

LA SANTA CENA DE PEDRO MERCEDES



JULIÁN RECUENCO PÉREZ
Instituto de Estudios Conquenses

LA SANTA CENA DE PEDRO MERCEDES

Una colección de platos del ceramista conquense para la Venerable Hermandad de la Santa Cena

El día 11 de junio del pasado año, 2024 era un día histórico para la Venerable Hermandad de la Santa Cena de Cuenca. En efecto, ese día, Luis Miguel Jiménez Patón, Hermano Mayor de la cofradía, y Armando Martorell Montero, secretario de la misma, firmaban el contrato de adquisición de una colección de platos de cerámica del famoso alfarero y ceramista conquense, Pedro Mercedes Sánchez (1921-2008), relacionados, por su significativa iconografía, con el momento representado en el paso que, cada Miércoles Santo, la instauración de la Eucaristía por Jesús, durante la celebración de la última cena de Jesús con los Apóstoles. En efecto, se trata de trece platos de cerámica, que fueron adquiridos a un coleccionista particular, y que representan, cada uno de ellos, tanto a Jesús como a los doce apóstoles.

Cada una de las piezas, tiene un diámetro de diecisiete centímetros, menos la correspondiente a Cristo, que es un poco más grande: veintitrés centímetros de diámetro. Pero más allá de las medidas, lo más significativo de la colección es la elegante elaboración de todos los platos. En efecto, estos hacen gala de todas las características propias de la mejor obra del ceramista conquense: el empleo de la técnica del rayado, a base de ir retirando con un buril u otro objeto metálico la capa de engobe que recubre el conjunto de la obra; la bicromía producida por el rayado, en negro sobre rojo; el *horror vacui* que recubre toda la pieza; la mezcla de simbolismo y de expresionismo en la representación de los temas,...

En definitiva, se trata de una gran adquisición por parte de la hermandad, que a partir de este momento pasará a formar parte de su patrimonio artístico, un patrimonio que no sólo enriquece a la propia hermandad y a nuestra Semana Santa, sino a toda la ciudad, que ha podido recuperar, de esta manera, unas obras de arte que, por el hecho de haber salido de las manos de nuestro mejor alfarero, son también parte de Cuenca. Así, el próximo Miércoles Santo, cuando nuestra magna catedral, la más antigua catedral gótica de España, abra sus puertas para dar salida al paso titular de Octavio Vicent, éste se va a ver enriquecido con esas trece piezas de barro; de barro, el material más humilde, pero a la vez el más importante de todos, porque es el resultado de la fusión de los cuatro elementos de los clásicos: la tierra, el agua, el fuego y el aire.

1. El autor: Pedro Mercedes Sánchez

Pedro Mercedes está considerado, hoy en día, como uno de los ceramistas más destacados de la capital conqueña, una ciudad, por otra parte, que cuenta con una rica tradición ceramística, que se puede remontar, incluso, a los primeros años de su existencia, como lo demuestran las múltiples referencias que sobre el oficio existen ya en el Fuero de Cuenca. En este contexto, Pedro Mercedes nació en Cuenca, el 31 de julio de 1921, y desde muy joven, se vio atraído por el trabajo de la cerámica, un oficio que en Cuenca tiene una gran tradición. El temprano fallecimiento de su padre, Tomás Mercedes Espilez, un modesto industrial oriundo de Teruel dedicado a la venta de frutas y verduras, hizo que su madre, Encarnación Sánchez Pérez, contrajera matrimonio, por segunda vez, con Florentino Merchante Velasco, en mayo de 1929, cuando Pedro aún no había cumplido los diez años de edad. Y este hecho, como veremos, le marcaría, profesional y vitalmente, para toda la vida.

Y es que Florentino Merchante, que era viudo desde hacía algunos años, y al que nuestro protagonista pasaría a llamarte tío durante el resto de los años, era lo que entonces se llamaba “cacharrero” de profesión; es decir, se dedicaba a hacer objetos de barro. A Pedro, la posibilidad de poder coger un trozo de barro y moldearlo, darle forma, le enamoró desde el primer momento, y así lo definió el propio artista, en una entrevista posterior: *“A mí, la alfarería me llamó, y fue el gran acierto de mi vida, un gran encantamiento, y nunca olvidaré aquel momento. Lo recuerdo como si fuese hoy. Yo tenía nueve años, y mi madre me envía a llevar la comida a mi tío, al alfar. Ese día estaba nublado, de esos que hace sol y al mismo tiempo llueve. Al abrir la puerta del alfar, y al ver a mi tío torneando en la rueda, rodeado de cacharros, cántaros, botijos y pucheros, el alfar me enamoró. Es una visión maravillosa. Y desde entonces soy alfarero. Aprendí ese maravilloso oficio que es el de Dios, y que para todos lo derrama.”*

Desde aquel día, Pedro Mercedes intentó acercarse al alfar cada vez que podía, y se incorporó a él en abril de 1933. Dos años más tarde se matriculó en la Escuela de Artes y Oficios, donde fue alumno de Luis Marco Pérez y, sobre todo, de Fausto Culebras, y donde aprendió a dibujar, algo que después le sería esencial a la hora de crear su propio estilo. Sin embargo, la enseñanza de ambos maestros conqueños de la escultura no resta un ápice para que Pedro Mercedes sea considerado, esencialmente, como un artista plenamente autodidacta. Y es que, aunque en sus primeros años como ceramista, Pedro Mercedes se dedicó principalmente a la producción de piezas utilitarias, como vajillas y utensilios

domésticos, muy pronto, sin embargo, su inquietud por el arte y la creación le llevó a experimentar también con piezas decorativas y escultóricas, lo que poco a poco le permitió ganar reconocimiento en el ámbito artístico.

Ese cambio de estilo se empezó a notar ya en la década de los años cuarenta, recién terminada la guerra, que le había obligado a Pedro Mercedes a abandonar sus estudios artísticos. Éste fue un momento muy importante para él especialmente el año 1948. Por una parte, en el mes de abril contrajo matrimonio con Angustias Martínez García. Por otra parte, sólo unas semanas más tarde, el 2 de mayo, escrituraba la compra del alfar que había sido de Félix Pérez, uno de los “cacharrereros”, relativamente numerosos, que hubo en Cuenca durante la primera mitad del siglo pasado. Por fin podía contar con un lugar de trabajo que fuera plenamente suyo; y a su alfar, de manera casi inmediata, se incorporaron en aquellos primeros años tanto el propio Félix Pérez, como su “tío”, Florentino Merchante. Y poco tiempo después lo haría, también, José Martínez Culebras, su amigo “Josele”; si Angustias fue la fiel compañera de Pedro Mercedes en el plano personal y vital, con quien compartió toda su vida, hasta su fallecimiento en el año 2004, “Josele” lo sería en el plano profesional.

Cuatro años antes, Pedro Mercedes había recibido su primer encargo importante, reconocido incluso fuera de nuestra ciudad. El dueño del Bar Torremocha, gran aficionado a los toros, encargó a Pedro Mercedes la elaboración de un curioso botijo con la cara del torero Manuel Rodríguez Sánchez, “Manolete”, que él mismo le entregó al diestro el 1 de junio de 1944, en la plaza de toros de Las Ventas, en el transcurso de la corrida de la Beneficencia de ese año. No resulta difícil imaginar la ilusión que al artista le había hecho aquel encargo, precisamente sobre un tema tan querido para él, como él como era éste de la tauromaquia, al que le dedicó, como es conocido, centenares de piezas a lo largo de su vida. Para comprender mejor el amor que Pedro Mercedes sintió por el arte de los toros, hay que tener en cuenta una conocida anécdota de su vida, que sucedió cuando el artista acababa de cumplir seis años. El 7 de septiembre de 1926 se inauguró la actual plaza de toro de Cuenca, con un cartel en el que estaban incluidos tres de los primeros espadas a nivel nacional: “Valencia II, Martín Agüero y Marcial Lalanda, en cuya cuadrilla, como uno de sus banderilleros y peones de brega, el padrino de Pedro Mercedes, conocido con el apelativo de “Pelaspigas”. En aquel acto el alfarero, a quien sus padres hubieran deseado algún día ver vestido de torero, vestido aquel día con traje campero, participó en el paseillo, delante de los tres diestros, que sí vestían de luces para la ocasión.

En la década de los años cincuenta, la obra de Pedro Mercedes, en consonancia con el proceso de modernización que se va a producir en estos momentos en el conjunto de la ceramística española en

todos sus centros de producción, va a dar un fuerte salto de calidad y de originalidad. A ello contribuyeron también, además del propio desarrollo del país, algunos aspectos que, en principio, eran negativos para el trabajo del barro. El desarrollo de los materiales plásticos y el reemplazo de este tipo de objetos en el menaje doméstico, hizo que los alfareros tuvieran que reinventarse, pues a partir de este momento tuvieron que sustituir sus antiguos productos puramente crematísticos por otros, más artísticos y decorativos.

En 1957 sucedió un hecho curioso: en el mes de mayo apareció en la portada de la famosa revista norteamericana *Reader's Digest*, en su edición española, una fotografía del algar de Pedro Mercedes. En la imagen, junto a multitud de piezas ya cocidas y otras en proceso de elaboración, aparecen, junto al propio Pedro Mercedes, al fondo, de pie, con uno de sus hermanos platos entre las manos, los otros dos obreros del taller: su padrino, Florentino Merchante, y el querido "Josele". Sin embargo, cosa curiosa, en sus páginas interiores, por algún motivo, no aparece el artículo que debía haber acompañado a la fotografía, un texto que había sido realizado el periodista Luis Antúnez Valerio, según él mismo le confesaría más tarde al artista. Por aquellas mismas fechas le llegaron también algunos encargos de gran importancia, como la vajilla completa que le encargara el torero Pepe Dominguín, cuyas piezas, todas ellas, estaban decoradas con diferentes elementos relacionados con el mundo taurino.

En los años sesenta, el artista conquense daría el salto definitivo, tanto desde el punto de vista comercial como del artístico, más allá de la propia geografía provincial conquense; un salto que, sin embargo, ya se había empezado a producir en los últimos años de la década anterior. A este respecto, hay que citar las palabras del periodista conquense Raúl del Pozo, publicadas en el diario *Ofensiva* en septiembre de 1960, con su estilo ya entonces peculiar: *"Ayer estuve, con Pacheco, en el estudio de Pedro Mercedes. Ya saben que este botijero acapara la atención artística europea. Todo empezó cuando hasta Picasso llegaron, en manos de turistas, cacharros del genial alfarero conquense. Ahora, Pedro Mercedes es estrella. Se espera, de un momento a otro, la llegada a nuestra ciudad de Jean Cocteau, que trae como principal objetivo visitar al alfarero. Lo que natura no da, Salamanca no concede. Y la naturaleza ha dado a Pedro Mercedes tantos dones, que sin ningún atributo salmantino está elevándose de modo esencial... Al abordar a este hombre honrado, sin empachos salmantinos, puro en su arte y en su actitud, sale uno pensando que a los que hay que mandar a freír espárragos es a esos gamberros que nos la dan de quinto en exposiciones extravagantes y engañosamente oscuras."*

Es interesante esa relación que siempre, de alguna manera, estuvo presente, entre la obra de Pablo Ruiz Picasso y de Pedro Mercedes, y que le llevó al primero a afirmar lo siguiente: *“El mismo duende nos ha tocado a mí y al alfarero de Cuenca”*. No es que se tratara de dos estilos similares, desde luego, pero sí de una cierta relación entre las obras de ambos artistas, que en realidad nunca llegaron a conocerse personalmente, según el mismo Mercedes se lo reconoció un día al periodista Tomás F. Ruiz. Y a este respecto, en una entrevista que el prestigioso periodista Jesús Hermida le realizó en Televisión Española, en enero de 1981, se realizó la afirmación siguiente: *“Pedro Mercedes es en el barro lo que Picasso era en la pintura.”*

En 1961, Pedro Mercedes realizó su primera exposición individual, en Barcelona, organizada por el periodista José María Tavera y el futuro presidente de la Casa de Cuenca en Barcelona, que era, al mismo tiempo, secretario del Ayuntamiento de la ciudad condal, Juan Ignacio Bermejo Gironés. A esa exposición, que se saldó con un importante éxito, hay que añadir también la colectiva, que se celebró en 1966 en Madrid, en el Casón del Buen Retiro, una exposición retrospectiva de toda la historia de la cerámica española, desde la prehistoria hasta los principales ceramistas contemporáneos. Pedro Mercedes formó parte de la sección dedicada a los “artistas actuales”, compuesta de cincuenta y cuatro profesionales de toda España, y a ella acudió con un total de catorce piezas, una de las cuales, uno de sus famosos toros, encabezaba, a media página, la parte del catálogo dedicada a la bibliografía. Ese mismo año, por otra parte, el artista conquense había obtenido el Premio Nacional de Artesanía, por una de sus famosas perdices.

Ya antes, en 1962, el poeta Carlos de la Rica le encargó otro de sus toros, como regalo de bodas para los entonces príncipes, Juan Carlos de Borbón y Sofía de Grecia. Se trataba de un toro extraordinario, de cuarenta y cinco centímetros de alto por sesenta de largo, acabado con la técnica del raspado, en una de cuyas caras estaba decorado con escenas de caza -una jauría de perros persiguiendo a un grupo de ciervos-, tan del gusto del futuro monarca; en la otra, dedicada a la princesa, aparece decorada con una reina, sentada en su trono, con una comitiva de bellas espigadoras que ofrecen a ésta el fruto recogido. Junto a ambos motivos, en una parte del toro se puede leer la dedicatoria siguiente: *“La ciudad de Cuenca y la provincia a SS.AA.RR., los príncipes Juan Carlos y Sofía, en el día de sus venturosos esponsales. 14, mayo, 1962.”*

En 1970 recibió otro de sus encargos más importantes, esta vez por parte del propio Ayuntamiento conquense: un total de setenta y cuatro placas de barro, dedicadas a los diferentes oficios comerciales, destinadas a adornar el nuevo mercado que por entonces se iba a construir, placas que

nunca se llegaron a instalar. Y dos años más tarde se celebraría otra de sus exposiciones más destacadas, la que se celebró en la Casa Municipal de la Cultura de Ronda, en la provincia de Málaga. A ella envió más de cincuenta piezas, de diferentes tamaños, dedicados a otra de sus temáticas más queridas, la tauromaquia, que una vez finalizada la exposición, que fueron entregadas en su totalidad, una vez finalizada la exposición, a la Casa Palacio Don Bosco de la ciudad andaluza. El marco de la muestra fue la celebración de un conjunto de actos para celebrar el hermanamiento de ambas ciudades. Para entonces, la obra de Pedro Mercedes continúa su explosión hacia más allá de nuestras fronteras, y no sólo de las provinciales. Historiadores del arte y ceramólogos, empiezan a hablar de él en algunos de sus libros. En este sentido, es de especial importancia que libro que, bajo el título de *“Guía de los alfares de España”*, salió a la luz en 1975, una obra que había sido escrita por Natacha Seseña y por dos destacados estudiosos alemanes, Rudiger Vossen y Wulf Köpke.

Durante los años ochenta, nuestro genial artista siguió recibiendo diversas distinciones y homenajes, algunas de ellas a modo de exposiciones. Entre éstas, y más allá de su participación destacada en la primera edición de Farcama (Feria de Artesanía Castellano-manchega), celebrada en 1981 en el Palacio de Tavera de Toledo, hay que destacar las sucesivas muestras celebradas en Cieza (Murcia) y Alba de Tormes (Salamanca). Y entre las distinciones, la Casa de la Mancha en Madrid le concedió, en 1983, el Premio al Manchego del Año; y sólo cinco años más tarde, en 1988, y con apenas unos días de diferencia, fue reconocido con la Medalla de Oro de Castilla-La Mancha y con la Medalla de Oro de la Ciudad de Cuenca, otorgados, respectivamente, por la Junta de Comunidades y por el Ayuntamiento de Cuenca.

En 1988, Pedro Mercedes se jubiló, acuciado por algunos problemas de salud, que se irían agravando en los años siguientes, y por la necesidad de modernizar un alfar que, no obstante, él sabía que ya no sería el suyo, el que había utilizado durante toda su carrera profesional. Pero no abandonaría del todo el mundo del arte. A partir de este momento, el trabajo del barro sería sustituido por el grabado primero, y más tarde por el dibujo, a través de la ilustración de libros y la realización de diversos carteles, entre los que destacó, por su especial importancia, además de los relacionados con el mundo de la tauromaquia, los de la Semana de Música Religiosa, en el año 2000, y de la Semana Santa de Cuenca, en 2008. Antes de ello, y durante toda la década anterior, se celebraron diversas muestras de su arte, entre las que destacaron la de 1991, organizada por la Caja de Ahorros de Cuenca y Ciudad Real, y las dos exposiciones antológicas, celebradas en Toledo, en 1991, y en Cuenca, en 1998, por la Diputación Provincial.

En la década siguiente, el alfarero fue objeto de nuevos homenajes, en forma de exposición. Así, en 2002, la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha organizó en Cuenca la exposición “Pedro Mercedes, alfarero”, coincidiendo con la Semana Santa. La exposición, además, supuso la adquisición, por parte de la propia Junta, de un total de ciento sesenta piezas, más la donación de doscientas piezas más. Y en el año 2007, el Ayuntamiento de Cuenca organizaría una exposición que, en la Casa Museo Zabala, la exposición que, bajo el título de “Pedro Mercedes, el hombre que hizo hablar al barro”, estaba dedicada, como base fundamental, a las setenta y cuatro placas que la institución le había encargado para ornamentar el nuevo mercado central, sobre temas relacionados con los oficios artesanos y la venta en el mercado.

Y en 2007, sólo un año antes de morir, llegaría el colofón de su nombramiento como académico de honor de la Real Academia Conquense de Artes y Letras. En el acto de nombramiento participó Natacha Seseña, miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y de la Academia Internacional de Cerámica de Ginebra (Suiza), quien glosó la vida y la obra del alfarero conquense; su hijo, Tomás Mercedes, que habló desde un punto de vista más personal del nuevo académico, y Pedro Miguel Ibáñez, catedrático de Historia del Arte de la Universidad de Castilla-La Mancha, quien, en ese momento, era el presidente de la institución, quien destacó *“la importancia de la figura de Pedro Mercedes, y la justicia llevada a cabo al decidir su honorífica incorporación a nuestro seno.”* De forma paralela a ese nombramiento como académico honorario, al maestro se le dedicó un monumento, que fue colocada junto al río Júcar, en el mismo barrio de San Antón, y muy cerca del edificio que siempre fue su alfar, y hasta su hogar. El monumento, como no podía ser de otra forma, fue realizado en barro por uno de sus alumnos, Tomás Bux, aunque después se pasaría a bronce, y en él se representa al maestro, en figura de tres cuerpos, con sus gruesas gafas y su característico mandil, que siempre vestía cuando se encontraba en su casa.

Pedro Mercedes falleció el 12 de febrero de 2008, a la edad de 86 años, pero el genio, la estrella del artista, nunca se apagó. Lamentablemente, no llegó a ver publicado el cartel que la Junta de Cofradías le había encargado para la Semana Santa de ese año, en el que aparece representado, en ese estilo figurativo y expresionista suyo, que tanto le caracterizó, una imagen de la procesión del Viernes Santo, en la que destacan las imágenes de Jesús Nazareno y Simón de Cirene. Y en el mes de diciembre de ese mismo año, la propia Junta de Cofradías le quiso dedicar la primera exposición temporal que tendría lugar en su nuevo Museo de Semana Santa. Con el título de “Pedro Mercedes, “Navidad íntima”, se recopilaron para la ocasión una selección de la su obra que el artista había realizado sobre temas navideños.

De esta forma, el duende de Pedro Mercedes se quedó para siempre aquí, en Cuenca, junto a ese Júcar al que tanto amaba. Están, también, sus obras, y está su alfar, que en el año 2010 fue adquirido por el Excelentísimo Ayuntamiento de Cuenca para convertirlo en museo, un museo que fue inaugurado oficialmente el 11 de febrero de 2022, después de unas obras que duraron casi tres años, entre 2019 y 2021; de esta forma, la institución logró, siquiera temporalmente, que el duende del alfarero, al que Pedro Mercedes se refirió en diversas ocasiones como su fuente de inspiración, se quedara permanentemente en nuestra ciudad. El legado de Mercedes, además de poder encontrarlo en el conjunto de su obra, está también en su contribución al enriquecimiento y la renovación de la cerámica conquense, más allá de su persona. Su capacidad para integrar lo tradicional con lo moderno ha influido en nuevas generaciones de ceramistas, quienes lo consideran un referente dentro de la tradición cerámica española, como lo demuestra parte de la obra de la mayor parte de los ceramistas conquenses de la última generación, los que han seguido moldeando el barro, a caballo ya entre los siglos XX y XXI: Adrián y Rubén Navarro, Luis del Castillo, Fernando Moya, Antonio Hernansanz, Tamás Bux,...

Sin embargo, el cierre indefinido del alfar anunciado por el Ayuntamiento de 2023, una vez terminado el plazo de su gestión, ha devuelto al olvido la memoria del edificio, que otra vez se encuentra sumida en el miedo a que las piezas contenidas en él continúen con su deterioro inexorable. El propio Ayuntamiento lo sabía cuándo se decidió a adquirir el alfar y la casa para convertirlos en museo, y, también lo sabía cuándo se determinó, ya en 2018, a organizar lo que llamó el Año de Pedro Mercedes, al conmemorarse el décimo aniversario de su fallecimiento, organizando una serie de homenajes en honor del gran maestro del barro. Es necesario, por ello, que la casa-museo de Pedro Mercedes vuelva a abrirse, con el fin de que esta parte importante de la cultura conquense no termine por desaparecer entre el polvo y la incuria de una mala gestión.

2. La obra. Clasificación estilística, temática y tipológica

2. 2. Clasificación estilística

A lo largo de su formación, Pedro Mercedes se adentró en el estudio y la práctica de las técnicas cerámicas tradicionales, lo que le permitió dominar los fundamentos del oficio, como el torneado, el esmaltado y la decoración de piezas. No obstante, su verdadera creatividad se desató cuando comenzó a experimentar con nuevas formas y acabados, explorando cómo la cerámica podría evolucionar sin

perder sus raíces. Así, Mercedes se ha distinguido por su enfoque innovador y por mantener viva la tradición de la cerámica conquense, fusionando técnicas ancestrales con una visión contemporánea. La obra de Pedro Mercedes se caracteriza por su personalísima visión estética, que fusiona la tradición de la cerámica conquense con elementos contemporáneos y vanguardistas. El ceramista es conocido por la calidad de sus esmaltes, que se caracterizan por sus colores vivos y la originalidad de sus acabados. Mercedes suele utilizar una paleta de tonos cálidos y terrosos, como el marrón, el rojo y el naranja, colores que evocan la relación de la cerámica con la tierra y la naturaleza.

¿Pedro Mercedes es alfarero o ceramista? Las dos palabras parecen sinónimas, y así son utilizadas muchas veces. Sin embargo, es el propio Pedro Mercedes quien nos responde a esta pregunta: *“Prefiero decir alfarero que ceramista. La alfarería es más primaria, ruda, silvestre, más popular, mientras que la cerámica es más sabia, culta, más contemporánea, aunque se puede decir que ambas son completamente hermanas.”* Y Luis Calvo, refiriéndose al maestro de San Antón, especifica: *“Él habla del barro, que es la materia prima del alfarero, sin entrar en la consideración de que se trata de un producto de la descomposición de una roca feldespática, o sea, la arcilla, que en su máxima pureza se presenta de color blanco (caolín) y, dependiendo de la proporción de impurezas, llega al intenso rojo, pasando por el gris, amarillo, etc. Pero esto pertenece ya al mundo de los nuevos alfareros, los de escuela, a quienes los viejos maestros llaman ceramistas; aquellos que nunca hicieron cacharros utilitarios, reservándose para sí la aristocracia popular del mundo de la cerámica, porque algo les está diciendo que, en cierto modo, navegan por la misma orilla.”*

Las piezas de Pedro Mercedes no solo destacan por su funcionalidad, sino también por su diseño innovador. Sus creaciones incluyen desde grandes esculturas, casi abstractas, hasta platos, tazas, jarras y cualquier otro objeto de uso doméstico, pero que, tras pasados por su genio creador, parecen más obras de arte que objetos puramente utilitarios. A menudo, las superficies de sus piezas están decoradas con patrones geométricos o formas orgánicas que le dan un toque moderno y dinámico. El trabajo de Pedro Mercedes también es notable por la experimentación con diferentes técnicas de acabado, como el uso de esmaltes metálicos, el gres y el barnizado en tonos mate o brillantes, que le permiten dar una textura única a cada pieza.

Una de las principales características del estilo propio de Pedro Mercedes, muy particular en el conjunto de la cerámica española de los años setenta, es que éste pocas veces dibuja sus obras. Por el contrario, la técnica que el maestro conquense utiliza en el proceso de elaboración de las piezas es la del engobe, que consiste en el cubrimiento de éstas con una capa de material que les da un color diferente al

del propio material base. Así, la siguiente fase del trabajo consiste en raspar, con un buril u otro material similar, una parte de la superficie, retirando de esta forma la capa colorante, y formando así, sobre ella, sus dibujos característicos. Estos dibujos destacan por su estilización y su esquematismo, y, sobre todo, por una especie de *horror vacui*, que recubre prácticamente toda la superficie de las piezas, aunque, según él mismo afirmó, en los últimos años, la mayor parte de sus obras presentan unos motivos menos estilizados y recargadas que en las que hizo en su primera etapa como ceramista.

El de 1957 fue un año clave en la obra de Pedro Mercedes. En efecto, ese año fue cuando abandonó, casi definitivamente, lo que se ha venido a llamar la “cacharrería”, la alfarería tradicional y utilitaria, para dedicarse, casi completamente, a realizar auténticas obras de arte. No es que abandone las piezas tradicionales, como los botijos, pero hasta en estos casos, el artista también los decora de acuerdo a su tradicional raspado sobre las capas de engobe. Un engobe que realiza con diferentes materiales, como el bióxido de manganeso, que le aporta ese color negro que, unido al rojo del barro, aporta el característico estilo de nuestro alfarero. Pero, si bien ese bicromismo, negro sobre rojo, caracteriza la obra de nuestro autor durante toda su vida, en algunos momentos utiliza también otros pigmentos diferentes en el engobe, que le van a aportar más color: verdes, amarillos,...

Y es que, si algo caracteriza la obra de nuestro genial artista, ya lo hemos dicho, es el raspado, que es la evolución directa de aquel rayado, con el buril o con una navaja, de sus primeras obras. El rayado es, ni más ni menos, una incisión, tal y como ya se hacía en Europa desde el Neolítico, o, algunos años después, por los ceramistas protochinos. El raspado, propio de Pedro Mercedes, es otra cosa, tal y como afirma Luis Calvo: *“Pero quizás, lo más destacado de nuestro alfarero, al margen de la genialidad de su obra, haya sido el uso de la técnica del raspado, de la que sólo existe, al parecer, un antecedente aproximado en la cerámica maya de los siglos III y IV... Buscaba conseguir un cierto relieve de las figuras que simplemente silueteaba sobre el baño de sulfuro de plomo, para lo cual, utilizando una simple navaja, se le ocurrió raspar el baño, dejando el barro a la vista en los espacios libres de dibujo, con lo cual conseguía contrastes de color, que se acentuaba después de cocida la vasija, creando así una especie de superposición de planos.”*

Ese raspado, por otra parte, proporciona a la obra de Pedro Mercedes un estilo muy característico, que ha sido definido como un grafismo gestual. Dice Luis Calvo: *“Seguirían, luego, años de práctica sobre los cacharros, consiguiendo la seguridad que exige un trazo sin posibilidad de rectificación, hasta consolidar un grafismo que terminó siendo instintivo, reflejo de su personalidad interior, dotada, como se ha visto, de una predisposición especial para descubrir la armonía entre la*

materia y la forma, de tal manera que, cuando el artista toma la vasija en sus manos, la sensibilidad le lleva a un primer trazo, casi siempre gestual, sobre el que se apoya el resto de la representación.”

Y una vez realizada la pieza, viene la parte más complicada del proceso, porque una mala cocción puede hacer inútil muchos meses del trabajo del artista; y porque, además, una vez las piezas en el horno, el alfarero ya no tiene control directo sobre el proceso creativo. Son días y noches de mucha tensión, empezando por el “temple”, en el que el horno se somete a una temperatura no demasiado elevada, porque, en caso contrario, sometido a una fuerte diferencia de temperatura el barro podría romper, destruyendo así el trabajo de muchos meses. Así, se irá aumentando la temperatura del horno de manera gradual, como también será gradual, después, el proceso de enfriamiento, un vez terminada la cocción de las piezas.

En resumen, podemos decir que la obra de Pedro Mercedes se enmarca dentro del expresionismo, propio del arte que caracterizó al arte europeo y americano a lo largo de todo el siglo XX, que se caracteriza por una representación subjetiva y emotiva de la realidad, en la que los artistas buscan expresar sus sentimientos y emociones más profundos, a menudo de forma dramática y distorsionada. En efecto, el expresionismo suele ser entendido como la deformación de la realidad para expresar de forma más subjetiva la naturaleza y el ser humano, dando primacía a la expresión de los sentimientos más que a la descripción objetiva de la realidad. Pero el expresionismo, así entendido, es sin embargo extrapolable a cualquier época y espacio geográfico, y en este sentido, el expresionismo mercediano bebe en las raíces de toda la historia de la alfarería, que es el oficio, por otra parte, y así ha sido definido en muchas ocasiones, más antiguo del mundo. Una obra, en fin, que nos recuerda mucho a las cerámicas antiguas, especialmente a las cerámicas áticas, etruscas y campanienses, convenientemente modernizadas a través de su propia imaginación creativa.

2. 2. Clasificación temática

En alguna ocasión, Pedro Mercedes ha afirmado que él no realiza paisajes en sus obras, y ello es cierto. En efecto, el elemento vegetal, cuando aparece, y en realidad lo hace a menudo, lo hace siempre de una manera exenta, como un elemento simbólico, nunca formando parte de un conjunto paisajístico. Lo mismo se puede decir cuando el artista decora sus piezas representaciones de seres vivos, sean estos humanos o animales, elementos que son, también, tan característicos del conjunto de su obra. Y es que,

toda la obra mercediana se caracteriza, por una concepción simbólica, que da vida al barro. Ya lo dijo Walter Narade: *“El poder del mundo espiritual del que forma parte el símbolo, es eterno.”* Luis Calvo ha definido la obra de Pedro Mercedes como de una gran alegoría. Para Marino Poves, *“el empleo del símbolo, como mensaje, la realiza desde una perspectiva humanística, religiosa, moralizante y naturalista.”* En definitiva, a través de sus obras, Pedro Mercedes es capaz de crear todo un mundo onírico, que arranca de la propia fantasía creadora del artista, y que parece vivir dentro del barro.

Entre los temas más característicos de la obra mercediana figuran, se ha dicho repetidamente, los temas religiosos, algo que no nos puede sorprender, si tenemos en cuenta la obra que nos ha llevado hasta aquí: una colección de platos sobre la Última Cena de Jesús con los apóstoles. Pedro Mercedes es un hombre profundamente religioso, como lo demuestra el hecho de que, cada vez que él y su amigo Josele debían enfrentarse a una nueva cocción, ambos, después de santiguarse, pronunciaban, a modo de oración taumatúrgica, las palabras siguientes: *“Que Dios le haga pan, y que en el horno estén.”* Y aunque la imagen ya estaba allí cuando nuestro protagonista compró el taller, lo cierto es que éste se hallaba presidido por un mosaico cerámico, en el que se representaban las imágenes de Santa Justa y Santa Rufina, las santas patronas de alfareros y ceramistas, y de todos los profesionales del trabajo del barro, sea cual sea su especialidad. A este respecto, Emili Sempere ha escrito sobre nuestro alfarero: *“Pedro Mercedes me explico que no acostumbraba a marcar la cruz sobre la puerta del horno, pero que sí que había existido la costumbre. Lo cierto es que, desde que empezaba la cocción, no tenía sed, no tenía hambre, ni tenía sueño. Me mantenía a pie fijo en el horno, y cuando terminaba, suplicaba al Supremo Alfarero: ahí está la obra; que salga lo que yo he hecho, pero... échame una mano.”*

Y junto a los temas religiosos, también son importantes los temas tomados de la mitología, especialmente de las mitologías griega y romana. Tampoco nos resulta extraño este hecho, si tenemos en cuenta que el mito, lo decía Mircea Eliade, contiene un elemento simbólico que está mucho más allá de lo puramente racional. En efecto, para el famoso filósofo e historiador de las religiones, el mito no es simplemente una narración falsa o una fábula, sino una historia sagrada que relata acontecimientos que sucedieron en un tiempo primordial, en el tiempo de los orígenes. En efecto, los mitos tienen una función central en las culturas tradicionales porque, a través de ellos, se reafirman los valores y principios fundamentales de la comunidad. Los mitos revelan una verdad profunda sobre la estructura del mundo y la condición humana, y su función es proporcionar modelos ejemplares y conferir un sentido de significado y orientación a la existencia. Los mitos son relatos sagrados que conectan a los seres humanos con lo sagrado y lo trascendente, proporcionando un marco de referencia para la vida y la cultura.

Y si la religión y la mitología son los temas principales de la obra mercediana en cuanto a lo que se refiere a la figuración humana, entre la figuración animalística hay también dos escenas destacadas: la tauromaquia y la cinegética. Ambas, desde luego, comparten con las anteriores su carácter simbólico, casi mítico. No en vano, las dos están muy relacionadas con el mito en muchas civilizaciones, principalmente en todo el círculo mediterráneo. El toro ha sido un símbolo poderoso en muchas culturas mediterráneas. En la antigua Grecia, por ejemplo, los toros estaban asociados con dioses como Poseidón y Zeus, y en este sentido debemos tener en cuenta las representaciones cretenses, con muchachas saltando por encima de toros de cuernos afilados. También en la cultura íbera, el toro representaba fuerza y divinidad. Todas estas representaciones, sin embargo, no son ajenas a otras muchas mitologías, como la egipcia, en la que el toro Apis era venerado como una encarnación de los dioses Ptah y Osiris, por lo que eran cuidados ritualmente en los templos de estos dos dioses, y embalsamados en grandes sarcófagos, como los propios faraones. Abundar más en este aspecto nos alejaría demasiado del verdadero interés de esta comunicación, que no es otro que acercarnos un poco más a la obra de nuestro genial alfarero.

Como la tauromaquia, la caza está también presente en todas las mitologías. Así, en Grecia y en Roma, donde la diosa Artemisa-Diana, que vive en el monte, alejada de la civilización, se muestra como la diosa protectora de los cazadores; y como protectora de la caza, es, también, la protectora de la propia naturaleza, de la fertilidad, de la castidad, y de los animales salvajes, y es representada con una luna. En la mitología nórdica es importante la figura de Odín, quien, entre otras facetas, destaca también como un dios cazador; por ello los vikingos realizaban rituales simbólicos a Odín antes de enfrentarse a una jornada de caza. También entre los celtas existía una fuerte conexión entre la naturaleza y el hombre, y la caza era una actividad sagrada. El dios Cernunnos, a menudo representado con cuernos de ciervo, era asociado con la vida silvestre. En efecto, existe en muchas culturas, también en la actualidad, sobre todo en el mundo rural, una comunión directa entre el cazador y la pieza cazada, como también la hay entre el cazador y la propia naturaleza.

Sin embargo, también hay una parte, en la obra de Pedro Mercedes, que tiene que ver con el costumbrismo: los oficios, los juegos populares, En este sentido destacan las tablas que realizó para el nuevo mercado municipal, y que nunca llegaron a instalarse allí; son más de setenta piezas, dedicadas en su totalidad a los oficios, principalmente de aquellos que tienen algo que ver con la venta en los puestos del mercado. Pero también en estos casos, como en todos los demás, los temas representados lo hacen en beneficio de un cierto simbolismo, que está más allá de la propia realidad de la escena representada. Como en el arte simbolista, que surgió a finales del siglo XIX, especialmente en Francia y en Bélgica,

Pedro Mercedes utiliza los símbolos para transmitir significados ocultos y profundos, que a menudo están relacionados con su mundo interior, con sus sueños.

2. 3. Clasificación tipológica

Pedro Mercedes no fue sólo ceramista; por el contrario, ya hemos visto que en los últimos años de su vida se dedicó también a otros conceptos artísticos, como el grabado, el dibujo, la cartelística, ... , en los que desarrolló también un estilo muy parecido al que había utilizado en sus piezas cerámicas. Y sobre todo, por su especial relevancia, quiero dedicarme aquí, también, a los murales de estuco, que realizó principalmente durante los años sesenta y setenta. Son obras, algunas de ellas sobre todo, de gran tamaño, en las que el artista trabajó de manera similar a como lo hacía con el barro, sustituyendo ahora el engobe por diferentes capas de estuco sobrepuestas, de distintos colores, que más tarde raspaba en una parte de su superficie, dando así vida a sus poderosas creaciones artísticas; y por supuesto, tal y como lo hacía con el barro, trabajando siempre sólo a partir de su propia imaginación, sin el empleo de ningún boceto previo.

Ejemplo de esos paneles de estuco los podemos encontrar en el propio alfar del maestro, donde se conservan tres de ellos, así como en el colegio menor Alonso de Ojeda, en la capital de la provincia. Sin embargo, el mural más importante de los que hizo es el titulado “Día de Caza”, que se conserva en uno de los muros interiores que cierran el jardín de lo que, hoy en día, es el hotel “Castillo de Uña”, junto a la laguna homónima. Realizado en 1962, tiene unas medidas casi ciclópeas: veintiocho metros de longitud por dos metros y medio de altura, lo que implica una superficie total aproximada, estucada y raspada, de sesenta metros cuadrados. Por lo que se refiere a la temática, ésta es, también, una de las más características del artista, la cinegética: una jauría de lebreles intentando dar caza a una manada de ciervos. En su conjunto, costa de cuarenta figuras, tantos los perros como los cornúpetas se representan, como en el resto de sus obras, de manera muy estilizada, y el conjunto está dotado de un movimiento constante, que da vitalidad al conjunto de la obra.

Pero Mercedes fue, sobre todo, alfarero, y es el barro el elemento que mejor domina a lo largo de toda su vida artística. No en vano, empezó a moldear la arcilla cuando tenía poco más de diez años, y durante toda su vida, hasta el momento de su jubilación, siguió haciendo “cacharros”. Así, realiza, botijos -de diferentes tamaños, desde el de cuatro o cinco litros hasta el “bicho”, el más pequeño de todos-, castañas -una especie concreta de botijos, aplanadas por uno de sus lados, con el fin de que se

puedan adaptar al lomo de las caballerías, y así, poder ser transportar fácilmente de un lado a otro-, orzas, cántaros, platos, vasos -hasta vajillas enteras, como la que hizo a la familia Dominguín-, candelabros. Sin embargo, sobre todo desde la década de los años cincuenta, pero también ya incluso antes, esos cacharros terminarán siendo verdaderas obras de arte, no sólo por la decoración empleada, sino incluso por su morfología, creando verdaderas esculturas, que le caracterizan durante toda su vida.

Éste es el caso de sus famosos toros, que en realidad no fueron invención suya. Por el contrario, antes que él ya los habían trabajado también otros ceramistas conquenses, y seguirían siendo elaborados después por otros artesanos posteriores. El famoso toro conquense tiene su origen en el famoso “torito” de Huete, una hermosa pieza de dos mil quinientos años de antigüedad., que fue descubierto cerca de la íbera de Contrebia, y que que puede apreciarse en las vitrinas del Museo de Cuenca. A partir de esa primera pieza totémica, los artesanos conquenses empezaron a desarrollar el famoso “toro de Cuenca”, una obra que es muy difícil de elaborar debido a que consta de dieciséis piezas superpuestas -el cuerpo, las patas, la cola, el asa, los cuernos, los ojos, ...- Y junto al toro, sus famosas perdices, éstas sí verdaderas creaciones del artista de San Antón. Si los toros son una derivación de los botijos, convirtiendo lo que había sido un simple cacharro funcional en un objeto de arte, sus perdices son una derivación de los porrones. En efecto, el abombamiento de la superficie, casi una esfera, le sirve al artista como soporte para decorar la pechuga del animal.

Sin embargo, tanto los toros como las perdices son derivaciones lógicas de otros elementos funcionales. Pero es en las figuras, en relieve y en busto redondo -animales, rostros casi caricaturescos, ...-, y en sus hermosas tablas, que hizo a centenares, exentas de ese primitivo sentido funcional que caracteriza al resto de su obra, en donde la expresividad del autor cobra todo su sentido como obra de arte pura. Tanto en un caso como en el otro, y también en el resto de la obra mercediana, también es fácil encontrar en su obra cierta relación con el arte de la eboraria, y en concreto, con la realizada en Cuenca en el siglo XI, en el taller que Mohamed ben Zeiyán estableció en la ciudad del Júcar, huido de la Córdoba de los Omeyas, y que puede verse en piezas tan importantes que salieron de ese taller, como las arquetas de Palencia y de Santo Domingo de Silos.

Para finalizar, hay que decir que Pedro Mercedes es una figura esencial en el panorama de la cerámica de Cuenca, un ceramista cuya obra ha sabido equilibrar la tradición artesanal con las exigencias de la vanguardia artística. Su capacidad para innovar dentro de un oficio milenario lo convierte en un referente no solo para los ceramistas de la región, sino también para la cerámica contemporánea a nivel global. La obra de Mercedes sigue viva, mostrando su dedicación al arte de la

cerámica y su pasión por explorar nuevas formas y técnicas que continúan asombrando y enamorando a los amantes del arte. A lo largo de su carrera, Pedro Mercedes ha sido reconocido no solo en su ciudad natal, sino también a nivel nacional e internacional. Su obra ha sido expuesta en varias galerías y museos, y ha recibido numerosos premios y distinciones que subrayan su talento y dedicación a la cerámica como arte.

3. La colección: los platos de la Santa Cena, de Pedro Mercedes

Dicho esto, ha llegado el momento de hablar de la propia colección que la Venerable Hermandad de la Santa Cena de Cuenca acaba de incorporar a su patrimonio. Se trata, como ya se ha dicho, de una colección formada por trece platos de barro, realizados por el artista conquense en algún momento de los años sesenta o setenta, y decorados por el artista conquense con su famosa técnica del raspado, en negro sobre rojo, como los símbolos propios de cada uno de los apóstoles. Y es que, a pesar de la dificultad que existe a la hora de situar las piezas de este genial alfarero en un momento concreto de su trayectoria profesional, esta colección se puede datar, siquiera aproximadamente, a partir de la comparación con otra colección similar a la nuestra, que pertenece a una colección particular catalana, la de colección de Narcís Martí. En efecto, los platos son bastante similares a la nuestra, al menos por lo que se refiere a los que fueron publicados y descritos en el libro que Emili Sempere dedica al ceramista conquense, pues el autor utilizó prácticamente los mismos elementos decorativos, aunque dispuestos de manera diferente en la superficie de la cerámica.

A continuación, voy a necesario describir cada uno de los trece platos que conforman la colección, siguiendo para ello la distribución formal de los apóstoles en el paso de la Santa Cena, que es su actual propietaria, empezando por el propio Cristo y, siguiendo por su derecha, para terminar con el que corresponde a Judas Iscariote, el último de los que se encuentran a la izquierda del Maestro.

Jesús

La escena representada, tanto en el paso de Semana Santa como en esta colección cerámica, es el momento en el que Jesús y los Apóstoles se encontraban en Jerusalén, celebrando la fiesta de la Pascua lo que los judíos llaman el *Pésaj*, en la que los judíos conmemoran la liberación de la esclavitud en el antiguo Egipto, según el relato del Éxodo en la Biblia hebrea. En el acto, tal y como hoy aún se sigue haciendo, los judíos llevan a cabo una cena ritual llamada *seder*, que incluye la lectura del *Haggadah*, el manuscrito en el que se narra la historia de la salida de Egipto. En el transcurso de la cena se comen alimentos simbólicos, como el *matzá*, pan sin levadura, el *maror*, un conjunto de hierbas amargas que representan la dureza de la esclavitud, y sobre todo, el cordero pascual. Por eso, más de la mitad del plato que representa a Jesús, lo conforma la representación de un cordero, que vuelve la cabeza sobre su lomo para adaptarla a la propia circunferencia de la obra. Sin embargo, la representación del cordero va más allá del propio alimento que se comió en la Última Cena, para convertirse en una referencia simbólica al propio Jesucristo: "*Ecce Agnus Dei, qui tollit peccatum mundi.*" -Tú eres el Cordero de Dios que quita el pecado del mundo-, le dice San Juan Bautista a Jesús, tal y como lo recoge el otro Juan en su evangelio (Jn., 1, 29). Por eso, Jesús se transforma, en la Eucaristía, en el alimento de vida eterna: "Este es mi cuerpo, que será entregado por vosotros."

Y junto al cordero, el resto de la superficie del barro está decorado con una rama de olivo, y, como no podía ser de otra forma, con el pan y el vino, las dos sustancias sagradas, el Cuerpo y la Sangre de Jesucristo, elementos de su propio sacrificio, representado éste último con la figura de un cáliz.



Pedro

“Tú eres Pedro, y sobre esta piedra edificaré mi Iglesia.” Las palabras las pronunció Jesús, cuando Él y sus discípulos se encontraban en Cesarea de Filipo, en la región de Galilea, muy cerca de la cabecera del río Jordán, cuando el Maestro había empezado ya a ser famoso por sus milagros (Mateo, 16-18). La frase es importante, porque de esta manera el Maestro situaba al Apóstol, hasta entonces llamado Simón (Simón bar-Joná, para diferenciarlo del homónimo cananeo, pues tanto Pedro como Cefas, que también significa “piedra” en arameo, no son más que el apelativo con el que el personaje empezó a ser conocido a partir de este momento) certificaba a este apóstol como primer sucesor de la futura Iglesia que iba a nacer después de la muerte de Cristo. Primer Papa de la Iglesia de Roma, como es sabido, se suele representar con dos llaves en la mano, las llaves de la misma Iglesia, y de esta manera se representa también en la obra de Pedro Mercedes. Y junto a las llaves, y como no podía ser de otra forma, el gallo, el animal totémico, simbólico, presente también en muchas representaciones del hijo de Jonás, por las veces que el apóstol le negó, en el patio de la casa de Caifás, el sumo sacerdote.



Andrés

Hacia el año 60, casi treinta años después de la muerte de Jesús en la Cruz, el procónsul romano Aegeas, gobernador de la región de Acaya, en la actual Grecia, ordenó el arresto de Andrés por su activa predicación del cristianismo. Conducido a Patras, ciudad en la que se encontraba el palacio del procónsul, en la península del Peloponeso, éste le instó a que renunciara a su confesión cristiana, y al negarse éste, ordenó a sus soldados que le crucificaran en una cruz de aspa; una cruz aspada que también aparece en la superficie de la obra de Pedro Mercedes, cubriendo toda la pieza, y dividiendo ésta en cuatro partes casi iguales. Por otra parte, en la pieza se representan, también, los que parecen cuatro gotas de sangre que se derraman desde el centro de la cruz y caen hacia la parte inferior del plato, que simbolizan la sangre que el apóstol derramó durante su martirio. En la iconografía cristiana, estas gotas son un recordatorio del sacrificio y del sufrimiento que San Andrés soportó por haber mantenido su fe, y dado la vida por ella.



Santiago el Mayor

Cuenta la tradición que Santiago el Mayor, el hijo de Zebedeo y de Salomé, llegó hasta España en el transcurso de sus viajes de misión por todo el imperio romano. Otra leyenda cuenta que, una vez sacrificado, en el año 44, por orden del rey Herodes Agripa, quien había ordenado que fuera decapitado, su cadáver fue trasladado en una barca de piedra, y conducido por los ángeles hasta la costa gallega, donde sería descubierto mucho tiempo después, a principios del siglo IX, por un religioso gallego, quien se apresuró a anunciar su descubrimiento Al obispo de Iria Flavia. A partir de ese momento, los peregrinos de toda Europa comenzaron a llegar hasta la nueva ciudad, que había empezado a nacer en el lugar en el que había sido encontrado el cuerpo del Apóstol, y que por ello había recibido el nombre de Santiago de Compostela. Tres siglos más tarde, nació en los reinos de Castilla y de León una nueva orden militar, la orden de Santiago, con el fin de proteger los caminos que conducían a aquel nuevo centro de peregrinación. Por ello, no es de extrañar que Pedro Mercedes, a la hora de realizar su obra, eligiera como motivos destacados los dos elementos más simbólicos de este nuevo culto, que había nacido en la Edad Media: la concha de vieira, como elemento taumatúrgico de protección para los peregrinos y, al mismo tiempo, de culminación del viaje, que lo repite en toda la superficie del plato, hasta en tres ocasiones; y la calabaza, que los peregrinos llevaban ahuecadas y secadas, con el fin de poder usarlas como recipientes para beber agua. Y junto a ello, la cruz de Santiago, acabada en su brazo más largo como una espada, que desde el principio había sido el símbolo que llevaban al pecho los miembros de aquella nueva orden, que estaba formada por monjes guerreros.

El caballo, por su parte, representa la iconografía típica de Santiago Matamoros, en recuerdo de su aparición en el año 844, en la batalla de Clavijo, en la que, según la leyenda, las tropas cristianas del rey Ramiro I de Asturias, cuando estaban a punto de ser derrotadas por las fuerzas musulmanas del emir Abderramán II, los cristianos tuvieron la visión de un poderoso caballero que, cabalgando sobre un hermoso caballo de color blanco, les prometió la victoria en aquella jornada. La aparición de aquel caballero, que se identificó como el apóstol Santiago, les dio fuerzas a los cristianos, quienes, con su ayuda, derrotaron al día siguiente a sus enemigos. Aunque la existencia real no ha sido contrastada por los historiadores, es, desde luego, tiene una gran importancia para los devotos de Santiago el Mayor.



Bartolomé

Este plato de Pedro Mercedes, refleja, en el conjunto de su iconografía, los elementos más característicos del martirio del apóstol Bartolomé, también llamado en las escrituras Natanael, sobre todo en el evangelio de San Juan. En este sentido, puede ser que ambos nombres fácilmente pueden hacer referencia a una misma persona, y que su nombre real debía ser éste, Nataneal, cuyo significado, en arameo, es “"dado por Dios", o "regalo de Dios"; el otro, Bartolomé, con el que es más conocido, hace referencia más a su genealogía paterna, “hijo de Ptolomeo”. Se le menciona, casi siempre, al lado de Felipe, de quien podría ser hermano. Su martirio, por otra parte, fue ordenado por el rey Astiages de Armenia, enojado porque éste había conseguido que el hermano del rey, Polimio, aceptara la religión cristiana. Instado el apóstol a abjurar de su fe, y negada por éste la renuncia a sus creencias sagradas, el rey ordenó que fuera desollado vivo por sus soldados, proceso que se llevó a cabo con un afilado cuchillo, que desde eses momento se convirtió en un el principal elemento de su iconografía. Y junto al cuchillo, el otro elemento que simboliza a este apóstol suele ser una piel humana, que, como el cuchillo, el santo porta entre sus manos. Pedro Mercedes representa a San Bartolomé con estos dos elementos, que se distribuyen la parte derecha de la pieza. Por su parte, el pie puede representar la firmeza, y la resistencia del santo ante el sufrimiento y la persecución religiosa a la que fue sometido. Y como en el resto de las obras de la colección, toda la superficie del plato se decora con las típicas líneas de raspado, en una especie de *horror vacui*, que tan característicos son de toda la obra de nuestro alfarero.



Mateo

Como Juan, Mateo, además de uno de los doce apóstoles, es también uno de los cuatro evangelistas. Para diferenciarlo de los otros tres, a Mateo se le suele representar acompañado de un ángel. Sin embargo, en esta pieza, Pedro Mercedes ha elegido una iconografía mucho más sencilla, formada por dos elementos, también muy característicos en las representaciones artísticas del antiguo publicano, cobrador de impuestos. Por una parte, el libro abierto representa, como no podía ser de otra forma, su papel como uno de los evangelistas. Por otro lado, la vela encendida que está a su lado tiene, en sí misma, varios significados, que nos parecen muy claros de interpretar: la iluminación, la inspiración divina que San Mateo recibió para escribir su evangelio, iluminando su camino y su comprensión espiritual; la presencia de Dios y la guía de Jesucristo en toda la vida del apóstol; y, finalmente, la propia luz que emana del mismo evangelio, que Mateo difundió, iluminando la verdad y la fe de todos los creyentes.

Por otra parte, no puede pasar desapercibida una de las parábolas que Jesús, en los días previos a la Pasión, utilizó para hacer que sus discípulos pudieran comprender mejor la obra de su Padre, y que aparece, precisamente, en el evangelio de San Mateo (Mt., 25, 1-13). Se trata de la parábola de las diez doncellas, que esperan la llegada del novio, cinco discretas y previsoras y cinco negligente. Mientras las primeras tenían suficiente aceite para sus lámparas y recompensadas por ello por parte del novio, las otras cinco, que no tenían suficiente aceite en sus alcuza, no estaban preparadas cuando recibieron la visita del señor, y por ello se quedan fuera de la fiesta de las bodas.



Judas Tadeo

A San Judas Tadeo se le suele representar con un bastón, con un libro o pergamino, o con un hacha en la mano. El bastón representa su autoridad espiritual, y su capacidad para guiar las almas hacia la luz de Dios. El libro hace referencia a que éste fue uno de los primeros escritores sagrados, al haber sido autor de una de las epístolas que conforman el Nuevo Testamento. Y el hacha, por su parte, es el elemento de su martirio: fue martirizado por orden del gobernador de Persia, junto con su hermano, Simón el Cananeo, habiendo sido, en su caso, decapitado con un hacha. También se le suele representar con una palma, como símbolo de su martirio, y de su fidelidad a la fe cristiana. No obstante, la representación elegida por el autor de los platos para Judas Tadeo resulta muy esquemática, casi abstracta incluso: una especie de triángulo y una escuadra, acompañados ambos elementos con sus característicos raspados, que cubren toda la pieza, y que a pesar de su esquematismo no nos dejan de recordar, sin embargo, algo parecido a un hacha u otra arma cortante similar, lo que podría hacer referencia al martirio del apóstol



Juan

El plato correspondiente a San Juan es el más sencillo de interpretar. Tal y como es usual en la mayor parte de las imágenes en las que se representa a este apóstol, hijo de Zebedeo y hermano de Santiago el Mayor, del hijo pequeño de Zebedeo, Pedro Mercedes utiliza para representarlo con su símbolo tradicional como uno de los cuatro evangelistas, un águila. Este animal, que, por otra parte, suele decorar los ambones y los púlpitos de las iglesias, es un símbolo de la elevación y de la visión espiritual, que representa la figura de San Juan. y se asocia con este evangelista porque su evangelio es considerado el más místico y teológico de los cuatro, por encima, en este sentido, de los tres evangelios llamados sinópticos. Como el águila vuela alto y tiene una vista aguda, representa, además, la capacidad de San Juan para tener una perspectiva espiritual elevada y profunda. Por otra parte, el águila se cree que puede volar directamente hacia el sol sin ser cegada, simbolizando así que San Juan tenía una visión clara y directa de la divinidad de Cristo.



Santiago el Menor

De los cuatro elementos que, tradicionalmente, representan a Santiago el Menor, Pedro Mercedes ha elegido, para esta obra, dos de ellos: el pergamino y la palma. El pergamino, sustituido en otras ocasiones por un libro, simboliza su papel en la difusión del evangelio y la autoría de su epístola, una de las que conforman el Nuevo Testamento. Por su parte, la palma, como es usual en muchas representaciones de santos, es el símbolo del martirio, que los judíos llevaron a cabo alrededor del año 62. Según la tradición, los líderes judíos buscaban un pretexto para acusarlo, debido a su influencia en el conjunto de la población, y su defensa de la confesión cristiana. Durante la Pascua, lo llevaron a la terraza más alta del templo, desde donde lo precipitaron a la calle. Sin embargo, Santiago, que no había sufrido ningún daño en su caída, comenzó a orar por sus agresores, y entonces la multitud, enfurecida por ello, se dispuso a apedrearlo, hasta provocarle la muerte. El ceramista, sin embargo, deja de lado los otros dos elementos más característicos de su representación iconográfica: el cayado o bastón que representa su función pastoral; y su liderazgo en la iglesia primitiva de Jerusalén; y el batán o mazo, que se asocia también con la tradición de su martirio.



Tomás

Encontramos la interpretación del plato correspondiente a Santo Tomás en la lectura del evangelio de San Juan (Jn. 20, 24-29): *“Tomás, uno de los doce, llamado el Dídimo, no estaba con ellos cuando Jesús vino. Le dijeron, pues, los otros discípulos: Hemos visto al Señor. Él les dijo: Si no veo en sus manos la señal de los clavos, y meto mi dedo en el lugar de los clavos, y meto mi mano en su costado, no creeré. Ocho días después, estaban otra vez sus discípulos dentro, y con ellos Tomás. Llegó Jesús, estando las puertas cerradas, y se puso en medio y les dijo: Paz a vosotros. Luego dijo a Tomás: Pon aquí tu dedo, y mira mis manos; y acerca tu mano, y métela en mi costado; y no seas incrédulo, sino creyente. Entonces Tomás respondió y le dijo: ¡Señor mío y Dios mío! Jesús le dijo: Porque me has visto, Tomás, creíste; bienaventurados los que no vieron, y creyeron.”* El plato representa, así pues, una mano, la del asótol, con dos dedos extendidos, introduciéndose en la herida abierta en el costado del Maestro. Del Señor. De éste, por su parte, sólo se representa el costado y el brazo derecho, instuyéndose la parte inferior del rostro más allá del borde superior del plato. En el margen de la pieza, entre el antebrazo de Tomás y el torso de Jesús, una interrogación, símbolo infinito de la duda.



Simón el Cananeo

Simón el Cananeo era hijo de Cleofás, quien también era hijo de Judas Tadeo y de Santiago el Menor, por lo que se suele afirmar que los tres apóstoles eran hermanos; y por lo tanto, ambos apóstoles eran hijos de la que en los Evangelios es llamada María Cleofás, una de las mujeres que estuvieron presentes en la crucifixión de Jesús. Su apelativo procede de la región de la que era originario, la antigua Canaán, en Galilea. Es también conocido como Simón el Zelote, porque pertenecía a este grupo político y religioso, de carácter nacionalista y violento, cuyos miembros eran reconocidos por su resistencia armada contra la ocupación romana y su firme oposición a cualquier colaboración con los invasores. Desde el punto de vista de la iconografía, los símbolos que, históricamente, han representado a este apóstol en la Historia del Arte, son muy variados: el serrucho o el hacha, simbolizando su oficio como carpintero; el libro, que simboliza la misión evangelizadora de Simón, y su dedicación a predicar el Evangelio; el remo, que representa sus continuos viajes por muchas partes del mundo, en cumplimiento de su labor misionera, ordenada por Jesucristo; la flecha, que simboliza el objeto de su martirio, a manos del gobernador de Persia -según otras versiones, el apóstol fue martirizado con un hacha-; y la vela, que parece representar su papel como portador de la luz de la fe, una metáfora que es común también para el resto de los apóstoles, que llevaron el mensaje de Jesús a diferentes regiones. Son estas dos últimas opciones las que fueron representadas por Pedro Mercedes en este plato, quien a modo de una imagen casi abstracta, en forma de flecha o de vela, quiso representar en un obra a este apóstol, uno de los menos conocidos de los doce, al menos en lo que se refiere a su vida después de la muerte de Jesús.



Felipe

Si el plato correspondiente al apóstol San Juan es el de más fácil interpretación, éste, el de Felipe, resulta ser el de más difícil comprensión. Cuando atendemos a la iconografía más usual en las representaciones de este apóstol, lo solemos encontrar ya crucificado, o con una Cruz en la mano derecha, en atención a su martirio, ordenado por el procónsul romano de la ciudad de Hierápolis, en la actual ciudad turca de Pamukkale, en la provincia de Denizli; según otras versiones, su martirio sucedió en Frigia, o en Armenia. Detenido junto a San Bartolomé y a Mariamne. Según los “Hechos Apócrifos de San Felipe”, un documento que fue descubierto en 1974 por los profesores suizos François Bovon y Bertrand Bouvier, en la biblioteca del monasterio griego de Xenophontos, en el Monte Athos, Grecia, los tres eran hermanos. Después de haber sido sometidos a infinidad de tormentos, fueron conducidos al Templo de la Víbora, y allí fueron ejecutados; mientras Bartolomé, como se dijo en su momento, fue despellejado vivo, Felipe sería crucificado, aunque, según otras versiones del martirio, Felipe fue lapidado. Por este motivo, algunas veces el apóstol es representado también con una piedra en la mano.

Sin embargo, en nuestro caso, toda la superficie del plato aparece cubierta por lo que parecen ser hojas de un árbol, probablemente de una higuera, alternando con lo que parecen higos, lo que redonda más es esta interpretación del plato. Sin embargo, en la tradición cristiana no conocemos una relación directa entre este fruto y el apóstol, aunque, en el contexto bíblico, la higuera es mencionada en varios pasajes del Nuevo Testamento, y el propio Jesús mismo utiliza el ejemplo de la higuera para hablar sobre la fecundidad espiritual. Por otra parte, la representación mercediana de Felipe nos recuerda un pasaje del evangelio de San Juan, cuando el propio Felipe llevó a su hermano, Bartolomé, a conocer a Jesús, y lo que Él le dijo al nuevo apóstol: *“Antes de que Felipe te llamara, cuando estabas debajo de la higuera, te vi”* (Juan 1,48).



Judas Iscariote

“Entonces uno de los doce, que se llamaba Judas Iscariote, fue a los principales sacerdotes, y les dijo: ¿Qué me queréis dar, y yo os lo entregaré? Y ellos le asignaron treinta piezas de plata. Y desde entonces buscaba oportunidad para entregarle”. (Mt., 26, 14-16). Y más tarde, cuando el traidor ya había entregado a su Maestro, el apóstol evangelista continúa: “Entonces Judas, el que le había entregado, viendo que era condenado, devolvió arrepentido las treinta piezas de plata a los principales sacerdotes y a los ancianos, diciendo: Yo he pecado entregando sangre inocente. Pero ellos dijeron: ¿Qué nos importa a nosotros? ¡Allá tú! Y arrojando las piezas de plata en el templo, salió, y fue y se ahorcó. Los principales sacerdotes, tomando las piezas de plata, dijeron: No es lícito echarlas en el tesoro de las ofrendas, porque es precio de sangre. Y después de consultar, compraron con ellas el campo del alfarero, para sepultura de los extranjeros. Por lo cual aquel campo se llama hasta el día de hoy: Campo de Sangre.”

(Mt., 27, 3-8). Como en el caso de Juan, la interpretación de esta pieza de Pedro Mercedes es, también, muy clara: si la mayor parte de la superficie está dedicada a la propia bolsa, que, suponemos, debe contener las treinta piezas de plata, también aparecen representados, en un menor tamaño, otros dos elementos que son, también, bastante significativos. Por un lado, en un tamaño muy poco visible, casi insignificante, la horca, en referencia al suicidio del apóstol traidor, colgado, precisamente, según la tradición, de las ramas de una higuera. Por otro lado, un cáliz volcado, derramando sobre uno de los bordes del plato su contenido sagrado, la sangre ofrecida por el Maestro en su sacrificio de amor.



4. Bibliografía seleccionada

Alonso, Pilar; y Martínez, Pedro, *Pedro Mercedes, maestro de cerámica y grabado*. Toledo, Centro de Promoción de la Artesanía, Mezquita de las Tornerías, 1991.

Calvo Cortijo, Luis. *Pedro Mercedes, exposición antológica*. Cuenca, Diputación Provincial, 1998.

López García, José Manuel. *Pedro Mercedes y Cuenca. La grandeza del barro*. Servicio de Publicaciones de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, Toledo, 2018.

Muñoz, José Luis. *Pedro Mercedes. Catálogo de la exposición*. Cuenca, Caja de Ahorros de Cuenca y Ciudad Real, 1991.

Sempere, Emili. *La cerámica de Cuenca. Alfareros. Pedro Mercedes, Ceramistas. Una historia de muchas historias*. Cuenca, Diputación Provincial, 2021.

Seseña, Natacha. *La cerámica popular en Castilla-La Mancha*. Madrid, Editora Nacional, 1975.

VV.AA. *Pedro Mercedes, alfarero*. Toledo, Servicio de Publicaciones de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 2002.

Vosse, Rudiger; Seseña, Natacha; y Köpke, Wulf. *Guía de los alfares de España*. Madrid, Editora Nacional, 1975.

