianyang	The Palace Museum, Beijing	74	112
	Tinaja	Blanco	Patrón eliminado de estilo Chanzhi	Song	Horno Dangyangyu (Henan)	The Palace Museum, Beijing	75	112
	Almohada	Blanco	Patrón rayado de estilo Zhezhi	Song		The Palace Museum, Beijing	76	112

	Barreño	Marrón	Patrón pintado de estilo Sandian	Song	Horno Liulichang (Sichuan)	The Palace Museum, Beijing	77	113
	Almohada octagonal	Blanco	Patrón de estilo Kaiguang	Song	Horno Cizhou (Hebei)	The Palace Museum, Beijing	78	113
	Cueco	Celadón	Patrón de estilo Tuanhua	Song	Horno Yaozhou	The Palace Museum, Beijing	79	113
	Cueco	Blanco	Con boca en forma de girasol	Song	Horno Ding (Hebei)	The Palace Museum, Beijing	171	159
	Kundika	Blanco	Motivos de loto, la boca en forma de dragón	Song del Norte (960-1127)	Horno Ding	Dingzhou Museum, Baoding	19	98
	Hu	Celadón	Con cabeza de dragón y motivos tallados de fénix	Song del Norte	Horno Yaozhou (Shanxi)	The Metropolitan Museum of Art, New York	65	110
	Cuenco	Blanco	Motivos tallados con rayados	Song del Norte	Horno Ding	The Palace Museum, Beijing	165	157
	Cuenco	Blanco	Con boca en forma de seis pétalos	Song del Norte	Horno Ding	The Palace Museum, Beijing	167	158
	Plato de pie alto	Blanco	Con boca en forma de pétalos puntiagudos	Song del Norte	Horno Ding	Dingzhou Museum, Dingzhou	169	158
	Shuizhu de doble capa	Qing-blanca	Motivos calados	Song del Norte		National Museum of Korea, Seoul	177	160
	Tarro	Blanco	Motivos chevrones	Song del Norte	Horno Cizhou	Nezu Museum, Tokyo	181	161
	Cong	Celadón	Imitando la forma de Cong de jade	Song del Sur (1127-1279)		Zhejiang Provincial Museum, Hangzhou	17	98
	Jarrón	Celadón	En forma de calabaza	Song del Sur		National Palace Museum, Taipei	18	98
	Cuenco	Qing-blanco	Patrón de abanicos plegables	Song del Sur	Horno Jingdezhen	The British Museum, London	173	159













	Plato	Celadón	Motivos aplicados de dos peces	Song del Sur	Horno Longquan	The Palace Museum, Beijing	185	162
	Meiping	Negro	Patrón eliminado y tallado	Xia Occidental (1038-1227)	Horno Lingwu (Ningxia)	The Palace Museum, Beijing	92	116
	Meiping	Negro	Patrón eliminado y tallado	Xia Occidental	Horno Lingwu	Art Institute of Chicago, Chicago	175	160
	Jarrón	Blanco	Con boca floral	Xia Occidental	Horno Lingwu	Ningxia Museum, Yinchuan	93	117
	Hu plano	Marrón	Patrón eliminado	Xia Occidental	Horno Lingwu	Guanfu Museum, Beijing	94	117
	Jarrón	Blanco y negro	En forma de calabaza	Jin (1115-1234)		Liaoning Provincial Museum, Shenyang	87	115
	Xian	Blanco		Jin	Horno Ding	The Palace Museum, Beijing	88	115
	Hu	Negro	Con boca pequeña y patrón eliminado	Jin		The Palace Museum, Beijing	89	116
	Meiping	Blanco y negro	Motivo floral negro	Jin	Horno Cizhou (Hebei)	The Palace Museum, Beijing	90	116
	Jarrón	Negro	Con manchas marrones	Jin	Horno Cizhou	The Palace Museum, Beijing	91	116
	Jarrón	Turquesa	Motivo floral negro	Jin		Datong Museum, Datong	182	161
	Meiping octagonal	Azul y blanco	Motivo de agua de mar y dragón	Yuan (1271-1368)	Horno Jingdezhen (Jiangxi)	The Palace Museum, Beijing	95	117
	Cuenco de pie alto	Azul y blanco	Motivo de dragón	Yuan		Guanfu Museum, Beijing	96	117

	Copa de pie alto	Rojo bajo vidriado	Motivo floral rojo	Yuan	Horno Jingdezhen	The Palace Museum, Beijing	97	118
	Base para vasija	Azul y blanco	Patrón de estilo Chanzhi	Yuan		The Fitzwilliam Museum, Cambridge	98	118
	Tarro	Azul y blanco	Patrón de estilo Chanzhi	Yuan		The Fitzwilliam Museum, Cambridge	99	118
	Meiping	Azul y blanco	Motivos de pétalos de loto, Chanzhi y hierbas rizadas	Yuan	Horno Jingdezhen	The Palace Museum, Beijing	100	118
	Tarro	Azul y rojo bajo vidriado	Patrón de estilo Kaiguang	Yuan	Horno Jingdezhen	The Palace Museum, Beijing	101	119
	Plato	Luanbai	Motivo estampado	Yuan	Horno Jingdezhen	The Palace Museum, Beijing	102	119
	Plato	Azul y blanco	Motivo de Qilin	Yuan		Palacio de Topkapı, Estambul	246	237
	Plato	Azul y blanco	Motivos de Qilin y Fénix	Yuan	Horno Jingdezhen	The Palace Museum, Beijing	251	238
	Cueco	Jihong		Ming (1368-1644)		National Palace Museum, Taipei	103	119
	Estufa	Blanco		Ming	Horno Dehua (Fujian)	The Palace Museum, Beijing	111	121
	Plato	Azul y blanco	Patrón de ondas (escamas de pez)	Ming	Horno Zhangzhou (Fujian)	Zhangzhou Museum, Zhangzhou	199	166
	Cuenco	Rojo bajo vidriado	Patrón de estilo Chanzhi	Ming	Horno Jingdezhen	The Metropolitan Museum of Art, New York	258	240




	Jarrón	Azul y blanco	Motivos de pétalos de loto, Chanzhi y hierbas rizadas	Hongwu (1368-1398) de Ming	Horno Jingdezhen	The Palace Museum, Beijing	256	240
	Copa de pie alto	Blanco dulce		Yongle (1403-1424) de Ming		National Palace Museum, Taipei	108	120
	Plato	Azul y blanco	Motivos de nubes y dragón estampados	Yongle de Ming	Horno Jingdezhen	The British Museum, London	194	165
	Plato	Azul y blanco	Motivo de Qilin	Yongle de Ming	Horno Jingdezhen	The British Museum, London	196	165
	Copa de pie alto	Doucai	Motivos de bestia marina y olas	Xuande (1462-1435) de Ming		National Palace Museum, Taipei	106	120
	Jarrón	Azul y blanco	Motivos de Chanzhi y hierbas rizadas	Xuande de Ming		National Palace Museum, Taipei	114	122
	Plato	Azul y blanco	Patrón de ramo de flores	Xuande de Ming	Horno Jingdezhen	Museum of Wu, Suzhou	192	164
	Copa de pie alto	Doucai	Motivo de lotos	Chenghua (1465-1487) de Ming		National Palace Museum, Taipei	107	120
	Cuenco	Verde	Patrón de crisantemos de estilo Chanzhi	Chenghua de Ming		National Palace Museum, Taipei	115	122
	Cuenco	Amarillo	Motivo de dragón, la inscripción de Hongzhi	Hongzhi (1488-1505) de Ming		National Palace Museum, Taipei	116	122
	Plato	Blanco	Las letras árabes rojas	Zhengde (1506-1521) de Ming		National Palace Museum, Taipei	112	121
	Plato	Blanco	La inscripción persa	Zhengde de Ming		The Palace Museum, Beijing	117	123
	Plato	Amarillo y azul	Motivos de flores y frutos de granada	Zhengde de Ming	Horno Jingdezhen	Victoria and Albert Museum, London	262	241
	Cuenco	Azul y blanco	Motivo de lotos	Zhengde de Ming	Horno Jingdezhen	The Metropolitan Museum of Art, New York	278	246

	Cuenco	Rojo y verde	Motivo de ruyi	Jiajing (1522-1566) de Ming		National Palace Museum, Taipei	105	120
	Jarra	Azul y blanco	Motivos de hojas de plátano en el cuello	Jiajing de Ming		Victoria and Albert Museum, London	263	242
	Plato	Azul y blanco	Motivos de grulla en el ala	Jiajing de Ming	Horno Jingdezhen	The Metropolitan Museum of Art, New York	271	244
	Cuenco	Azul y blanco	Motivos de gansos y cañas	Jiajing de Ming		The British Museum, London	280	246
	Tarro	Qinghua-wuca	Patrón de nubes y dragón	Wanli (1573-1620) de Ming		National Palace Museum, Taipei	104	119
	Cuenco	Azul y blanco	La inscripción auspiciosa	Wanli de Ming		The Palace Museum, Beijing	118	123
	Banqueta de verano	Azul y blanco	Motivos de dragón y hierbas rizadas	Wanli de Ming		Percival David Foundation of Chinese Art, London	109	121
	Caja de cosméticos	Azul y blanco	Motivos botánicos	Wanli de Ming		National Palace Museum, Taipei	110	121
	Plato	Azul y blanco	<i>Kraak</i> ; motivos frutales, florales y escudos	Wanli de Ming		The British Museum, London	120	123
	Plato	Azul	Motivos de crisantemos	Wanli de Ming	Horno Zhangzhou	The British Museum, London	200	166
	Plato	Azul y blanco	<i>Kraak</i> ; motivos de ciervos	Wanli de Ming	Horno Jingdezhen	Victoria and Albert Museum, London	201	188
	Plato	Azul y blanco	<i>Kraak</i> ; motivos de colgantes de cuentas	Wanli de Ming	Horno Jingdezhen	The British Museum, London	203	188
	Plato	Azul y blanco	<i>Kraak</i> ; motivos de ciervos	Wanli de Ming	Horno Jingdezhen	The British Museum, London	260	241





	Plato	Azul y blanco	<i>Kraak</i> ; motivos de ciervos	Wanli de Ming	Horno Jingdezhen	Victoria and Albert Museum, London	265	242
	Plato	Azul y blanco	<i>Kraak</i> ; motivos florales y de aves	c. 1573-1610	Horno Jingdezhen	Victoria and Albert Museum, London	274	245
	Cuenco	Azul y blanco	<i>Kraak</i> ; motivos florales y de pájaros	c. 1595-1625	Horno Jingdezhen	Victoria and Albert Museum, London	202	188
	Plato	Azul y blanco	<i>Kraak</i> ; decorado con las armas	c. 1596-1600		Colección particular	269	243
	Plato	Azul y blanco	<i>Kraak</i> ; motivos botánicos y aviares	c. 1600-1620	Horno Jingdezhen	The British Museum, London	204	188
	Plato	Azul y blanco	<i>Kraak</i> ; motivos botánicos y de insectos	c. 1600-1620	Horno Jingdezhen	Victoria and Albert Museum, London	205	189
	Plato	Azul y blanco	<i>Kraak</i> ; motivos de tulipanes y figuras	c. 1600-1644	Horno Jingdezhen	The British Museum, London	206	189
	Plato	Azul y blanco	<i>Kraak</i> ; con borde en forma de Linghua	Tianqi (1621-1627) de Ming		The Palace Museum, Beijing	119	123
	Plato	<i>Transition al Porcelain</i>	Pintura de historias de literatos	Tianqi de Ming	Horno Jingdezhen	Victoria and Albert Museum, London	207	189
	Cuenco	Falangcai	Patrón de pájaros	Qing (1636-1912)		National Palace Museum, Taipei	126	125
	Jarrón	Falangcai	Patrón de flores	Qing	Horno Jingdezhen	The Palace Museum, Beijing	125	125
	Jarrón doble	Falangcai	Patrón de niños	Qing		The Palace Museum, Beijing	127	125









	Jarrón	Falangcai	Patrón de hadas	Qing		The Palace Museum, Beijing	128	125
	Jarrón	Falangcai	Patrón de la Virgen María y el Niño Jesús	Qing		National Palace Museum, Taipei	129	126
	Plato	Imari	Motivos florales	1680-1700	Horno Jingdezhen	Victoria and Albert Museum, London	209	190
	Copa	Azul y blanco	Patrón pintado sumi-e	Chongzhen (1628-1644) de Ming		The Palace Museum, Beijing	113	122
	Jarrón	Azul y blanco	Patrón pintado sumi-e	Kangxi (1661-1722) de Qing		The Palace Museum, Beijing	121	124
	Jarrón	Wucan	Motivos florales y de insectos	Kangxi de Qing		The Palace Museum, Beijing	124	124
	Jarrón	Langyao hong		Kangxi de Qing		The Palace Museum, Beijing	131	126
	Hudou	Salan	Motivos florales	Kangxi de Qing		The Palace Museum, Beijing	133	127
	Tarro	Su-sancai	Motivos florales	Kangxi de Qing		The Palace Museum, Beijing	134	127
	Jarrón	Azul y blanco	Del tema Gaoshi	Kangxi de Qing	Horno Jingdezhen	Victoria and Albert Museum, London	285	247
	Plato	Azul y blanco	Del tema Gaoshi	Kangxi de Qing		The British Museum, London	287	248





	Plato	Azul y blanco	Del tema Shinü	Kangxi de Qing	Horno Jingdezhen	The British Museum, London	289	248
	Tarro	Azul y blanco	Con la figura de la "Dama Europea"	Kangxi de Qing	Horno Jingdezhen	Victoria and Albert Museum, London	290	249
	Cuenco	Wucai	Motivo de grulla	Kangxi de Qing	Horno Jingdezhen	Victoria and Albert Museum, London	296	250
	Plato	Verde y rojo	Motivo de dragón	Kangxi de Qing	Horno Jingdezhen	The British Museum, London	298	251
	Plato	Azul y blanco	Motivos botánicos y de mariposa	Kangxi de Qing		The British Museum, London	299	251
	Plato	Verde	Motivo de mariposa y langosta voladora	Kangxi de Qing		The British Museum, London	300	251
 	Plato	Azul y rojo; falangcai	Patrón pintado sumi-e	Kangxi de Qing		The British Museum, London	303	252
	Jarrón	Azul y blanco	Imitando el estilo Xuande	Yongzheng (1722-1735) de Qing		The Palace Museum, Beijing	122	124
	Plato	Fencai	Patrón de estilo Guozhi	Yongzhen de Qing		The Palace Museum, Beijing	130	126
	Zun	Fengqing		Yongzhen de Qing		The Palace Museum, Beijing	132	126
	Juego de café	Fencai	Con las armas	Yongzhen de Qing	Horno Jingdezhen	The British Museum, London	136	127
	Jarrón	Falangcai	Decoración de China y Bohemia	c. 1729-1732	Horno Jingdezhen	The Metropolitan Museum of Art, New York	294	250
	Jarrón	Azul y blanco	Motivos de ruyi y hojas de plátano	Qianlong (1736-1796) de Qing		National Palace Museum, Taipei	123	124

	Copa	Doucai	Motivos botánicos	Jiaqing (1790-1820) de Qing		The Palace Museum, Beijing	135	127
<b>Cerámica japonesa</b>								
<b>Imágenes</b>	<b>Tipología</b>	<b>Esmaltado /Color</b>	<b>Estilo/ Patrón</b>	<b>Cronología</b>	<b>Producción</b>	<b>Localización</b>	<b>No.</b>	<b>Página</b>
	Plato	Imari	Motivos florales	c. 1651-1700	Arita	The British Museum, London	208	189

Cerámica islámica (en orden cronológico)								
Imágenes	Tipología	Esmaltado /Color	Estilo/ Patrón	Cronología	Producción	Localización	No.	Página
	Cuenco	Azul turquesa		c. siglos VIII-X	Irak	The British Museum, London	137	149
	Jarra	Lustre	Motivos geométricos	Siglo X	Susa (Siria)	Louvre Museum, Paris	146	151
	Cuenco	Verde y marrón	Con salpicaduras verdes y marrones	La dinastía Abasí (siglos IX)	Excavado en Samarra	The British Museum, London	152	152
	Cuenco	Azul y blanco	Motivo floral	La dinastía Abasí	Basora (Irak)	Harvard Art Museums, Boston	157	155
	Cuenco	Verde y amarillo	Con rayas salpicadas verdes	c. siglos IX-X	Susa	Louvre Museum, Paris	155	153
	Vajillas		Fayyumi, con esmalte salpicado	c. siglos IX-X	Egipto	Museum of Islamic Art in Cairo, Cairo; Benaki Collection, Athens; The Fitzwilliam Museum, Cambridge; The British Museum, London; Nasser D. Kalili Collection, London	156	154
	Cuenco	Azul	Patrón tallado	Dinastía selyúcida (c. 1175-1200)	Irán	Victoria and Albert Museum, London	162	156
	Cuenco	Blanco		Dinastía selyúcida	Irán	Freer Gallery of Art, Washington, DC	164	157
	Cuenco	Multicolor	Mina'i	1180-1220	Kashan (Irán)	Victoria and Albert Museum, London	166	157
	Cuenco	Multicolor	Mina'i; con boca en forma de ocho pétalos	1180-1220	Kashan	Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa	168	158







	Cuenco	Blanco	Con boca en forma de pétalos puntiagudos	1180-1220	Kashan	Victoria and Albert Museum, London	170	158
	Cuenco	Blanco	Imitando la porcelana blanca china de la dinastía Song	1180-1220	Irán	Victoria and Albert Museum, London	179	161
	Cuenco	Blanco	Patrón de abanicos plegables	La primera mitad del siglo XII	Irán	Victoria and Albert Museum, London	174	159
	Plato de pie alto	Lustre	Con boca en forma de girasol	Finales del siglo XII	Irán	Colección particular	172	159
	Plato		Motivos florales	Siglos XII-XIII	Irán	Art Institute of Chicago, Chicago	176	160
	Plato	Turquesa	Patrón eliminado y tallado	Siglos XII-XIII	Garrus (Irán)	The Metropolitan Museum of Art, New York	180	161
	Jarra de doble capa	Turquesa	Motivos calados	1215-1216	Kashan	The Metropolitan Museum of Art, New York	178	160
	Vaso delgado	Verde		El periodo mameluco (1250-1517)	Egipto	Victoria and Albert Museum, London	183	162
	Plato	Verde	Motivos incisos y estampados	El periodo mameluco	Egipto	The British Museum, London	184	162
	Plato	Verde	Motivos en relieve y aplicados de dos peces	El periodo mameluco	Egipto	The British Museum, London	186	162
	Cuenco	Azul y blanco	Patrón de estilo Chanzhi	c. 1470-1490	Iznik (Turquía)	The British Museum, London	213	191
	Estuche	Azul y blanco	Patrón de estilo Chanzhi	c. 1510	Iznik	The British Museum, London	191	164
	Cuenco	Azul y blanco	Patrón de estilo Chanzhi	c. 1525	Iznik	The British Museum, London	187	163
	Plato	Multicolor	Motivo de uvas	c. 1530-1540	Iznik	The British Museum, London	197	165

	Plato	Azul y blanco	Patrón de estilo Chanzhi	c. 1535-1545	Iznik	The British Museum, London	195	165
	Plato	Azul y blanco	Patrón de estilo Chanzhi	c. 1540-1560	Iznik	The British Museum, London	188	163
	Plato	Multicolor	Motivos de color azul, turquesa, verde y púrpura pálido	c. 1550	Iznik	The British Museum, London	189	163
	Jarrón	Multicolor	Motivos rojos del bol arménico	c. 1570-1580	Iznik	The British Museum, London	190	163
	Jarra	Multicolor	Patrón de ondas (escamas de pez)	c. 1570-1580	Iznik	The British Museum, London	198	166
	Plato	Multicolor	Patrón de ramo de flores	c. siglo XVI	Iznik	The British Museum, London	193	164







Cerámica europea (en orden cronológico)								
Imágenes	Tipología	Esmaltado /Color	Estilo/ Patrón	Cronología	Producción	Localización	No.	Página
	Albarelo	Azul, amarillo y verde	Motivos florales	1450-1475	Montelupo Fiorentino (Florencia)	Victoria and Albert Museum, London	210	190
	Plato	Azul y blanco	Motivos florales	1510	Faenza	Victoria and Albert Museum, London	212	190
	Albarelo	Azul y blanco	Motivos florales	1520-1530	Faenza	Victoria and Albert Museum, London	211	190
	Plato	Azul y blanco	Medici; motivos florales	c. 1575-1587	Florencia	The British Museum, London	214	191
	Plato	Azul y blanco	Patrón de escena china de figuras religiosas	1640-1750	Nevers	Victoria and Albert Museum, London	222	193
	Tarro	Multicolor	Patrón de escena occidental	c. 1650	Nevers	Victoria and Albert Museum, London	224	193
	Plato	Azul y blanco	Imitado a la porcelana <i>kraak</i>	1660-1680	Delft	Victoria and Albert Museum, London	220	192
	Soporte de peluca	Azul y blanco	Patrón de escena china	c. 1660-1700	Nevers	Victoria and Albert Museum, London	223	193
	Jarro	Azul y blanco	Patrón de estilo <i>calligrafico</i>	1667	Savona	The British Museum, London	215	191
	Tetera	Rojo	Imitada al Yixing Zisha	1671-1608	Fábrica de Arij de Milde (Meissen)	Victoria and Albert Museum, London	228	195
	Jarra	Azul y blanco	Motivos botánicos	c. 1690-1695	Fábrica Louis Poterat (Rouen)	The Metropolitan Museum of Art, New York	225	194

	Plato	Azul y blanco	Estilo chino con patrón europeo	1704	Delft	The Metropolitan Museum of Art, New York	221	193
	Teteras	Rojo		c. 1710-1715	Meissen	Victoria and Albert Museum, London	227	194
	Cuenco	Blanco	Imitada a la porcelana blanca Dehua	c. 1715	Meissen	Victoria and Albert Museum, London	229	195
	Bote de té	Multicolor	Estilo chinoiserie	1720-1727	Fábrica de Vezzi (Venecia)	Victoria and Albert Museum, London	217	192
	Tetera octogonal	Multicolor	Motivos de figuras occidentals	c. 1725	Fábrica de Vezzi	Victoria and Albert Museum, London	216	191
	Plato	Azul y blanco	Motivo Zwiebelmuster	c. 1733	Meissen	Meissen Porzellan-Museum, Meissen	231	195
	Vajillas de té	Blanco	Incrustadas con ramitas de flores de ciruelo	c. 1735-1745	Fábrica de porcelana de Saint-Cloud	Victoria and Albert Museum, London	226	194
	Tankard	Multicolor	Estilo chinoiserie	c. 1737-1738	Meissen	Victoria and Albert Museum, London	230	195
	Tintero	Multicolor	Estilo oriental	1750	Fábrica de Bow (Londres)	The British Museum, London	232	196
	Plato	Azul y blanco	Motivos botánicos	c. 1750	Doccia (Florencia)	Victoria and Albert Museum, London	218	192
	Vajillas de té	Blanco	Decorados con ramas de ciruelo	c. 1750	Fábrica de Bow	The British Museum, London	234	196
	Tetera octogonal	Multicolor	Motivos de figuras, flores y pájaros	c. 1753-1754	Fábrica de Worcester	Victoria and Albert Museum, London	238	197
	Plato	Multicolor	Imitado a la porcelana famille rose	c. 1755	Fábrica de Bow	The Metropolitan Museum of Art, New York	235	196
	Tetera	Multicolor	Estilo rococó, decorado con escena china	c. 1755	Fábrica de Worcester	Victoria and Albert Museum	236	197



	Tetera lobulada	Azul y blanco	Decorado con escena china	c. 1755	Fábrica de Worcester	The British Museum, London	237	197
	Plato	Azul y blanco	Estilo chino	1759-1776	Fábrica de Bow	The British Museum, London	233	196
	Plato y taza	Multicolor	Motivos de peonía	c. 1765-1770	Doccia	Victoria and Albert Museum, London	219	192
	Tetera	Multicolor	Imitado a la porcelana <i>famille rose</i>	c. 1770	Fábrica de Worcester	Victoria and Albert Museum, London	239	197
	Vajillas	Azul y blanco	Con el tema de caracteres chinos	c. 1775-1780	Fábrica de Worcester	Victoria and Albert Museum, London	240	198
	Plato	Azul y blanco	Patrón <i>Blue Willow</i>	1800-1820	Fábrica de Spode (Stoke)	Victoria and Albert Museum, London	241	198

### Cerámica española (en orden cronológico)

Imágenes	Tipología	Esmaltado	Estilo/ Patrón	Cronología	Producción	Localización	No.	Página
	Zafa	Negro y verde	Estilo Madina al-Zahra decorada con motivo de ciervo	Siglo X		Museo Nacional de Cerámica, Valencia	242	236
	Plato	Negro y verde	Motivo de bestia grotesca	c. 1325-1350	Paterna	Victoria and Albert Museum, London	244	236
	Plato	Negro y verde	Motivo de bestia grotesca	Siglo XIV	Paterna	Museo Nacional de Cerámica, Valencia	245	236
 	Plato	Azul y blanco	Motivos geométricos y vegetales	Siglo XIV	Paterna	Museo de Cerámica de Paterna, Valencia	250	238
	Plato	Dorado y azul	Motivos geométricos	1420-1430	Manises	The Metropolitan Museum of Art, New York	249	238

	Plato	Dorado y azul	Con el tema de la brionia	1430-1460	Manises	The Metropolitan Museum of Art, New York	255	240
	Plato	Dorado y azul	Con el escudo familiar del cliente	c. 1450	Manises	The British Museum, London	247	237
	Escudilla	Dorada y azul	Motivos de crisantemos	Siglo XV	Paterna	Museo de Cerámica de Paterna, Valencia	257	240
	Plato	Azul y blanco	Serie “mariposas” ; motivo de león	Finales del siglo XVI	Talavera de la Reina	Museo de Cerámica Ruiz de Luna, Talavera de la Reina	259	241
	Plato	Azul y blanco	Serie “mariposas” ; motivo de granada	Finales del siglo XVI	Talavera de la Reina	Colección Bertrán y Musitu, Barcelona	261	241
	Platos	Azul y blanco	Serie punteada azul; motivo de fauna	Finales del siglo XVI	Talavera de la Reina	Colección González Zamora	264	242
	Platos	Azul y blanco	Serie “helechos y golondrinas”	Finales del siglo XVI	Talavera de la Reina	Museo de Cerámica Ruiz de Luna, Talavera de la Reina	266	243
	Plato	Azul y blanco	Imitado a la porcelana kraak	Finales del siglo XVI	Talavera de la Reina	Colección Bertrán y Musitu, Barcelona	267	243
	Plato	Azul y blanco	Serie “helechos y golondrinas”	Finales del siglo XVI	Talavera de la Reina	Colección Bertrán y Musitu, Barcelona	268	243
	Plato	Azul y blanco	Serie “helechos y golondrinas”	Finales del siglo XVI	Talavera de la Reina	Colección Bertrán y Musitu, Barcelona	270	244
	Plato	Azul y blanco	Serie “helechos y golondrinas”	Finales del siglo XVI	Talavera de la Reina	Museo de Cerámica Ruiz de Luna, Talavera de la Reina	272	244
	Plato	Azul y blanco	Serie “helechos y golondrinas”	Finales del siglo XVI	Talavera de la Reina	Colección Bertrán y Musitu, Barcelona	273	244

	Plato	Azul y blanco	Serie "helechos y golondrinas"	Finales del siglo XVI	Talavera de la Reina	Museo de Cerámica Ruiz de Luna, Talavera de la Reina	275	245
	Plato	Azul y blanco	Serie punteada azul	Finales del siglo XVI	Talavera de la Reina	Instituto Valencia de Don Juan, Madrid	277	245
	Plato	Tricolor	Serie tricolor, decorado con la cenefa castellana	Finales del siglo XVI o principios del XVII	Talavera de la Reina	Colección Bertrán y Musitu, Barcelona	276	245
	Plato	Tricolor	Serie tricolor	Finales del siglo XVI o principios del XVII	Talavera de la Reina	Museo de Cerámica Ruiz de Luna, Talavera de la Reina	279	246
	Plato	Azul y blanco	Serie "chinescos"	Siglo XVIII	Fábrica de Alcora	Colección Laia-Bosch	281	246
	Plato	Azul y blanco	Serie "chinescos"	Siglo XVIII	Fábrica de Alcora	Colección particular	284	247
	Plato	Multicolor	Serie "chinescos"	Siglo XVIII	Fábrica de Alcora	The Hispanic Society of America, New York	286	248
	Plato	Azul y blanco	Serie "chinescos"	Siglo XVIII	Fábrica de Alcora	Museu de Belles Arts de Castelló, Castelló de la Plana	288	248
	Plato	Multicolor	Serie "chinescos"	Siglo XVIII	Fábrica de Alcora	Colección Laia-Bosch	293	250
	Plato	Multicolor	Serie "chinescos"	Siglo XVIII	Fábrica de Alcora	Museu de Ceràmica de l'Alcora, Castelló	297	251

