

# Fantasia natural: mayólicas europeas del Museo de Artes Decorativas

## Natural Fantasy: European Majolica from the Museum of Decorative Arts (Santiago, Chile)

Manuela Portales Sanfuentes\*

**RESUMEN:** Este artículo examina los orígenes, la producción y el impacto artístico y cultural de la cerámica mayólica europea de la segunda mitad del siglo XIX e inicios del XX. A partir del análisis de un conjunto de piezas del Museo de Artes Decorativas de Santiago, la investigación plantea que la mayólica sirvió como medio para plasmar un imaginario natural libre, expresivo y exuberante, en respuesta al espíritu cientificista imperante. Utilizando formas estilizadas e inspirada por corrientes artísticas como el *art nouveau* y la estética japonesa, la cerámica mayólica se transformó no solo en un objeto decorativo de consumo masivo, sino también en reflejo de procesos económicos y sociales, y parte de una compleja red de intercambios globales y respuestas locales, incluyendo el contexto chileno.

**PALABRAS CLAVE:** mayólica, artes decorativas, naturaleza, Minton & Co., *art nouveau*

**ABSTRACT:** This article examines the origins, production, and artistic and cultural impact of European majolica from the second half of the 19<sup>th</sup> century to the early 20<sup>th</sup> century. Based on the analysis of a group of pieces from the Museum of Decorative Arts in Santiago, the research argues that majolica portrayed a free, expressive, and exuberant image of nature, in response to the prevailing scientist spirit. By using stylized forms and inspired by artistic movements such as Art Nouveau and Japanese aesthetics, majolica ceramics became not only a decorative object for mass consumption, but also a reflection of economic and social processes, and part of a complex network of global exchanges and local responses, including the Chilean context.

**KEYWORDS:** majolica, decorative arts, nature, Minton & Co., Art Nouveau

---

\* Historiadora de la Pontificia Universidad Católica de Chile, MA en Arts and Cultural Management por King's College London y candidata a doctora en Historia del Arte por la University College London. Su tesis se enfoca en el estudio de museos de artes decorativas en Latinoamérica, con particular énfasis en el caso chileno. Sus líneas de investigación abarcan los estudios museales y de colecciones, cultura material, artes decorativas y artesanía.

Cómo citar este artículo (APA)

Portales, M. (2024). *Fantasia natural: mayólicas europeas del Museo de Artes Decorativas*. Bajo la Lupa, Subdirección de Investigación, Servicio Nacional del Patrimonio Cultural <https://www.investigacion.patrimoniocultural.gob.cl/publicaciones/fantasia-natural-mayolicas-europeas-del-museo-de-artes-decorativas>

## Introducción

El siglo XIX europeo fue el siglo de la clasificación y ordenamiento de la naturaleza. Atrás fueron quedando los gabinetes de curiosidades en los que lo maravilloso se mezclaba con lo científico y donde el objetivo de los coleccionistas era impresionar a los visitantes mediante la exhibición de ejemplares únicos y raros. A partir de 1800 proliferaron las colecciones de historia natural, organizadas según principios basados en estructuras orgánicas de la naturaleza. Ya no bastaba con observar lo visible, agrupando especímenes o destacando las características sobresalientes de algunos, sino que se procuraba aplicar criterios de taxonomía y selección como forma de ordenar el mundo y capturarlo a través del conocimiento.

Entretanto, las corrientes artísticas seguían un camino diferente. Inspirados también en la naturaleza y en sus posibilidades estéticas, a fines del siglo XIX movimientos como el impresionismo, el *art nouveau* y el Arts and Crafts utilizaron una amplia variedad de soportes y materiales para plasmar una visión alternativa al racionalismo científico. A través de la creación de cerámica, vidrio, muebles, textiles, joyas y elementos arquitectónicos, promovieron la supresión de barreras entre expresiones artísticas, la incorporación de flora y fauna «exótica»<sup>1</sup> en la creación de objetos cotidianos y obras de arte, y la inclusión de elementos espectaculares y oníricos en la representación del mundo natural. También el japonismo –como se denominó la fiebre por las artes y estética japonesas– influyó en la iconografía del arte europeo de mediados del siglo XIX: abundaron las garzas, peces, tallos de bambú y flores de loto, así como la yuxtaposición de distintos patrones y composiciones más libres y menos simétricas (Triling, 2001).

El Museo de Artes Decorativas de Santiago (MAD) posee una colección de 13 piezas de cerámica mayólica, producidas aproximadamente entre los años 1880 y 1920 en Inglaterra, Francia, Alemania y República Checa. El origen y la data de las piezas se han podido determinar, principalmente, a partir del estudio de los sellos de fabricación presentes en varias de ellas, complementado con un análisis estilístico y tipológico. El conjunto incluye cinco jardineras

---

<sup>1</sup> Usamos aquí las comillas para subrayar el hecho de que el concepto de lo «exótico» corresponde a una construcción subjetiva de carácter hegemónico, creada por Europa para referirse principalmente a grupos alternos que presentan elementos culturales diferentes de los propios. Aunque las características asociadas al exotismo varían, frecuentemente se lo vincula con ideas de inferioridad, primitivismo, misterio, geografías espectaculares y costumbres ajenas a las europeas (Clifford, 1988; Pratt, 2008; Said, 2019).

para plantas, dos centros de mesa, tres floreros, dos figuras de animales y un plato o bandeja para alimentos. Los ejemplares fueron adquiridos mediante compras a anticuarios en Santiago de Chile durante los años 2018 y 2019.

A partir del estudio de las piezas señaladas, este artículo plantea que la colección de cerámica mayólica europea del MAD, producida entre fines del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX, refleja la fascinación por la naturaleza y el ánimo de capturarla propios de una época. En este afán, sin embargo, la mayólica planteó una respuesta creativa alternativa al cientifismo imperante, buscando aproximarse al mundo natural no mediante su ordenamiento y clasificación, sino que a través de la creación de un imaginario libre y expresivo, de la observación de elementos botánicos materializados en formas ondulantes y orgánicas, y del énfasis en la exuberancia de animales y plantas: una fantasía natural.

Como material, la mayólica presenta una serie de características ideales para la creación de un medio natural imaginado. Su maleabilidad –que permitió incorporar figuras botánicas tridimensionales y representaciones de animales con un alto nivel de detalle– sumada a la saturación de los colores y al brillo alcanzados en su decoración realzaron la idea de una naturaleza policromática y explosiva. De esta forma, la mayólica ofreció un soporte capaz de reflejar las ideas y tendencias de la sociedad decimonónica europea, por lo que las piezas estudiadas no son solo expresiones artísticas de una época, sino que permiten también comprender los cambios sociales y culturales que definieron su producción.

### Clasificando el mundo

En 1710, el bibliófilo Zacharias Conrad von Uffenach visitó la colección que sir Hans Sloane mantenía en su casa en Londres, la cual describió como repleta de «animales en frascos, peces, minerales, piedras preciosas y talladas, insectos, conchas, erizos de mar, corales, ágatas, monedas y pájaros, así como también vestimentas indígenas y extrañas»<sup>2</sup> (Delbourgo, 2018, p. 295). La colección del fundador del Museo Británico reflejaba el espíritu del gabinete de curiosidades del siglo XVIII: un espacio donde el estudio del hombre y la naturaleza se debatía entre lo racional y lo maravilloso, y donde ciencia y fantasía convivían dentro de una misma vitrina. Alimentada por viajes a rincones del mundo hasta entonces desconocidos para los europeos –América entre ellos–,

<sup>2</sup> Esta y las siguientes citas textuales de obras en inglés corresponden a traducciones de la autora.

la exhibición de rarezas y ejemplares exóticos de los *wunderkammern* buscó impresionar al público mediante una narrativa de la excepcionalidad, en la que cada objeto poseía características que lo hacían único y especial. Además de animales disecados, plantas medicinales y artefactos de culturas consideradas primitivas, los gabinetes de los siglos XVII y XVIII exhibían también ejemplares que escapaban de lo racional y comprobable, como minerales con poderes sobrenaturales, cuernos de unicornio, basiliscos y sangre de dragón. Si bien las colecciones estaban lejos de ser caóticas, pues poseían una organización interna, en ellas predominaban las transgresiones, incluso las aberraciones, por sobre leyes universales y taxonomías (Page, 2023).

Hacia fines del siglo XVIII comenzó a operar un cambio paulatino en las formas de comprender la naturaleza y sus fenómenos. Considerado por varios teóricos como «la segunda revolución científica», el período entre 1780 y 1850 se caracterizó por el surgimiento de nuevas disciplinas como la geología y la biología, la profesionalización del estudio de las ciencias y la modificación y creación de instituciones de carácter científico (Golinski, 2005). El Jardín de Plantas de París, por ejemplo, inauguró en 1794 la llamada «Casa de Fieras», un zoológico abierto al público que ya a mediados del siglo XIX era reputado como la colección de animales exóticos más grande de Europa. En 1788 se conformó la Sociedad Linneana de Londres, dedicada al estudio taxonómico, natural y evolutivo, y a cuyos miembros Charles Darwin presentó en 1858 la primera edición de *El origen de las especies*. En Alemania, en tanto, Wilhelm von Humboldt, intelectual y hermano del famoso naturalista, fundó en 1810 la universidad que lleva su apellido. Al alero de esta, Humboldt promovió durante la primera mitad del siglo XIX el establecimiento de un departamento de química, de un observatorio astronómico y, posteriormente, de un jardín botánico, sobre la base de un modelo educativo que ofreciera una aproximación imparcial al «conocimiento por sí mismo» (O'Boyle, 1983).

Uno de los antecedentes más relevantes de la urgencia de Europa por clasificar y ordenar la naturaleza fue el trabajo de Carlos Linneo (1707-1778), naturalista y médico sueco creador de un sistema taxonómico basado en la nomenclatura binominal. A diferencia de anteriores intentos, que clasificaban el mundo natural en función de su uso para el ser humano o como parte de un ecosistema mayor, la taxonomía linneana se centró en la morfología de los organismos (Page, 2023). Linneo ordenó las especies según sus similitudes y diferencias con ejemplares del mismo género, y simplificó y universalizó sus nombres al escribirlos en latín. Su trabajo inauguró una nueva forma de entender la naturaleza, pasando de una aproximación subjetiva –y, por tanto,

variable según la cultura que la denominaba— a otra de tipo más descriptivo y con intenciones de objetividad.

El sistema linneano sentó las bases para el desarrollo de otras manifestaciones de carácter científico y educativo. No solo en Europa, sino también en América, los gabinetes y museos de historia natural creados en el siglo XIX adoptaron un modelo de exhibición similar: especímenes expuestos en vitrinas —reforzando la idea de una naturaleza capturada, dominada— y organizados de acuerdo con una progresión taxonómica o sistema de clasificación. Además de la producción de conocimiento científico, estas colecciones tuvieron un importante rol pedagógico, por lo que el interior de las vitrinas estaba dispuesto como una suerte de libro de texto, incluyendo inscripciones, imágenes y modelos de referencia (Jovanovic-Kruspel, 2019). En el campo de la botánica, las ilustraciones científicas alcanzaron su punto cúlmine, transformando plantas y flores ya no en ornamentos, sino en especímenes. Entre fines del siglo XVIII y la primera mitad del XIX —hasta la invención de la fotografía—, el dibujo fue el principal medio de registro visual del mundo natural y, como tal, una herramienta fundamental ante la necesidad de catalogar nuevos ejemplares (fig. 1). La disciplina posibilitó la participación de mujeres pioneras, como Maria Sybilla Merian (1647-1717), Anne Pratt (1806-1893) y Marianne North (1830-1890), cuyos trabajos son influyentes hasta hoy.

El afán por recolectar, clasificar y analizar la naturaleza propio del siglo XIX respondió directamente a eventos y procesos históricos como el desarrollo del colonialismo europeo, el auge de las expediciones científicas y la consolidación de varios Estados nacionales alrededor del mundo. Autores como Sarah Irving (2008) han planteado que la expansión imperialista de Europa —principalmente de Inglaterra, Alemania y Francia— y los viajes científicos a los territorios conquistados habrían respondido, en parte, a la idea de la recuperación de una naturaleza perdida. En este sentido, la colonización habría representado la oportunidad de volver a someter el mundo, una suerte de restauración del dominio original del hombre sobre la tierra otorgado a Adán en el Edén pero perdido tras su expulsión del paraíso (Irving, 2008). Esa reconquista de la naturaleza se manifestaba también en la restitución de un saber olvidado: así como Adán podía llamar por su nombre a todas las criaturas del planeta, el proyecto imperialista europeo buscó recuperar un conocimiento enciclopédico que, se pensaba, era deber y derecho recobrar.

Las expediciones científicas de mediados del siglo XVIII y XIX se relacionaron estrechamente con la expansión territorial europea —recolectando ejemplares, trazando mapas, nombrando plantas y animales—, pero también

con la consolidación interna de naciones emergentes, sobre todo latinoamericanas. En el caso de Chile, fueron varios los científicos comisionados por el Estado para reunir, describir y dibujar objetos naturales, hacer viajes por el mar y la cordillera, y delimitar hitos geográficos. De esta forma, se buscaba identificar potenciales recursos económicos para el país y profundizar estudios científicos a través de la formación de colecciones y la creación de un Gabinete de Historia Natural (Serra, 2022). De especial relevancia fue el trabajo llevado a cabo por Claudio Gay (1800-1873), naturalista francés y autor de treinta tomos de la *Historia física y política de Chile*, los cuales incluyen vastas descripciones científicas y numerosas ilustraciones a color de la botánica, zoología, mineralogía y geografía del país.

En suma, la aproximación a la naturaleza mutó en el siglo XIX de la acumulación de objetos «raros, exóticos y extraordinarios, testamentos de un mundo sujeto al capricho divino» (Shelton, 1994, p. 185) al interés científico y racional, a la búsqueda de leyes universales y a la urgencia de dominar, clasificar y estudiar la naturaleza.

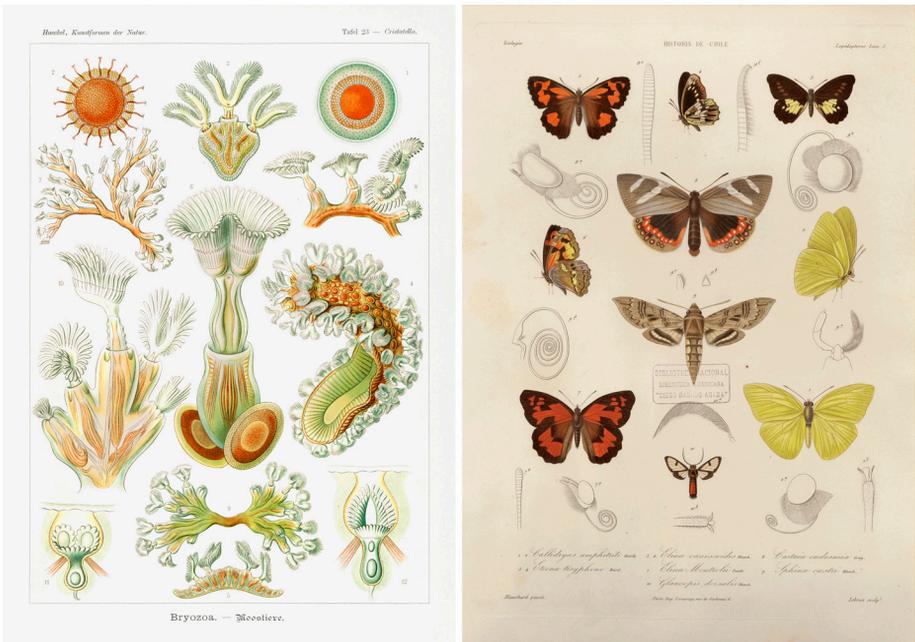


Figura 1. Hasta el siglo XIX, las ilustraciones científicas fueron el principal medio de registro de la naturaleza. A la izquierda, «Briozoos», de Ernst Haeckel (1899), incluida en su obra *Kunstformen der Natur*, p. 82. Disponible en <https://www.biodiversitylibrary.org/page/33543298>. A la derecha, «Lepidópteros», de Claudio Gay (1854), publicada en *Atlas de la historia física y política de Chile*, tomo segundo, p. 22. Biblioteca Nacional de Chile, n.º sist. 82854.

## Minton & Co.

El paso de lo fantástico a lo científico vino acompañado, especialmente a partir de la segunda mitad del siglo XIX, de una explosiva industrialización y mecanización de los procesos productivos. En este contexto, en 1851 se desarrolló en Londres la Gran Exposición, evento mundial que buscaba mostrar no solo los avances tecnológicos de Gran Bretaña y de aquellos países considerados «desarrollados», sino también materias primas y especímenes naturales de las colonias inglesas y de otros países considerados de inferior jerarquía. Celebrada en el portentoso Crystal Palace, la exhibición materializaba el deseo europeo de conquistar y aprehender el mundo, al mismo tiempo que hacía gala de los avances industriales, científicos y técnicos de sus organizadores. Dentro de sus consecuencias inmediatas estuvo la fundación del Victoria and Albert Museum, cuyas colecciones se formaron a partir de objetos adquiridos en la exposición. La misión de la institución consistiría en «mostrar los procesos y últimos avances de las manufacturas de países extranjeros [...] con vistas a beneficiar a las escuelas [locales] de diseño y a mejorar el gusto y la destreza de los estudiantes» (Committee on Museums of the Science and Art Department, 1873, s. p).

Fue justamente en el marco de la Gran Exposición de 1851 que —haciendo eco del espíritu victoriano que buscaba combinar las artes y la industria— la mayólica hizo su aparición triunfal por intermedio de Minton & Co., fábrica que llegaría a liderar la producción de cerámica inglesa durante el siglo XIX. En 1848, Herbert Minton, dueño de la compañía establecida hacía ya varias generaciones en Staffordshire, había contratado al francés León Arnoux para desarrollar una porcelana de pasta dura que pudiese competir con sus pares franceses y alemanes. Luego de que los intentos por mejorar el material resultaran infructuosos, Arnoux se enfocó en la experimentación con esmaltes sobre loza. Así, en un par de años, el francés había desarrollado una técnica inédita de esmaltes a base de plomo, de colores intensos, acabado brillante y cocción a bajas temperaturas. Arnoux anotaba meticulosamente recetas y fórmulas en su cuaderno personal, donde detallaba las pequeñas variaciones que introducía en cada proceso. Además, diseñó un nuevo tipo de horno que consumía menos combustible y mantenía temperaturas más constantes que los modelos tradicionales, lo que dio a Minton una ventaja considerable respecto de sus competidores (Bard Graduate Center, 2021). Ciencia, innovación tecnológica, arte y diseño se encontraron en la creación de la mayólica victoriana.

Las piezas de mayólica presentadas por Minton & Co. en la Gran Exhibición recibieron elogios tanto del público como de la crítica y los organizadores. Al concluir la exposición, la firma fue galardonada con el reconocimiento más alto del certamen, la Council Medal, otorgada a los exponentes que hubiesen representado «una novedad importante de innovación o aplicación, ya sea en el material o en el proceso de fabricación, u originalidad combinada con una gran belleza en el diseño» (V&A, 2013). Entre los objetos de mayólica de Minton más celebrados se encontraban sus maceteros de jardín o *cachepots*, los que fueron incluidos en un catálogo de los mejores ejemplares de la Exhibición publicado en 1853 (fig. 2a). Las piezas estaban decoradas principalmente imitando dos tipos de vegetación: una inspirada en los jardines y huertos ingleses, y otra que evocaba una naturaleza silvestre y menos domesticada. Así, los maceteros de Minton exhibidos en el Crystal



Figura 2. Los maceteros de mayólica de Minton & Co. marcaron la pauta que seguirían otras fábricas de cerámica durante la segunda mitad del siglo XIX y las primeras décadas del XX. (a) Lámina con ilustraciones de los artículos de terracota y mayólica presentados por Minton & Co. en la Exposición Universal de 1851. Incluida en Wyatt (1853), p. 80. Disponible en <https://archive.org/embed/industrialartsn00wyat>; (b) Souroux Faïencerie. *Cachepot* o jardinera. Francia, c. 1900. Cerámica mayólica policromada y modelada en barbotina. 25,5 × 42 × 28 cm. Museo de Artes Decorativas, Colección Cerámica, n.º inv. 24.19.2. (c) Onnaing Faïencerie. *Cachepot* o jardinera. Francia, c. 1910. Cerámica mayólica policromada y modelada en barbotina. 22 × 36 × 24,5 cm. Museo de Artes Decorativas, Colección Cerámica, n.º inv. 24.18.22. Fotografías de Juan Pablo Turén.

Palace de Londres marcaron la pauta ornamental y estética para otras fábricas que, a partir de la segunda mitad del siglo XIX y las primeras décadas del XX, incorporarían la manufactura de mayólica en su producción, utilizando elementos como rosas, hiedra, bocas de dragón, helechos, coronas de flores y plantas acuáticas como algas y juncos (figs. 2b y 2c).

¿Por qué la mayólica de Minton fue tan aplaudida durante la Gran Exhibición de 1851, desatando en Europa y Estados Unidos una auténtica «mayolicamania» que perduró hasta inicios del siglo XX? ¿Cuál es la relación entre, por un lado, el desarrollo de las ciencias naturales, el estudio de la flora y la fauna desde una mirada científica, y el ánimo de capturar y clasificar la naturaleza, tan propios del siglo XIX; y, por otro, los motivos de plantas y animales de las mayólicas producidas primero por Minton y luego por otras fábricas de cerámica que replicarían esa imaginería de inspiración natural? Para responder estas preguntas es esencial examinar los orígenes y la evolución de la mayólica como expresión artística, su resurgimiento en el siglo XIX de la mano de Minton, las corrientes estéticas y de pensamiento que moldearon su desarrollo, y las condiciones socioeconómicas que posibilitaron su éxito y producción masiva durante cinco décadas.

### Orígenes de la cerámica mayólica

Como lo señalaba el galardón que le fue otorgado, la mayólica exhibida por Minton & Co. en el Crystal Palace significó «una novedad importante de innovación o aplicación». Ni Herbert Minton ni León Arnoux buscaron inventar una nueva técnica, sino que perfeccionaron un tipo de cerámica de larga data pero caída en desuso tras ser ampliamente desplazada en el siglo XVIII por la porcelana azul y blanca importada de China. Las piezas del MAD que aquí se analizan son un producto de esa reinención de la mayólica y del fenómeno cultural, artístico y social que significó su producción masiva entre 1850 y 1920, aproximadamente.

El término «mayólica» hace referencia a sus orígenes probablemente en la isla de Mallorca, aunque algunos autores sostienen que las primeras piezas podrían haber sido creadas por artesanos árabes asentados en Málaga, en el sur de España (Hildyard, 2009). A grandes rasgos, la mayólica es un tipo de cerámica hecha de un cuerpo de arcilla cocido a baja temperatura, recubierto con estaño vidriado y decorado con esmaltes de colores de óxido metálico y plomo. A pesar de que sus inicios se remontan a la Edad Media, no fue sino hasta alrededor del siglo XIV que, principalmente en Italia, la mayólica se

popularizó, surgiendo distintos centros artesanales. La ciudad de Faenza, en el norte, destacó especialmente por su manufactura y volumen de producción, dando origen al término «fayenza» y a su utilización hasta el día de hoy como sinónimo de «mayólica». En la ciudad de Delft, en los Países Bajos, donde existía una ávida demanda por la porcelana china, surgieron también varios talleres de manufactura de mayólica fina que buscaron imitar las formas y diseños importados desde Asia. A partir del siglo XVI, tanto Francia como España incorporaron la producción de mayólica a su industria: en Francia sobresalió la cerámica de las ciudades de Nevers y de Ruen, y en España, la loza de Manises y de Talavera de la Reina. La influencia de esta última, combinada con el furor que causó la porcelana china en las clases altas en América, dio lugar en México a un nuevo tipo de loza fina denominada «Talavera de Puebla», que integraba la técnica y materialidades propias de la mayólica renacentista española con los motivos y colores de la porcelana asiática (Hildyard, 2009).

El Renacimiento italiano fue la época dorada –literalmente– de la cerámica mayólica. La técnica de la loza dorada o lustre, de herencia española, fue redescubierta y perfeccionada en las localidades de Deruta y Gubbio alrededor del año 1500. El proceso consistía en la aplicación, sobre la loza previamente cocida y vidriada, de esmaltes de reflejos dorados hechos con sulfuros de cobre y plata, y pigmentos rojizos; una segunda cocción revelaba la iridiscencia final de la pieza. Los diseños más comunes presentaban una figura central (antropomorfa o heráldica) rodeada de patrones y elementos decorativos vegetales o grutescos<sup>3</sup>, o bien una única escena –generalmente mítica– extendida en la pieza completa, estilo que se denominó «istoriato». El artista más destacado en la ejecución de este tipo de cerámica fue Giorgio Andreoli (fig. 3a), cuyo perfeccionamiento de la técnica del lustre, así como los beneficios que su producción reportó a la ciudad de Gubbio, fueron reconocidos incluso por el papa León X. En 1519, el pontífice se refirió a Andreoli como «un excelente maestro en el arte de la mayólica [...] cuyo trabajo aporta honor a la ciudad, al señor y al pueblo de Gubbio en todas las naciones a las que se exporta la cerámica de su taller» (National Gallery of Art, s. f.).

---

<sup>3</sup> El grutesco o grotesque es un estilo decorativo característico del Renacimiento italiano, reconocible por la integración de motivos intrincados y entrelazados, combinando seres fantásticos, elementos animales y formas vegetales.



Figura 3. Obras de grandes exponentes de la mayólica renacentista italiana: (a) Giorgio Andreoli. Plato con figura de *putto* apoyado en una columna, rodeado de decoraciones en azul y dorado. Gubbio, Italia, 1528. Loza vidriada y dorada. 24,5 cm. Victoria and Albert Museum, Colección Cerámica. Disponible en <https://collections.vam.ac.uk/item/O160979/plate-andreoli-giorgio/>; (b) Giovanni della Robbia. Redondel con figura en relieve de busto femenino clásico, rodeado de decoraciones con motivos frutales. Florencia, Italia, c. 1520-1535. Terracota policromada con vidriado estannífero. 85,5 x 25 cm. Victoria and Albert Museum, Colección Cerámica. Disponible en <https://collections.vam.ac.uk/item/O121084/classical-female-head-roundel-robbia-giovanni-della/>.

Otros grandes exponentes de la mayólica renacentista italiana fueron los miembros de la familia Della Robbia, establecidos en Florencia (fig. 3b). Pintor, escultor y ceramista, Luca della Robbia fue pionero en desarrollar una técnica distintiva de terracota vidriada que aportaba brillo y color a las figuras en relieve. Della Robbia produjo esculturas de mediano y gran tamaño, decoraciones tridimensionales para iglesias y edificios, redondeles tanto para el interior como para el exterior de varios palacios y casas señoriales, y cientos de imágenes tridimensionales. Sus obras y las de su taller familiar pueden ser identificadas a partir de ciertos elementos recurrentes, como figuras humanas modeladas en terracota vidriada blanca en sobrerrelieve, generalmente situadas al centro de la composición y sobre un fondo azul claro. Las piezas están enmarcadas por volúmenes de flores, frutas y plantas de colores elaborados con la misma técnica de vidriado estannífero opaco, sobre los cuales se han aplicado esmaltes policromos.

Como resultado del florecimiento de distintos centros de producción de mayólica en Italia, muchos artesanos comenzaron a buscar nuevos mercados para ampliar su éxito comercial, y Francia les abrió sus puertas rápidamente. Dada la aceptación de la que gozó la mayólica en este país, no resulta extraño que allí surgiera uno de los artistas más influyentes y originales de la tradi-

ción cerámica en el siglo xvi. Nacido en el seno de una familia de artesanos, Bernard Palissy estableció su taller alrededor de 1540 en la ciudad de Saintes, dedicándose inicialmente a ampliar la gama de esmaltes de colores que aplicaba a sus piezas. Lo que lo distinguió, sin embargo, de otros ceramistas fue la creación de un tipo de loza completamente nueva, en la que incorporaba figuras moldeadas en relieve sobre platos y piezas de vajillería fina. Los diseños de Palissy estaban inspirados en escenas de grabados contemporáneos o cubiertos de criaturas del bosque y del agua, como pequeñas serpientes, ranas, lagartijas, peces y caracolas. Su fama llegó a oídos del duque Anne de Montmorency y luego, a Catalina de Médici, quienes le comisionaron la realización de *grottos*<sup>4</sup>, elementos paisajísticos que combinaban arte, arquitectura y naturaleza. Ninguno de estos proyectos pudo ser finalizado, ya que en 1590 Palissy fue encarcelado en la Bastilla por su fe protestante y poco tiempo después murió. La originalidad de su obra fue reconocida por las más altas personalidades de la época, y su influencia artística generó un mejoramiento en la cerámica francesa en general. Su estilo sirvió de inspiración para numerosos seguidores que imitaron su llamada «cerámica rústica», caracterizada por el virtuosismo en el modelado de figuras del mundo animal y vegetal pintadas de forma realista en una paleta de tonos tierra y esmaltes fundidos, las que luego incorporaba a platos, bandejas y fuentes (fig. 4).

Aunque el tipo de loza que desarrolló fue perdiendo popularidad con el tiempo, la influencia de Palissy se convirtió en la piedra angular del éxito que, tres siglos después, alcanzó la mayólica de Minton & Co. Valiéndose de sus conocimientos de química y buscando imitar los colores logrados por Palissy, Arnoux experimentó con las propiedades de los esmaltes hasta conseguir tonos incluso más vívidos, como consecuencia de un aumento en el contenido de plomo y del acabado translúcido y brillante (Hildyard, 2009). Esta modificación resultó enormemente atractiva en el circuito comercial y muy deseable tanto para las clases altas que buscaban opulencia como para las capas medias que perseguían sofisticación. También las representaciones del mundo natural características de la loza de Palissy fueron absorbidas por la naciente mayólica decimonónica, que en una primera etapa las transformó en elementos ornamentales más tradicionales, como flores, frutas y guirnaldas. Por tanto, cuando en 1851 Minton & Co. presentó sus *cachepots* en la expo-

---

<sup>4</sup> Cuevas artificiales introducidas como elemento arquitectónico y decorativo en los jardines italianos y franceses en el siglo xvi. Generalmente incluían elementos hechos a mano, tales como fuentes, estatuas, imitaciones de piedras preciosas y animales hechos con cerámica y esmaltes.

sición del Crystal Palace, la opinión pública se refirió con frecuencia a ellos como «cerámica Palissy», en alusión al artista francés y a la influencia directa de su obra en la producción de este nuevo tipo de mayólica (Wallis, 2021).



Figura 4. Seguidor de Bernard Palissy. Plato ovalado con decoración naturalista en relieve. Agen, Lot-et-Garonne, Francia, finales del siglo xvi. Loza vidriada con plomo. 52,1 × 39,7 × 7,1 cm. The Metropolitan Museum of Art, Colección Cerámica. Disponible en <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/201633>.

También el trabajo de los maestros italianos, como Giorgio Andreoli y los Della Robbia, influyó en Minton y otros fabricantes de mayólica, sobre todo durante los primeros años de producción. En la década de 1850, el propio Minton, León Arnoux y Henry Cole (organizador de la Gran Exhibición de Londres de 1851 y director del recién fundado South Kensington Museum, posterior Victoria and Albert Museum) realizaron un viaje por Europa visitando diversas colecciones privadas de cerámica donde abundaba la mayólica renacentista. Cole adquirió numerosas piezas del período para el Museo, las que luego sirvieron de modelo y consulta para los diseñadores que trabajaban en la fábrica de Minton. Los *istoriati* de Andreoli –de decoraciones clásicas y brillos metálicos– junto con los elementos tridimensionales y la técnica de vidriado policromo de los Della Robbia actuaron como precursores de una emergente mayólica, inspirando una nueva categoría de cerámica que reunió modelados dramáticos, colores vibrantes y la fascinación victoriana por el mundo natural (Briggs, 2021).

## El arte que modeló la mayólica

Mientras en 1851 la Gran Exhibición de Londres mostraba «los frutos más selectos de la industria» de los «pueblos civilizados» (Royal Commission, 1851, B), la escena artística y filosófica europea remaba en otra dirección. Hacia finales del siglo XIX, la acelerada urbanización, la explosiva industrialización y los problemas sociales que estos fenómenos trajeron consigo despertaron voces críticas en distintos países del continente. Muchas añoraban una vuelta a la vida en comunidad, en el campo y en contacto con la naturaleza, y reivindicaban un imaginario romántico donde la creatividad primara sobre lo empírico, las categorías preestablecidas y lo racional. Esta resistencia se manifestó en distintas expresiones culturales, desde la literatura y la música hasta la pintura y las artes decorativas. Así, movimientos como el impresionismo, el Arts and Crafts y, principalmente, el *art nouveau* tuvieron una influencia fundamental en la producción de mayólica europea durante el siglo XIX y principios del XX.

Por otra parte, la actitud decimonónica hacia la ciencia y el conocimiento, cuyo fin último estaba guiado por una visión de progreso lineal de la civilización occidental, también provocó una reacción en el ámbito artístico europeo. Frente al afán de dominación que impulsó la creación de instituciones orientadas al estudio de la naturaleza (universidades, zoológicos, jardines botánicos), la profesionalización de las disciplinas, la realización de expediciones científicas y la clasificación del mundo natural, las manifestaciones artísticas de la época siguieron un camino diferente: interpretar la naturaleza de forma estilizada y ornamental, cargada de simbolismo y expresión. Más que representarla con precisión, lo que se buscó fue provocar en el público asombro, admiración y placer estético.

Tras el aplauso de la crítica a la innovación cerámica de Minton & Co., la fábrica rápidamente puso en marcha su expansión comercial desarrollando dos estilos principales: uno revivalista, inspirado en los diseños clásicos del Renacimiento italiano, y otro naturalista, que ilustraba animales exóticos y plantas. Esta resultó ser su línea más influyente y de más amplio alcance, pues cautivó tanto a la aristocracia y las élites como a las clases medias; además, sirvió de modelo para que otras fábricas en Europa y Estados Unidos comenzaran a producir líneas de mayólica. Si bien los primeros diseños consistieron principalmente en *cache-pots*, pronto surgieron artículos de mesa variados, como platos, fuentes, floreros, jarrones y contenedores de distinto tipo, que representaron el éxito masivo de la mayólica y le valieron su fama hasta el día de hoy.

De las corrientes artísticas de la época, fueron el *art nouveau* y sus principios estéticos los que mayor influencia tuvieron en la producción de mayólica europea. Basado en la premisa de que el arte debía existir por sí mismo, este estilo artístico de origen belga y francés introdujo un grado de fluidez en las formas sin precedentes, junto con la representación de un imaginario exótico y onírico. En el ámbito de las artes decorativas, la habilidad de los artesanos, el cuidado por los materiales y detalles de manufactura, y el uso de elementos inspirados en formas de la naturaleza dramáticamente estilizados buscaban evocar emociones en los usuarios de los objetos. En la mayólica, esto se expresó en la creación de piezas de líneas curvas y formas orgánicas, como el *cachepot* (c. 1890) de la fábrica inglesa Bretby Art Pottery<sup>5</sup> (fig. 5) perteneciente a las colecciones del MAD. En él se distinguen las típicas formas onduladas del *art nouveau*, que aluden a las cornucopias o cuernos de la abundancia de origen clásico. A los tonos amarillos, ocre y verde, representativos de los esmaltes empleados en la mayólica del siglo XIX, se añadieron óxidos (como el de vanadio para el amarillo y el de cromo para el verde) para resaltar el color. El brillo característico se conseguía empleando estaño y plomo, cuyas cantidades aumentaron significativamente en la producción de mayólica moderna.



Figura 5. Bretby Art Pottery. *Cachepot* o jardinera. Inglaterra, c. 1890 (vista general y detalle). Cerámica mayólica policromada y esmaltada. 34 × 27 (ø máx.) cm. Museo de Artes Decorativas, Colección Cerámica, n.º inv. 24.19.3. Fotografía de Juan Pablo Turén.

<sup>5</sup> Fábrica de cerámica fundada en 1882 por Henry Tooth y William Ault en Derbyshire, Inglaterra. Destacó por la producción de piezas de estilo *art nouveau* y Arts and Crafts, caracterizadas por motivos intrincados e inspirados en la naturaleza. El sello distintivo de la fábrica, un conjunto de rayos solares o *sunburst*, permite reconocer fácilmente sus piezas.

Otro de los aspectos que reflejan la influencia del *art nouveau* sobre la mayólica europea es la predilección por la representación de animales de regiones lejanas, sobre todo aves. Tanto en las piezas de vajilla como en las de carácter decorativo abundan garzas, grullas, cacatúas, papagayos, cisnes y pavos reales, cuyo modelado detallado y realista contrasta con los colores de fantasía utilizados en su anatomía y con los escenarios ficticios donde aparecen situados. Estas figuras o pares de pájaros gozaron de gran popularidad, ya fuera como elemento decorativo al interior de los hogares o como esculturas de jardín. También circularon objetos tan diversos como sostenedores de menú con figuras de garzas, tinteros en forma de nido con pájaros alimentando a sus polluelos, jarros para servir el agua replicando la anatomía de una cacatúa o centros de mesa de los que emergía la cabeza de un pavo real. Ello



Figura 6. L. Rieffert. Figurilla en forma de papagayo. Francia, 1920. Cerámica mayólica policromada y esmaltada. 35 × 15 × 20 cm. Museo de Artes Decorativas, Colección Cerámica, n.º inv. 24.19.38. Fotografía de Juan Pablo Turén.

demuestra el impacto que tuvo la expansión imperialista europea —y la consiguiente incorporación de nuevos territorios y especímenes a su acervo científico— sobre la producción de mayólica, la cual integró ese imaginario a través de creaciones extravagantes, que desafiaban las convenciones estéticas e, incluso, las del buen gusto.

Aunque de confección moderna, la figurilla de papagayo (fig. 6) conservada en el MAD evoca los diseños de pájaros de principios del siglo xx. La pieza destaca por su vibrante colorido —que va desde el azul y el verde hasta el amarillo limón, pasando por los ocre y terracota— y por la aplicación de los esmaltes mediante la técnica del chorreado (*dripping*). El particular brillo metálico que presenta podría indicar el empleo de esmaltes con un mayor contenido de óxidos, en un guiño a la loza dorada del Renacimiento italiano. En la ma-

yólica moderna, el lustre incorporó partículas de metales como platino, lo que hacía de este un procedimiento complejo de ejecutar por la precisión que requería la formulación de los pigmentos y por las condiciones específicas de quemado. La figura final lucía un efecto tornasolado, recargado de colores y con un brillo atractivo a la vista, convirtiéndola en una pieza altamente expresiva y evocativa del imaginario exotista en el que Europa inscribía cierto tipo de animales y plantas.

Sin duda, una de las aves más representativas de la producción de mayólica de los siglos XIX y XX, recurrente también en diversas manifestaciones del *art nouveau* y del Arts and Crafts, fue la garza, al igual que otros pájaros de la familia comúnmente llamada «de las aves zancudas», como la grulla y la cigüeña. Este tipo de pájaros abundó en platos, fuentes, jarras y floreros, como el ejemplar del MAD hecho en Inglaterra alrededor de 1900 (fig. 7). La escena que representa se



Figura 7. Fabricante desconocido. Figura en forma de garza. Inglaterra, c. 1900. Cerámica mayólica policromada y esmaltada. 65 × 33 × 23 cm. Museo de Artes Decorativas, Colección Cerámica, n.º inv. 24.19.37. Fotografía de Juan Pablo Turén.

repite con algunas variaciones en otros tipos de contenedores (apoyabastones, paragüeros) creados originalmente por Minton: una garza o cigüeña mantiene atrapada en su pico a una serpiente o lagartija, mientras descansa sobre un pedestal en forma de estanque con nenúfares junto a una planta de juncos. La maestría con la que está ejecutada la pieza se refleja en el modelado preciso de las alas, la rugosidad de las patas y el detallismo botánico de las plantas y flores acuáticas que adornan la base, aludiendo directamente a la cerámica naturalista de Palissy. Además, la figura está cuidadosamente pintada a mano, utilizando distintas tonalidades para lograr profundidad y realismo.

A diferencia de la figura del papagayo, la garza exhibe una mayor intención de precisión, expresada en elementos como el tratamiento de la anatomía

del ave o la técnica de pintura utilizada. Esta última se asemeja al efecto producido por la acuarela, por lo que probablemente los pigmentos y óxidos fueron combinados con mayores cantidades de agua o esmalte transparente a fin de lograr transiciones cromáticas en lugar de colores puros o sólidos. Pese al realismo de la figura, el florero ofrece un escenario natural poético y estilizado, buscando provocar emoción en el usuario e, incluso, sugiriendo cualidades humanas en la garza, tales como distinción o elegancia. En contraposición al espíritu científico de la época, que buscaba capturar y clasificar lo natural a partir de categorías objetivas, la pieza ofrece una interpretación bucólica del animal y su entorno: una escena idealizada y bella, en la que el espectador pareciera estar presenciando un momento efímero, casi furtivo, de la cigüeña y su ecosistema particular.

La aparición frecuente de garzas, grullas y cigüeñas en la mayólica europea moderna, al igual que en soportes como pinturas, muebles, textiles y otros tipos cerámicos, es sintomática de la fascinación occidental por el arte asiático, su iconografía y principios estéticos. El llamado «japonismo» o fiebre por Japón se desató en Europa en 1850, a partir de la reanudación de las relaciones comerciales de la isla con Occidente tras más de 200 años de aislamiento (*sakoku*). El interés por la estética japonesa —y por lo asiático en general— se manifestó tanto entre los consumidores como entre los productores y artistas, que encontraron inspiración en los elementos formales propios del arte japonés, como su planitud, estilización y abstracción. Los motivos y temas europeos comenzaron a incorporar iconografías y paisajes que remitían a un imaginario orientalista, en el que la flora y la fauna desempeñaban un papel protagónico. Fábricas como Minton & Co., Wedgood y Holdcroft (Inglaterra), Griffen y Smith & Co. (Estados Unidos), Choisy-le-Roi y Sarreguemines (Francia) produjeron vajilla con asas en forma de varas de bambú, flores de cerezo y crisantemos pintados a mano, y aves como grullas, garzas, golondrinas y picaflores (fig. 8).

Los elementos estilísticos orientales también influyeron fuertemente en los pintores impresionistas, cuyas obras, a su vez, sirvieron de referente para las artes decorativas. En particular, la pintura se vio enriquecida por la incorporación de espacios vacíos y asimetrías, buscando generar composiciones dispersas pero equilibradas, en lugar de un punto focal. El uso del color y la luz fueron preponderantes: inspirado por las tradicionales estampas niponas (*ukiyo-e*), el impresionismo pictórico se caracterizó por su paleta de colores vibrantes y luces cambiantes que resaltaban la cualidad efímera de la naturaleza representada. Aunque el arte japonés presentaba superficies más lisas

y menos texturizadas, el impresionismo tomó de este una mayor fluidez en la pincelada, favoreciendo la soltura y la expresividad por sobre las formas detalladas y minuciosas. Lo anterior se evidencia en las conocidas series de pinturas de nenúfares o lirios de agua de Claude Monet, realizadas en su casa de Giverny entre 1897 y 1926. En ellas, el equilibrio visual de las flores desafía las convenciones tradicionales de simetría, y los colores y luces brillantes de las plantas sugieren un paisaje natural armónico e intenso a la vez.



Figura 8. A partir de 1850, fábricas como Minton & Co. produjeron cerámica inspirada en la estética japonesa. (a) Utagawa Hiroshige. Diseño para abanico rígido (*uchiwa-e*) con grullas y vegetación. Japón, c. 1840-1842. Xilografía. 220 × 290 mm. Victoria and Albert Museum, Colección Asia Oriental. Disponible en <https://collections.vam.ac.uk/item/O92906/cranes-by-the-waters-edge-woodblock-print-hiroshige-utagawa/>; (b) Minton & Co. Boceto para azulejo con grullas y vegetación. Inglaterra, siglo XIX. The Minton Archive. Disponible en [https://www.themintonarchive.org.uk/collections/getrecord/gb1857\\_G272\\_1\\_5\\_12\\_1\\_1\\_141](https://www.themintonarchive.org.uk/collections/getrecord/gb1857_G272_1_5_12_1_1_141).

Pese al rechazo inicial de la crítica de la época, el movimiento impresionista fue ganando adherentes y se plasmó no solo en la pintura, sino también en las artes decorativas. En Francia, algunas fábricas de mayólica comenzaron a producir jarrones, vajilla y distintos tipos de contenedores con figuras en relieve hechas en barbotina<sup>6</sup>, lo que añadía mayor textura y volumen a la composición. El MAD cuenta con dos jarrones hechos alrededor de 1880 por la pequeña fábrica parisina de Édouard Gilles<sup>7</sup>, pertenecientes cada uno a un

<sup>6</sup> Tipo de engobe compuesto de agua y arcilla, comúnmente usado en la alfarería para unir partes de una pieza cerámica o modelar decoraciones en relieve.

<sup>7</sup> Édouard Gilles (c. 1868-c. 1895) fue un ceramista francés, conocido principalmente por su trabajo en barbotina. Se especializó en la fabricación de jarrones y jardineras de decoración naturalista en relieve, modelada en arcilla y caolín, y pintada a mano con esmaltes.

par, cuya decoración está ciertamente influida por la importancia que otorgó el impresionismo al entorno natural y al contacto directo con este. Mientras una de estas piezas (fig. 9a) presenta semejanzas estilísticas y cromáticas con pinturas como los *Nenúfares* (fig. 9b) de Monet (pinceladas sueltas, superposición de colores para realzar la percepción del espectador), la otra (figs. 9c y 9d) replica formas florales propias de pintores como Édouard Manet o Camille Pissarro, en las que priman el movimiento de las plantas, sus contornos indefinidos y una composición espontánea.

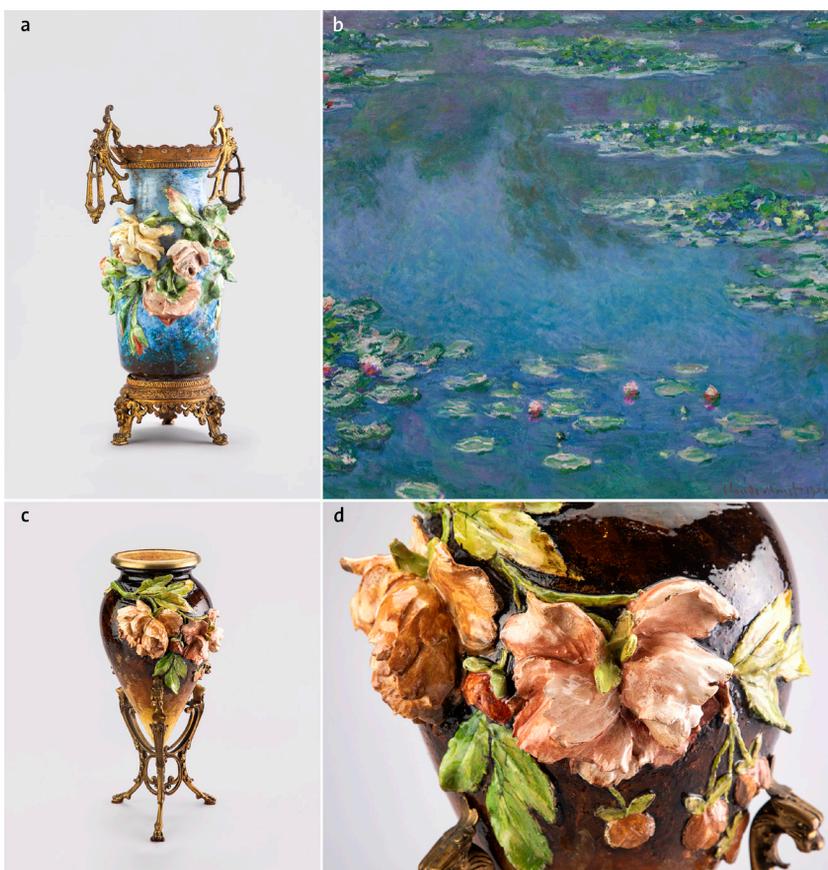


Figura 9. (a) Édouard Gilles. Florero. Francia, c. 1880. Cerámica mayólica policromada y modelada en barbotina con base y asas de bronce ormolú. 37 × 22 cm. Museo de Artes Decorativas, Colección Cerámica, n.º inv. 24.19.49. Fotografía de Juan Pablo Turén. (b) Claude Monet. *Nenúfares*. Francia, 1906. Óleo sobre tela. 89,9 × 94,1 cm. Art Institute of Chicago, Mr. and Mrs. Martin A. Ryerson Collection. Disponible en <https://www.artic.edu/artworks/16568/water-lilies>; (c) y (d) Édouard Gilles. Florero (vista general y detalle). Francia, c. 1880. Cerámica mayólica policromada y modelada en barbotina con tripede en bronce ormolú. 40 × 22 cm. Museo de Artes Decorativas, Colección Cerámica, n.º inv. 24.19.48. Fotografías de Juan Pablo Turén.



Figura 10. Fabricante desconocido. Florero. Francia, c. 1880. Cerámica mayólica policromada y modelada en barbotina. 44 × 23 × 20 cm. Museo de Artes Decorativas, Colección Cerámica, n.º inv. 24.19.62. Fotografía de Juan Pablo Turén.

La adición de flores modeladas en barbotina fluyendo libremente por las piezas fue característica de la mayólica producida por Gilles, aportando un volumen que les otorgó vida y movimiento (Cooney Frelinghuysen *et al.*, 2018). La técnica fue adoptada durante el último cuarto del siglo XIX por varios fabricantes franceses, como Longwy, Onnaing (fig. 2c) y otros talleres instalados alrededor de Fontainebleau, cerca de París. Otro florero de la colección del MAD (fig. 10), que forma parte de un par hecho probablemente en Francia alrededor de 1880, representa plenamente la fantasía natural ofrecida por la cerámica mayólica, realizada por los adornos en barbotina. La pieza destaca por su exuberancia, con decoraciones modeladas en forma de ramas gruesas, enredaderas de rosas, flor de la pluma, pétalos, hojas y motivos acuáticos. En ella, el artista da rienda suelta a

su imaginación y crea combinaciones audaces, excéntricas y coloridas, en un medio plástico que permitió el despliegue tanto de la originalidad como del virtuosismo técnico de sus creadores (Weber *et al.*, 2021).

Las temáticas inspiradas en una naturaleza incontrolable y exótica, los colores vibrantes y formas en movimiento hicieron que este tipo de objetos fuesen muy apetecidos por la aristocracia, pero también por las clases medias, cuyo poder adquisitivo aumentó significativamente durante el siglo XIX. Junto con ello, la disminución de los costos de producción de la mayólica —consecuencia del empleo de mano de obra barata y de la mecanización de varias de las etapas del proceso de fabricación— alimentó aún más la demanda por parte de los grupos medios. Muchos de estos objetos cumplían un doble propósito: eran artículos decorativos y también funcionales, lo que los convertía en un producto atractivo para quienes buscaban traer sofisticación a sus hogares, pero con un presupuesto limitado. Este aspecto, crucial para

el éxito de la mayólica, demuestra que sus productores comprendieron las necesidades del público, asociadas a las tendencias y costumbres domésticas que empezaban a imponerse en la sociedad victoriana. Un ejemplo de ello son los nuevos alimentos y productos que la expansión colonialista, sobre todo inglesa y francesa, introdujo a las mesas europeas, acompañados a su vez de rituales y protocolos para su consumo. Los fabricantes de mayólica respondieron a este fenómeno lanzando al mercado una amplia variedad de artículos especialmente diseñados para cada fin: abundó la vajilla para servir ostras, cangrejos, espárragos y alcachofas, cajas de sardinas, juegos de postre y de café, así como también jarros y floreros en forma de mazorcas y piñas (fig. 11). La mayólica, por tanto, demostró ser un medio maleable, capaz no solo de adaptarse a los requerimientos del mercado, sino también de crear nuevos productos y generar necesidades de consumo.

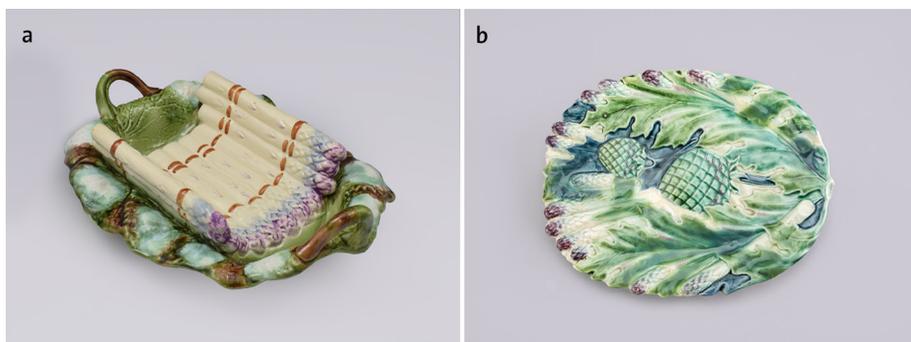


Figura 11. Platos esparragueros de cerámica mayólica policromada y esmaltada: (a) Fabricante desconocido. Francia, 1920. 2,5 × 34 × 26 cm. Museo de Artes Decorativas, Colección Cerámica, n.º inv. 24.19.34. Fotografía de Juan Pablo Turén; (b) Fabricante desconocido. Francia, siglo XIX. 10 × 38 × 30,5 cm. Fotografía de Penny Wilden, en [https://www.thefancyfox.co.uk/en-gb/majolica/french-majolica-creil-et-montereau-asparagus-cradle/prod\\_10690](https://www.thefancyfox.co.uk/en-gb/majolica/french-majolica-creil-et-montereau-asparagus-cradle/prod_10690).

## Mayólica en declive

Los mismos atributos formales que hicieron de la mayólica un producto de consumo masivo, apetecible tanto para las élites como para las clases medias, fueron las principales causas de su declive. Aquellas cualidades en las que se había cimentado su éxito —el uso de esmaltes policromos vibrantes, la caracterización de plantas y animales en estado salvaje, la recurrencia de motivos inspirados en los territorios conquistados por Europa y la profusión de elementos decorativos— con el tiempo dejaron de ser aceptadas y deseables,

convirtiéndose en sinónimo de vulgaridad, exageración y estridencia. Incluso antes de 1900, tras su reconocimiento inicial como innovación técnica, voces críticas apuntaron a su exagerado eclecticismo y colores saturados. Artistas y ceramistas contemporáneos se refrieron a la mayólica como «un magnífico fracaso, pobre en diseño, y que no posee ninguna de las bellas cualidades de las producciones de Della Robbia y su escuela» (Rhead y Rhead, 1906, p. 303). En la misma línea, un memorándum de 1910 de la Oficina de Obras del Gobierno británico calificó el trabajo de Minton & Co. como «de arte y diseño muy deteriorados, ya que no solo los temas elegidos son banales, sino que el colorido es tosco» (Office of Works, 1910, s. p.). La mayólica pasó a ser conceptualizada por los artistas, la academia y la opinión pública como el epítome del mal gusto y el exceso, lo que le significó ser ignorada durante décadas en publicaciones especializadas, museos y espacios de interacción artística, y, finalmente, por los consumidores.

Esta tendencia generalizada al rechazo del adorno excesivo que representaba la mayólica se vio influenciada por la emergencia de movimientos artísticos como el modernismo, que abogaba por una arquitectura y diseño basados en las ideas de simplicidad, funcionalidad y estructura. Teóricos como Adolf Loos (1870-1930) proclamaron abiertamente el fin del ornamento, incluso asociando su eliminación con el grado de desarrollo de una sociedad (Loos, 1908). Thorstein Veblen (1857-1929) y Georg Simmel (1858-1918), por su parte, reflexionando sobre la moda y el «consumo ostentoso» (*conspicuous consumption*), interpretaron el exceso de adorno como una forma de mostrar la riqueza y estatus social de sus usuarios; en el caso de los objetos, cuanto más lujosos y recargados fueran, mayor su capacidad de comunicar poder adquisitivo y prestigio (Veblen, 1899). Para Simmel (1905/1997), cuando las clases medias comienzan a imitar a las élites adquiriendo productos que buscan proyectar estatus, estas abandonan sus antiguos patrones de consumo y adoptan nuevas modas para diferenciarse. Conforme a esta idea, el giro que se produjo a comienzos del siglo xx hacia objetos decorativos de líneas simples y diseños sobrios pudo ser, en parte, una consecuencia de la masificación de la mayólica y su ornamentación recargada (fig. 12), la cual, una vez al alcance de clases más bajas, fue rápidamente rechazada por las élites al percibir estas una amenaza a su distinción social.

Otro de los motivos que hicieron de la mayólica un bien cada vez menos atractivo fueron las condiciones laborales de su producción. Uno de los cambios técnicos introducidos por León Arnoux para Minton & Co. fue el aumento de la concentración de plomo en los esmaltes, que llegó a triplicar la

de los esmaltes corrientes (40-60 % versus 14-33 %): esto le permitió obtener colores más brillantes y con mejor fijación. No obstante, la alta toxicidad del metal provocó problemas graves de salud en el personal de las fábricas, en su mayoría niños y mujeres que eran empleados por su bajo costo como mano de obra y habilidad para pintar las piezas a mano. Sumada a la exposición prolongada a altas temperaturas, la inhalación de plomo y otras sustancias causó envenenamiento y, en muchos casos, la muerte de quienes trabajaban directamente en la manufactura de mayólica. Esta situación comenzó a ser abordada parcialmente a partir de la década de 1890, cuando el Gobierno británico introdujo regulaciones para limitar las concentraciones de plomo de los esmaltes, junto con mejoras en las condiciones laborales y sanitarias de las fábricas. No sería sino hasta 1947, sin embargo, que el uso de plomo en los esmaltes cerámicos quedaría totalmente prohibido, por lo que la mala reputación de la mayólica se prolongó durante gran parte del siglo xx (Goodby, 2021).



Figura 12. Dos ejemplos de la abundancia de elementos decorativos característica de la mayólica: (a) Fabricante desconocido. Centro de mesa. Francia, 1927. Cerámica mayólica policromada y esmaltada. 24 × 35 cm. Museo de Artes Decorativas, Colección Cerámica, n.º inv. 24.19.1. (b) Julius Dressler. Jardinera. Bohemia, República Checa, c. 1900. Cerámica mayólica policromada y esmaltada. 108 × 37,5 cm. Museo de Artes Decorativas, Colección Cerámica, n.º inv. 24.19.10. Fotografías de Juan Pablo Turén.

Hacia 1920 la calidad de la producción de mayólica había disminuido notoriamente, y cada vez menos fábricas estaban interesadas en revivir un tipo cerámico que evidentemente no respondía a los gustos y necesidades de los consumidores. Atrás quedaron los maceteros repletos de flores y enredaderas modeladas en barbotina, las figuras de aves de plumaje brillante dispuestas en escenarios románticos y oníricos, la vajilla fabricada para servir alimentos traídos de las colonias europeas y los jarrones con representaciones

a todo color de una flora y fauna silvestre pero estilizada. Con todo, luego de décadas caída en desgracia, a partir de 1970 diversos museos, casas de subastas y publicaciones, principalmente en Reino Unido y Estados Unidos, iniciaron un proceso de reivindicación de la mayólica, su relevancia histórica y estilística. En 1971, por ejemplo, la casa de subastas Sotheby's inauguró una sucursal en el oeste de Londres dedicada a promocionar pinturas y artes decorativas victorianas, las que habían perdido popularidad entre coleccionistas y compradores. En los años siguientes, varias piezas de Minton fueron vendidas y reproducidas en catálogos especializados (Atterbury, 2021). En 1976, el Victoria and Albert Museum en Londres realizó una exposición dedicada exclusivamente al trabajo de Minton & Co., y seis años después el Cooper-Hewitt Museum de Nueva York organizó también una exhibición de mayólica inglesa, reseñada en el *New York Times* por la crítica de arte Rita Reif (4 de abril de 1982) bajo el título «El audaz regreso de la mayólica». Durante la década de 1980, revistas como *House & Garden* y *Connoisseur* publicaron artículos que reintrodujeron la mayólica como un elemento decorativo de moda, mientras que libros y catálogos de antigüedades impulsaron también su valoración (Atterbury, 2021). Gracias a esfuerzos como los mencionados, el entusiasmo por este tipo cerámico volvió a florecer, acompañado de un interés creciente por resituar la mayólica dentro del canon estético occidental, vinculada con influencias y redes de circulación globales.

### Ideas finales

El estudio de la colección de cerámica mayólica del MAD, única en su tipo dentro de los museos nacionales, resulta especialmente relevante para aproximarnos a los procesos históricos y artísticos que tuvieron lugar principalmente en Europa y que influyeron en la creación de un imaginario dominante sobre otras culturas, territorios y especies. Los recursos visuales que utilizaron los europeos para representar la alteridad, pero también su propio contexto, sentaron las bases para el desarrollo de movimientos artísticos y respuestas creativas en distintos lugares del mundo. En este sentido, la colección de mayólica de los siglos XIX y XX del MAD plantea preguntas y reflexiones sobre conceptos como el colonialismo, la hegemonía cultural y la identidad local.

La investigación en torno a las colecciones de mayólica del Museo permite también establecer vínculos con el contexto local, situando a Chile dentro de un escenario global de intercambio de ideas, materialidades y personas. Aunque no existen registros detallados del consumo y circulación de este tipo

de cerámica en el país, es probable que extranjeros que llegaron a Valparaíso durante el siglo XIX trajeran consigo varias de estas piezas<sup>8</sup>. Nos consta, por lo demás, que la producción local se vio influenciada por la mayólica victoriana, pues la Fábrica de Cerámica de Lota, que operó en Biobío aproximadamente entre 1936 y 1952, desarrolló una línea llamada «Mayólica de Lota», inspirada en los diseños y técnicas de esmaltado de sus homólogas inglesas y francesas. Si bien el MAD no posee un gran número de piezas de esta línea, sabemos de su existencia por fotografías, catálogos y colecciones privadas (p. e., Fundación Andes *et al.*, 1997; MAD, 2016; Fábrica Cerámica de Lota, 1948). El impacto de la mayólica europea en Lota se manifestó asimismo en el desarrollo de técnicas específicas de pintura (esmaltado, vidriado) y modelado (barbotina), en la inclusión de mano de obra femenina en la fábrica y en la incorporación de nuevos diseños y usos en los hogares chilenos. En este sentido, como plantea Dana Leibshon (2010), la reinterpretación local de una producción importada no debiese ser entendida como una mera copia o sustitución, sino como una creación original que genera «experiencias visuales y táctiles que son valoradas y cultivadas» (p. 31).

A pesar de haber caído en el desdén artístico con relativa rapidez, y a que incluso hoy en día su calidad estética sigue siendo cuestionada, la mayólica del siglo XIX logró permear la cotidianidad de la sociedad victoriana, influir en la producción cerámica de diversas regiones del mundo e impulsar debates contemporáneos en torno a conceptos como el buen gusto, el exceso y la moda. Además, tanto en sus temáticas como en su producción, capturó y transmitió el espíritu de una época que se debatía entre los rápidos cambios provocados por la industrialización y urbanización, y los modos de trabajo artesanales más afines a la vida rural. En sintonía con las corrientes artísticas del período y con los gustos del público masivo, estas piezas crearon un imaginario caprichoso donde todo parecía posible y donde los elementos —especialmente de flora y fauna— se conjugaban para dar vida a diseños nunca antes vistos. Lejos de contentarse con una aproximación científica a la naturaleza, a su ordenamiento y clasificación, la mayólica sirvió como vehículo para representarla de forma colorida, expresiva y exuberante: una fantasía natural.

---

<sup>8</sup> Cristóbal Cruz Bruce (com. pers., agosto de 2024), de Antigüedades Bruce, cuenta que hace algunos años encontró en anticuarios y mercados de Valparaíso piezas de cerámica mayólica europea de los siglos XIX y XX. Esto lo llevó a suponer que dichas piezas llegaron a Chile junto con sus propietarios desde Europa.

## Agradecimientos

Gracias a Cristóbal Cruz Bruce, de Antigüedades Bruce, por su paciencia y generosidad compartiendo sus conocimientos. A Elisa Silva, por enseñarme sobre los aspectos físicos y químicos de la cerámica. A Sebastián Espejo, por compartir su apreciación estética de varias de las piezas. A Daniela Mahana, coordinadora de Bajo La Lupa, por su entusiasmo y colaboración en la realización de este artículo. Y a Olaya Sanfuentes y Francisco Derosas, por leerlo y comentarlo.

## Referencias

- Atterbury, P. (2021). “Low, vulgar, even barbarous”. *Majolica: A historical overview*. En *Majolica mania: Transatlantic pottery in England and the United States, 1850-1915* (pp. 19-33). Bard Graduate Center.
- Bard Graduate Center. (2021). *Making majolica*. <https://exhibitions.bgc.bard.edu/majolicamania/making-majolica/>
- Briggs, J. (2021). Molding meaning. *Majolica in a Transatlantic context, from Cole to Haynes, from Ruskin to Eastlake*. En *Majolica mania: Transatlantic Pottery in England and the United States, 1850-1915* (pp. 145-171). Bard Graduate Center.
- Clifford, J. (1988). *The predicament of culture. Twentieth-century ethnography, literature, and art*. Harvard University Press.
- Committee on Museums of the Science and Art Department. (1873). *Minutes of evidence taken before a Special Committee at the offices of the Science and Art Department, South Kensington* (ED 84/30). V&A Archives.
- Cooney Frelinghuysen, A., Eidelberg, M. y Spinozzi, A. (eds.). (2018). *American art pottery. The Robert A. Ellison Jr. Collection*. The Metropolitan Museum of Art.
- Delbourgo, J. (2018). *Collecting the world. The life and curiosity of Hans Sloane*. Penguin Random House.
- Fábrica Cerámica de Lota. (1948). *Cerámica artística de Lota*. Disponible en <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-59066.html>
- Fundación Andes, Municipalidad de Vitacura y Museo de Artes Decorativas. (1997). *Cerámica artística de Lota. Historia, testimonios, objetos*. LOM Ediciones.
- Gay, C. (1854). *Atlas de la historia física y política de Chile: Tomo segundo* (vol. 2). E. Thunot.

- Golinski, J. (2005). *Making natural knowledge. Constructivism and the history of science*. The University of Chicago Press.
- Goodby, M. (2021). "The fearful malady of the clay": Working conditions in the nineteenth-century Staffordshire potteries. En *Majolica mania: Transatlantic pottery in England and the United States, 1850-1915* (pp. 97-109). Bard Graduate Center.
- Haeckel, E. (1899). *Kunstformen der Natur*. Adolf Glitsch.
- Hildyard, R. (2009). *European ceramics*. V&A Publishing.
- Irving, S. (2008). *Natural science and the origins of the British Empire*. Pickering & Chatto.
- Jovanovic-Kruspel, S. (2019). 'Visual histories' Science visualization in nineteenth-century natural history museums. *Museum and Society*, 17(3), 404-421.
- Leibsohn, D. (2010). Made in China, made in Mexico. En D. Pierce y R. Otsuka (eds.), *At the crossroads: The arts of Spanish America & early global trade, 1492-1850* (pp. 11-40). Denver Art Museum.
- Loos, A. (2019). *Ornament and crime*. Penguin Random House.
- MAD. Museo de Artes Decorativas. (2016). *Fábrica de Cerámica de Lota 1936-1952*. MAD y ProCultura.
- National Gallery of Art. (s. f.). *Maestro Giorgio Andreoli of Gubbio*. <https://www.nga.gov/collection/artist-info.2312.html#biography>
- O'Boyle, L. (1983). Learning for its own sake: The German university as nineteenth-century model. *Comparative Studies in Society and History*, 25(1).
- Office of Works. (1910). *Maiolica fountain in front of entrance: Demolished 1926*. National Archives, Kew.
- Page, J. (2023). *Decolonial ecologies. The reinvention of natural history in Latin American art*. Open Book Publishers.
- Pratt, M. L. (2008). *Imperial eyes. Travel writing and transculturation* (2<sup>a</sup> ed.). Routledge.
- Reif, R. (4 de abril de 1982). Majolica makes a bold comeback. *The New York Times*, 32.
- Rhead, G. W. y Rhead, F. A. (1906). *Staffordshire pots & potters*. Hutchinson and Co.
- Royal Commission. (1851). *Official descriptive and illustrated catalogue of the Great Exhibition of the Works of Industry of all Nations, 1851: Vol. Part 1*. Royal Commission. [https://archive.org/details/1851OfficialDescriptiveCatalogueSection1Intro\\_201711/page/2/mode/2up?q=civilised](https://archive.org/details/1851OfficialDescriptiveCatalogueSection1Intro_201711/page/2/mode/2up?q=civilised)

- Said, E. W. (2019). *Orientalism* (6ª ed.). Penguin Random House.
- Serra, D. (2022). *De la naturaleza a la vitrina: Claudio Gay y el Gabinete de Historia Natural de Santiago*. Editorial Universitaria.
- Shelton, A. A. (1994). Cabinets of transgression: Renaissance collections and the incorporation of the New World. En J. Elsner y R. Cardinal (eds.), *The cultures of collecting* (pp. 177-203). Reaktion Books.
- Simmel, G. (1997). The philosophy of fashion. En D. P. Frisby y M. Featherstone (eds.), *Simmel on culture: Selected writings* (pp. 174-185). Sage. (Originalmente publicada en 1905).
- Trilling, J. (2001). *The language of ornament*. Thames & Hudson.
- V&A. (2013). *Council Medal for the Great Exhibition of 1851*. <https://collections.vam.ac.uk/item/O1264265/council-medal-for-the-great-medal-william-wyon/>
- Veblen, T. (1899). *The theory of the leisure class. An economic study of institutions*. Macmillan.
- Wallis, R. (2021). Majolica. Sources of inspiration. En S. Weber, E. Hughes, C. Arbuthnott, J. Briggs, E. Hughes, E. Martin y L. Microulis (eds.), *Majolica mania: Transatlantic pottery in England and the United States, 1850-1915* (pp. 35-69). Bard Graduate Center.
- Weber, S., Hughes, E., Arbuthnott, C., Briggs, J., Martin, E. y Microulis, L. (eds.). (2021). *Majolica mania: Transatlantic pottery in England and the United States, 1850-1915*. Bard Graduate Center.
- Wyatt, D. (1853). *The industrial arts of the nineteenth century. A series of illustrations of the choicest specimens produced by every nation, at the Great Exhibition of Works of Industry, 1851* (vol. 2). Day & Son.