

ARS
HISPANIAE
X

ARS HISPANIAE

HISTORIA UNIVERSAL DEL ARTE HISPÁNICO



EDITORIA
PLUS-ULTRA

ARS HISPANIAE
HISTORIA UNIVERSAL DEL ARTE HISPÁNICO

ARS HISPANIAE

HISTORIA UNIVERSAL DEL ARTE HISPÁNICO

VOLUMEN DÉCIMO

CERÁMICA Y VIDRIO

por

JUAN AINAUD DE LASARTE

INSTITUTO AMATLLER
DE ARTE HISPÁNICO

EDITORIAL



PLUS-ULTRA

MADRID

1952

ARS HISPANICA
HISTORIA UNIVERSAL DEL ARTE HISPANICO

VOLUMEN DÉCIMO

CERÁMICA Y VIDRIO

REVISTA DE ESTUDIOS

ES PROPIEDAD. RESERVADOS TODOS LOS DERECHOS
Copyright 1952, by EDITORIAL PLUS-ULTRA, S. A.

ÍNDICE GENERAL

INTRODUCCIÓN	11
VALENCIA	13
Loza de Paterna en verde y manganeso.....	13
Alfarería decorada en negro	29
Loza azul de Paterna y Manises	29
Socarrats	31
Loza dorada y azul de Manises y otros centros valencianos	32
Platos y piezas de forma hasta 1475	48
Alafías y otros motivos musulmanes	48
Atauriques	57
Platos del «Ave María» y otras series de tipo «cristiano».....	58
Decoración de los reversos	70
Azulejos hasta 1475	77
La loza de fines del siglo XV	87
Azulejos hasta fin del siglo XVI	93
Lozas del siglo XVI al XIX	94
CATALUÑA	111
Loza en verde y manganeso. Manresa. Otros centros.....	111
Azulejos hasta el siglo XVI	122
Loza dorada: Barcelona y Reus.....	125
Loza policroma y azul	136
Azulejos del siglo XVII	139
Loza azul	149
Azulejos de los siglos XVIII y XIX	159
Alfarería	160
ARAGÓN	165
Teruel	166
Calatayud y Muel.....	176
BALEARES	193
ANDALUCÍA	197
Alicatados	198
Mosaicos de piezas moldeadas	201
Azulejos en relieve	201
Azulejos de cuenca o arista	202
Relieves vidriados	208
Azulejos pintados. Niculoso Pisano	208
Loza pintada en los siglos XVI y XVII	215
Azulejos del siglo XVIII	221

Loza pintada en los siglos XVIII y XIX	221
Fajalauza y otros centros	222
Murcia	227
Extremadura	228
CERÁMICA DE «CUERDA SECA»	233
CASTILLA (I).....	239
Toledo	239
Azulejos.....	240
Loza y otras piezas	245
Talavera y Puente del Arzobispo	251
Influencias italianas y otros centros castellanos	281
PORCELANA Y LOZA POLICROMA VALENCIANA	285
Alcora	285
Fundación y primera época	285
Segunda época: loza, porcelana y pipa	290
Tercera época: Cloostermans, Pastor y Albaro.....	299
Últimas etapas.....	304
Valencia y otros centros.....	310
CASTILLA (II).....	317
Retiro	317
La Moncloa	328
Otras fábricas castellanas. Siglos XVIII y XIX.....	333
GALICIA Y CENTROS VARIOS	334
Sargadelos	334
Cartagena.....	335
La Cartuja de Sevilla	336
Otros centros	336

VIDRIO Y VIDRIERAS

VIDRIO	345
Cataluña.....	345
Vidrios esmaltados de hacia 1500	352
Vidrios esmaltados del siglo XVIII	357
Mallorca, Valencia, Murcia y Aragón	358
Andalucía	363
Castilla	365
La Granja y sus precedentes	371
VIDRIERAS	374
Siglos XII y XIII	374
Siglo XIV	377
Siglo XV	378
De 1485 a 1595	384
De 1595 al siglo XIX	397
Bibliografía	399
Índice geográfico	409
Índice onomástico	412
Índice de materias	416

CERÁMICA

INTRODUCCIÓN

Si bien no puede alcanzar el valor excepcional de la pintura, la escultura o la arquitectura, el interés de la cerámica entre las artes hispánicas es singularmente destacado por muchos conceptos. En primer lugar, por ser la técnica que alcanzó mayor continuidad, sin fallos ni lagunas importantes, desde los tiempos neolíticos, pero no menos por la gran calidad que en varios momentos y lugares lograron sus productos y le alcanzaron renombre internacional.

El plan general de la colección explica que en el presente volumen no se dé una visión de conjunto de la cerámica española (aparte de la portuguesa, importantísima aunque tampoco tratada aquí), sino más bien un complemento — hasta mediados del siglo XIX — de lo publicado en tomos anteriores. Por haber sido objeto en aquéllos de estudios muy completos y autorizados, no puede aquí insistirse en algunas etapas culminantes de la cerámica hispana, como son lo ibérico y luego lo musulmán. Sin embargo, estos antecedentes, y en particular el período de dominación musulmana, deben estar presentes en la mente de todo aquel que quiera explicarse multitud de factores que informan la cerámica española de la Edad Media y aun a veces persisten hasta la época actual. El estrecho contacto de cristianos y musulmanes en amplias zonas peninsulares y el mantenimiento de fuertes núcleos de mudéjares y moriscos en algunos territorios reconquistados impiden o reducen a veces a inoperante convencionalismo ciertos intentos de discriminación entre algunos estilos o centros de origen común. Por otra parte, la estrecha hermandad entre dos o más localidades productoras de cerámica llega a menudo a extremos insospechados, aunque bien explicables por el intercambio de modelos e incluso de operarios. Tal es el caso, entre otros muchos, de ciertos productos de Paterna y de Teruel, en el siglo XIV, o de los azulejos de arista sevillanos y toledanos de hacia 1500.

En el amplio y abierto mundo de las corrientes artísticas, si unas veces hallamos factores orientales, como en lo musulmán, o italianos o franceses, en otras ocasiones es, por ejemplo, Manises quien influye sobre Deruta, o son Sevilla y Talavera las que proporcionan los elementos básicos para el desarrollo de la azulejería del Perú o de la loza mejicana de La Puebla de los Ángeles.

Ya los viajeros de la Edad Media hacen constar su testimonio admirativo por algunas de las más bellas muestras de la cerámica peninsular, y en tiempos del Renacimiento y del Barroco los historiadores locales recopilan estos antecedentes y a menudo los completan con descripciones muy notables del estado de las manufacturas en su época. Luego, a partir del siglo pasado, investigadores como Riaño y el barón Davillier echaron los cimientos de la revalorización internacional de los antiguos productos cerámicos españoles. Las grandes

colecciones públicas o privadas de Francia (Cluny, Louvre, Sèvres), Italia, Alemania, Rusia, Gran Bretaña (colecciones Beit y Godman, Museo Victoria y Alberto) y Estados Unidos (Hispanic Society, colección W. R. Hearst), atesoraron muchas de las mejores piezas, aunque no han faltado paralelamente en la Península instituciones y grupos destacados, y en particular el Instituto de Valencia de Don Juan (indicado aquí con la sigla I.V.D.J.), y a su lado el Museo Arqueológico Nacional (M.A.N.) y el Museo Nacional de Artes Decorativas (Madrid), los Museos de Arte de Barcelona (M.A.B.), la gran colección González Martí (Valencia), generosamente donada como base de un museo de Cerámica, la colección Rocamora (copiosísima, por desgracia en vías de dispersión) y otras muchas. Entre los varios museos municipales que, dentro de su finalidad local, reúnen series insubstituíbles por su valor e interés, cabe destacar el de Madrid (porcelanas de El Retiro), el de Valencia (loza de Paterna y Manises) y el de Martorell (azulejos catalanes). Paralelamente han seguido los estudios de gran número de investigadores españoles y extranjeros cuya aportación global puede seguirse en la bibliografía; conviene destacar entre ellos los nombres de Artífano, Ballardini, Barber, Bofill, Camps Cazorla, el Conde de Casal, Ferrandis, Folch y Torres, Font y Gumá, Frothingham, Galiay, Gestoso, Gómez-Moreno, González Martí, Kühnel, el Marqués de Lozoya, Llubí, Mulet, Oña Iribarren, Páramo, Sancho Corbacho, Torres Balbás y Van de Put.

Si bien es mucho lo conocido, las incógnitas subsisten en gran número y ellas pueden excusar en parte las lagunas y desproporciones que se hallarán en el presente libro. Unas veces falta la documentación, otras los ejemplares, y a menudo resulta difícil o insegura la conexión de textos y piezas. Afortunadamente puede confiarse todavía en que muchas dudas quedarán resueltas el día en que se haya efectuado una exploración completa de los archivos, paralelamente a una excavación sistemática de los lugares en donde hubo alfares, pero aun así la destrucción de muchos documentos y la pérdida irreparable de ciertos testares hará imposible una revisión total y completa de los datos reunidos hasta la fecha. Aparte de la bibliografía, el presente estudio se basa principalmente en las colecciones de los museos de Barcelona y Madrid y de la Hispanic Society, en los cuales se halló toda clase de facilidades, que en el caso de la Hispanic Society debo agradecer doblemente por lo que se refiere a la consulta del importante fondo documental de Alcora reunido por Riaño y propiedad de aquella institución.

Finalmente, los dos últimos capítulos de este mismo libro se destinan a los vidrios y vidrieras.

La fabricación de objetos de vidrio alcanzó en España una gran calidad, y de ello son buen exponente las colecciones reunidas en Londres, en Madrid y, sobre todo, en Barcelona. La labor de investigación o recopilación de datos llevada a cabo principalmente por Artífano, Folch y Torres, Frothingham, Gómez-Moreno, mosén Gudiol, Gudiol Ricart, Pérez Bueno y Riaño ha logrado establecer bases firmes para el conocimiento de buena parte de las magníficas piezas que se conservan salidas de los hornos andaluces, catalanes y castellanos, y si bien falta precisar mucho de lo referente a otras zonas peninsulares, el panorama ya resulta muy completo y con ciertos grupos de características bien acusadas.

En cuanto a las vidrieras, existen en España conjuntos admirables y ejemplares de excepcional belleza, pero su arte no llegó a asimilarse por completo, y con mucha frecuencia se trata de obras importadas o producidas por artífices extranjeros. Los materiales para su estudio son copiosos, pero han sido publicados de modo muy fragmentario.

VALENCIA

LOZA DE PATERNA EN VERDE Y MANGANESO

Uno de los géneros más típicos de la loza cerámica medieval es el de la decorada en verde y manganeso sobre fondo blanco, cuya área de difusión alcanza todo el Mediterráneo, así cristiano como islámico. En los estados de la Confederación Catalanoaragonesa, el centro productor de esta cerámica más conocido es Paterna. Aparte de la alfarería corriente y de la loza en blanco y azul, cuya fabricación en Paterna perduró hasta el siglo XVI, por lo menos, así como la loza dorada, contemporánea en parte de lo azul, se fabricó allí en cantidades ingentes la loza en verde y morado. La escasez de piezas enteras conservadas en otros lugares fué motivo de que esta cerámica pasara prácticamente inadvertida hasta principios del presente siglo, en que las investigaciones *in situ* del profesor González Martí en 1907 y luego las campañas de excavación de los testares y restos de hornos llevadas a cabo por los anticuarios valencianos V. G. Novella y J. Almenar, dieron como resultado el hallazgo de cientos de piezas, más o menos fragmentadas, que han permitido reconstituir ampliamente la tipología y decoración de la antigua loza de Paterna. La mayor parte de estos materiales fueron adquiridos en 1921 por los Museos de Arte de Barcelona, pasando otros a las colecciones del señor González Martí y del Ayuntamiento de Valencia.

La cerámica verde y morada de Paterna, decorada a base de cobre y manganeso sobre esmalte blanco de plomo y estaño, parece haber alcanzado su apogeo en la primera mitad del siglo XIV, y el término de su fabricación no puede ser muy posterior al año 1400. Poseemos datos muy escasos para fijar esta cronología: una especie de escudilla de complicado perfil, decorada con dos peces y motivos geométricos (Museo Municipal, Palma de Mallorca) fué hallada en el relleno de un foso del castillo real de Bellver, en Mallorca, construido hacia 1310, y al parecer puede situarse no lejos de aquella misma fecha. Entre las piezas más tardías se cuenta acaso un plato de la colección González Martí, con escudos de Aragón y Luna, alusivos quizá al enlace de Martín, duque de Montblanch, el futuro rey de Aragón, con María de Luna, cuyas bodas se celebraron en 1372; esta pieza fué hallada en el antiguo palacio señorial de Paterna. El hecho de que en 1383 Eiximenis cite la alfarería vulgar de Paterna, pero no su loza decorada, permite suponer que si no había desaparecido por completo por lo menos se hallaba ya en un estado de completa decadencia. Ello parece coincidir con los datos que poseemos para Gerona y Manresa, y con lo que se sabe de la loza similar que se fabricó en Italia.

El área de dispersión de la loza verde y morada de Paterna queda aún poco precisa. En Barcelona se han hallado varios fragmentos, entre ellos algunos restos de platos blancos con escudete central con fajas negras, que aparecieron en las excavaciones practicadas en el antiguo Palacio Real Mayor. En Mallorca, aparte de la hermosa escudilla con pe-

ces del castillo real de Bellver, se hallaron en el Palacio Episcopal varios fragmentos.

En Italia conocemos un tazón hallado en Pula (Cerdeña; actualmente en el Museo de Cagliari), con decoración geométrica. En el sur de Francia, un plato con una figura de ciervo y un tazón con decoración geométrica, hallados ambos en Narbona (Narbona, Museo Municipal), y otro fragmento de tazón que se encontró en Evenos (Var).

Una nota del año 1414, en un inventario de Morella, en el que se citan piezas de *obra de Paterna*, posiblemente se refiere ya a alfarería vulgar, como la que menciona Eiximenis como típica de Paterna a fines del siglo XIV. Parecen confirmar este hecho los abundantes datos sobre fabricantes de ollas, tejas y otras piezas de cacharrería, procedentes de Paterna y establecidos en Morella hacia 1400.

En los niveles más antiguos de Paterna se han hallado piezas de carácter netamente musulmán que nos proporcionan muestras de las distintas series anteriores a la típica manufactura local, aunque en su mayor parte por su técnica enteramente distinta no pueden considerarse precedentes artísticos de aquélla. Entre ellas hay piezas de época califal o de taifas, con decoración en verde de cobre y negro morado de manganeso sobre fondo de engobe blanco o aplicada directamente sobre el barro y, de modo parecido a lo que sucede en Málaga y Granada, vasijas con dibujo negro de manganeso, recubierto por un vidriado verde transparente. Una de las piezas tiene en el fondo un dibujo con una figura de ave (fig. 2).

De lo producido en Paterna en azul sobre blanco y otras modalidades trataremos en páginas ulteriores (v. págs. 29 y siguientes).

El período relativamente corto — quizá menos de un siglo — en que tuvo lugar el apogeo de la loza verde y morada de Paterna implica que en su estilo apenas puedan advertirse otros signos de evolución que el natural empobrecimiento y decadencia de algunas piezas, achacable unas veces a lo tardío de su ejecución, pero otras tan sólo a la menor pericia de los artesanos encargados de pintarlas.

También presenta pocas variaciones el repertorio de formas, algunas de ellas muy características. El perfil más frecuente, desde los pequeños platos o escudillas hasta las grandes jofainas, es exteriormente troncocónico, con anillo en el pie, e interiormente cóncavo. Esta forma corresponde a lo que aun hoy en Portugal se llama *alguidar*, nombre que hallamos ya en formularios musulmanes de Alpuente (Valencia) y Toledo y que ya entonces pudo ser el apelativo de este tipo de vasijas. Las paredes suelen ser lisas, excepto en ciertas piezas en cuyo fondo se acusa en rehundido una especie de cazoleta central o aquellas en que los bordes tienen un resalto vertical complicado con rebordes.

Abundan también mucho los pequeños saleros o especieros, con bordes ondulados, muy característicos (fig. 3); pichelos de cuerpo globular y cuello cilíndrico, alto y ancho, con pico y una sola asa (figs. 23 y 24); lebrillos y barreños de escasa altura (figs. 9 y 10); botes de farmacia de cuerpo cilíndrico (fig. 28), cuyo cuello, casi reducido a un simple reborde, es enteramente distinto del gollete de los tarros dorados o azules, que imitan las piezas de Damasco; las formas restantes, más o menos complicadas (fig. 27), son escasísimas y casi siempre están representadas por piezas únicas. También es extraordinariamente reducido el número de azulejos hallados en Paterna con dibujo en verde y manganeso.

La magnífica decoración pintada es de una variedad insólita, así por la riqueza de temas como por las distintas influencias que convergen en ella. Sobre un fondo común de origen oriental, del que sólo parecen estar exentas parte de las piezas con figuras huma-



Figs. 1, 2, 3 y 4.—CUENCO "DE LA SARDANA", CON DIBUJO EN VERDE Y MANGANESO SOBRE BLANCO, DE PATERNA. LEBRILLO CON VIDRIADO VERDE Y DIBUJO NEGRO, DE PATERNA. SALERO Y PLATO CON FIGURAS HUMANAS, DE PATERNA (M.A.B.).

H. C. 196 15
H. C. 142



Figs. 5, 6, 7 y 8.— PLATOS DE PATERNA (M.A.B.). Figs. 9 y 10.— LEBRILLOS DE PATERNA (Colecc. Viñas, Barcelona).

16
 H.C-170
 H.C-191
 varios-118



Figs. 11, 12, 13 y 14. — CUENCO Y PLATOS DE PATERNA (M.A.B.). H. C. 174

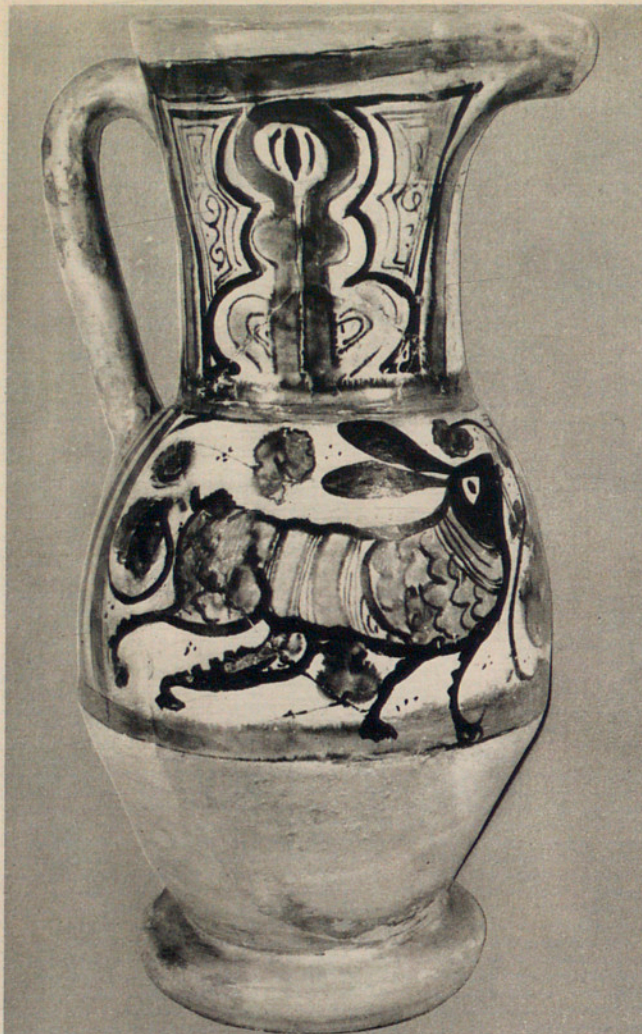


Figs. 15, 16, 17 y 18.—CUENCO DEL CIERVO, PLATOS Y ESCUDILLA DE PATERNA (M.A.B.).



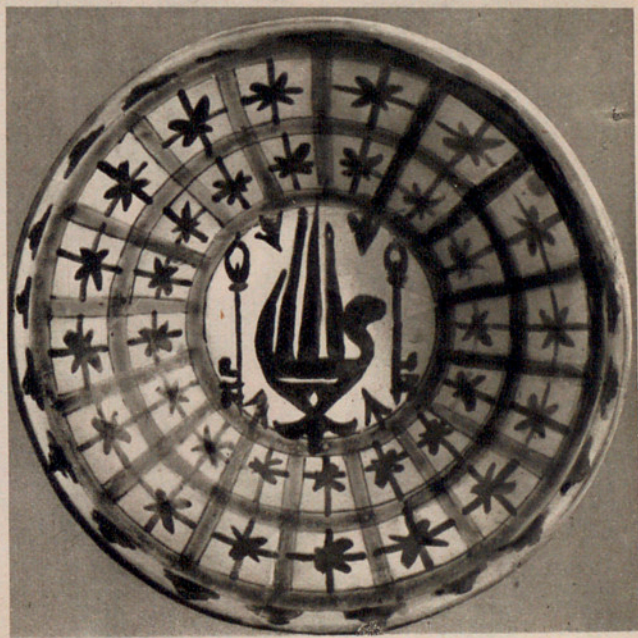
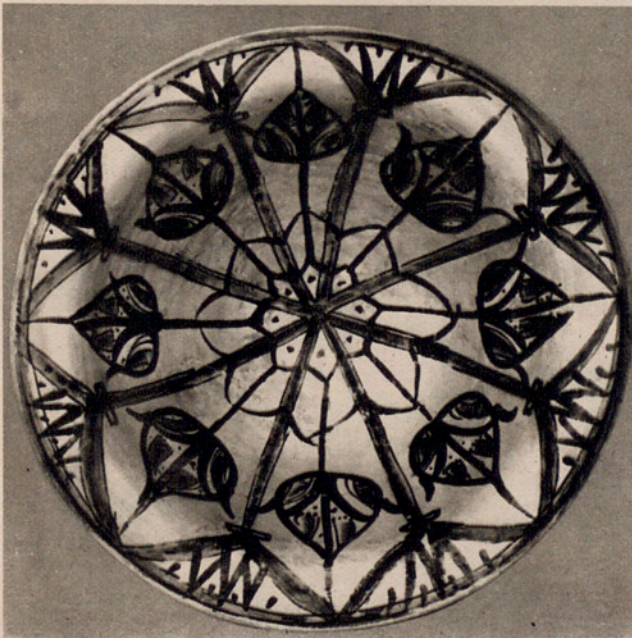
Figs. 19, 20, 21 y 22. — CUENCO Y PLATOS DE PATERNA (M.A.B.). PLATO DE PATERNA (Mus. Arq. Nac. Madrid).

H. C. 190 19
 varios - 122 (alca)



Figs. 23, 24, 25 y 26.—JARROS DE PATERNA (I.V.D.J. y M.A.B.). PLATO Y CUENCO DE PATERNA (M.A.B.).

H.C. 176

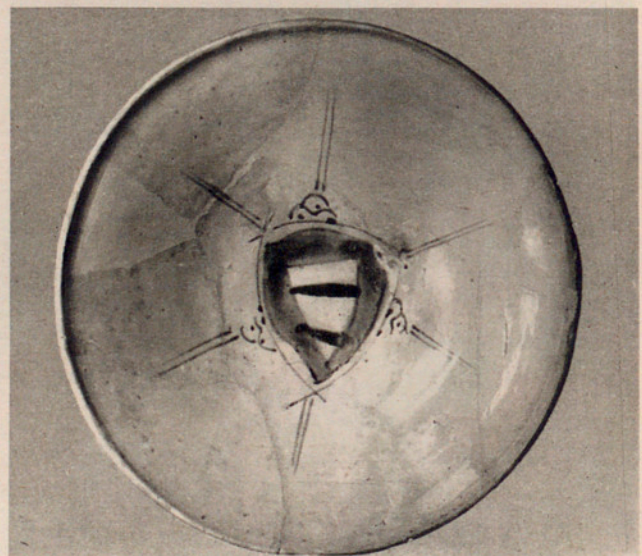


Figs. 27, 28, 29 y 30.—JARRILLO Y TARRO DE PATERNA (I.V.D.J.). PLATOS DE PATERNA (M.A.B. y Mus. Arq. Nac.).

#.C. 172

#.C. 197

Varios -121



Figs. 31, 32, 33, 34, 35 y 36. — PLATOS Y ESCUDILLAS DE PATERNA (M.A.B.).

H.C. 195
H.C. 191

nas, pueden distinguirse varias corrientes artísticas. Una de ellas, en lo referente a la fauna, en particular el tema tan frecuente de la figura de ave con un pez encima, junto a la cabeza (figura 18), parece de origen egipcio, acaso copto; en este sentido, es muy interesante la comparación de las piezas de Paterna con un ejemplar egipcio, dorado, del Museo del Louvre, publicado por González Martí. Los bustos de damas coronadas y las sirenas de dos colas han sido comparados por este mismo autor con piezas muy semejantes de manufactura italiana, acaso faentina (decoración en verde y manganeso del tipo llamado "de Orvieto"). Desde luego, algunos de estos temas figurados arraigaron profundamente en el primitivo arte góticomorisco de Valencia; ejemplos de ello los hallamos en los techos pintados del siglo XIV y en una filigrana de papel de la manufactura moriscovalenciana de Játiva del año 1385 (Reg. núm. 2054 del Archivo de la Corona de Aragón, de Barcelona), en que aparece el tema de la mujer que sujeta por las colas dos grandes peces, tipo del que existen ejemplos en otros lugares, pero particularmente se repite en la loza de Paterna.

Sólo se usan dos colores: el negromorado del manganeso, que se emplea principalmente en todas las líneas y contornos, y el verde de cobre, utilizado únicamente para rellenar superficies, manchas o puntos, pero no para dibujar. Dos procedimientos de relleno muy empleados son el de trazo negro fino representando hiladas de sillares, que aparece en torres, castillos o simples espacios poligonales, y otro, empleado en figuras de animales y representaciones de flora, que consiste en líneas onduladas que dibujan un fondo de imbricaciones, realizadas por motas verdes. Los grupos de tres puntos negros derivan del arte románico.

Si por las razones antes expuestas no es posible una estricta clasificación cronológica de las series en verde y manganeso, resulta sin embargo relativamente fácil una seriación por temas decorativos, y los resultados de las excavaciones hacen suponer que algunos tipos fueron patrimonio casi exclusivo de un solo taller. Ello sucede particularmente con las piezas decoradas con figuras humanas, aparecidas en su mayor parte en un reducido grupo de testares excavado por Almenar, equidistante de la vía férrea y del Molino del Testar, al lado del camino de Paterna a Manises.

Las piezas con figuras humanas son muy vistosas. Entre ellas se cuenta el excepcional cuenco "de la Sardana" (fig. 1), con un gran corro formado por catorce figuras femeninas, coronadas, vistiendo brial verde, que alternan con otros tantos bustos tocados con caperuzas o cogulla negra; en el fondo, centrandó un dibujo de motivos florales y geométricos, aparece un escudo con cuatro fajas negras sobre campo blanco, emblema heráldico que aparece con suma frecuencia en esta clase de cerámica. En las restantes piezas de la serie las combinaciones son muy variadas: jinetes con caballos tordos, de grupa encobertada (Valencia, colecciones municipales); figuras femeninas, solas o en parejas, unas de tipo cristiano, vistiendo brial, coronadas o con una cinta que les ciñe las sienes (figs. 5 y 6) (paralelos muy evidentes, en el techo pintado de la iglesia de La Sangre, en Liria); otras damas de aspecto oriental, tocadas con una especie de mitras (figs. 7, 11 y 12) como las que aparecen en la cerámica persa y mesopotámica medieval, y sentadas a veces con las piernas cruzadas; algunas figuras llevan en las manos una especie de discos (figs. 12 y 14) que han sido interpretados como instrumentos musicales o acaso pequeños espejos, según la habitual representación medieval de la Lujuria por medio de una cortesana coronada. Nos hemos referido ya antes a otros tipos, como el de la sirena de dos colas y la mujer que levanta dos peces

(figura 8). Algunas raras representaciones masculinas se han interpretado como figuras de frailes (fig. 4) o juglares.

Así en las piezas con personajes como en las series de fauna, existe a menudo un eje de simetría centrado por un jarrón de dos asas de tipo malagueño o, más frecuentemente, por una estilización floral que deriva del *hom* o árbol de la vida de la iconografía de Oriente. Otras veces se dibujaron torres y castillos de agudas almenas (fig. 13).

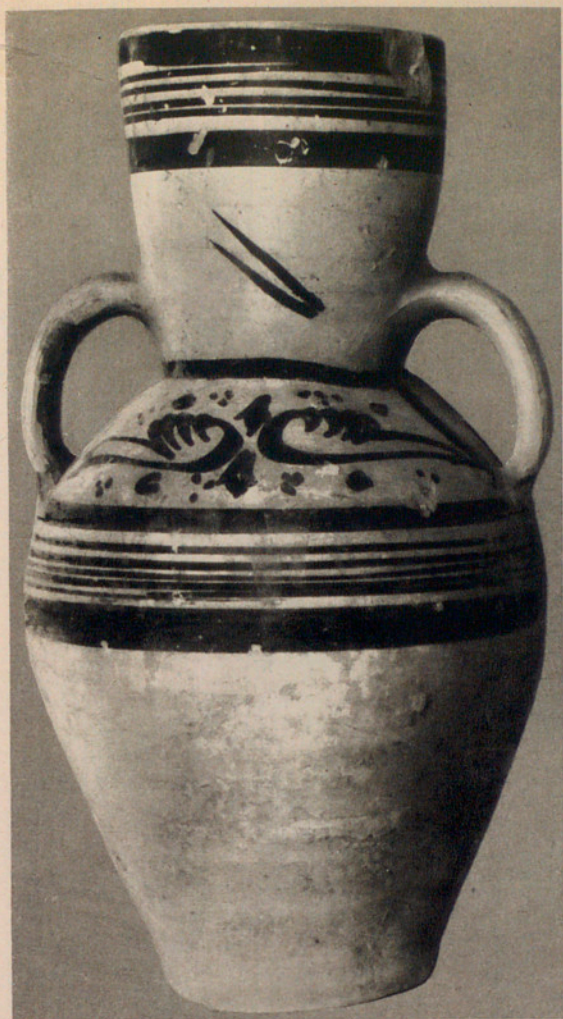
La variada temática de la fauna parece en su mayor parte — como ya se indicó — de origen oriental. Pavos reales, perdices, y otras muchas aves más o menos fantásticas; ciervos de muy variados aspectos, leones, conejos o liebres, cabezas de caballo, toros, muchos peces (en fondos y orlas), veneras, y también animales fantásticos, particularmente grifos y dragones, interpretados según el modo habitual en Cataluña y Valencia (cuerpo y patas de ave, cola de reptil y cabeza monstruosa de mamífero) (figs. 15 a 23, 25 y 26).

Muchos de estos temas habían pasado ya de Oriente al arte bizantino; así, no es imposible que algunos lleguen a Paterna a través de la Italia cristiana, y acaso también de Sicilia y Egipto antes que de la propia España arabizada. Desde luego, al lado de los temas hasta aquí citados los hay enteramente musulmanes; se halla en este caso la mano simbólica de Fátima, representada de modo muy esquemático, flanqueada a veces por las llaves del Paraíso (fig. 30). En otras piezas, y según un último proceso de estilización, se repite el tema de la inscripción cúfica en gruesos caracteres de exageradas prolongaciones (figuras 31 y 32) que hallamos ya en Málaga.

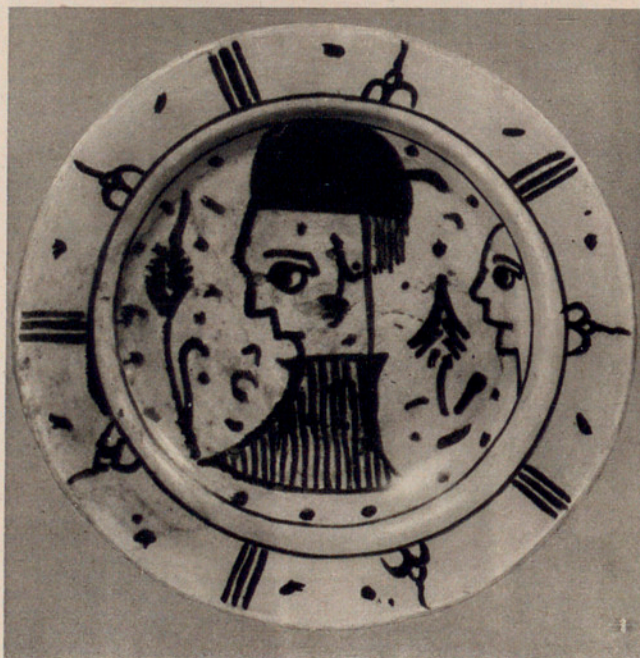
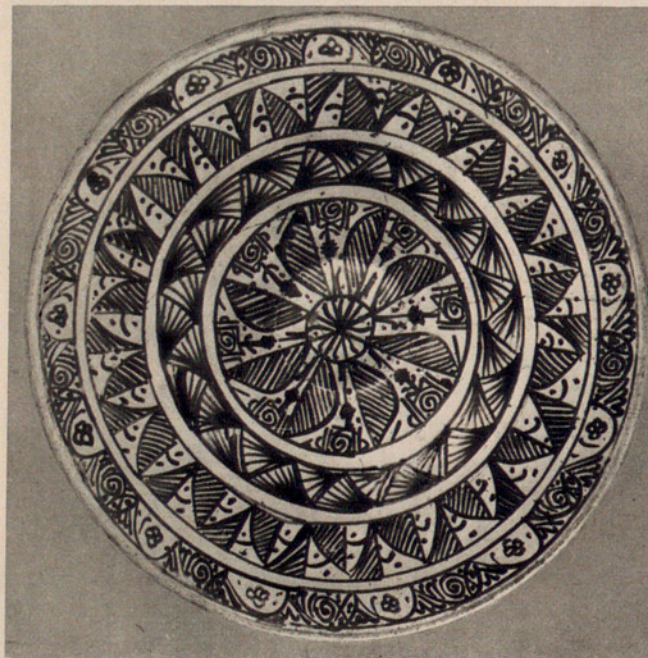
La decoración heráldica de tipo cristiano, se reduce casi al referido escudo con fajas negras, que aparece en multitud de piezas, desde las más suntuosas hasta pequeños platos blancos, con escudete en el fondo (fig. 36), que alcanzaron una gran área de difusión. El escudo de los Luna, señores feudales de Paterna, además de hallarse en el plato ya mencionado al principio, que hace alusión quizá a la boda del infante Martín con María de Luna, aparece también en otras piezas notables, como son uno de los platos con jinetes (fragmento) antes aludidos y un lebrillo de la colección Viñas (fig. 9).

Finalmente, cabe apenas mencionar las innúmeras series con temas ornamentales tomados de la flora (fig. 29) o simplemente geométricos. Su variedad es prodigiosa, y aunque desde luego no tienen la importancia de los ejemplares con decoración figurada, constituyen un repertorio inagotable de temas y combinaciones ornamentales. En este aspecto es, desde luego, extraordinaria la colección de los Museos de Arte de Barcelona (figs. 33, 34 y 35).

La última etapa de la loza de Paterna en verde y manganeso se distingue a menudo por la degeneración de los tipos y por los puntos de contacto con los ejemplares pintados en azul de la misma localidad. En estos últimos perduran en azul los grupos de gruesos trazos paralelos o convergentes, casi siempre en manganeso, que adornan el borde blanco de algunos de los antiguos platos de Paterna. Una escudilla del Museo Arqueológico Nacional (Madrid) con la mano simbólica flanqueada por el par de llaves y dibujo reticulado en verde y manganeso (fig. 30) tiene también paralelos en ejemplares azules. Como muestras de la última evolución de los tipos antiguos pueden citarse — aparte de lo meramente geométrico — algunos ejemplares con fauna de los Museos de Arte de Barcelona (platos con un conejo y una especie de dragón con cola de ave, muy degenerados), en cuya decoración floral, en vez de las antiguas piñas con dibujo interior imbricado, aparecen una especie de hojas piriformes con rayado interior.



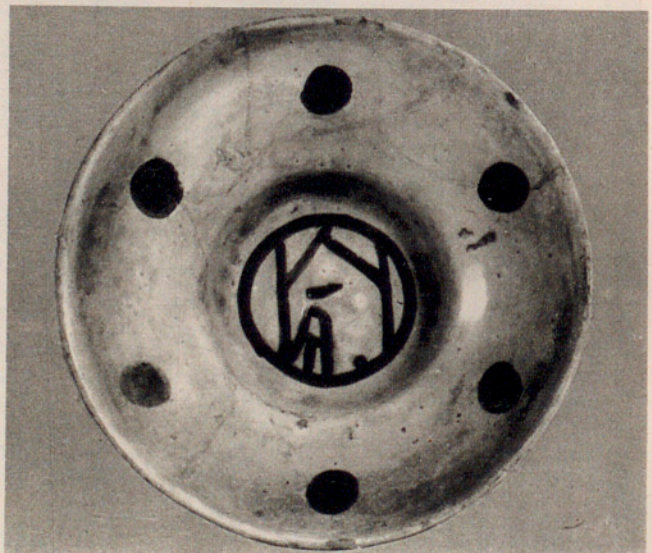
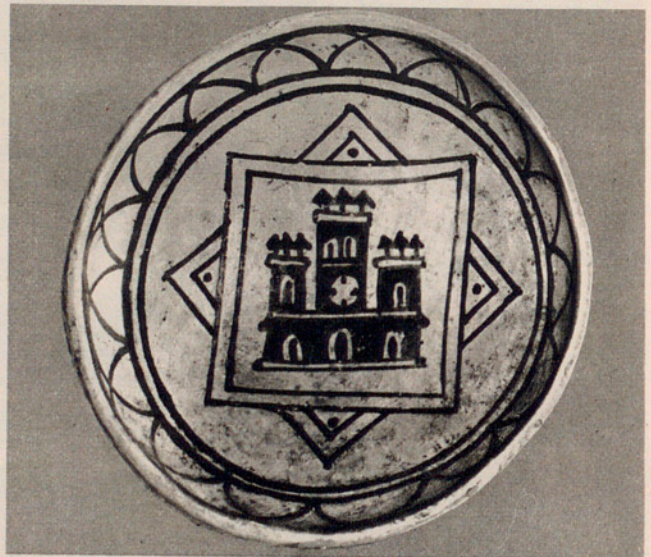
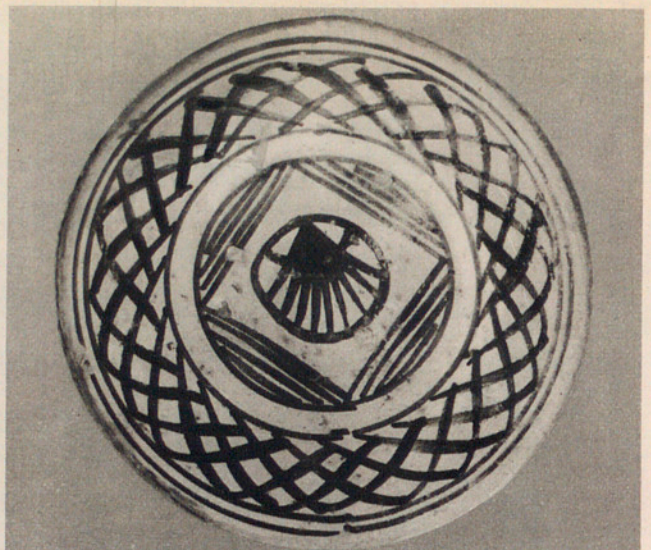
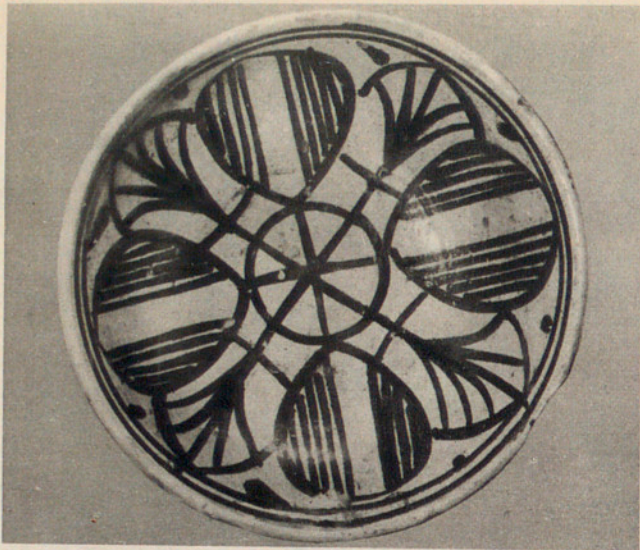
Figs. 37, 38, 39 y 40.—JARRAS SIN VIDRIAR CON DIBUJO EN NEGRO, DE PATERNA (M.A.B.). PLATO Y ESCUDILLA EN BLANCO Y AZUL, DE PATERNA (M.A.B. y Colecc. Viñas, Barcelona). H.C 163.



Figs. 41, 42, 43 y 44. — BOTES EN BLANCO Y AZUL, DE PATERNA (M.A.B. e I.V.D.J.). PLATOS EN BLANCO Y AZUL (I.V.D.J. y Colecc. Viñas, Barcelona)



Fig. 45. — BOTE EN BLANCO Y AZUL, DE PATERNA (M.A.B.).



Figs. 46, 47, 48, 49, 50 y 51. — ESCUDILLA DE PATERNA (I.V.D.J.). PLATO Y ESCUDILLAS DE PATERNA (M.A.B.). ESCUDILLA DE PATERNA ("Cau Ferrat", Sitges).

Es posible, aunque no probado, que igual que en Paterna otras localidades valencianas fabricaran loza en verde y manganeso sobre fondo blanco estannífero. Suelen nombrarse, entre otras, las poblaciones de Liria y Ademuz, y se ha llegado a afirmar que incluso en Manises la loza de la primera mitad del siglo XIV pudiera tener un carácter parecido, y ésta sería la obra de tierra blanca pintada a que aluden ciertos documentos de alfareros musulmanes de aquella época.

ALFARERÍA DECORADA EN NEGRO

Como perduración en lo morisco de las técnicas musulmanas, hasta en la cerámica de tipo más popular, cabe mencionar una serie de vasijas sin vidriar con dibujo mate pardo, negruzco, de manganeso. Aunque pudo fabricarse en numerosos puntos de Valencia, y en la actualidad ciertas formas populares derivan de ella, parece que el gran centro de su manufactura fué también Paterna.

Procedentes de esta localidad, existen bastantes piezas, muchas de ellas en forma de *cànter* o cacharro para el agua, con dos asas, de barro poroso que refresca el líquido. La decoración, a fajas, suele estar realzada por temas vegetales (fig. 37), o bien derivaciones muy estilizadas de letreros ornamentales arábigos (fig. 38).

Los ejemplares más antiguos parecen ser del siglo XIV, con abundantes precedentes musulmanes en todo Levante y paralelos en lo coetáneo de Málaga y Almería (v. tomo IV, página 208, figs. 221-224).

LOZA AZUL DE PATERNA Y MANISES

En este capítulo se incluyen algunas de las más antiguas series medievales de Paterna y Manises cuya decoración en azul sobre fondo blanco, en su mayor parte basada en temas de origen musulmán, constituye un enlace — unas pocas veces por razones estilísticas, pero con más frecuencia sólo por motivo de su cronología — entre las lozas en verde y manganeso y las de reflejo metálico. Las series azules cuya decoración repite exactamente temas de las doradas, las agrupo con ellas, ya que no son más que una interpretación de los mismos tipos ornamentales en un género de coste inferior; sólo por la abundancia de variedades y ejemplares, por su arraigo musulmán y por la libertad con que se trató en ellas el tema decorativo, sitúo aquí las piezas del género de las figuras 41 a 43, 45 y 48, a pesar de reconocer su relación con las doradas del grupo que representan las figuras 84 a 93.

La serie azul de mayor antigüedad debe ser la que presenta coincidencias con las piezas en verde y manganeso. Consta principalmente de platos de poco fondo, en cuyo borde, plano y liso, aparecen sólo de trecho en trecho grupos de gruesas rayas (por lo común tres o cinco) paralelas o divergentes, idénticas a las que nos referimos ya como existentes en las típicas series de Paterna del siglo XIV.

La temática de los fondos de platos y escudillas presenta a menudo elementos típicamente musulmanes: en algunos (fig. 40), inscripciones cursivas; en otros, la mano de Fátima, muy estilizada, flanqueada a menudo por un par de llaves (fig. 39); dibujos estrellados

u otras combinaciones geométricas y castillos. Abundan también las piezas con un escudo en el centro; son frecuentes las armas de Barcelona, y su presencia en fragmentos de los testares de Paterna parece atestiguar la fabricación de un género especial dedicado a la exportación a la urbe barcelonesa, gran consumidora de loza valenciana.

En algunos fondos suele haber dibujos vegetales con temas palmeados muy típicos, cuyo origen islámico queda probado por su presencia en el plato de los bebedores, de Granada, y algunas piezas malagueñas. Son infinitas las combinaciones geométricas en que se emplean. A menudo los hallamos en fajas y cenefas cortadas en triángulos, y combinados con otros dibujos en zigzag o pequeños sectores de rayado paralelo, todo ello con antecedentes malagueños o granadinos. Aparecen también aquí temas que luego hallaremos en un tipo de lozas doradas (figs. 84 a 93) del que debieron producirse ejemplares en Paterna: grupos de trazos paralelos con alguna pequeña espiral intercalada, última forma de expresión de las alafias, y cenefas con ondulaciones o trazos curvos que se repiten con extraordinaria variedad (figs. 43, 46 y 47). Aparte platos, cuencos, escudillas y tazones sin orejas, abundan los jarros sin pie, de base plana, cuello ancho y una o dos asas, una especie de pequeñas ollas de cuello acampanado, algo alto, vasijas de cuello estrecho y alto, con pico y asa, y a veces también con caño, y los típicos candiles moriscos con pie, pico y asa lateral.

En las series más lujosas el grosor de los trazos es constante, el color azul no muy oscuro, y más evidente la relación con la serie dorada ya aludida. Son muy notables algunos botes de farmacia de este género (figs. 41 y 42), en particular uno procedente de la colección Plandiura (fig. 45), con algunas esbeltas figuras de cervatillos y rico y variado fondo de arabescos, hojas palmeadas, etc. Cervatillos idénticos (fig. 48), pavos reales y algunas figuras femeninas estilizadas al gusto morisco se han hallado en escudillas y azulejos en las excavaciones de Paterna, confirmando el origen de la manufactura y su estrecha relación con los citados grupos de loza dorada. A pesar de ello, casi nunca se da el caso de piezas azules con idéntica decoración que las doradas de tipo musulmán, a diferencia de lo que sucede con las marcadamente cristianas, cuya repetición de temas y clara dependencia de las series doradas nos excusa de tratar aquí de las series azules correspondientes, que no son más que copias baratas de aquéllas, aunque, desde luego, ello no es obstáculo para que existan ejemplares de innegable belleza, fabricados al parecer indistintamente en Paterna o en Manises.

En las piezas de carácter más popular los trazos son más gruesos y perfilados. La decoración figurada es más bien pobre y escasa: castillos (fig. 49), algunas cabezas (fig. 44). Excepcionalmente, podemos citar una magnífica serie de cuencos en cuyo borde se pintó una cenefa con hojas palmeadas dispuesta de modo arbitrario, sin simetrías ni regularidad geométrica, a diferencia de las piezas restantes de este género. En el centro aparecen siempre cabezas de animales o figuras enteras, en azul intenso, muy estilizadas; citaremos, entre otros, dos piezas del Museo del "Cau Ferrat" (Sitges), con un jabalí y una cabeza de toro (fig. 50), otra de la colección S. Rocamora (San Cugat del Vallés) y un bello ejemplar de la colección González Martí con un ramo de hojas y una pera. Estos cuencos debieron fabricarse en un mismo taller y, a juzgar por las piezas paralelas de tipo cristiano, parecen del segundo tercio del siglo XV.

A modo de apéndice de estas series en azul, doy una pieza fabricada en Manises (figura 51, Barcelona, colección Viñas). Los M.A.B. poseen fragmentos de escudillas similares de

la misma procedencia. El interés principal del lote radica en el hecho de ocupar su fondo una escena estampada en relieve, recubierta por el vidriado blanco y subrayada apenas por algunos trazos azules. El tema figurado parece ser la coronación de un caballero por su dama, frecuente en el arte medieval. En la colección González Martí existe un molde o sello procedente de Manises, con un caballero que descabalgaba y habla con una dama, que debió servir para decorar piezas semejantes.

Unas veces, los moldes se empleaban para obtener temas decorativos en relieve, que se pegaban a las piezas fabricadas a torno, y otras para estampillarlas directamente. El uso de estampillas como marcas de manufactura o propiedad se aplicó también en Paterna a los *socarrats* y a las jarras, moldes para azúcar, cacharrería y otras piezas bastas cuyo estudio no encaja ya en el presente libro.

SOCARRATS

Otro de los productos que parecen haber sido característicos de Paterna — y poco menos que exclusivos de esta localidad —, son los *socarrats*. Reciben este nombre unas gruesas piezas de barro cocido, de forma rectangular, empleadas en la decoración de aleros y techos.

En los techos se colocaban, desde luego, en el espacio que dejaba la viguería, de modo parecido a lo que en Andalucía y otros lugares se hacía con azulejos vidriados.

Este mismo uso de piezas vidriadas no fué del todo desconocido en el reino de Valencia (v. pág. 79), y en Paterna debieron fabricarse grandes placas con dibujo negro y vidriado verde (fig. 53), de técnica parecida a la de ciertas vasijas (por ej., la de la figura 2). Su dibujo es parecido al de una pieza en azul sobre blanco (fig. 208), fabricada para el mismo fin, y debe fecharse como ella en el siglo XV.

Como el *socarrat* no tenía que resistir el contacto con el agua, se empleó en su fabricación un procedimiento de poco coste y gran vistosidad. Las piezas se cocían sin decoración, y luego solían blanquearse con una capa de cal, pintándose encima con tonos fuertes, principalmente bermellón (almagre), azul plomizo y negro; también se empleó el amarillo en dibujos o fondos.

Fuera de Paterna se hallaron piezas en Valencia, Manises, Benaguacil (de estilo gótico con fauna, de la segunda mitad del siglo XV al parecer, con tipos semejantes a los de la loza de Manises) y en el alero de una antigua mezquita de moriscos, luego ermita, en la Xara. Este edificio, por lo menos en su interior, es de carácter rústico pero de estilo renacentista con resabios góticos, de fecha no lejana al año 1526, en que se obligó a bautizar a los moriscos; de todos modos, resulta dudoso averiguar si los versículos coránicos pintados con almagre en las piezas del alero proceden de una construcción anterior o señalan la persistencia de sus edificadores en la fe musulmana.

Pero las series más importantes y numerosas son desde luego las halladas en la propia localidad de Paterna.

Un gran lote, con temas figurados sobre fondos de hojas-flores (v. pág. 69 y loza de las figuras 106, 107, 159 y 169), puede situarse por su estilo en el último tercio del siglo XV.

Además de las referidas hojas, en los temas de los fondos se repiten otros motivos tomados también de piezas de loza dorada, y para la fauna (figs. 54 y 59), así como para las figu-

ras humanas (figs. 52, 55 a 58), tampoco es difícil hallar paralelos en dicha loza (véanse figuras 88 a 91, 148 y 149), incluso en los populares ángeles que abundan en curioso proceso de estilización (fig. 148).

Otro grupo no menos numeroso es el procedente de la casa *del Delme*, residencia de los Duques de Segorbe, señores de Paterna desde 1435. Se trata de piezas de dibujo vistoso, aunque simplificado y degenerado, y se distinguen por llevar en el centro un escudo estampillado, marcado sobre la pieza cuando aun se hallaba cruda y tierna. La variedad de su temática es grande, aunque no muy rica. La fauna (figs. 59 y 62), así como los fondos, derivan de los del siglo XV, y en otros temas varios — tales las carabelas (fig. 60) — el arte es asimismo de clara inspiración medieval. De todos modos, no puede existir duda sobre la fecha de fabricación de esta serie a principios del siglo XVI, en 1513, puesto que la cifra se anotó en dos inscripciones colocadas en sendos *socarrats* del edificio.

Las piezas de alero suelen tener una proporción mucho más alargada que los *socarrats* propiamente dichos, y por ello la decoración no puede desenvolverse con tanta riqueza y libertad. De todos modos, son notables varios ejemplares con fauna (figs. 63 a 65), en particular uno en el que se dibujaron dos perros que atacan un toro, con curiosa perspectiva apropiada al punto de vista desde el cual tenía que contemplarse la pieza.

Quizá se fabricaron también en el reino de Valencia ciertas piezas para techo, con relieves, de barro cocido sin vidriar, decoradas luego en algunos casos con pintura de varios colores, aunque suelen atribuirse a una manufactura catalana (v. pág. 118 y fig. 303).

LOZA DORADA Y AZUL DE MANISES Y OTROS CENTROS VALENCIANOS

La loza dorada hispanomorisca, más conocida e infinitamente más abundante que la propiamente hispanomusulmana, es también la que ha sido estudiada internacionalmente desde fecha más remota. A mediados del siglo XIX se reunieron en Francia e Inglaterra algunas de las mejores colecciones de esta clase de cerámica, y al mismo tiempo eruditos como Davillier y Riaño contribuyeron poderosamente a despertar el interés general por ella. En esta época se constituyeron ya los fondos antiguos del Victoria and Albert Museum, de Londres, del Museo de Cluny, etc. En España, la única colección formada al mismo tiempo que las grandes colecciones europeas fué la del Conde de Valencia de Don Juan, fundador del Instituto del mismo nombre. En este aspecto de su benemérita labor, no se limitó a reunir la más rica colección española de loza dorada, sino que publicó también en años sucesivos una importantísima serie de documentos valencianos referentes a la misma.

Para el estudio de la loza dorada, podemos distinguir varios elementos básicos. En primer lugar, las piezas de uso, conservadas en número extraordinario gracias a su gran área de difusión, a la riqueza de los ejemplares y a su alto valor decorativo. Las distintas calidades de los materiales (barro, vidriado, dorado); la decoración ornamental, con su temática y estilo; las marcas o elementos más o menos equivalentes a ellas en el pie de las vasijas y en el reverso de platos y fuentes, son ya de por sí elementos para clasificarlas y en ciertos casos fecharlas (heráldica, inscripciones, etc.).

Como segunda fuente de información, existen los testares o escombreras donde se arrojaban las piezas rotas o defectuosas procedentes de las alfarerías.



Figs. 52 y 54. — "SOCARRATS" (M.A.B.). Fig. 53. — PLACA PARA TECHO CON VIDRIADO VERDE Y DIBUJO NEGRO (M.A.B.).

H.C. 179

INSTITUTO AMATLLER
DE ARTE HISPÁNICO



Figs. 55, 56, 57 y 58. — "SOCARRAT" (Mus. Arq. Nac.). "SOCARRATS" (M.A.B.). "SOCARRAT" (Museo de Vich).



Figs. 59, 60, 61 y 62. — "SOCARRATS" (Mus. Arq. Nac.). "SOCARRATS" (M.A.B.). H.C. 185



Figs. 63, 64 y 65. — "SOCARRATS" (Mus. Arq. Nac., M.A.B. y Mus. Arq. Nac.). H.C. 183

En tercer lugar, deben citarse los textos y documentos. Por desgracia, hasta la fecha su rendimiento ha sido muy desigual. Paradójicamente, las mejores referencias son las contenidas en descripciones de geógrafos y viajeros, muy limitadas pero de interpretación bastante clara. Los documentos de los propios alfareros, a pesar de la paciente labor de una serie de estudiosos, son poco menos que indescifrables. Están redactados en una jerga técnica especial, y casi nunca existen garantías de una interpretación auténtica de su significado. Su vocabulario no suele corresponder al del lenguaje literario de la época, e incluso en los casos de correspondencia ésta es meramente morfológica, y no refleja su valor real o acepción. Ello es tanto más lamentable cuanto se trata de un vocabulario muy rico, con multitud de términos que expresan formas, calidades y quizá tipos de decoración. También existen otras referencias documentales en inventarios de mobiliario de varia clase en los que se registran piezas de cerámica; tales anotaciones suelen ser muy escuetas, y aunque a veces nos dan a conocer la existencia de distintos lugares de fabricación y procedencia, su escaso detalle no suele proporcionar datos útiles en cuanto a ornamentación.

Finalmente, son un poderoso auxiliar las representaciones pictóricas de piezas de loza dorada. Casi todas se hallan en tablas anteriores al año 1500, y a pesar de que no siempre poseen un alto grado de fidelidad son muy útiles para fijar la cronología de algunos tipos.

En 1383, el franciscano F. Eximenis dedicaba su "Regiment de la cosa pública" a los jurados de la ciudad de Valencia. En el prólogo hace una entusiasta apología de las cualidades del reino valenciano, y dice así: "Mas sobre tot és la bellesa de la obra de Manises, daurada e maestrívolment pintada, que ja tot lo món ha enamorat, en tant que lo Papa e los Cardinals e los Prínceps del món per especial gràcia la requeren e stan meravellats que de terra se puixa fer obra així excel·lent e noble". A la siguiente centuria pertenecen dos textos de viajeros extranjeros, el polaco Nicolás von Popplau (1484) y el alemán Jerónimo Münzer (1495); el primero describe Mislata, Manises, "Gesart" (Quart) y Paterna, lugares poblados por moros "donde viven y elaboran hermosos platos y ollas, con colores azules y dorados que sirven de comercio a toda la cristiandad"; Münzer, al tratar de los productos del Reino de Valencia, dice que allí se fabricaban "escudillas, platos, fuentes y otras muchas vasijas de este género, de tal modo pintadas que las creerías adornadas con oro y plata. De las cuales se mandan naves enteras cargadas a Venecia, Florencia, Sevilla, Portugal, Aviñón, Lyon, etc. Son estos alfareros gente bien acomodada."

Lucio Marineo Sículo hace asimismo un singular elogio de la cerámica valenciana: "Hácese también en España vasijas y obras de barro de muchas maneras, y cosas de vidrio. Y aun que en muchos lugares de España son excelentes, las más preciadas son las de Valencia, que están muy labradas y doradas". Los historiadores locales Diago y Escolano se hacen eco a su vez de tales opiniones encomiásticas.

De la técnica de la loza dorada de Manises conocemos nada menos que ocho recetas auténticas, pero por desgracia no suficientemente satisfactorias, puesto que son ya muy tardías; cuatro de ellas, del año 1749, se conservan en un formulario de autor anónimo, empleado en Alcora; Jacinto Causada apuntó en 1765, también en Alcora, otras dos fórmulas de "dorado de Manises"; finalmente, en 1785, don Manuel Martínez de Irujo, comisionado por Carlos III, redactó una memoria oficial según datos obtenidos de las autoridades de Manises. Esta última fué publicada por Riaño, y las anteriores por el conde de Casal. La simple comparación de los ejemplares maniseros del siglo XVIII, de un color rojo cobrizo

muy subido, con los de siglos anteriores, parece demostrar que si las fórmulas antes mencionadas eran las que estaban en uso en aquel entonces, no es posible que fueran las mismas usadas antiguamente. A su mejor conocimiento pueden ayudar también, por fortuna, las de otras manufacturas similares y la lista de ingredientes que el alfarero sarraceno Juan de Valencia usó entre 1384 y 1385 para fabricar en Vivonne, cerca de Poitiers, una serie de azulejos para el servicio de Juan, duque de Berry. Se anotan en sus cuentas el plomo y el estaño para el vidriado, las cribas y tamices para purificar el barro, tres libras de *limail* (limaduras de cobre) *pour fere le vert et or*, sal común empleada como fundente y una docena de huevos para desleír los colores. Las investigaciones de Olivar han probado que en 1382, hallándose en Valencia el infante primogénito Juan, entonces duque de Gerona, dió autorización para que *alscuns moros d'aquesta terra, qui són obrers de obra de terra* —en total fueron tres— marchasen a ponerse al servicio del duque de Berry, tío de la esposa del príncipe, conducidos por Jenin Guérart, arquitecto del magnate francés.

En general, se deduce que el proceso de fabricación era el siguiente: tratábase primeramente de decantar las arcillas, de amasarlas y purificarlas y de formar las vasijas, que tras un primer secado al sol, para evitar ulteriores quebraduras, recibían la primera cochura. Con ella ya quedaban en su forma definitiva. Luego se aplicaba a la pieza o *juaguet* el vidriado o barniz blanco, de plomo y estaño con arena y fundente, y encima la decoración en azul cobalto (zafre) que fuese necesaria. Entonces pasaba al horno, donde se cocía a unos 990 grados de calor, y el cacharro salía ya cubierto del esmalte blanco de fondo más los dibujos azules. Faltaba el dorado, a base de sulfuros de cobre y plata, desleídos en vinagre y aplicados con una pluma o pincel. Pintada de este modo la vasija se sometía a una nueva cocción. La temperatura había de oscilar entre 650 grados al principio y 500 más tarde, con un punto preciso del que dependía el éxito de tan complicada operación. El combustible era de *garbons* o haces de leña menuda (brezo, retama, romero, etc.), y la combustión con tiraje muy viciado, con llama abundante en hidrógeno y carbono. El humo llenaba el horno, y la falta de oxígeno en el ambiente determinaba el carácter reductor del fuego, que actuaba sobre los óxidos metálicos de la loza. Las piezas salían del horno recubiertas de hollín, que se sacaba lavándolas y restregándolas para eliminar también el exceso de color, requemado, que se solaba en el fondo del recipiente donde se lavaban, formando una masa llamada *coffiella*, que luego volvía a emplearse en la confección de color para el dorado.

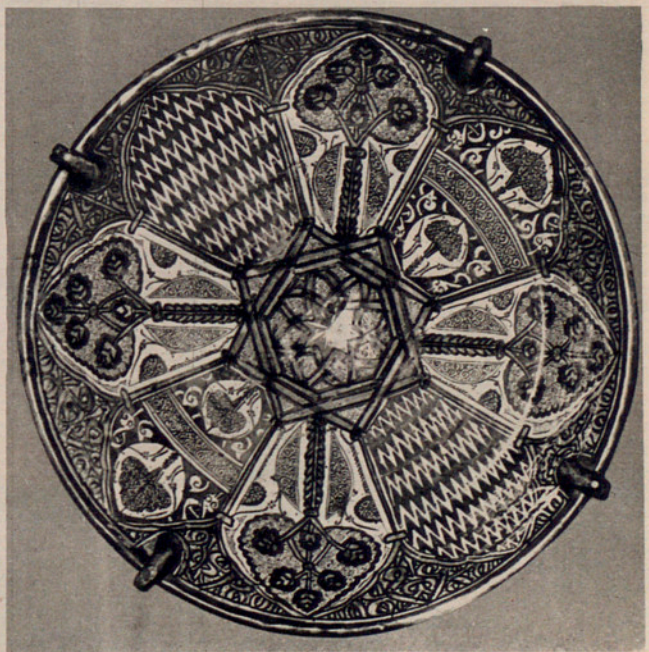
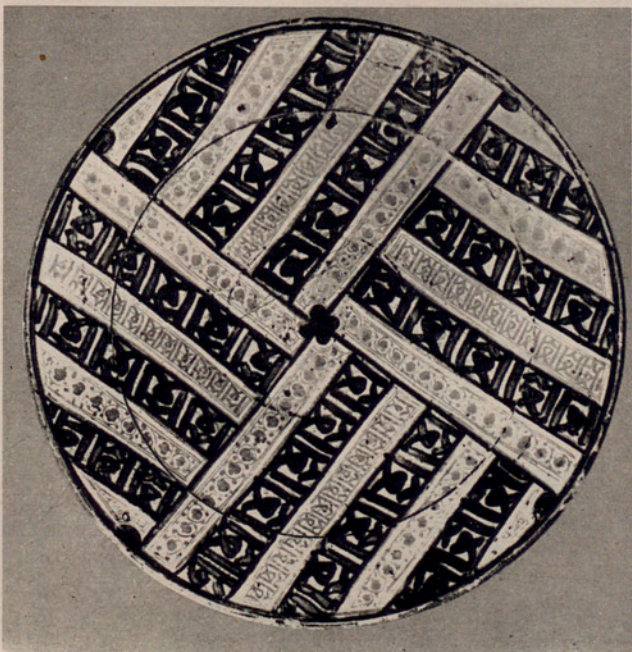
Las grandes manufacturas de loza dorada de Manises debieron tener sus comienzos en la segunda mitad del siglo XIV. Posiblemente influyó en ello la protección de la familia Boil o Buyl, dueña del feudo de Manises, cuya renta más crecida fué la que devengaban las alfarerías. Los favorables tratados comerciales conseguidos por la gran política internacional de Jaime II aseguraron unas extraordinarias facilidades de exportación a todos los estados cristianos y musulmanes del Mediterráneo, haciendo una competencia ruinosa a las manufacturas del reino de Granada. Así, no debe extrañarnos que en fecha bien temprana aparezcan piezas de Manises en El Cairo y hasta en las regiones turcas o bizantinas del Asia Menor. Prueba de ello son los fragmentos de loza dorada valenciana hallados no sólo en Fostat sino también en Siria (Baalbek, Hama, Damasco, Rakka), Palestina (Tabgha) y Asia Menor (Mileto, Estambul). Los consulados catalanes en Alejandría, Damasco y Constantinopla, debieron ser la base de su difusión en el Mediterráneo oriental. En la Europa



Figs. 66 y 67. — CUENCO CON UNA NAVE PORTUGUESA, DE LOZA DORADA Y AZUL (Victoria and Albert Museum, Londres).



Figs. 68, 69, 70 y 71. — FUENTE DE LOZA DORADA (Metropolitan Museum, Nueva York). JARRO CON FIGURAS (I.V.D.J.). JARRO CON DECORACIÓN MORISCA (M.A.B.). JARRA (Colecc. particular).

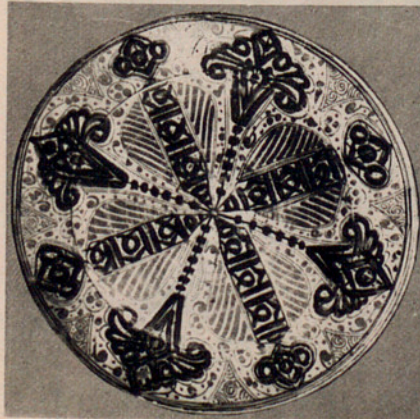


Figs. 72, 73, 74 y 75. — BOTES DE FARMACIA (I.V.D.J.). PLATO (Victoria and Albert Museum, Londres). CUENCO (Hispanic Society, Nueva York).

H. C. 157 41



Figs. 76, 77, 78 y 79. — BOTE DE FARMACIA (I.V.D.J.). JARRO (Colecc. particular, Londres). PLATOS (M.A.B. y Petit Palais, Paris).



Figs. 80, 81, 82 y 83. — PLATO (British Museum, Londres). PLATOS (I.V.D.J., British Museum, Londres, e I.V.D.J.).

INSTITUTO AMATLER
DE ARTE HISPÁNICO

H. C. 145.

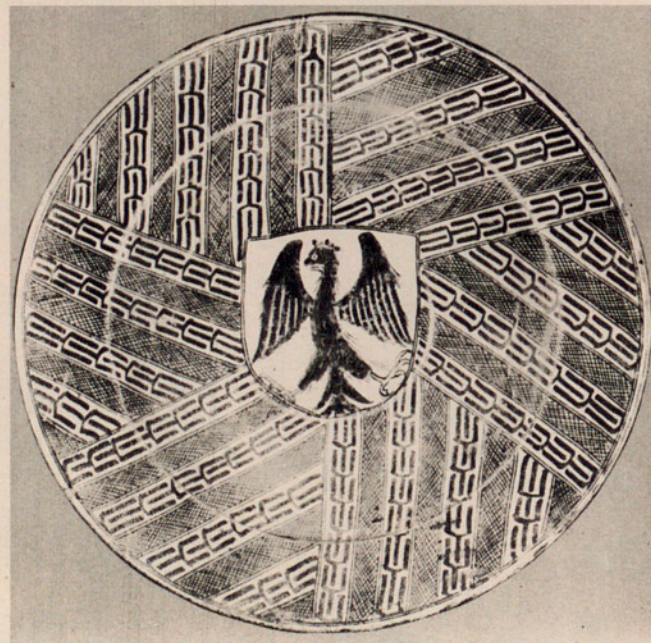
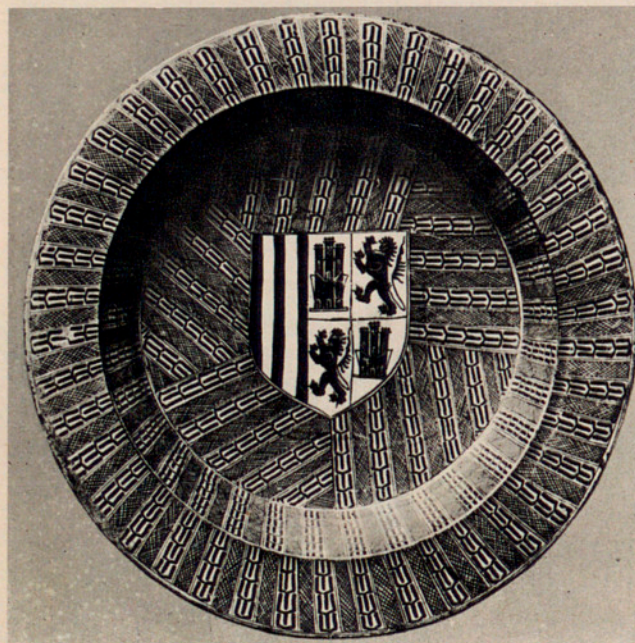


Figs. 84, 85, 86 y 87.—JARRO (I.V.D.J.). VASO (Colecc. Rocamora, San Cugat). PLATO CON EL ESCUDO DE MARÍA DE CASTILLA (Museo de Sèvres, Paris). CANDIL CON PIE (M.A.B.).



Figs. 88, 89, 90 y 91. — BOTES (M.A.B. e I.V.D.J.). PLATO (I.V.D.J.). TAZON (Colecc. Viñas, Barcelona).

H.C. 154



Figs. 92, 93, 94 y 95.—BOTES (I.V.D.J.). PLATO CON LAS ARMAS DE MARÍA DE CASTILLA (Victoria and Albert Museum Londres). PLATO (I.V.D.J.).

H.C. 158

cristiana hay también abundantes ejemplos de esta expansión comercial. Las piezas con decoración heráldica, fabricadas ex profeso para familias nobles de Italia, Francia y Flandes, permitieron a Van de Put la identificación de los escudos de Tondi, Mannucci y Spannocchi (Siena), Arrighi, Guasconi, Zati, Gondi, Morelli, Dal Verre, Medicis, Arnolfi y acaso Delle Agli (Florencia), Borgoña, Anjou, Zelandia, Saboya, Orlyé, etc. En el siglo XV, el crédito alcanzado por la loza valenciana se refleja en las favorables disposiciones dictadas en Flandes para la importación de *Valenschenwerk* (obra de Valencia) y en Venecia de los *Corzuoli et lavori da Maiorica e da Valenza*. Los registros de la aduana del puerto de Valencia confirman tales asertos; en el de 1451, la mayor parte de los envíos constan realizados a Génova, Florencia y Venecia, pero no faltan los de Francia, Alemania, las islas del Mediterráneo — de Córcega hasta Malta y Chipre — y Turquía, nombrándose varios mercaderes musulmanes. Hacia 1471, el inventario de los bienes que el rey René de Anjou poseía en el castillo de Angers comprende magníficas piezas doradas de *terre de Valence*, y lo mismo sucede en otros inventarios, desde Amiens hasta Nápoles. En Inglaterra, el hallazgo en el lecho del Támesis de una magnífica pieza dorada y azul atestigua la importación en fecha muy remota. Desde luego, el comercio fué aún mayor con puertos más cercanos, tal el de Barcelona, donde en un solo trimestre de 1404 constan desembarcados 39 *cossis* (grandes barreños para la colada) 22 tinajas (*alfabies*) y 36 jarras, todo ello repleto de loza valenciana, aparte de un sinfín de lotes menores de la misma cerámica. Éstas eran las formas de envase más habituales, pero se emplearon también cuévanos o cestos y otros recipientes.

Aparte de la documentación publicada por Osma y otros autores, que atestigua desde el año 1317, por lo menos, la existencia de maestros alfareros en Manises, Olivar ha dado a conocer un inventario valenciano de 1343 en que se habla ya de escudillas grandes de obra de *Manizes*, otro de 1348 en que se citan piezas de *Manizes* al lado de varias de *Málequa*, y un tercero de 1398 en que se mencionan 32 piezas de *obra de Manizes*, sin que en ningún caso se especifique su clase de decoración.

Sabemos muy poco de lo que era en realidad la loza de Manises del siglo XIV. Dos inventarios catalanes de 1347 y 1367 se refieren, respectivamente, a piezas de *terra de Melicha sive de Valencia* y *opere de Melicha sive de Valencia*, pero otros documentos dificultan más bien que aclaran la fijación del término de *Melicha*. Un contrato del año 1362 para la fabricación de azulejos (v. pág. 78) parece demostrar que al principio la denominación “de Melicha” o “de Malica” se aplicaba en general a la cerámica vidriada de origen morisco, y sólo un documento de Juan Murcí, de 1451, en que se le denomina “maestre de obra de terra e de rajoletes de pincell apellada de Máliqua” parece concretar el hecho de que años más tarde el apelativo estaba en relación con temas dibujados o pintados. Por otra parte, la heráldica y las representaciones pictóricas no permiten fechar con seguridad en el siglo XIV ninguna de las piezas doradas valencianas que se conservan.

Sin embargo, las referencias del siglo XV parecen suficientes para llegar a la conclusión de que por lo menos a partir de 1400 la expresión de *Melicha* era casi exclusiva de la loza dorada; aparte de los ejemplos citados ya al principio, cabe apuntar otro de Manises, de 1414, en que se alude a *alfabeguers* (macetas para albahaca), *operis terre de Malequa* (antes *Manizes*, tachado) *dauratam*, y sobre todo una carta de la Reina María

del año 1454, encargando a Pedro Boil una vajilla con piezas doradas de obra de Málica por ser Boil señor de Manises y hallarse por ello en *la font de la dita obra*, esto es en su lugar de producción.

PLATOS Y PIEZAS DE FORMA HASTA 1475

PIEZAS CON ESCUDOS DE LA BANDA O TEMAS GRANADINOS. — Existe un magnífico grupo de piezas atribuidas generalmente a Manises u otros centros valencianos y fechadas a principios del siglo XV que precisan aún una revisión de origen y cronología.

En primer lugar, la jofaina del Victoria and Albert Museum, de Londres, de forma cónica, con reborde moldurado (figs. 66 y 67). En el fondo muéstrase una magnífica *nau* o buque de alto bordo, cuyo origen portugués proclaman las *quinas* (dados mostrando la cara con cinco puntos) pintadas en la vela; cuatro grandes peces dorados con trazos interiores en esgrafiado figuran nadar bajo el casco del buque; el fondo es de pequeñas espirales y algunos dibujos a modo de florecillas; alrededor, dibujos geométricos reservados en blanco sobre oro, una orla de dibujo en espina de pescado y cenefas azules. En el reverso, muy simple, aparecen algunos dibujos de trazo grueso, entre ellos varias estilizaciones del *hom* o árbol de la vida. La atribución del escudo a un monarca portugués determinado resulta insostenible, por lo que no es posible fijar una fecha segura.

Dos piezas de la misma serie contienen escudos nazaritas. Son un bote de farmacia (figura 72) y un gran lebrillo o jofaina (fig. 68). En el centro de este último aparece un caballero que alancea una serpiente-dragón; detrás del caballero hay una figura masculina, de pie, acaso un escudero; todo ello, así como algunas ramas y hojas, en dorado con trazos esgrafiados; el fondo es punteado. En el borde, una cenefa de ataurique degenerado, al modo de los grandes jarrones de la Alhambra, alternando con cuatro escudetes nazaríes. El I.V.D.J. posee aún otros botes relacionables con este grupo (fig. 73).

Completa la serie un singular pichel con el asa rota (fig. 69), con fajas doradas y azules en el pie y decoración figurada en el cuerpo: personajes masculinos, con jubón de mangas muy holgadas, manos y rostros de extraña estilización, con rasgos esgrafiados; en el fondo punteado destacan hojas y ramas, y en la parte baja aparece un ave, acaso un halcón, de exótica factura. Las figuras humanas son típicas del llamado "estilo internacional", floreciente en Europa en el último cuarto del siglo XIV y primeras décadas del siguiente. Las mejores pinturas murales de la Alhambra, ejecutadas seguramente por artistas cristianos, prueban por completo la penetración de aquel estilo en el reino granadino. Finalmente, una orza o jarrito de la colección Godman marca el paso de este grupo al siguiente, con abundancia de azul, cenefas en espina de pescado, figuras de *hom* o árbol de la vida y la cenefa con elementos trilobulados que hallamos ya en la gran pieza con la nave portuguesa.

Es evidente una relación con piezas granadinas de procedencia segura y con los jarritos de Bérchules. Por su forma y tamaño, la gran jofaina de la nave es muy parecida a una pieza con larga inscripción arábiga en azul hallada en los testares de Manises (M.A.B.).

ALAFIAS Y OTROS MOTIVOS MUSULMANES. — El estilo musulmán en la cerámica valenciana tiene tres tipos principales, que se distinguen más por el modo de tratar los temas



Figs. 96, 97, 98 y 99.— PLATO (Hispanic Society, Nueva York). REVERSO DEL PLATO ANTERIOR. "BACÍ" (M.A.B.). PLATO (Museo de Cluny, París).

INSTITUTO AMATLLER
DE ARTE HISPÁNICO

H. C 160 49



Figs. 100, 101, 102 y 103.— BOTE (Colecc. Eguillor, Barcelona). JARRO (Museo del Ermitage, Leningrado). PLATOS (I.V.D.J.)

que por el repertorio de éstos. Dos de ellos presentan estrechas coincidencias con el arte de los grandes jarrones andaluces. El tono del reflejo de estas piezas suele ser achocolatado.

El primer tipo, con trazos muy gruesos, y en el que son frecuentes las grandes alafias, comprende ejemplares de variada y rica ornamentación (figs. 71, 74, 76, 77, 82 y 84). Entre las piezas más antiguas, cabe citar el numeroso lote de escudillas o tazones sin asas hallados en 1897 en la iglesia de Pula (Cerdeña) y conservados en el Museo de Cagliari. Fueron publicados en su mayor parte por Van de Put y luego por González Martí, y presentan una gran variedad de temas dentro de una misma forma. El hecho de que los ejemplares de Pula fueran tazones (excepto tres jarritos) se ha explicado por la costumbre de enterrar junto con los difuntos las mejores vasijas de su casa que se emplearon en el acto de serles administrados los últimos sacramentos; parecen corroborar tal afirmación los hallazgos de tazones junto con bulas de indulgencias de fines del siglo XV en el cementerio de Ibiza (citado por González Martí), y platos de antigua loza azul en el cementerio de Pont de Claverol, en el Pallars (según comunicación de D. J. Maluquer). Procedentes de Agullent pasaron al Museo Diocesano de Valencia tres platos de loza dorada hallados al abrir unos cimientos para obras en la iglesia parroquial (núms. 114, 142 y 143 del Catálogo). El doctor A. Barberá supone que se habían empleado en el sacramento de la Extremaunción.

El hallazgo de un tazón de Paterna en verde y manganeso junto con el lote dorado y azul de Pula inclina a fechar las piezas más antiguas de éste en las últimas décadas del siglo XIV. Ejemplares de calidad semejante aparecieron en excavaciones de Paterna y Manises y se hallan con relativa abundancia en museos y colecciones de todo el mundo. Las formas más corrientes, aparte de tazones y jarritos con pico, son botes de farmacia de cuerpo cilíndrico y platos hondos o planos, incluyendo los llamados modernamente *de brasero* o *braseros*, de fondo circular plano, paredes verticales, en cilindro, y borde también plano. Existen también escudillas o jofainas dobles, llamadas así por constar originariamente de dos piezas casi iguales, troncocónicas, una de ellas empleada como tapadera; la inferior, con pie, con rica decoración en la cara interna y muy simple en su parte externa; la tapa, por el contrario, suele tener una suntuosa ornamentación exterior y escasos elementos decorativos en su interior. Uno de los mejores ejemplares completos se halla en el I.V.D.J. y tiene la particularidad de presentar en la tapa grandes alafias y otros dibujos netamente musulmanes, mientras el fondo de la escudilla tiene un león rampante sobre un fondo de ataurique muy adaptado al gusto cristiano y sembrado de flores de cuatro pétalos, que, como veremos luego (pág. 58), indica una fecha cercana a 1450. Ello permite hacerse cargo de la perdurabilidad del estilo durante más de medio siglo, con la característica falta de alteraciones fundamentales que hace tan distinto el proceso de evolución del arte musulmán respecto al cristiano.

En el siglo XV, en muchas de las piezas de estilo musulmán (fig. 81), las líneas del dibujo se hacen mucho más finas y la depuración de los perfiles se acredita en piezas como un espléndido jarrito, de gollete muy estrecho, perteneciente a los Museos de Arte de Barcelona (fig. 70). A juzgar por los resultados de las excavaciones, parece más bien que los dibujos de trazo grueso sean propios de Paterna y los finos de Manises, pero en la práctica el intercambio entre ambos centros y entre ellos y Andalucía debió ser constante.

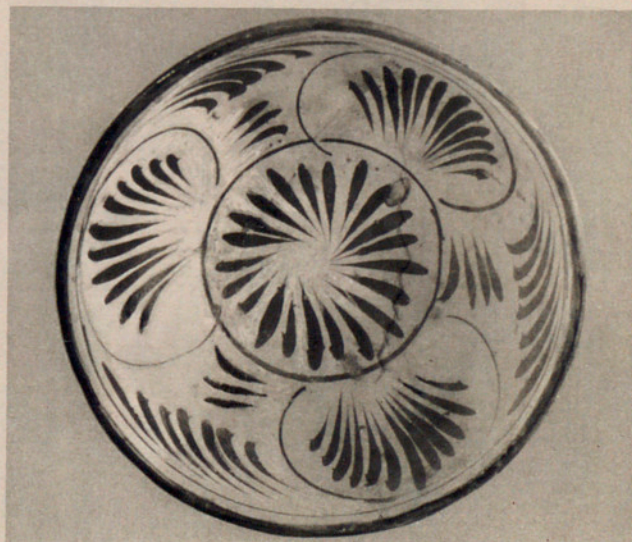
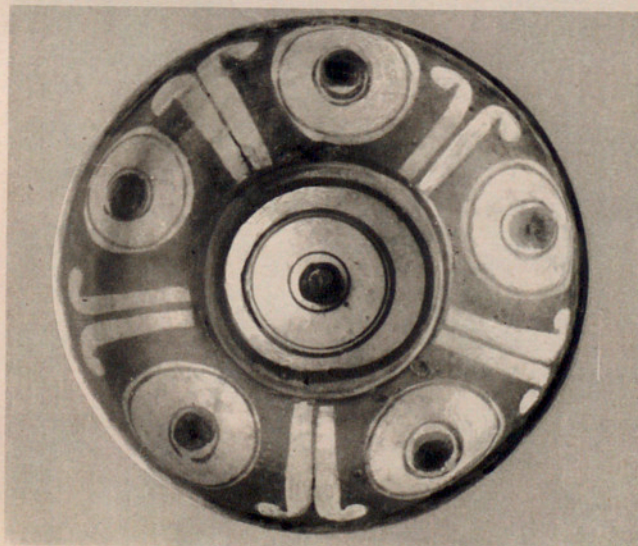
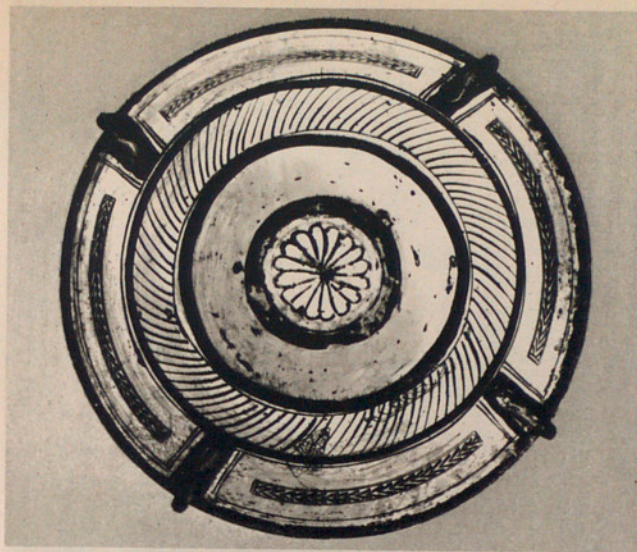
El estilo no sufre, desde luego, ninguna modificación radical, y en ello estriba uno de los caracteres que más diferencian la evolución del arte islámico respecto del cristiano, pero

la presencia de florecillas y otros elementos sueltos en las obras valencianas tardías prueban el contacto con otros estilos. En algunas series de trazo fino es menos frecuente el uso del azul, pero ello no es obstáculo para que la ornamentación sea también de suma variedad y riqueza. Entre las piezas mejores pueden colocarse tres platos muy semejantes, que ostentan sendos escudos de altos personajes. Uno, ingresado recientemente en la Colección Lázaro, lleva las armas que usaba Felipe el Bueno, duque de Borgoña († 1467), antes de que el fallecimiento de su primo Felipe de Brabante en 1431 le permitiera una notable ampliación de sus dominios; los dos restantes se hallan en el Museo de Sèvres y presentan los emblemas heráldicos de los dos hijos de Fernando I que fueron reyes de Aragón y de sus respectivas esposas: Alfonso el Magnánimo († 1458) y María de Castilla († 1458) (fig. 86) Juan II († 1479) y su primera esposa Blanca de Navarra († 1441). Ambas piezas proceden del castillo de Pau, en cuyos inventarios del siglo XVI ya aparecen descritas, y debieron pertenecer a la vajilla de los reyes de Navarra. Es muy posible que tenga idéntico origen un pequeño tazón o escudilla con orejas de la colección Godman en el que figuran también las armas de Juan y Blanca. Estos datos permiten fechar la serie hacia 1430, y sin duda antes de 1441, lo que hace imposible, al parecer, que alguna de tales piezas proceda de la vajilla que en 1454 consta encargó María de Castilla al noble don Pedro Boil, señor de Manises.

También se ha creído que pudiera proceder de la vajilla encargada en 1454 un brasero con las armas de María de Castilla (fig. 94), cuya decoración consiste en tiras de acicates, interpretación típicamente valenciana del tema granadino que aparece ya en el cuello de jarrón de la Hispanic Society. Sin embargo, esta pieza no puede ser de fecha muy alejada a la de las mencionadas anteriormente, ya que el propio tema del acicate, muy frecuente en las piezas valencianas de la época (fig. 95), aparece en el centro de un magnífico brasero del I.V.D.J. cuya restante decoración de alafías y otros elementos musulmanes coinciden en absoluto con la de las piezas tantas veces citadas.

La última evolución del estilo, quizá hacia 1450, puede observarse en ejemplares en los que el dibujo musulmán apenas se conserva en algunos detalles; el goticismo triunfante reemplaza los atauriques por ramas y hojas doradas, largas, de punta redondeada; el azul se emplea aquí poco y casi sin mezclarlo con el oro. Son piezas excepcionales dentro de este género un brasero con una galera con cuatro tripulantes (Londres, colección particular), un magnífico plato del British Museum (Londres), con una cierva azul en el centro, y un letrero gótico en el borde, cortado en segmentos, con la jaculatoria SANTA CATALINA GUARDA NOS (fig. 80) y algunas piezas con dragones alados (fig. 83).

Aun tienen calidad superior otros dos ejemplares bien distintos y posiblemente algo más antiguos que los últimamente citados. Uno es una soberbia fuente de forma ligeramente cónica y 50 cm. de diámetro que pertenece a la Hispanic Society y en cuyo dibujo radial alterna el *hom* con sectores de fajas quebradas (fig. 75). En la otra pieza, un brasero de parecidas dimensiones conservado en el Petit Palais de París (fig. 79) se repite con estilo ya evolucionado la escena de las dos mujeres flanqueando el *hom* que se halla también en un brasero de igual diámetro que perteneció a la colección Godman; en este último una de las mujeres está figurada bebiendo, al modo de las antiguas miniaturas y pinturas sobre marfil tan frecuentes en el arte musulmán. Como muestras del empleo del *hom* centrando parejas simétricas de figuras, cabe citar asimismo un plato de los Museos de Arte de Barcelona (fig. 78) y un brasero hallado en el fondo del Támesis (Museo Victoria y Alberto,

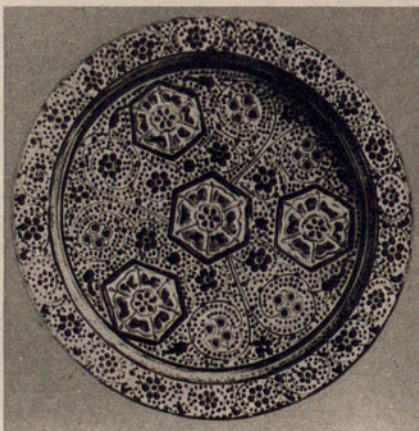


Figs. 104, 105, 106, 107, 108 y 109. — REVERSO DEL CUENCO DE LA FIGURA 75. REVERSO DE PLATOS (I.V.D.J.). PLATO Y ESCUDILLA (Colecc. Viñas, Barcelona).

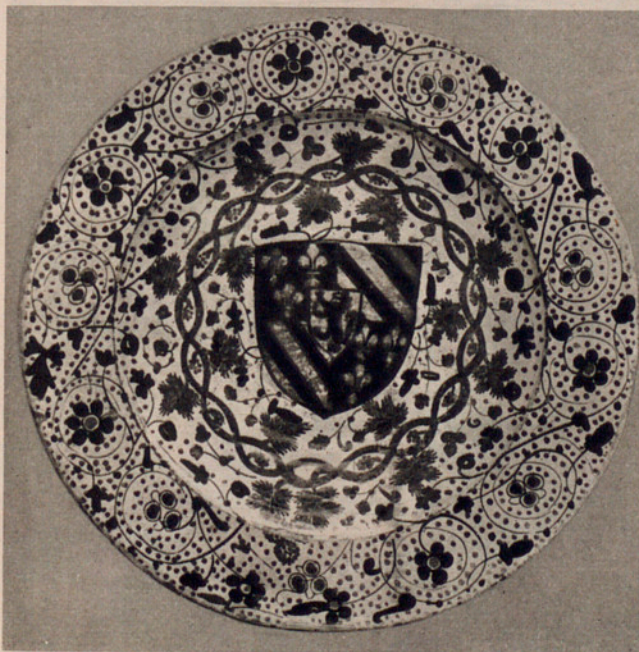
H.C. 178

H.C. 192

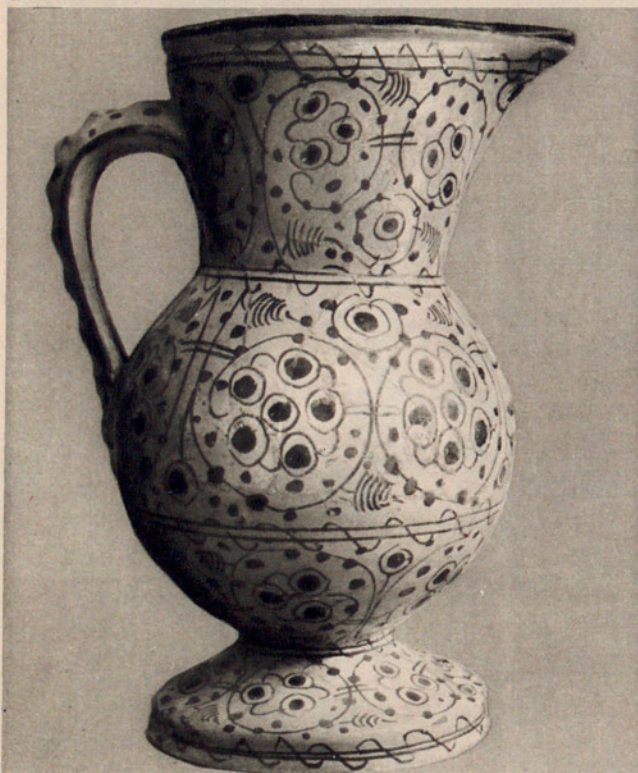
Varios. 117



Figs. 110, 111, 112 y 113.— PLATO (Museo del Louvre, París). PLATO DE LA SERIE DEL "AVE MARIA" (I.V.D.J.). PLATO (Metropolitan Museum, Nueva York). PLATO DE LA SERIE DEL "AVE MARIA" (Mus. Arq. Nac.).



Figs. 114, 115, 116 y 117. — BOTES (Colecc. Eguillor, Barcelona, e I.V.D.J.). PLATO CON LAS ARMAS DEL DUQUE DE BORGÑA (Colecc. Wallace, Londres). PLATO (I.V.D.J.).
H. C. 171



Figs. 118, 119, 120 y 121. — BOTE (M.A.B.), ORZA (I.V.D.J.), JARRO (M.A.B.), BOTE (I.V.D.J.).

H-C- 200
H-C- 146
Varios - 120

Londres), ambos con parejas de cervatillos, y un plato del I.V.D.J., con un par de pavos reales enfrentados. En todas estas piezas, y a diferencia de los platos con escudos citados anteriormente, abunda el color azul. En relación con estas series, cabe citar también un tazón con una figura femenina, de carácter musulmán, en oro y azul, sobre fondo con zonas punteadas, siguiendo la antigua tradición islámica de Mesopotamia. Fué hallado en Manises y presenta evidentes coincidencias con otra pieza de igual decoración y manufactura desconocida hallada en Egipto (reproducidas por González Martí), lo que parece probar una vez más las relaciones de la cerámica valenciana no sólo con los centros andaluces sino con Egipto y el Próximo Oriente. Unas veces solo y otras en unión de alafias, se empleó también un tema muy original, a base de anillos y otros elementos en negativo (fig. 108).

Al mismo tiempo que los géneros hasta aquí descritos fabricóse en Manises y Paterna — y quizá más exclusivamente en esta segunda localidad — otro estilo de loza dorada de tipo musulmán. Se trata de piezas en las que está ausente casi siempre el *zafre* o color azul y cuyo elemento decorativo básico son series de líneas paralelas muy finas, en grupos o fajas rematados por espirales. Por comparación, puede afirmarse que tales elementos son una última versión estilizada de las alafias. El modo de disponer los temas tiene parecidos con lo malagueño, incluso con ciertas estelas: fajas horizontales, con las consabidas rayitas y espirales, con las que alternan a veces cenefas con elementos vegetales muy estilizados o letreros esquemáticos con prolongaciones entrelazadas, frecuentes en Málaga. Por lo demás, las ilustraciones (figs. 87 a 93) dan ya idea suficiente de las piezas de este género. En los ejemplares de superior calidad aparecen representaciones figuradas. Los trajes con anchas listas verticales, alternando blanco y oro, recuerdan la estilización granadina del curioso plato de los bebedores sobre fondo verde. Entre las piezas mejor decoradas, cabe mencionar un bote con figuras femeninas (Barcelona, Museos de Arte), uno con dibujo parecido en el I.V.D.J., y el extraordinario brasero de 48 cm. de diámetro, publicado por González Martí, en cuyo fondo aparecen dos frailes o peregrinos de rodillas a los pies de una cruz, bajo baldaquino. El pleno triunfo del arte gótico se hace patente en un brasero del I.V.D.J. (figura 90); en su fondo una gran *b* gótica, azul, coronada; a un lado una dama y al otro un hombre con un sombrero típico de la primera mitad del siglo XV; en el borde, la inscripción *Ave Maria gracia plena ora*, también en letras góticas, prueba una estrecha relación con las series cristianas llamadas corrientemente “del Ave María” por contener un letrero semejante. Lo mismo sucede en la decoración de un fragmento con grandes alafias azules (Museos de Arte, Barcelona), cuyo borde presenta parte de un letrero gótico.

ATAURIQUES. — Como última muestra de los temas de origen musulmán, faltan citar las series inspiradas en los atauriques (figs. 85 y 96 a 103). Aunque hay precedentes en abundancia, los atauriques valencianos se presentan ya muy estilizados y evolucionados, y a menudo las hojas esquemáticas, con trazos interiores esgrafiados, alternan con flores de cuatro pétalos, en oro y azul, de forma muy típica. En las series de ataurique valenciano, las hojas, enlazadas por finos tallos, poseen un contorno exterior muy redondeado, y los elementos se disponen de modo bastante regular en círculos concéntricos. Esta forma se imitó luego en algunas manufacturas italianas y puede fecharse bastante bien gracias a su representación en pinturas. Dos bellos jarrones aparecen en una tabla con la Virgen, ángeles y santos (Colección Grace Nichols, Boston), obra valenciana, hacia 1450; en una tabla

firmada por P. García de Benabarre, con la Virgen y ángeles (Museos de Arte, Barcelona), hacia 1460, se representan dos platos.

Las piezas maestras decoradas en este estilo son dos jarras con grandes asas festoneadas, que se conservan en el Museo de Bolonia, y otra del Museo de Leningrado (fig. 101); en esta última y en la mayor de Bolonia (de 60 cm. de altura), el pie tiene una cenefa de acicate; en la colección de don Manuel Gómez-Moreno (Madrid) existe otro jarro, incompleto, del mismo tipo. Otra pieza muy notable es una gran placa de 38 cm. de altura (Museo de la Manufactura de Sèvres), decorada en oro y azul con atauriques; en el centro, en relieve, con toques dorados, hay una figura de la Virgen y el Niño, según un modelo flamenco que contrasta con la técnica musulmana del objeto.

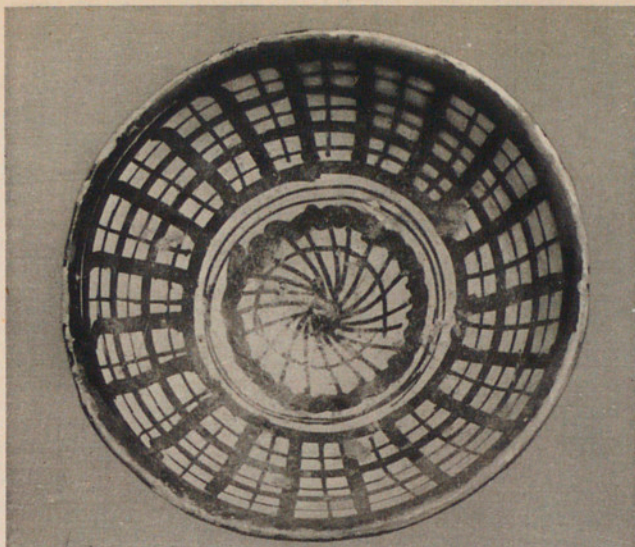
Al mismo tiempo — y en Paterna quizá algo antes — se producía en grandes cantidades la loza decorada en azul con temas más o menos moriscos, que por el carácter muy peculiar de algunos tipos de tradición malagueña hemos descrito en otro lugar (v. pág. 30), aun cuando no se apartan radicalmente de los grupos de que ahora tratamos.

Los temas considerados “cristianos” forman una serie paralela a la de tipo musulmán. Desde luego, es muy posible que a menudo se fabricaran en un mismo taller piezas decoradas en uno u otro estilo, así por mano de alfareros cristianos como musulmanes, que la documentación de Manises y Paterna nos presenta a veces actuando conjuntamente.]

PLATOS DEL “AVE MARÍA” Y OTRAS SERIES DE TIPO “CRISTIANO”. — Entre los estilos *cristianos* fechables, el más antiguo y divulgado es el que suelen presentar los platos llamados “del Ave María”. Sobre un fondo uniforme de punteado grueso, dorado, hay grupos de círculos dorados, dentro de anillos, a modo de flores muy esquemáticas (figs. 111 a 120); a menudo alternan con otros elementos vegetales dorados o más frecuentemente en azul; azules también suelen ser las grandes figuras de animales, bellamente estilizadas, que llenan el fondo, y los grupos de letras góticas repartidos por el borde, que generalmente forman las palabras del “Ave María” que da nombre a la serie.

Ciervos (fig. 111), perros, grullas, águilas, toros y otros muchos animales (fig. 113), constituyen la variada fauna que aparece en esta clase de piezas, en su mayoría platos, braseros o botes de farmacia. En ciertos casos la decoración se enriquece con rosas estampadas en relieve y realzadas con toques dorados (fig. 112). Existen algunos ejemplares con figuras humanas; uno de ellos, perteneciente a la colección González Martí, contiene una rústica figura de San Bernardino de Siena, que tanta devoción logró en Cataluña, Valencia y Baleares en los años inmediatos a su canonización en 1450; esta pieza puede fecharse, pues, entre 1450 y 1460, y debe ser desde luego una de las más tardías de la serie, hecho que está de acuerdo con su carácter de interpretación popular.

Aparte de este elemento cronológico, existe un precioso monumento pictórico que ayuda a fechar la serie: es la famosa tabla de la Santa Cena, del Museo Diocesano de Solsona, del segundo cuarto del siglo XV. Sobre los blancos manteles aparece una completísima vajilla en dorado y azul, con piezas de variadas formas pero de decoración casi uniforme; algunos ejemplares de los publicados en el presente libro coinciden de modo extraordinario con el estilo de los pintados en la tabla de Solsona (figs. 111-113, 116 y 123). Un hermoso plato de la colección Wallace (fig. 116) nos proporciona también un dato cronológico, puesto que en su centro, orlado de una dorada guirnalda de vides, campea el escudo que usaron



Figs. 122, 123, 124, 125, 126 y 127.—ESCUDILLA CON DORADO (M.A.B.). PLATO Y ESCUDILLA DE OREJAS CON DORADO Y AZUL y PLATOS CON AZUL (Colecc. Viñas, Barcelona). ESCUDILLA CON DORADO (I.V.D.J.).
Aneco color 161



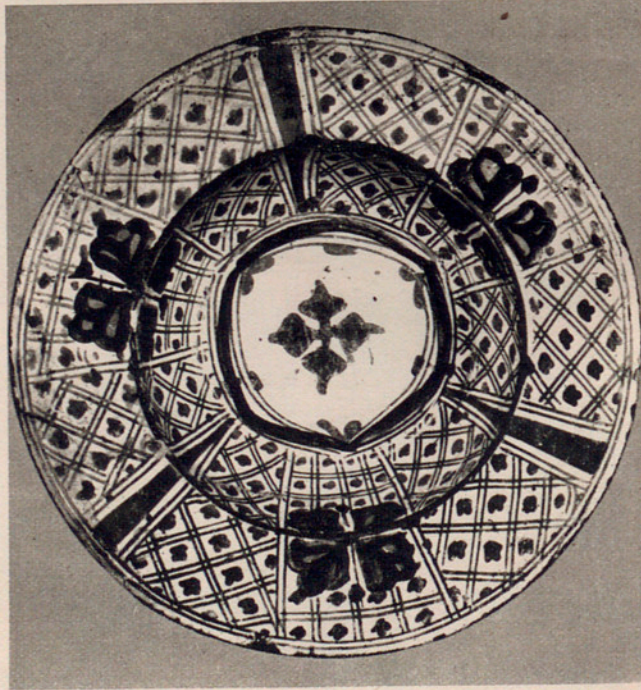
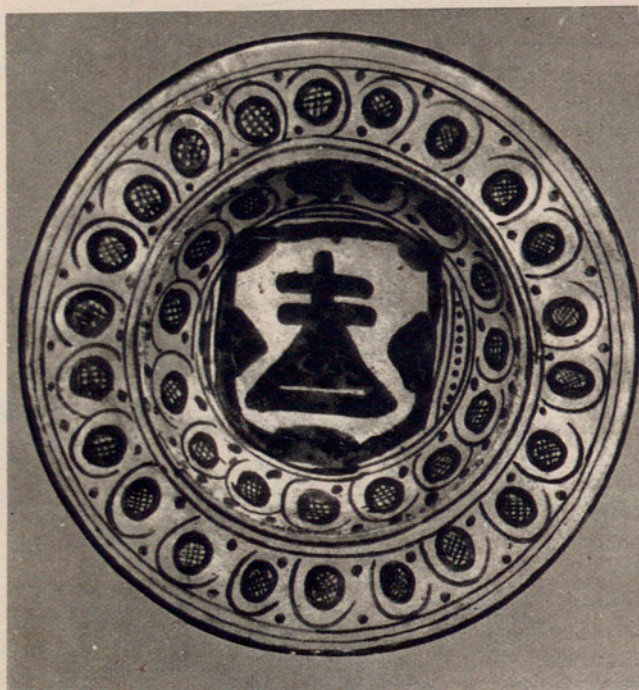
Figs. 128, 129 y 130. — BOTE DE LOZA AZUL (M.A.B.).



Figs. 131, 132 y 133. — BOTE DE LOZA DORADA Y AZUL (I.V.D.J.). BOTES DE LOZA AZUL DE LA SERIE DE LA "CASTAÑA"
(Colecc. particular e I.V.D.J.).



Figs. 134, 135, 136 y 137. —JARROS DE LOZA AZUL Y DE LOZA DORADA (M.A.B.). PLATOS DE LOZA AZUL PROCEDENTES DE MANISES (Museo de Vich). H.C. 175



Figs. 138, 139, 140 y 141. — VASIJA DE LOZA DORADA (Museo de Cluny, París). JARRO DE LOZA DORADA (M.A.B.). PLATOS DE LOZA DORADA Y DE LOZA DORADA Y AZUL (Colecc. Viñas, Barcelona, e I.V.D.J.).

los duques de Borgoña hasta el año 1431, aludido ya en otra ocasión (véase página 52).

Aparte del género más típico, existen numerosas variantes. En una de ellas los círculos están más agrupados, formando verdaderas flores, alternando con una especie de margaritas de pétalos más sueltos. La pieza mejor es el conocido plato del Museo del Louvre (figura 110), procedente de un convento de monjas de Villarreal (Castellón). En el fondo, una dama, empuñando un arco, dispara una flecha que atraviesa el cuello de un paje o doncel; la indumentaria, muy estilizada, parece inclinar a una fecha no lejana del 1425. La colección Tomás posee un fragmento con parte de una figura masculina del mismo estilo.

Otra serie, sobre fondo de punteado grueso, tiene un dibujo basado principalmente en hojas de perejil (fig. 123). Este género abunda mucho, en oro, oro y azul o simplemente en azul. Las piezas suelen contener también figuras femeninas o animales: jabalíes, gallos (figura 115), etc. Existen representaciones en la mencionada tabla de Solsona y en la de la Anunciación del retablo de Verdú (Museo de Vich), del segundo tercio del siglo XV.

En una variante distinta, las hojas no son de perejil, sino de lóbulos lanceolados (figura 121), en grupos de tres o cinco. En ciertos ejemplares, especialmente botes de farmacia (figuras 131, 132 y 133), la decoración vegetal en oro o azul alterna con grandes círculos azules, de contorno liso o subrayado con festones dorados o pequeños trazos. Es la serie llamada "de la castaña", que parece originaria de Valencia, aunque es posible que en Cataluña fuera objeto de imitación.

Hasta el último cuarto del siglo XV sigue la infinita variedad de temas decorativos de origen vegetal (figs. 109, 128, 129, 130 y 135). Incluyendo tipos y subdivisiones se podría pasar del centenar de lotes, que acaso sería superfluo describir en detalle. Sólo anotaremos, pues, los más importantes:

Cenefas con pequeños círculos, de grueso trazo e interior enrejado, tema de origen granadino (figs. 138 y 140); en los platos suele haber un escudo en el centro. Cenefas concéntricas de círculos anudados, azules, que contienen en su interior grandes flores a modo de margaritas en oro y azul (figs. 150 a 153). Las piezas son de una extraordinaria suntuosidad y riqueza; en algunos ejemplares el reflejo es amarillo de oro brillante, en contraste con el azul oscuro. Fajas dispuestas radialmente, alternando a menudo unas doradas, lisas, y otras de enrejado con más o menos adornos; en algunas piezas, hay también flores de cuatro pétalos, en cruz en oro y azul (fig. 143). Existen versiones muy variadas de este género, alguna de ellas de estilización enteramente popular (figs. 139, 141 y 142) y otras formas parecidas sólo con dibujo enrejado (fig. 122) o fajas de enrejado alternando con otras de pequeños círculos (figs. 145 y 146).

Las flores de cuatro pétalos y algunas veces también las fajas enrejadas, aparecen muy a menudo en otra serie (figs. 144 y 147), de hojas triangulares, en oro y reserva en blanco de bordes aserrados, que González Martí denominó de *hojas de cardo*. Algunas piezas excepcionales contienen figuras femeninas (fig. 149) con anchas faldas y mangas holgadas; un curioso ejemplar que perteneció a una colección barcelonesa presenta una dama a caballo.

En una serie derivada al parecer de la anterior, las hojas están ordenadas más libremente, alternando a veces con flores. El I.V.D.J. posee el mejor plato de este estilo: por el borde, en azul, serpentean las aguas de un río; en la parte baja hay dos barcas, ambas con remeros de los que sólo se ve la cabeza; en la de la izquierda un pescador de caña, y en la otra un cazador que dispara sus flechas contra una bandada de garzas, una de las cuales

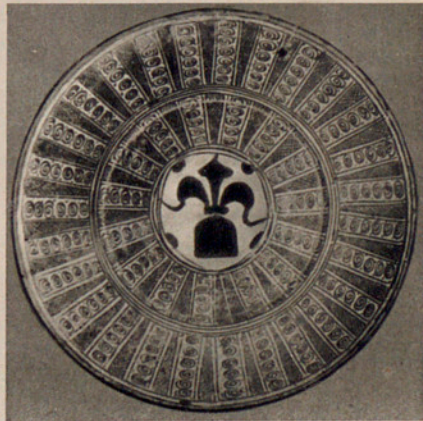
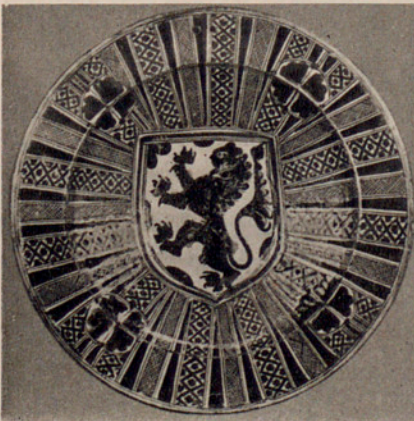
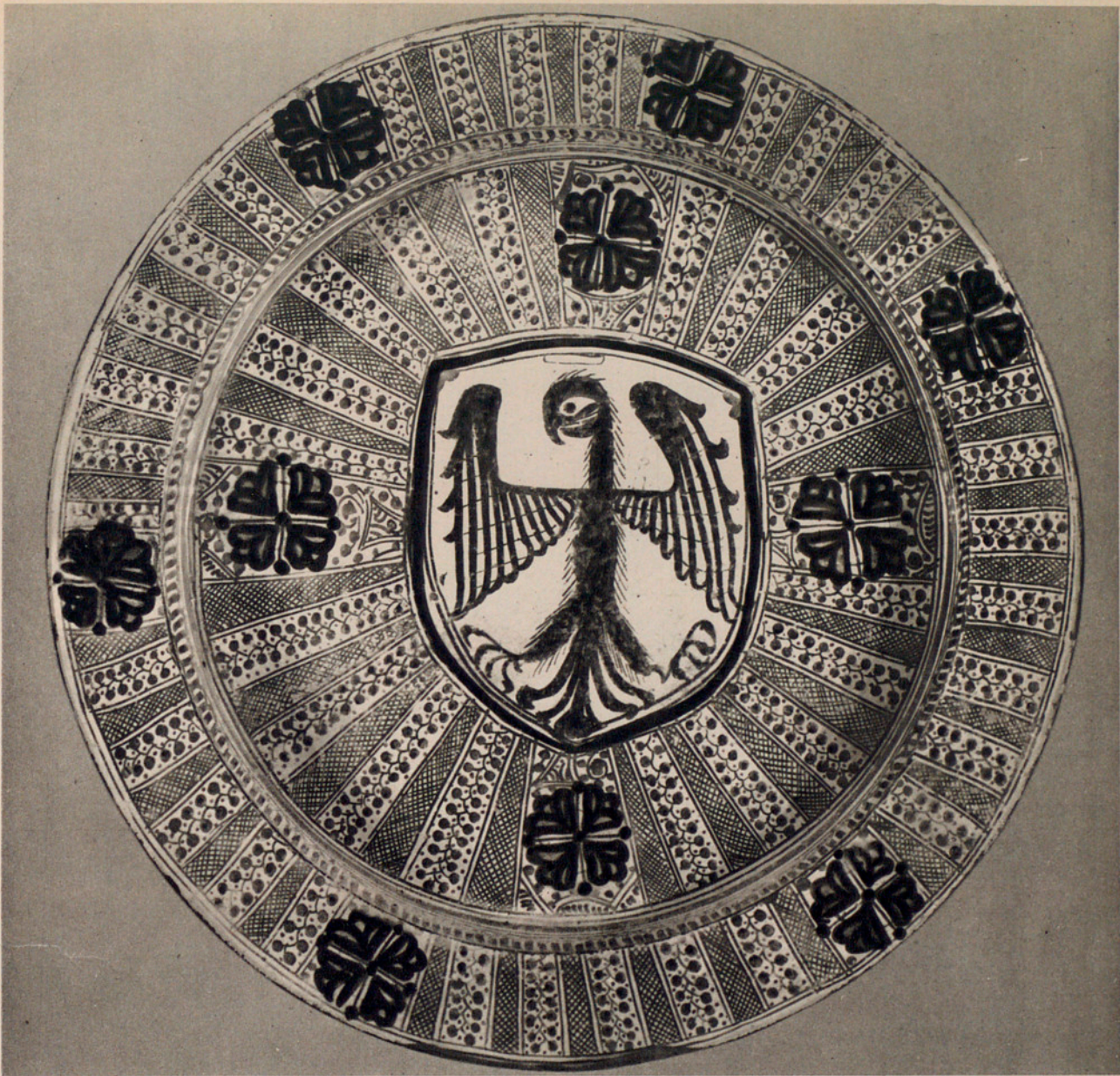
cae herida; en lo alto, también en el río, otras dos barcas, cada una tripulada por un par de bateleros que empuñan los remos y conducen a unas damas de suntuoso y pintoresco tocado; grandes peces, dos de ellos saltando fuera del agua, y algunas aves acuáticas, contribuyen a ambientar el vistoso conjunto (V. tomo IV, pág. 395, fig. 463).

Relacionándose en parte con las figuras femeninas de los platos de hojas de cardo, existen unas curiosas figuras de ángeles con alas desplegadas, que suelen llenar el interior de tazones hemisféricos sin asas (fig. 148); en mayor o menor grado de estilización, existen aún cientos de piezas de este tipo, que debieron producirse en ingente número. Es curioso notar, por contraste, la singular escasez de piezas de otra forma decoradas con la misma figura; los Museos de Arte de Barcelona poseen algunos platos muy notables de este género, que debió perdurar durante varias décadas del siglo XV.

Una planta muy abundante en Valencia, la nueza blanca (nombre vulgar de la Bryonia) debió dar tema para otra bella serie decorativa; el punto central de las flores, así como los tallos y zarcillos, suelen ser dorados, y azules los pétalos y hojas (figs. 154 a 157). La decoración es suntuosa, aunque se presta a muy pocas variantes. Se aplicó a braseros, platos de muy variados tipos, botes cilíndricos, escudillas con orejas, grandes piezas cónicas con tapadera, empleadas acaso como pilas bautismales (Museo de Arte, de Barcelona), copas de ancha boca (Londres, British Museum), macetones con pie, acaso los llamados *alfabeguers*, para plantas de *alfàbrega* o albahaca (un magnífico ejemplar, con escudo con una cabeza de caballo, en la colección Rothschild, París), y otras vasijas de distintas formas, como una especie de cantarillo con boca ancha y pequeños golletes laterales (Londres, British Museum). Este género decorativo debió tener mucha aceptación en Italia, a juzgar por el número de piezas conservadas con escudos de familias italianas (un magnífico plato, con escudo atribuido a los Delle Agli (fig. 154), en el Victoria and Albert Museum, Londres), y por las imitaciones del mismo que se fabricaron en la vecina península.

Otra serie de gran riqueza ornamental, aplicada en este caso con singular variedad, es la de las piezas llamadas *de las coronas* por contener con mucha frecuencia grandes coronas reales en oro y azul como las que rematan el escudo del reino de Valencia (figuras 158 a 164). En los platos y braseros, las coronas suelen estar ordenadas en círculos concéntricos (fig. 161). El fondo, que da el auténtico tono a la serie, aun en las piezas que carecen de coronas, es siempre de dos o más tipos de hojas doradas o azules; las hay festoneadas y lisas, lanceoladas, y otro tipo de hojas-flores muy convencional y característico, a modo de pluma estilizada, que González Martí supone deriva de una representación esquemática de flores vistas de perfil originada en el Egipto musulmán. Esta última forma de hojas alcanza una difusión y persistencia extraordinarias, ya que invade como elemento de relleno otros tipos de cerámica valenciana y se perpetúa esquematizado en los reversos de las piezas del siglo XVI; en Teruel se imitó en gran tamaño y llegó a ser también uno de los elementos más típicos de aquella manufactura.

La serie de las coronas puede fecharse en su mayor parte entre 1445 y 1475. En una magnífica tabla valenciana de la colección Muntadas, con la Virgen y el Niño, San Francisco y ángeles, hay un plato con coronas en el borde (hacia 1460); en una Anunciación de época parecida, existente en la catedral de Gerona, se representa otro plato, con escudo real coronado, en el centro, y un bote de farmacia que interpreta algo libremente el mismo género decorativo; otra muestra se halla aún en dos platos — casi ocultos por las rosas que



Figs. 142, 143, 144 y 145.—PLATOS DE LOZA DORADA Y AZUL (Colecc. particular, Madrid, y British Museum, Londres).
 ESCUDILLA CON OREJAS DE LOZA DORADA (I.V.D.J.). PLATO DE LOZA DORADA (Mus. Arq. Nac.).

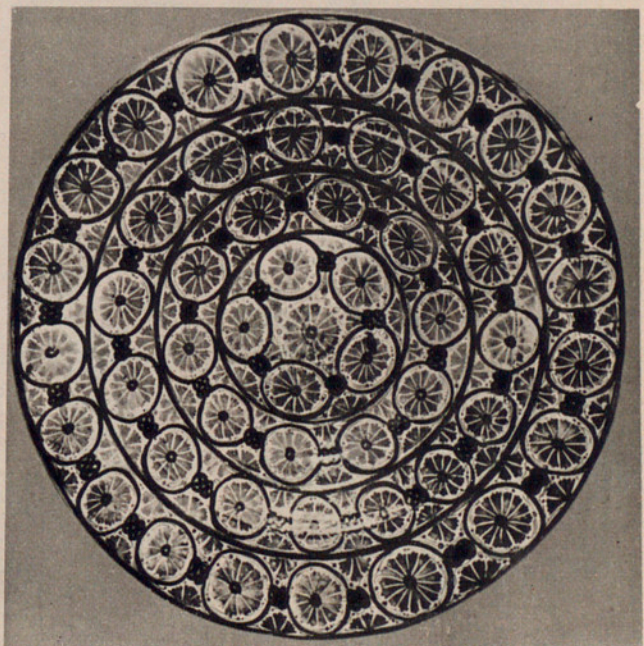
INSTITUTO AMATLLER
 DE ARTE HISPÁNICO

A.C. 194



Figs. 146, 147, 148 y 149. — "CITRA" DE LOZA DORADA (M.A.B.). BOTE DE LOZA DORADA (I.V.D.J.). ESCUDILLA DE LOZA DORADA (Colecc. Viñas, Barcelona.). PLATO DE LOZA DORADA (I.V.D.J.).

H.C. 173



Figs. 150, 151, 152 y 153.—JARRILLOS (M.A.B.). ESCUDILLA (Colecc. particular, Londres). PLATO (Museo de Cluny, París).

H. C. 143



Figs. 154, 155, 156 y 157. — PLATO (Victoria and Albert Museum, Londres). PLATO Y ESCUDILLA DOBLE (I.V.D.J.). REVERSO DEL PLATO DE LA FIGURA 155.

los llenan — que dos ángeles ofrecen a la Virgen en el retablo de San Martín, de Segorbe, atribuido a Jacomart. Van de Put publicó un ejemplar con las armas de Saboya que cree poder atribuir a Luis de Saboya (1450-1465).

Hay una riqueza infinita de adornos superpuestos al fondo vegetal: guirnaldas y cenefas de varias clases, y en algunos ejemplares decoración figurada o heráldica; acaso la mejor pieza en este género es un plato del Museo de Sèvres, en cuyo centro hay un gentilhomme, de pie, tocado con un curioso sombrero, y alrededor una cenefa en oro y azul con florones y hojas (fig. 159). Entre las piezas con decoración heráldica sobresale un plato de la colección del barón de Rothschild: en el centro hay las armas reales de Francia, y alrededor las insignias de la Orden del Toisón de Oro alternando con los escudos del Delfín (el futuro Luis XI, y no Carlos VIII como afirmó en 1911 Van de Put) y de los duques de Borgoña, Felipe el Bueno e Isabel de Portugal. El plato es, pues, necesariamente anterior a 1461, en que subió al trono Luis XI y debe situarse al parecer entre 1454 y 1461, años en que Luis, perseguido por su padre, se había refugiado en la Corte de Borgoña.

Nos hemos referido ya antes al empleo de este tipo de ornamentación vegetal en los reversos; en algunas piezas de la segunda mitad del siglo XV el dibujo sirve de fondo a flores de lis o grandes figuras de animales que llenan la composición: ciervos, gallos, jabalíes y águilas o halcones de alas desplegadas (figs. 106 y 107).

Como último ejemplo de la popularización y persistencia en los anversos de las típicas hojas de estas series valencianas, cabe señalar un sinfín de piezas, en su mayoría tazones, en cuyo centro hay un ave o un conejo acompañados por dos o tres hojas (figs. 124 a 127), tipo que en grado progresivo de estilización y simplificación hallamos en piezas doradas — y con mayor frecuencia sólo en azul — hasta fines del siglo XV y acaso en el siguiente, algunas de las cuales son ya posiblemente productos de otros centros imitadores de lo valenciano. Como ejemplos excelentes de las representaciones de fauna en azul cabe señalar un jarrillo (fig. 134) y dos platos (figs. 136 y 137), de los testares de Manises.

Queda aún por inventariar — en estrecha relación con la anterior — una de las series más copiosas de la cerámica valenciana. Es la decorada con filas de pequeñas hojas doradas, azules o alternadas de uno y otro color. Algunas veces, su contorno erizado de puntas hace pensar en las hojas de carrasca, arbusto tan corriente en la costa del Mediterráneo; mayormente parece podría inclinarse a suponerlo el hecho de que algunos antiguos inventarios nombren platos valencianos *de carrasca*. En este género son muy típicos un bote del Museo del Louvre y un plato del British Museum, y, como fiel transcripción pictórica, el jarrón con dos asas que figura en una tabla valenciana, con la Anunciación, de la segunda mitad del siglo XV (colección del marqués de Mascarell, Valencia).

Pero el tipo de hoja más abundante es distinto: de forma más bien triangular y contorno sinuoso, que se suele interpretar como hoja de vid o de hiedra. En las piezas más cuidadas — y, al parecer, más antiguas — las hojas están cuidadosamente dibujadas, las nerviaciones se acusan con trazos esgrafiados, y el fondo suele rellenarse con florecillas y pequeñas hojas-flores de característica forma de pluma (figs. 165 a 177).

Una de las piezas de mayor variedad ornamental es la gran escudilla o fuente doble, procedente de Sant Martí Sarroca (Museos de Arte, Barcelona), cuya tapa está decorada exteriormente con hojas y flores en oro y azul, y en el interior con un ave dentro de una estrella de ocho puntas inscrita a su vez en una cenefa de acicate y florones.

Dentro del mismo estilo hay algunos magníficos platos con decoración heráldica; entre los más antiguos debe contarse el perteneciente al conde de Reiset, con las armas de Blanca de Navarra († 1441) y Juan II de Aragón, anterior posiblemente a la muerte de aquélla y con seguridad al año 1458; sigue otro, de la colección Godman, que ostenta al parecer el escudo del rey René de Anjou († 1475); un ejemplar muy parecido, actualmente en el Museo de Cleveland (Ohio), presenta un escudo con las flores de lis y en el centro una faja con el nombre "María"; en el monasterio de Poblet se han hallado fragmentos de platos con idéntica decoración vegetal que pertenecieron a la vajilla del abad Miguel Delgado, cuyos escudos ostentan, lo que permite fecharlos en 1458-1478; un ejemplar del Victoria and Albert Museum, de Londres, con las armas de Fernando el Católico como rey de Sicilia (anterior, pues, a 1479), muestra ya una evidente reducción del tema. Las representaciones pictóricas son abundantes, incluso en obras de grandes artistas como Hugo van der Goes, Ghirlandaio y Filippino Lippi.

DECORACIÓN DE LOS REVERSOS. — Hemos dejado a propósito para el fin de la descripción de las series del siglo XV, el estudio de las decoraciones que suelen presentar a menudo los reversos de platos, fuentes y escudillas de esta centuria. Su análisis confirma algunas de las afirmaciones hechas hasta aquí.

En primer lugar, la de la simultaneidad de muchos de los tipos *cristianos o musulmanes*, que a menudo suelen presentar idéntico reverso. Los reversos proporcionan también útiles elementos para confirmar la evolución de cada tipo o estilo.

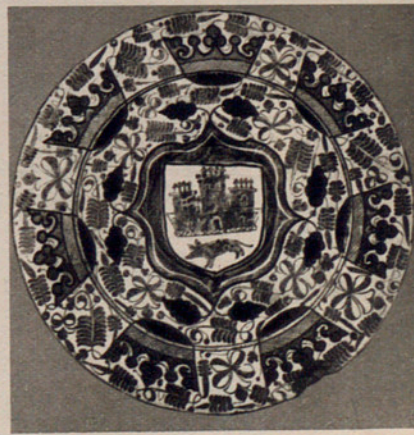
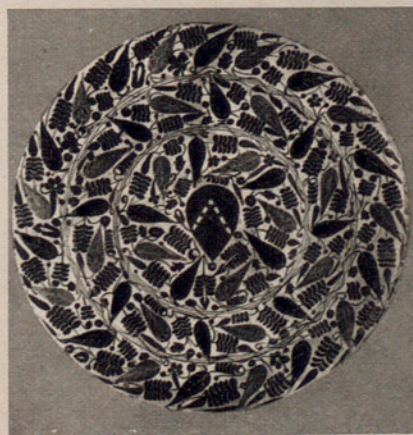
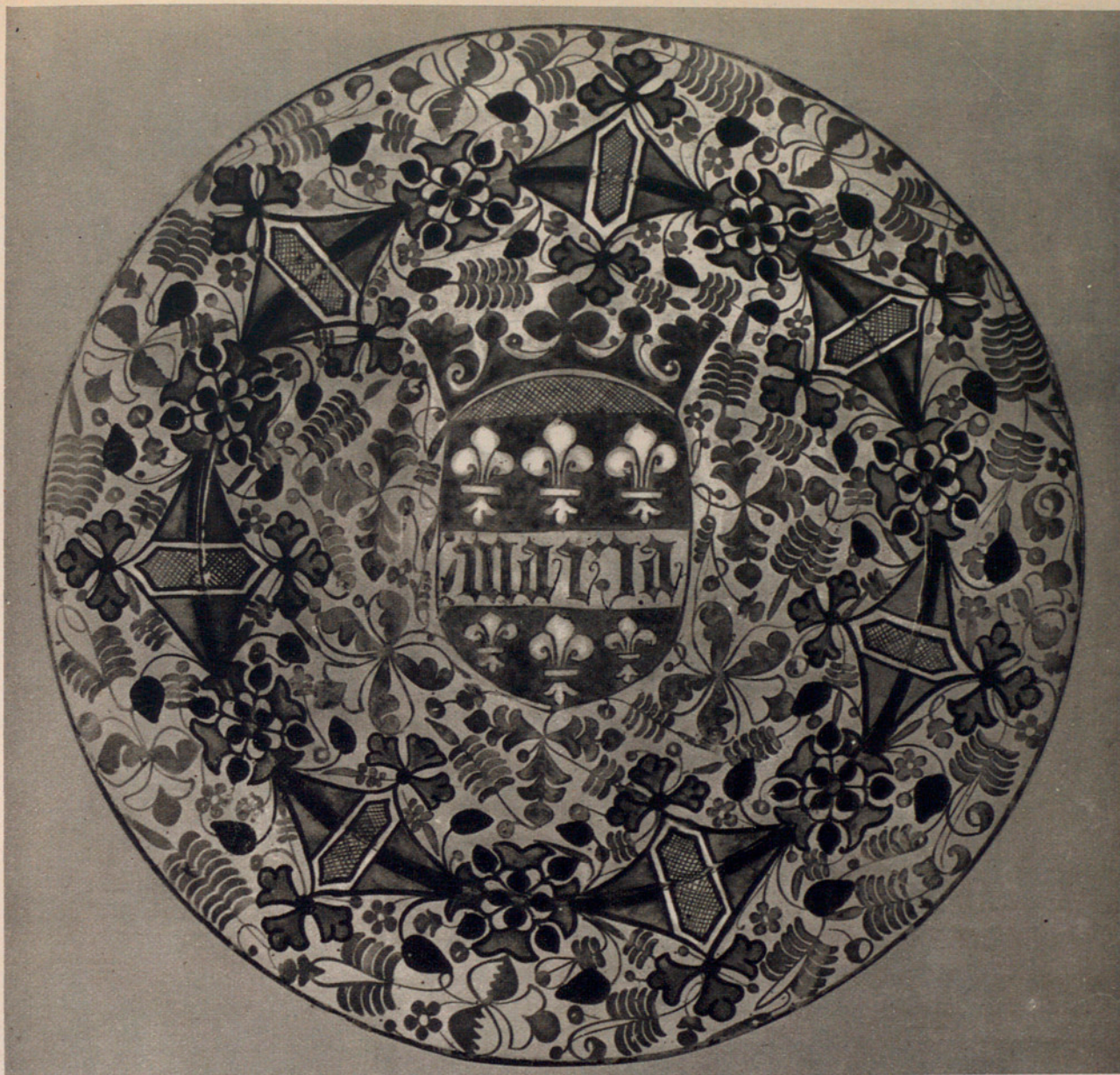
La forma más antigua parece ser la que muestran algunas piezas con decoración musulmana. Consta de una roseta central de radios ganchudos y, a cierta distancia, una corona limitada por dos círculos concéntricos y simplemente decorada por una serie de trazos inclinados, paralelos (fig. 104). Su intención y valor decorativos son muy escasos, y su interés reside en el hecho de coincidir con los reversos de piezas de Málaga. Hallamos esta forma en piezas de los tipos musulmanes, particularmente de alafias en el anverso.

En una etapa próxima se conserva el mismo tipo, pero en la roseta central los radios no son ganchudos, sino rectos e inscritos en un círculo. Esta forma se da en ejemplares del grupo del *Ave María* y de algunas de sus variantes.

En otras series, particularmente en braseros de la primera mitad del siglo XV, aparece una decoración muy simple, formada generalmente por uno o varios grandes anillos dorados, concéntricos, en la orilla de la base, y en el centro una letra gótica u otro signo más o menos convencional. Se observa con frecuencia en ejemplares evolucionados, que derivan más o menos de los mismos tipos musulmanes (por ej. el brasero con una pareja de figuras flanqueando una b coronada, de la figura 90); como prueba del posible origen musulmán de este tipo de reverso suele aparecer en la pared vertical del brasero una faja de trazos paralelos, inclinados.

Aparte del reverso de tipo musulmán antes mencionado, en la serie del *Ave María* y sus allegadas suelen darse otros dos tipos. Unas veces es idéntico al del anverso, a base de pequeños círculos, pero otras puede seguirse una línea evolutiva que parte del tema de hojas de perejil sobre fondo de punteado grueso (fig. 115), y en él los finos tallos llegan a encerrar cada hoja en un anillo de forma acorazonada.

Luego, las hojas con sus anillos van ordenándose en círculos concéntricos, y el pun-

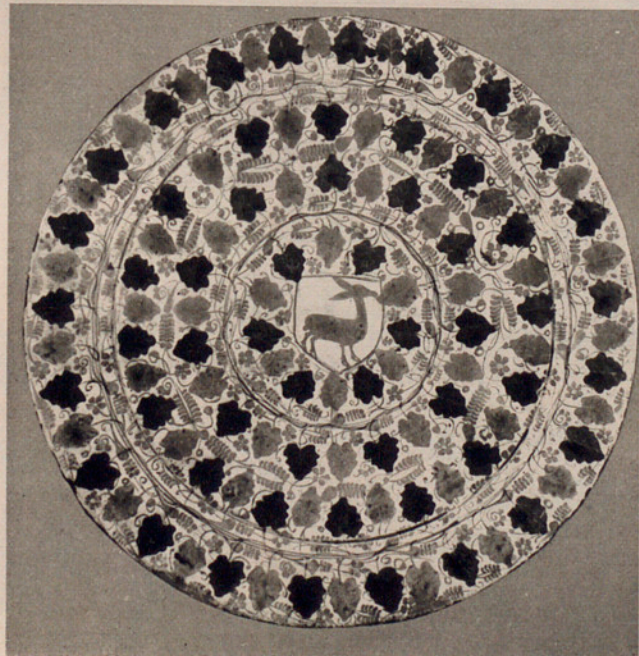


Figs. 158, 159, 160 y 161. — PLATO (Museum of Art, Cleveland). PLATO (Museo de Sèvres, Paris). PLATO (Hispanic Society, Nueva York). PLATO (I.V.D.J.). HC 162

INSTITUTO AMATLLER
DE ARTE HISPANICO



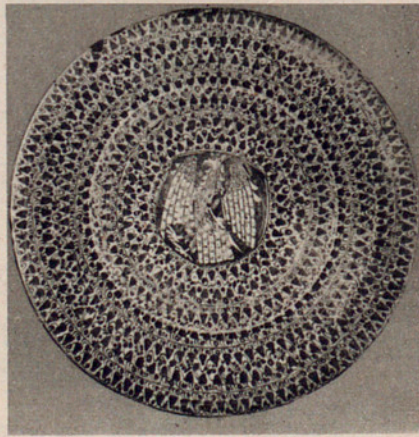
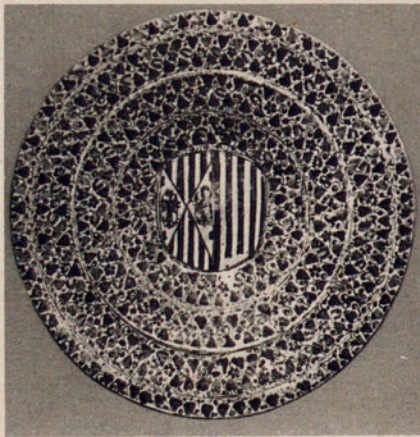
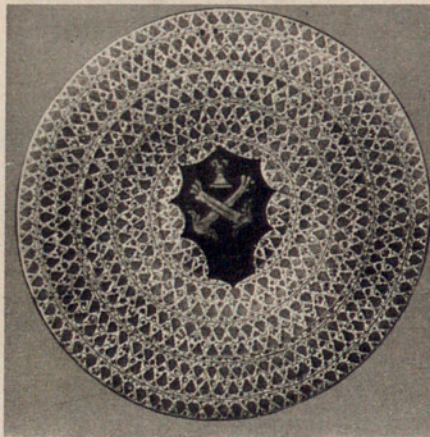
Figs. 162, 163, 164 y 165. — BOTES (I.V.D.J.). "ALFABREGUER" (I.V.D.J.). JARRO (Colecc. Viñas, Barcelona).



Figs. 166, 167, 168 y 169. — JARRA (Museo de Cluny, Paris). VASIJA (Museo de Bolonia). PLATO (I.V.D.J.). REVERSO DEL PLATO ANTERIOR.

INSTITUTO AMATLER
DE ARTE HISPÁNICO

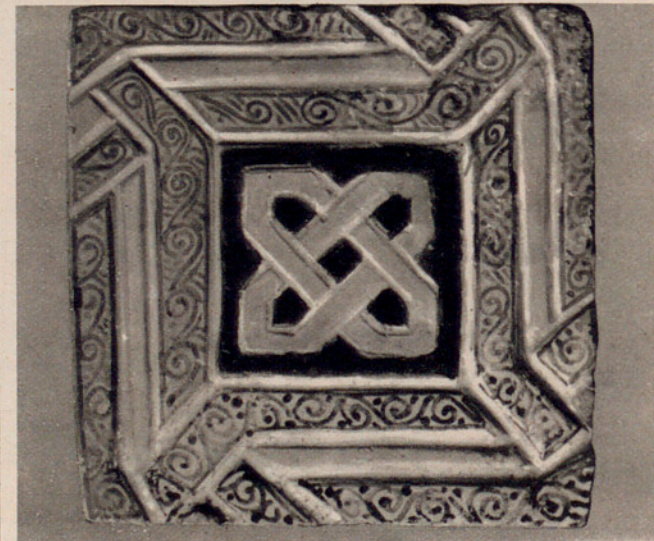
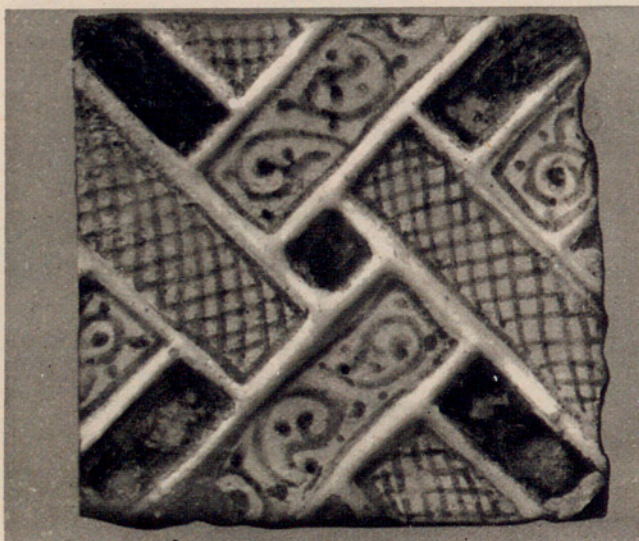
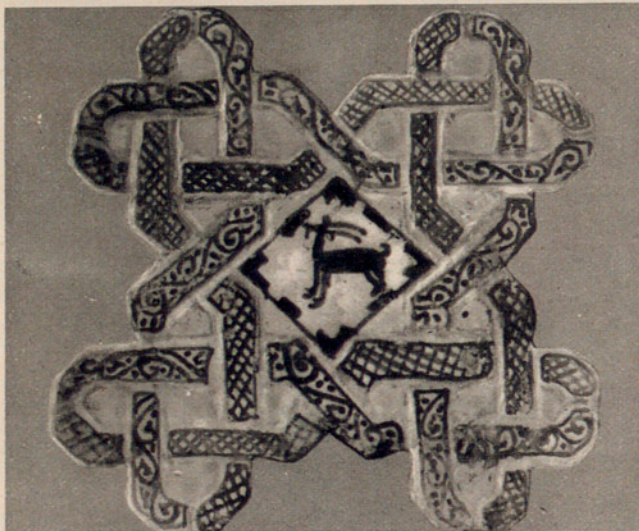
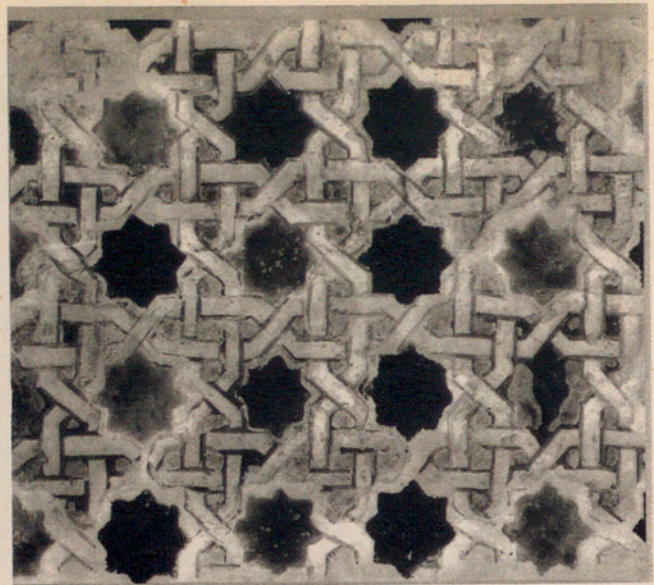
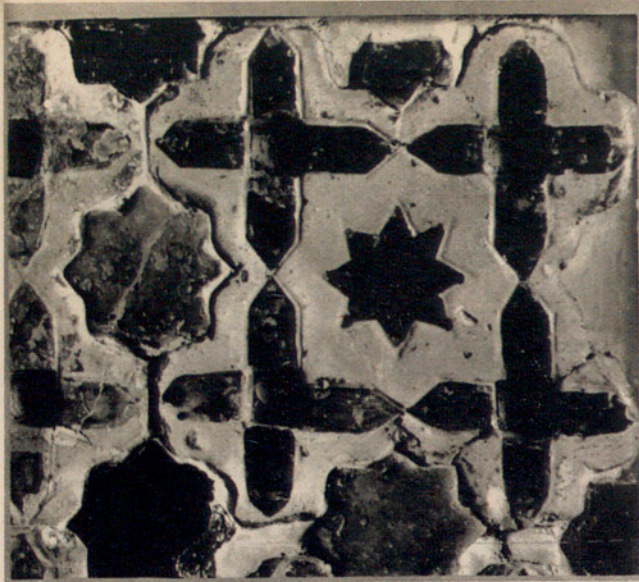
H. C. 199



Figs. 170, 171, 172 y 173. — PLATO (Colecc. particular, Madrid). PLATOS (I.V.D.J., Victoria and Albert Museum, Londres. e I.V.D.J.). H.C. 165



Figs. 174, 175, 176 y 177. — BOTE (I.V.D.J.). VASIJA (I.V.D.J.). JARRO (Colecc. particular, Madrid). PICHEL (M.A.B.).
H.C. 167



Figs. 178, 179, 180, 181, 182 y 183.—AZULEJOS (Catedral de Barcelona). AZULEJO (M.A.B.). AZULEJO (I.D.V.J.).
AZULEJOS (M.A.B.).

teado grueso del fondo se reduce a una serie de puntos que siguen interiormente el contorno del anillo, entre éste y la hoja, la cual a su vez evoluciona hasta reducirse a un simple motivo palmeado formado por un haz de trazos divergentes. En todas sus etapas esta clase de reverso aparece asociado a la serie llamada del Ave María; además, en una etapa intermedia lo hallamos en platos del tipo de las coronas, y en su último grado de estilización en los grupos que se caracterizan también por la presencia de un elemento común en la mayoría de anversos, la flor de cuatro pétalos en cruz, dorada y azul.

Existen otros grupos independientes con reversos particulares. Así el de las figuras 154 a 156, con la típica decoración de brionia en el anverso, que se repite constantemente en los reversos en una forma estilizada muy característica (fig. 157).

Resulta muy notable un grupo mixto, en cuyo anverso se reúnen — solamente en oro — flores y elementos musulmanes, todo ello como fondo de grandes figuras de animales. El reverso presenta en el centro una espiral, y luego cerca del borde otra serie de espiras, de trazado fino y escaso valor ornamental. González Martí afirmó que una pieza del I.V.D.J., con un león rampante, que pertenece a este grupo, pudo ser fabricada en Murcia, pero los ejemplares de los M.A.B., hallados en las excavaciones de Manises, hacen suponer que toda la serie es también valenciana.

Quedan por reseñar los suntuosos reversos con grandes figuras de animales sobre fondo de decoración vegetal en el que predominan las hojas-flores, tipo del que se hizo mención al describir los anversos del mismo género. Esta clase de reversos (figs. 105, 106 y 107) debió estar muy en boga, puesto que se empleó en casi todas las piezas de lujo por lo menos durante medio siglo. En el borde suele haber un tallo ondulado con hojas, que en algunos ejemplares tardíos es reemplazado por una línea sinuosa bordeada de pequeñas espirales que alternan a uno y otro lado de ella.

Durante el último tercio del siglo XV aparece un nuevo tipo de decoración de los reversos, bien trazado pero que muestra un total empobrecimiento de temas. Se trata de una espiral, apretada y regular, que llena por completo el fondo. En el borde suele haber una línea ondulada flanqueada por pequeñas espirales, idéntica a la que figura en las piezas tardías del tipo anteriormente descrito. En los suntuosos platos y fuentes con grandes cenefas de margaritas doradas dentro de un trenzado o encadenado azul (figs. 150 a 153), se da casi siempre esta clase de reverso, que hallamos también en otras con hojas de hiedra o vid.

AZULEJOS HASTA 1475

INSTITUTO AMATLLER
DE ARTE HISPÁNICO

La azulejería valenciana es muy conocida y de ella existen muy copiosas referencias documentales. En su origen, se fabricó en los alfares de donde salían las lozas doradas y azules, empleándose la misma técnica que para éstas. En un principio, como en Sevilla y la España musulmana, debieron producirse baldosas monocromas para alicatados. En 1370, el rey Pedro el Ceremonioso pedía al Baile general del reino de Valencia cuatro mil piezas blancas, moradas, azules, verdes y amarillas para la decoración del castillo real de Tortosa, y tres años antes había hecho ya otro pedido cuya documentación no es tan explícita.

Como excelente muestra de estos alicatados valencianos, idénticos a los coetáneos del alcázar y parroquias de Sevilla, cabe señalar los ejemplares procedentes de la solería

del claustro de Poblet, cuya completa reconstrucción, en colores, fué publicada con todo detalle por González Martí.

Parece muy verosímil que fuera también un pavimento de alicatado el que, en 1362, encargó el cardenal Aubert Audoín a dos alfareros de Manises que debían trasladarse personalmente a Aviñón para ejecutarlo. En efecto, el contrato los llama "magistri seu artifices regularum et operis de Melicha, sive tebularum terre pictarum invernizatarum colorum videlicet lividi, albi, viridi et morati". Aquí no se habla de piezas decoradas, y sí sólo de baldosas azules, blancas, verdes y moradas, precisamente los mismos colores que hallamos en los alicatados de Poblet y — excepto el amarillo — en la petición de piezas para Tortosa.

Acaso, dentro del propio siglo XIV, se fabricaron también piezas para revestimientos lujosos de formas geométricas varias, capaces para obtener mosaicos parecidos a los alicatados sin necesidad de recortar las baldosas. En todo el mundo islámico africano y oriental eran ya conocidas de antiguo las combinaciones de piezas en estrella de ocho puntas formada por intersección de dos cuadrados, y otras piezas menores en forma de cruces afiladas. En Valencia la complicación es mucho mayor. Entre las piezas más antiguas parecen contarse algunas estrellas de ocho puntas, del tipo antes descrito, con vidriado blanco, y otras piezas complementarias, con esmalte azul, halladas en los testares de Paterna

De este género, por un proceso de simplificación, debió pasarse a los pavimentos en que piezas en forma de estrella encajan con otras moldeadas con relieves que imitan una combinación de cintas. Muestras excelentes de ella eran las solerías de la Capilla Real aneja a la Catedral de Barcelona (figs. 178 y 179), que se construía a principios del siglo XV por orden del rey Martín I; otras muestras similares de un pavimento de la iglesia de San Antonio Abad, de Barcelona, hacia el año 1430, y elementos de una lujosa solería con emblemas heráldicos de la familia Cabrera (fig. 180). Pavimentos idénticos se reproducen en pinturas valencianas y catalanas del primer tercio del siglo XV, en particular de Borrassá (en sus últimos tiempos), Cirera y Martorell, confirmando plenamente su cronología.

En la catedral y San Antonio, las piezas grandes constaban de una estrella de ocho puntas, que tiene alrededor cintas entrelazadas en blanco y azul y cuatro cruces afiladas en cuyo centro se vaciaron huecos cuadrados para encajar pequeños dados con vidriado verde. Las estrellas intercaladas con estas piezas son blancas, moradas o verdes. Su fabricación en Manises parece atestiguada por un documento del rey Martín del año 1402.

Por la misma época hay abundantes testimonios de la expansión de la azulejería de Manises en otros Estados europeos. Citaremos solamente un pago de Carlos III de Navarra, en 1400, a *ciertos moros de Valencia por ciertos aradriellos (ladrillos) comprados a eyllos para sus obras de Olite* y un recibo fechado en Valencia en 1412 por el cual el maestro valenciano Bernardo de Moya reconoce haber cobrado el importe de 1800 azulejos destinados a Benedicto XIII.

En los casos de encargos especiales siguieron fabricándose durante el siglo XV piezas estrelladas, poligonales, etc. En este género, la obra más destacada es el maravilloso conjunto de azulejos encajados en las cintas de ladrillo que se entrelazan en la cúpula de una pequeña capilla del convento de la Concepción Francisca, en Toledo, dedicada originariamente a San Cristóbal. Alrededor de la cúpula, de base ochavada, una serie de largos azulejos hexagonales contiene un letrero conmemorativo de la construcción de la capilla en 1422 por Alfonso Ferandes Çoladio, por encargo del mercader Gonzalo López de la

Fuente (figs. 184 y 185). La riqueza y variedad de su decoración son indescriptibles, así en temas como en formas. Dominan los atauriques muy recortados y las imitaciones de letreros cúficos, y aun otros motivos musulmanes, como la mano de Fátima, acompañada alguna vez de las dos llaves del Paraíso. Las series de tipo cristiano están representadas por piezas con dibujos florales; con animales (gallos, conejos, perros, etc.) y fondos del tipo de los platos del Ave María y de sus muchas variedades; cifras del nombre de Jesús, en color o reservadas en blanco, en caracteres góticos; no falta la decoración heráldica, particularmente en piezas estrelladas o poligonales con una fuente o surtidor, armas parlantes de Gonzalo López. En el complicado trazado de las cintas alternan los azulejos con baldosas lisas, blancas, verdes o azules recortadas formando cruces y estrellas de alicatado.

Ferrandis supone que en Manises se fabricaron también estelas funerarias de tipo musulmán para ser exportadas al sur de España. En apoyo de ello, podría citarse una gran placa hallada al parecer en Valencia (fig. 186), aunque su autenticidad ha sido discutida.

Otro tipo de placas vidriadas se destinó a la decoración de techos, generalmente con dibujo azul sobre fondo blanco (fig. 208).

También se usaron en casos excepcionales placas de revestimiento. Así, en una fuente del monasterio de Guadalupe se halló una serie de piezas, hoy dispersas, con rico dibujo en dorado y azul (fig. 207) imitando un tejido; el hallazgo en Manises de fragmentos desechados por defecto de cocción no deja lugar a dudas sobre su origen y manufactura.

Pero los tipos más constantes de la azulejería valenciana son las piezas cuadradas, las hexagonales y las rectangulares. Las primeras, llamadas simplemente *rajoles* y *rajoletes*, solían medir entre 12 y 18 cm. en el caso de los azulejos propiamente dichos, aunque hay tipos especiales de piezas cuadradas de mayor tamaño y olambrillas de reducidas dimensiones. Reciben el nombre de *alfardons* los azulejos de forma hexagonal alargada (figuras 191 y 193), empleados a menudo para encuadrar entre ellos piezas cuadradas (figuras 194, 195, 201, 202, 204 y 213). Finalmente, y casi siempre en zócalos, arrimaderos y cenefas, se usaron las *rajoletes maestres*, rectangulares (figs. 205, 206 y 219), de proporción bastante alargada. Como complemento de las piezas cuadradas de solería, para los ángulos y bordes se fabricaban a veces piezas triangulares o en punta.

La persistencia de estas formas en blanco y azul — y a veces con manganeso y dorado — puede documentarse desde los primeros años del siglo XV, y acaso antes si los azulejos blancos y azules con toques de manganeso que se conservan en Poitiers procedentes de la antigua Tour de Maubergeon, son de los fabricados hacia 1385 por el alfarero Juan de Valencia para el Duque de Berry, a pesar de no tener oro ni verde, como parece indicar el documento.

Las series de tipo morisco son relativamente escasas, singularmente aquellos ejemplares en que no se infiltraron elementos góticos. Varios azulejos, algunos de tamaño relativamente grande (piezas cuadradas de 16 a 18 cm. de lado), presentan el fondo derivado de las alafías, a base de trazos paralelos con alguna espiral intercalada (figs. 188 y 192).

También son claramente moriscos algunos azulejos con una cruz formada por cuatro árboles de vida dispuestos radialmente (fig. 189) igual que en ciertos platos, y otros con dibujos de trazo muy grueso combinados con zonas en zigzag, rayado entrecruzado y laceñas (fig. 190). Algunas piezas, así olambrillas como azulejos, tienen cintas entrelazadas obtenidas a molde con escaso relieve y luego decoradas con dibujos azules (figuras 181 a 183).

Son obras maestras en su género las grandes piezas cuadradas de 37,5 cm. de lado, con

un gran escudo real en el centro, en azul y blanco, ricamente decoradas (fig. 187), que se fabricaron a principios del siglo XV para la capilla o tribuna que hizo construir Martín el Humano en la catedral de Barcelona. Aparte de las de tal procedencia, se han hallado fragmentos de otros ejemplares idénticos en el subsuelo del palacio real mayor de Barcelona y en Paterna, hecho este último que por sí solo probaría que tales piezas se fabricaron en aquel lugar del reino de Valencia. En efecto, a ellas y a las estrelladas y poligonales citadas anteriormente (figs. 178 y 179) debe referirse un documento fechado en Valencia en julio de 1402 que contiene una lista de objetos que el rey Martín remitía al encargado de las obras del palacio de Barcelona y de la capilla catedralicia; en ella se mencionan trece serones de azulejos de Manises, que serán los azules, blancos, verdes y morados; ocho serones de *rajoles de Paterna*, seguramente las grandes piezas cuadradas con escudos, y aun dos jarras y cuatro cocios llenos de *obra de terra* y una cajita *en que va obra menuda per ops de la dita capella*. Más explícita resulta una carta escrita por el propio monarca en Valencia, tres meses antes, en que anuncia el envío a Barcelona de 120 *rajoles de aquelles grans que havem fetes fer a Paterna*.

Existen también, desde luego, azulejos cuyo fondo temático repite el de los estilos cristianos de Manises, ya vistos al tratar de la loza. Son frecuentes los fondos moteados, con hojas de perejil (fig. 198) o de otras plantas (figs. 194, 195, 197, 200 a 204, 209, 212 y 219); en ellos abundan la fauna y los temas heráldicos.

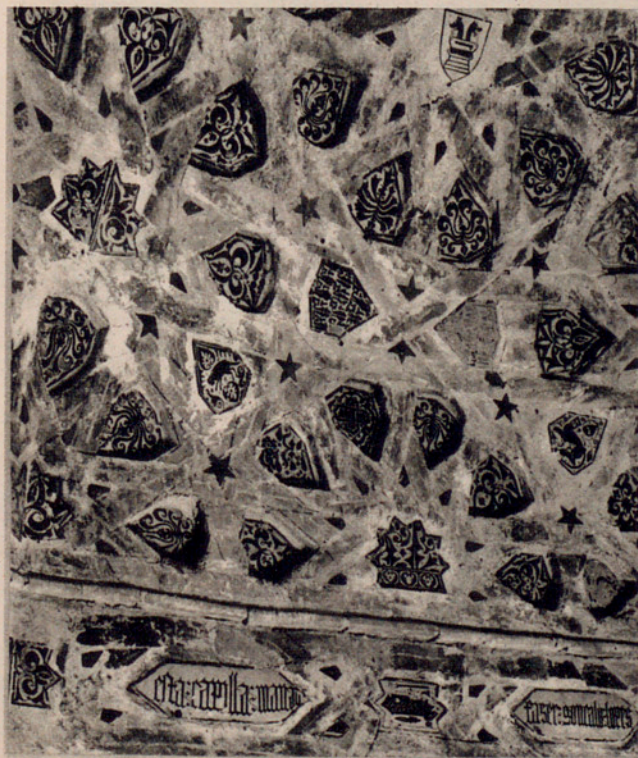
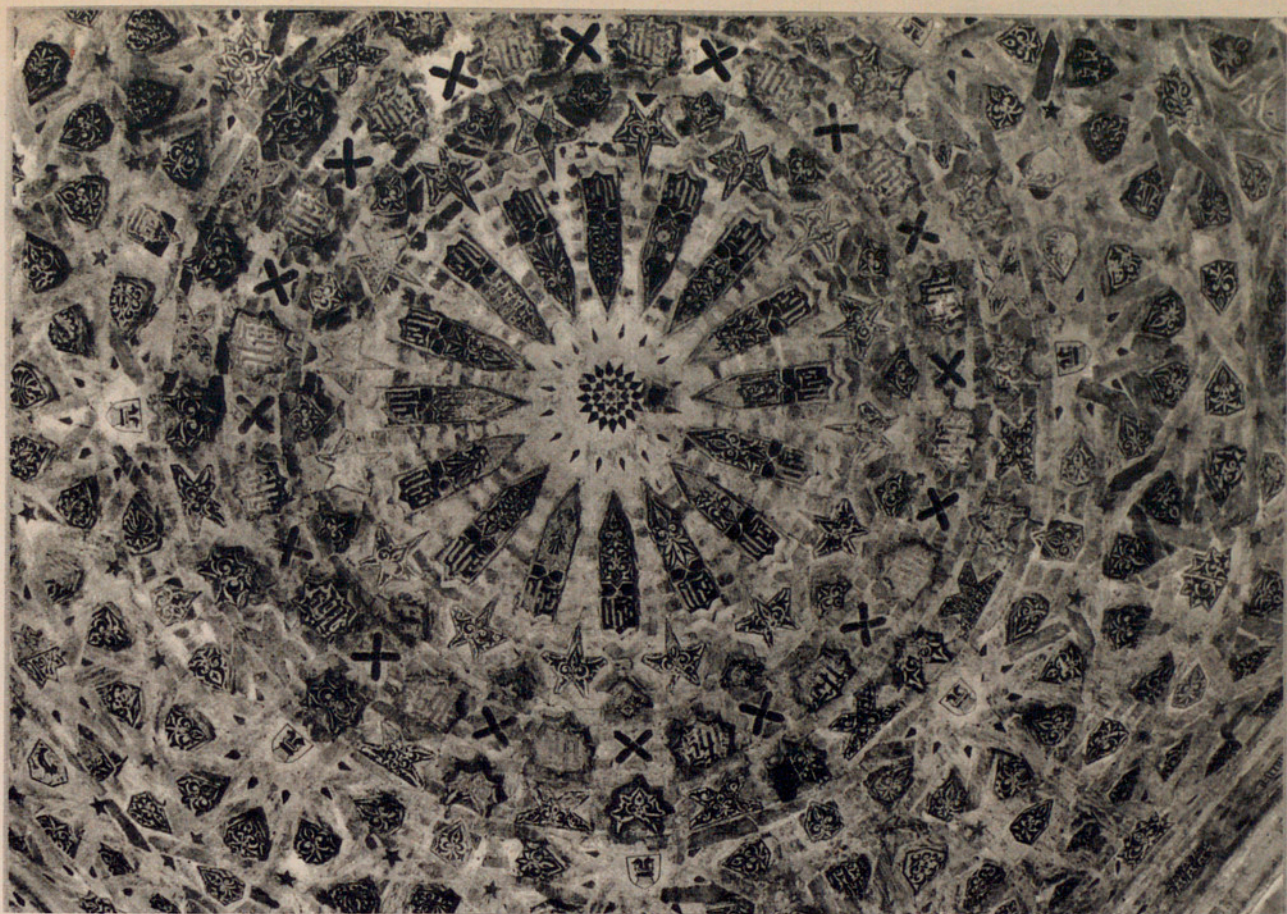
En el convento de la Concepción Francisca, en Toledo, hubo una magnífica solería valenciana del siglo XV, hoy dispersa, con piezas cuadradas rodeadas de *alfardons* (fig. 195). En los azulejos centrales hay rosas, según la típica estilización gótica, y alrededor sobre fondo punteado — con florecillas y hojas —, plumas, unas filacterias o *títols* con la leyenda FER BE (hacer bien), que se repite constantemente. Otro conjunto, existente aún en Toledo, con gran variedad de temas, es el que se aplicó, en paños cuadrados, a los muros del coronamiento de uno de los cuerpos de la torre de la catedral de Toledo, construido en tiempo del arzobispo don Juan Martínez de Contreras (1422-1434). Las cenefas y temas de lacería moriscos se combinan aquí con follajes, heráldica (fig. 196) y otros elementos góticos.

A mediados del siglo XV, los tipos de decoración se multiplican hasta un grado indecible, aunque persisten las mismas formas y proporciones.

Aparte de la evolución general estilística, perfectamente representada por las variedades hasta aquí descritas, existen tipos de decoración que reflejan con menos regularidad los cambios de gusto y modas. Se trata de los ejemplares o lotes fabricados ex profeso para particulares o entidades civiles o religiosas, conocidos por numerosos ejemplares conservados y por un sinnúmero de contratos y documentos que a ellos se refieren. El elemento más abundante en ellos, por emplearse casi siempre como signo de propiedad, es el escudo (figuras 187, 194, 196 a 199, 201, 204 y 218).

Encontramos también otros temas heráldicos, sueltos, sin escudo: son las *empresas* o *divisas* que solían tomar en ciertas ocasiones como distintivo los reyes, caballeros, prelados, etc.; unas veces son figuras u objetos y otras *motes* o letreros que a menudo se combinaban con aquéllos (figs. 194, 195, 202, 203, 205, 206, 210 y 211).

El rey Alfonso el Magnánimo, al encargar durante los años 1445 a 1457 varios millares de azulejos de Manises para el Castillo Nuevo de Nápoles, ordenó que en ellos se representaran sus emblemas personales más usados: el haz de espigas de mijo, el libro abierto y el



Figs. 184, 185 y 186. — AZULEJOS DE LA CÚPULA DE LA CAPILLA DE SAN JERÓNIMO EN EL CONVENTO DE LA CONCEPCIÓN FRANCISCA, TOLEDO. PLACA EN EL AYUNTAMIENTO DE VALENCIA.



Figs. 187, 188, 189 y 190. — AZULEJOS (M.A.B.). Fig. 191. — AZULEJO (Mus. Arq. Nac.). Figs. 192 y 193. — AZULEJOS (M.A.B.).

H.C. 220

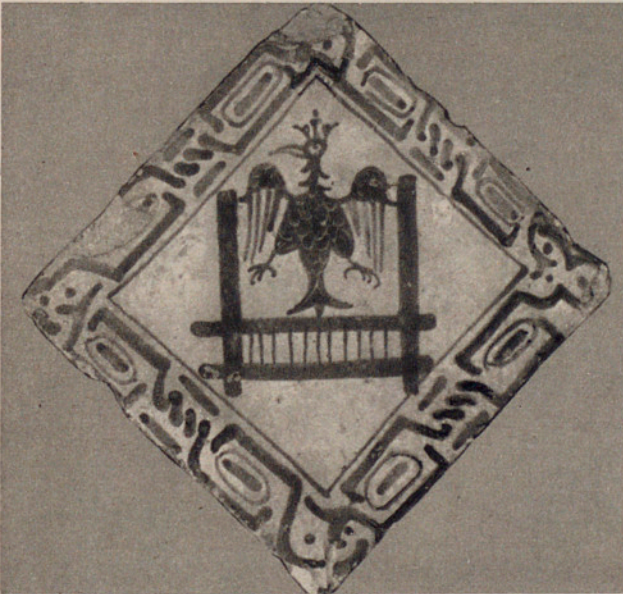
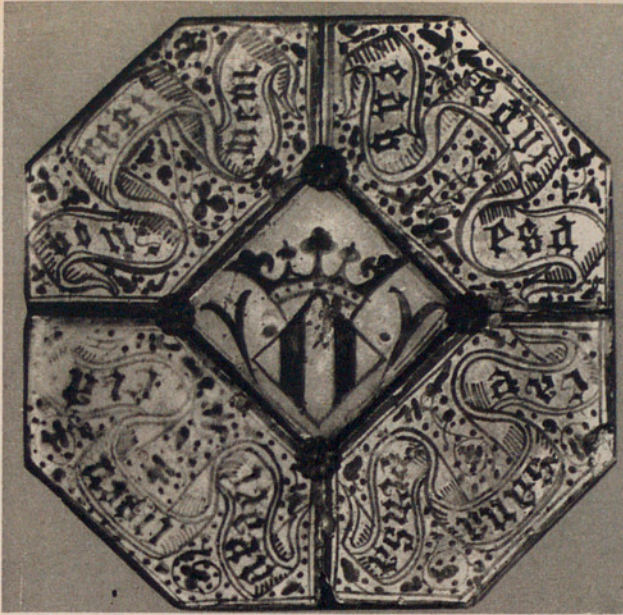
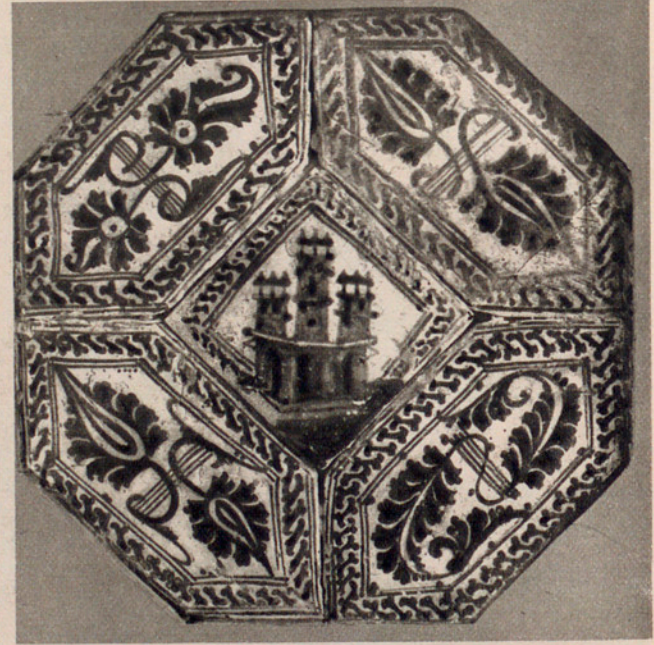
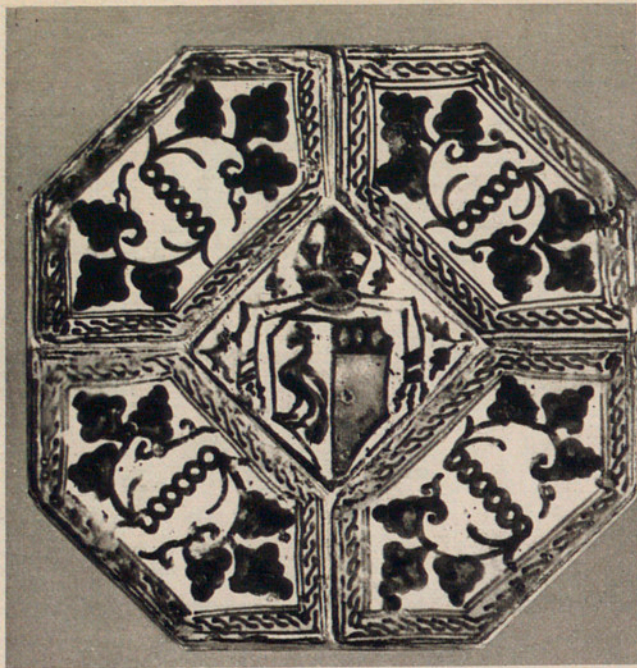


Fig. 194. — AZULEJO (M.A.B.). Fig. 195. — AZULEJO (Mus. Arq. Nac.). Figs. 196, 197, 198, 199 y 200. — AZULEJOS (M.A.B.).

H. C. 181



Figs. 201, 202 y 203. — AZULEJOS (M.A.B.). Fig. 204. — AZULEJO (Museo de Vich). Figs. 205 y 206. — AZULEJOS (M.A.B.).

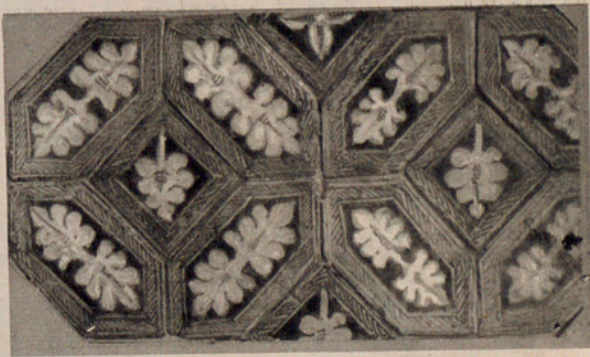
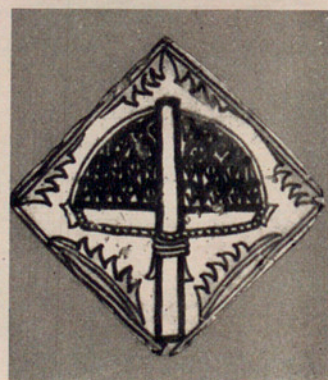
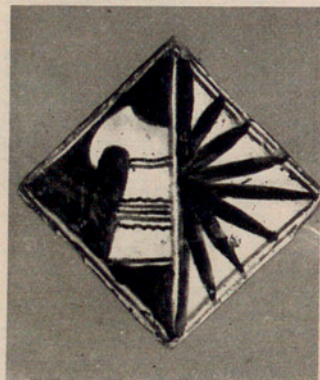


Fig. 207 y 208. — PLACAS PARA TECHO (I.V.D.J. y M.A.B.). Fig. 209. — AZULEJO (I.V.D.J.). Figs. 210, 211, 212 y 213. — AZULEJOS (M.A.B.).

H.C. 187



Figs. 214, 215, 216, 217, 218, 219 y 220. — AZULEJOS (M.A.B.).

H.C. 182

siti perillós de la legendaria Tabla Redonda. A su lado hubo también motes variados. Los M.A.B. poseen una *rajoleta maestra* (fig. 206) con dibujo sogueado y el letrero SEGUIDORES VENCEN, que por un documento de 1446 sabemos fué fabricada para el Rey por el maestro morisco Juan Murcí, de Manises. En la colección González Martí existen piezas con los referidos emblemas. Otra serie muy numerosa, formada principalmente por *alfardons*, contiene emblemas gremiales; Font y Gumá pudo identificar zapateros, cordeleros, guanteros, bolseros, *peraires* o pañeros (fig. 220) y *pellaires* o curtidores, etc.

LA LOZA DE FINES DEL SIGLO XV

INSTITUTO AMATLLER
DE ARTE HISPÁNICO

En el último cuarto del siglo XV son muy típicos los géneros que emplean profusión de elementos repetidos de tamaño muy pequeño. El elemento de enlace entre los nuevos tipos de decoración y mencionados últimamente son las llamadas *solfas* o notas musicales. Reciben este nombre, por parecéseles, las motas doradas acompañadas de series de pequeños trazos paralelos, formando un dibujo muy típico, cuyo origen parece ser en realidad una extrema estilización de las hojas de hiedra o vid anteriormente descritas. Abundan mucho las piezas decoradas exclusivamente en este género (figs. 231 y 233): platos, jarros, escudillas, copas, de las que posee un excelente lote el I.V.D.J. También aparece representada una copa de esta clase en una tabla valenciana con la imagen de San Antonio de Padua, de fines del siglo XV, de la escuela del Maestro de Perea (Museo Provincial, Valencia).

Pero las *solfas* no sólo aparecen solas y en piezas lisas, sino también — solas o acompañadas de otros temas de pequeño tamaño — en las dos grandes series de piezas con relieves tan características de los últimos años del siglo XV. La serie llamada actualmente del *cordoncillo* comprende piezas fabricadas a torno o a molde a las que se aplica una especie de cuerda formando dibujos; en los platos es muy frecuente que se distribuya radialmente en sectores alrededor de un círculo central. El cordón puede ser liso o modelado, en oro, azul o ambos colores, y la decoración de la pieza suele enriquecerse con botones en relieve.

Los grandes platos de esta clase suelen contener en el centro un escudo. Uno, del I.V.D.J., contiene las armas de Castilla y León y las barras catalanas; otra pieza, de mayor suntuosidad, en el Victoria and Albert Museum (Londres), presenta las armas de Castilla-León y de Aragón-Sicilia, que, según Van de Put, deben ser las de los Reyes Católicos (fig. 221).

Aparte de las *solfas* existen otros muchos temas decorativos. Algunos proceden de estilos más antiguos: restos de largas hojas derivadas de los atauriques, florecillas y hojas menores. Sin embargo, la mayor parte son de carácter distinto: flores y capullos de cardo, en distintas etapas de estilización; dibujos reticulares con pequeños círculos entre las mallas; elementos florales, y círculos con radios dorados (fig. 222 a 224).

Entre las piezas lisas con esta decoración se cuentan grandes platos y escudillas tronco-cónicas. Pero la mayor parte imitan los relieves de los objetos de orfebrería: gallones, frutas, y, en el centro de platos y bandejas, aparecen los *tetones* o botones en relieve, más o menos adornados. La imitación directa de los gallones y demás ornamentos de las piezas de plata sólo se realiza con fidelidad y buena técnica hasta la primera década del siglo XVI; luego, los dibujos degeneran y van tomando un carácter cada vez más popular, mientras los relieves se limitan generalmente a acusar los contornos de grandes hojas u otros mo-

tivos vegetales en oro y azul. En algunos platos de gran calidad, todos del siglo XV, llena la composición una gran figura de animal, a veces de contorno repujado o azul, ya sea un león rampante (fig. 227) (Museo Diocesano de Vich, I.V.D.J., Hispanic Society, etc.), una especie de ciervo (colección Stora, París), un toro (I.V.D.J.), etc. Otras veces alternan con la decoración habitual grandes letreros con las palabras SURGE, DOMINE, que van estilizándose hasta hacerse ilegibles en el primer cuarto del siglo XVI. Desde luego, existen también otras inscripciones que debieron tener un significado más concreto; valga como ejemplo la de un brasero del I.V.D.J. (fig. 225) con un mote castellano:

“Toda gracia nos fallece
mientras que alba no amanece”.

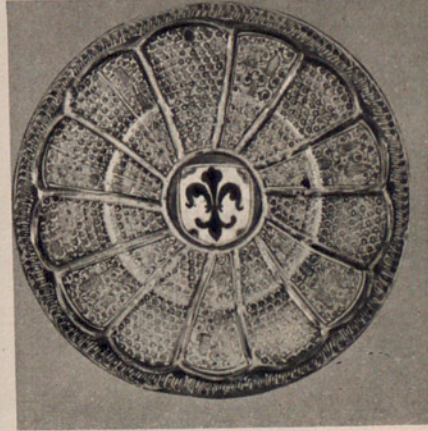
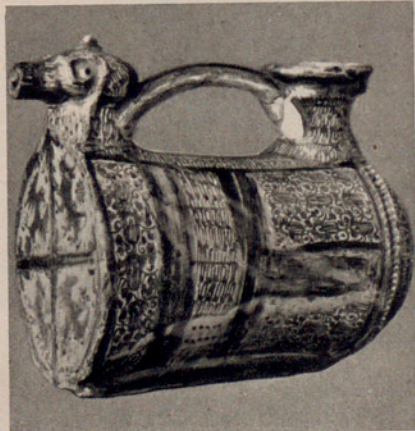
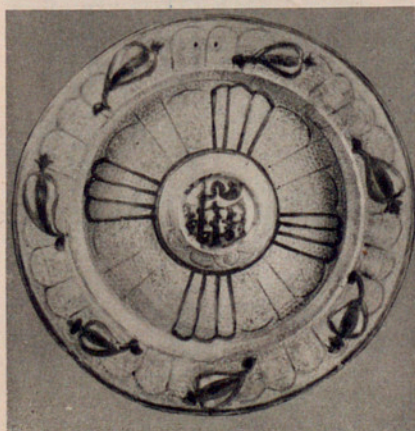
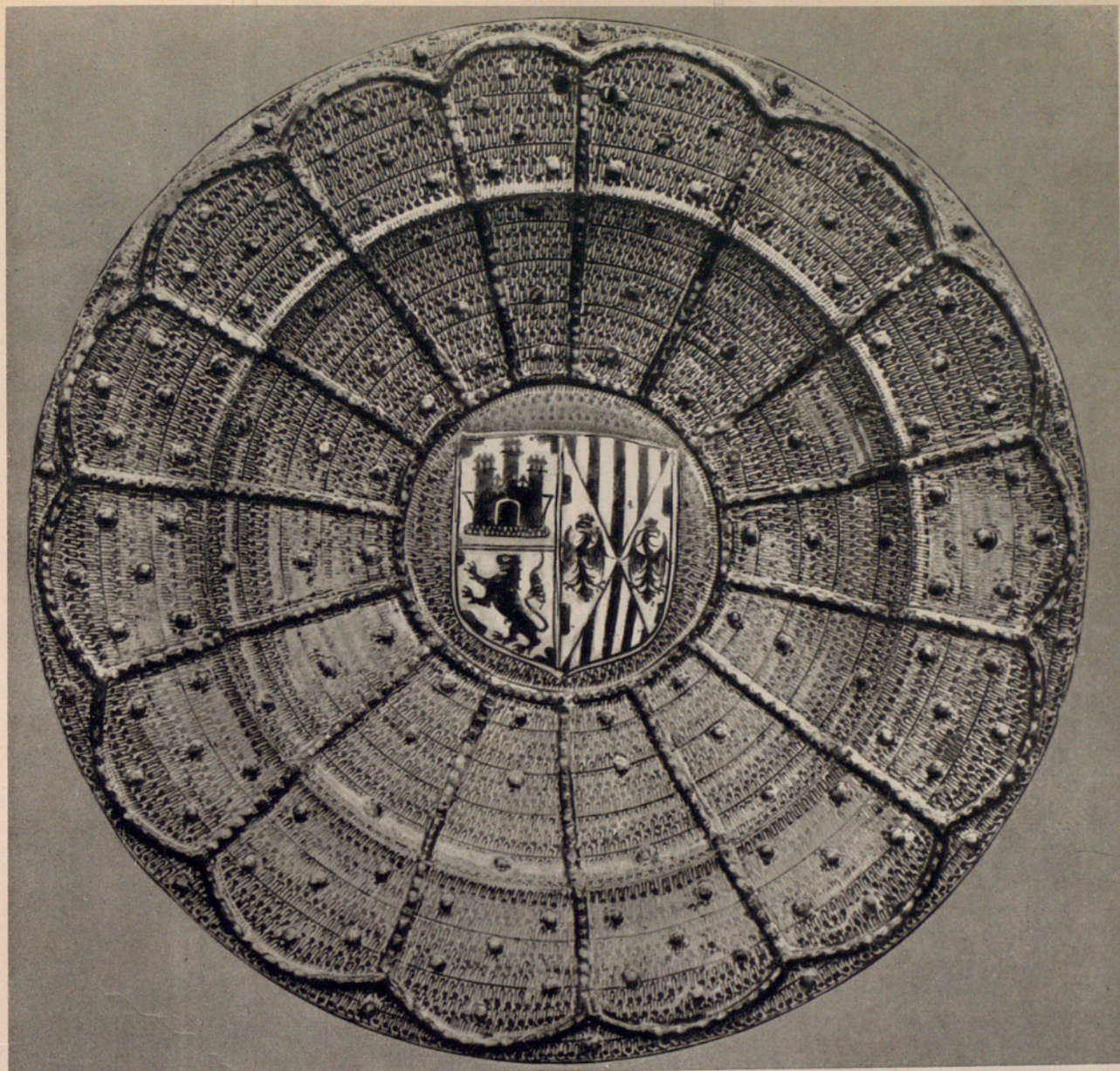
Teniendo en cuenta el asombroso número de piezas de este género que se conservan es natural que exista una extraordinaria variedad de formas. Son, desde luego, muy frecuentes los platos, braseros y escudillas troncocónicas, así como los tazones o escudillas con orejas, cuyas asas se complican y multiplican, siendo frecuentes los ejemplares con cuatro grandes asas de contorno festoneado. Los gallones o relieves realzan también la forma de los jarritos con pico, asa y pie alto, las grandes copas (fig. 237) de pie bajo y boca ancha y otras de gran esbeltez y altura. Abundan las orzas (figs. 232, 234 y 235) y jarros con cuatro asas, entre los que se cuenta un magnífico ejemplar de 50 cm. de altura, perteneciente a la Hispanic Society (fig. 229) y otro del Schlossmuseum de Berlín. Es notable en su género un barrilillo o botijo de cuerpo horizontal, con escudo con león rampante, inscripción derivada de SURGE, DOMINE, y curioso remate en forma de cabeza de ave (fig. 251).

Las piezas del género hasta aquí descrito suelen fecharse indistintamente en los siglos XV o XVI; sin embargo, no existe ningún elemento de datación de los varios que poseemos que permita atribuir ninguna a la décimosexta centuria, por lo que es necesario, mientras no existan mejores razones, hacerlas remontar al último cuarto del siglo XV.

Un soberbio plato de la Hispanic Society, en oro y azul (fig. 225), presenta las armas de fray Juan Payo Coello, abad de Poblet entre 1480 y 1498. González Martí publicó un brasero de inusitado diámetro (57 cm.), en cuyo centro figuran las palabras hebraicas *Pesah* (el cordero pascual), *Maça* (el pan ácimo) y *Manor* (las hierbas amargas para condimento), que explican su tamaño por tratarse de una fuente destinada a contener el cordero asado con que los judíos celebran la Pascua; la pieza — de cuya autenticidad no creo pueda haber razón de dudar — es necesariamente anterior al año 1492, en que los judíos fueron expulsados de España. Algunas colecciones, y particularmente la del I.V.D.J., conservan platos (figura 228) con las armas de los reyes de Nápoles descendientes de Alfonso el Magnánimo. El destronamiento del último monarca de esta dinastía en 1502 por Fernando el Católico fija el término *ante quem* de estas piezas.

Al pasar del siglo XV al XVI, algunos temas de las series últimamente descritas, con motivos de pequeñas dimensiones, parecen simplificarse, y los gallones y fajas con dibujos en reserva son reemplazados a menudo por zonas de dorado o azul lisos (figs. 238 y 239). Destacan en esta serie algunos magníficos ejemplares cuya decoración está centrada por el monograma de Jesús en letras góticas: un tazón de la colección Godman; una copa de fondo plano y pie bajo, de la Hispanic Society (fig. 236 en relación con piezas como la fig. 256), etc.

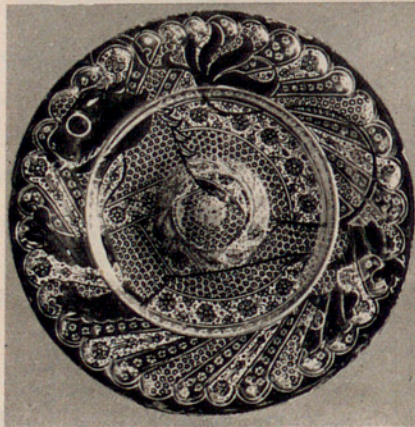
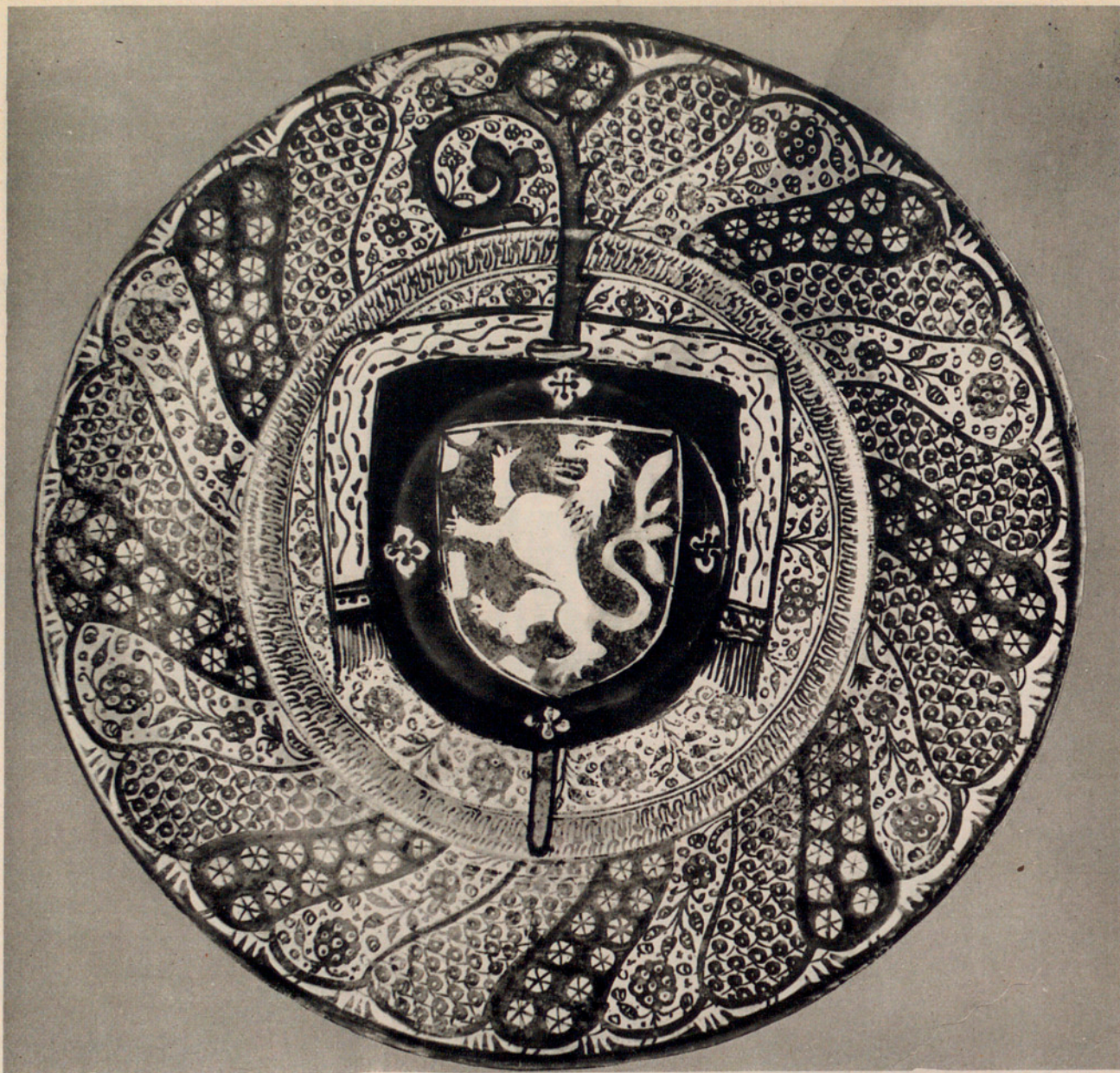
En estos grupos el reverso suele ser muy homogéneo. Deriva del tipo con grandes figuras de animales, flores de lis u otros temas, sobre fondo en el que predominan las típicas



Figs. 221, 222, 223 y 224. — PLATO DEL "CORDONCILLO" (Victoria and Albert Museum, Londres). PLATO (I.V.D.J.); BARRILETE (Colecc. Rocamora, San Cugat). PLATO (Colecc. particular, Madrid).

H.C. 152 89

INSTITUTO AMATLLER
DE ARTE HISPÁNICO



Figs. 225, 226, 227 y 228. — PLATO CON LAS ARMAS DEL ABAD DE POBLET PAYO COELLO (Hispanic Society, Nueva York).
 PLATOS (I.V.D.J. y Museo de Vich). PLATO CON LAS ARMAS DEL REY DE NÁPOLES (I.V.D.J.).



Figs. 229, 230, 231, 232 y 233. —JARRO CON CUATRO ASAS (Hispanic Society, Nueva York). CANDIL CON PIE (Museo de Vich). JARRO (I.V.D.J.). ORZA (Museo de Bolonia). COPA (British Museum, Londres).

H. C. 148 91



Figs. 234, 235, 236, 237, 238 y 239. — ORZA (I.V.D.J.). ORZA Y FRUTERO (Hispanic Society, Nueva York). COPA (Museo de Cluny, París). PLATOS (I.V.D.J.).

hojas-flores. Aquí ocurre una evolución parecida a la de los tipos de mediados del siglo XV: los finos tallos envuelven a cada hoja en un anillo elíptico, enlazado a veces con los inmediatos. Las hojas son muy finas y estilizadas, como plumas, hendidas longitudinalmente.

Hay pequeñas variantes, pero sólo dos tipos principales. Unas veces, los círculos concéntricos de hojas-flores llegan hasta el centro. Este tipo suele darse en ejemplares del grupo con cordoncillo dispuesto radialmente o en piezas lisas, seguramente las series más antiguas de este género. En el segundo tipo, siguen en la periferia las hojas-flores, pero el reverso del tetón queda ocupado por una especie de roseta o imagen solar, que algunas veces presenta incluso rostro humano. Este es el tipo que suele emplearse en las piezas gallonadas o con relieves y cordones dispuestos en cenefas más o menos caprichosas. Esta modificación del motivo central debe ser obligada, en principio, por el hecho de que sería menos fácil decorar el hueco del reverso del tetón con un dibujo tan cuidado como el de las hojas-flores de las zonas más planas. Estos reversos son cuidados pero monótonos, y por un constante proceso de degeneración derivan de ellos casi todos los de la siguiente centuria.

AZULEJOS HASTA FIN DEL SIGLO XVI

Al terminar la Edad Media, los azulejos no sufren variaciones radicales en su temática.

La heráldica nos permite fechar algunos de ellos. Por ejemplo, la serie perteneciente a los abades de Poblet J. Payo Coello (1480-1498) (fig. 243), Domingo Porta (1502-1526) (figura 245) del que existen varios tipos, P. Queixal (1526-1531) (fig. 246), F. de Lerín (1533 a 1545) (fig. 247) y J. de Guimerá (1564-1583) (fig. 248). No debe extrañar esta abundancia de azulejos correspondientes a abades de Poblet — de modo parecido a lo que sucede con las piezas de vajilla —, puesto que el gran monasterio tenía posesiones en la ciudad de Valencia y el dominio feudal del pueblo de Quart, citado frecuentemente al igual que Mislata entre los lugares vecinos a la capital donde se fabricaba cerámica de modo parecido que en Manises.

Los temas de origen musulmán quedan, por lo común, reducidos a lacerías en blanco sobre fondo azul (figs. 240 y 241), que se imitaron en Cataluña y se exportaron a Toledo, donde se emplearon en San Juan de la Penitencia, a principios del siglo XVI, alternando con piezas de arista de manufactura local (figs. 654 y 657).

Los Duques de Gandía contribuyeron al auge y expansión de la azulejería valenciana así por el repetido encargo de piezas para su palacio, a veces con el emblema de la doble corona (fig. 244), como por las que hicieron fabricar y mandaron a su familiar el papa Alejandro VI para decorar las estancias Borja del Palacio del Vaticano. Las allí conservadas — con temas heráldicos, olambrillas, *alfardons* del tipo de los de las figuras 249 y 250, etc. — parecen corresponder a dos envíos. Uno, de *rajoletes de Manises*, es conocido por la carta de gracias que escribió el Papa en 1494 a su sobrino Juan Borja, duque de Gandía. El segundo lote consta fabricado hacia 1496 en la misma localidad de Gandía por dos maestros requeridos ex profeso.

Merece mención aparte una serie de azulejos cuya temática de fauna y figuras humanas es de gran riqueza y variedad (figs. 215 a 217). Se les llama *de la sierra* por estar bordeados de una cenefa de contorno aserrado. Halláronse al parecer en el antiguo palacio señorial de Manises, y su fecha parece remontarse a los primeros años del siglo XVI. Los

pequeños temas reproducidos en sus fondos se parecen a los de ciertas piezas doradas de la misma época (figs. 252, 253 y 254).

En el primer cuarto del siglo XVI, la azulejería tradicional sufrió en Valencia mismo la competencia de las piezas de arista sevillanas (v. pág. 202). Según Font y Gumá, en Valencia se fabricaron en gran número baldosas imitadas de aquéllas, pero las referencias documentales y los ejemplares conservados prueban que cuando se deseaba un lote de calidad se importaba de Sevilla. Sólo más adelante la azulejería valenciana, con sus grandes composiciones decorativas o figuradas, volvió a alcanzar el auge que le correspondía por su larga tradición (v. pág. 309 y siguientes).

LOZAS DEL SIGLO XVI AL XIX

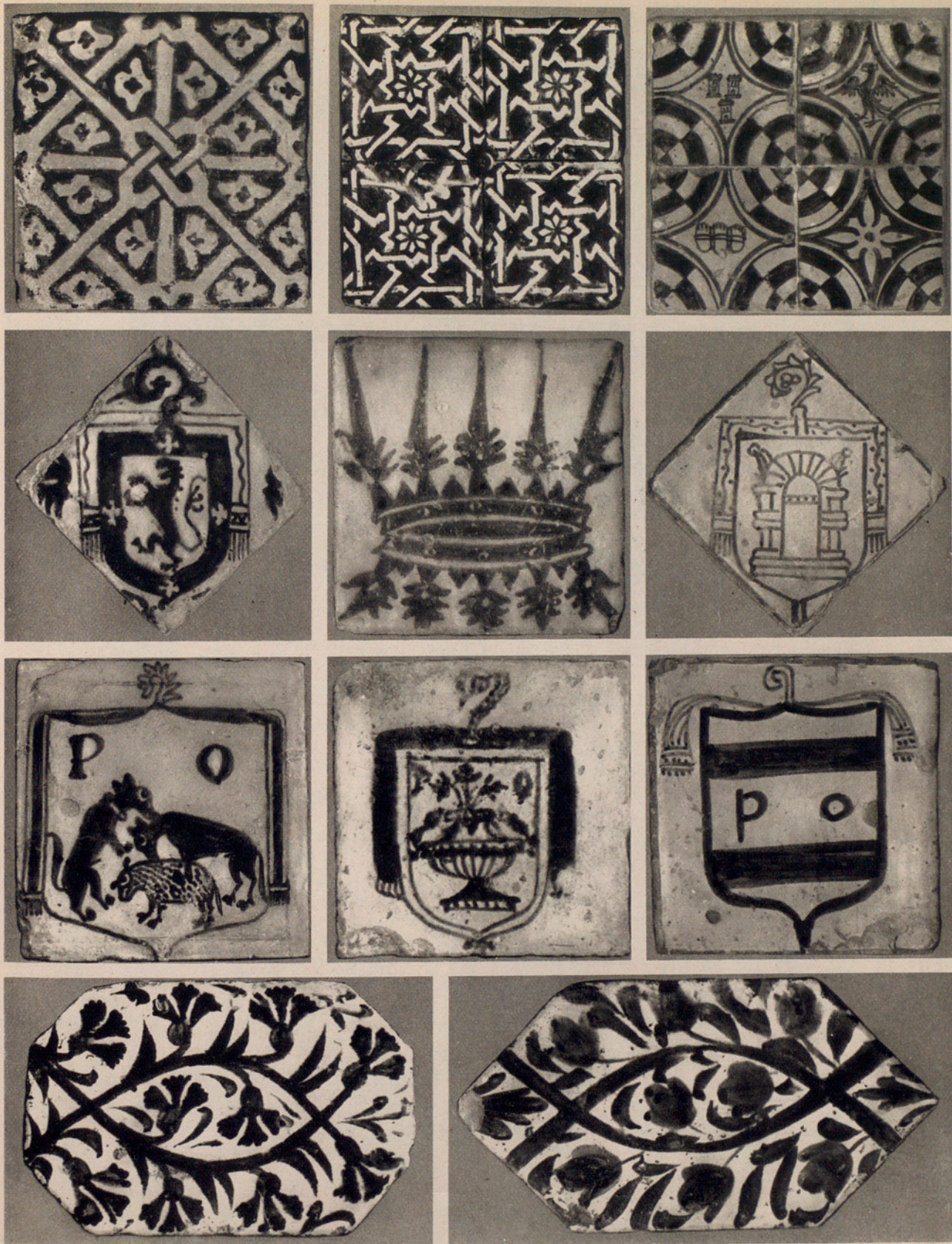
Poseemos un documento del año 1517, publicado por el señor Osma, que nos proporciona interesantes noticias sobre la loza dorada de principios del siglo XVI. Se trata de una tasa o tarifa con los precios de la *obra de terra* (cerámica) vigentes en Valencia. Los nombres de las piezas son los aún habituales en la actualidad, y comprenden un repertorio de formas y calidades muy limitado; ello confirma el aserto de que el riquísimo vocabulario de la jerga de los alfareros, conocido por otros documentos y de tan dudosa interpretación, es un lenguaje aparte con escasas correspondencias con el vulgar de entonces y de hoy. La tarifa comprende toda clase de cacharros y vasijas de Paterna, Cárcer, Alacuás, etc., barnizadas, pintadas o sin vidriado ni pintura, pero sólo se citan tres clases de piezas doradas o *de Malica*: *scudelles* (escudillas), *plats* (platos) y *çafes* (fuentes). Estas debían ser las únicas formas que entonces se fabricaban habitualmente en Manises, limitándose las restantes a encargos particulares.

Como prueba del interés que en esta época despertaban entre los artífices italianos las lozas que se importaban de Manises, cabe citar aquí el caso del ceramista Galgano de Belforte, de Siena, que residió en Valencia en misión de verdadero espionaje técnico, regresando luego en 1514 a su ciudad natal, portador del secreto de fabricación "del color de las vasijas doradas". Introdújole en Valencia un tal Jerónimo Centelles, y contó también con la ayuda de un mercader sienés allí establecido, Bautista Bulgarino. Desde luego, la atribución que se le hizo de piezas valencianas anteriores en más de medio siglo carece de base.

Las series del primer cuarto del siglo XVI vienen parcialmente fechadas por dos platos (fig. 253) con las armas del abad fray Domingo Porta, que rigió el monasterio de Poblet entre 1502 y 1526, por un jarro del Museo de Arezzo y un plato (fig. 256) del de Bolonia, ambos con el escudo de León X (1513-1531), y por algunas representaciones pictóricas.

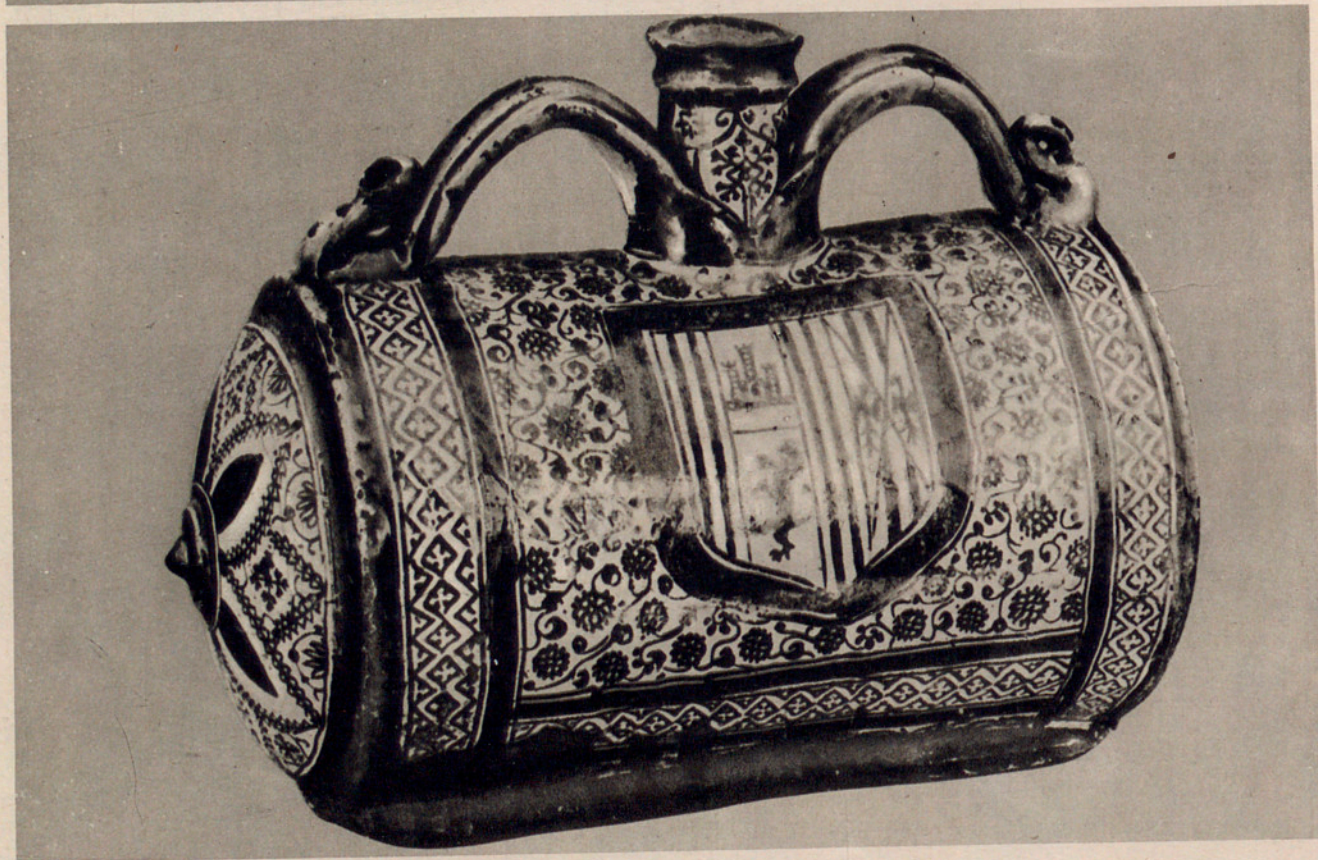
Dentro de este período, que seguramente se prolonga hasta mediados del siglo XVI, podemos distinguir tres géneros principales, aunque ello no impida, desde luego, que exista una infinidad de grupos sueltos más o menos variados.

En primer lugar, la vajilla de calidad superior: en oro y azul, con cenefas lisas; con letreros: SURGE DOMINE, IN PRINCIPIO ERAT VERBUM, etc., en muy varias etapas de estilización; un afiligranado dibujo floral, dispuesto radialmente y en círculos concéntricos (figuras 230, 254 y 255). En las piezas más antiguas y primorosas abundan las zonas doradas con pequeños dibujos trilobados, en reserva y rehundidos, otros semejantes en forma de

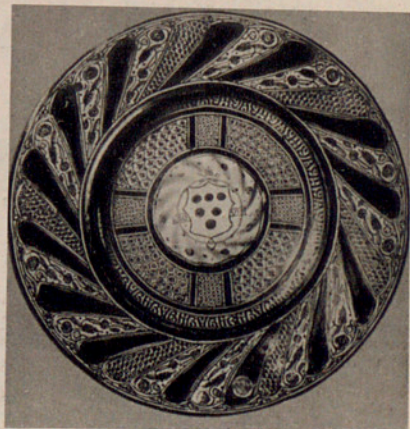
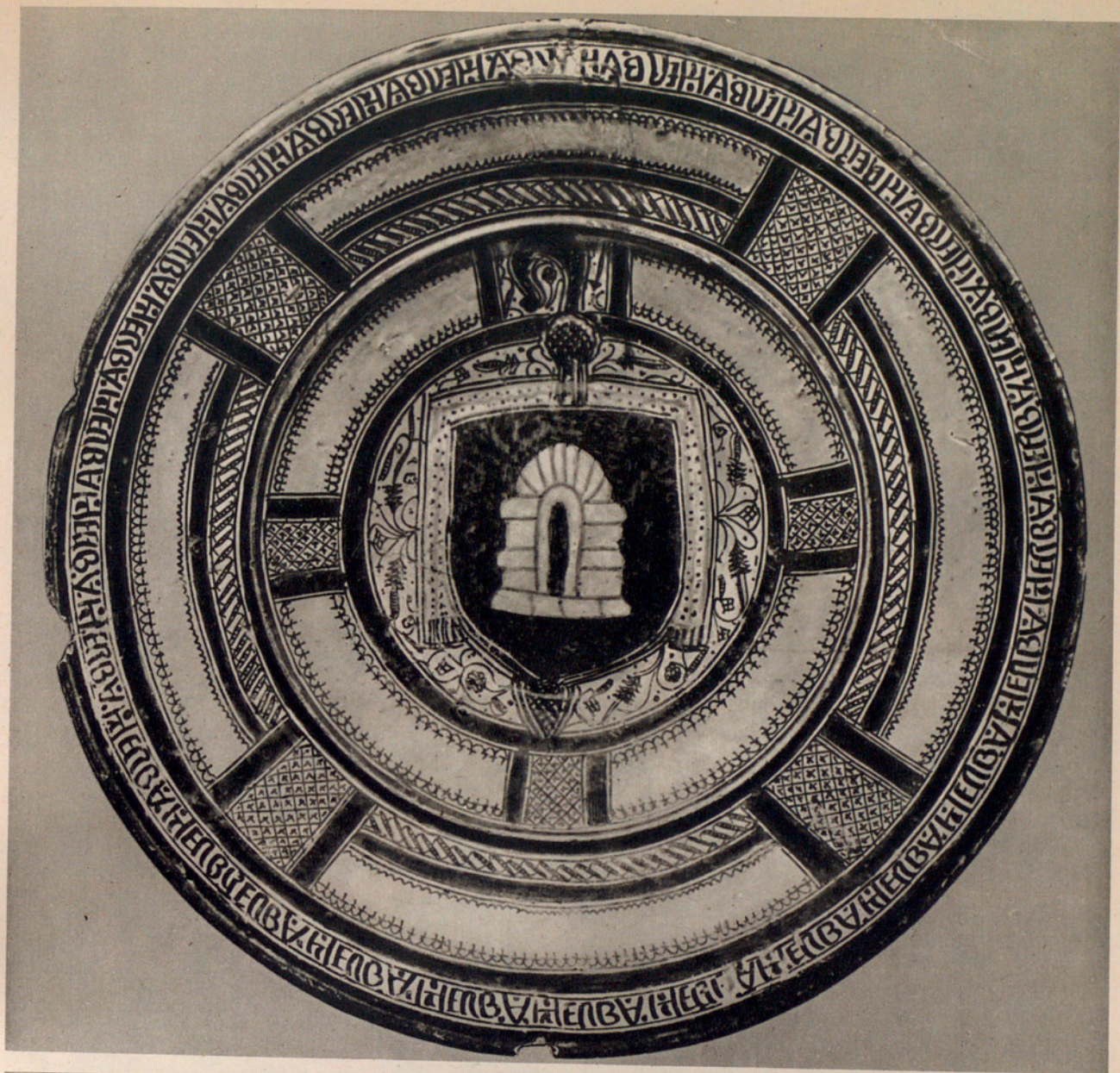


Figs. 240, 241, 242 y 244. — AZULEJOS (M.A.B.). Figs. 243, 245, 246, 247 y 248. — AZULEJOS CON LOS ESCUDOS DE LOS
 ABADES DE POBLET PAYO COELLO, PORTA, QUEIXAL, LERÍN Y GUIMÉRÁ (M.A.B.). Figs. 249
 y 250. — "ALFARDONS" (M.A.B.).

H. C. 180



Figs. 251 y 252. — BARRILETES (Victoria and Albert Museum, Londres, y Metropolitan Museum, Nueva York).



Figs. 253, 254, 255 y 256. — PLATO CON EL ESCUDO DEL ABAD PORTA, DE POBLET (Colecc. particular). PLATO (Mus. Arq. Nac.). JARRILLO (Museo del Louvre, París). PLATO CON EL ESCUDO DE LEÓN X (Museo de Bolonia).



Figs. 257, 258, 259 y 260. — PILETA PARA AGUA BENDITA (M.A.B.). ORZA CON TAPADERA (Colecc. Rocamora, S. Cugat).
PLATO (Mus. Arq. Nac.). ESCUDILLA DE OREJAS (I.V.D.J.).

flor, y alguna vez gallones en el tetón central o relieves en el borde. La forma más simple, en la que domina el letrero ERAT VERBUM y los trazos de tema floral (figs. 258 y 260), queda bien fechada por los platos con escudos pontificios y del abad Porta y las representaciones pictóricas antes aludidas. Deben mencionarse, además, algunas notables piezas de forma: en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York, un barrilillo cilíndrico (fig. 252) de cuerpo horizontal, con gollete en el centro, flanqueado por asas doradas, cenefas y fondos con dibujo floral y un escudo de los duques de Segorbe; el I.V.D.J. posee otra pieza con idéntico dibujo con caño en forma de cabeza de león; en el Museo de Leningrado existe un esbelto jarro, con cuatro asas y cuello acampanado. En el siglo XVI fabricáronse en gran número las pilas de agua bendita — *beneitera* — rematadas por un Calvario en relieve, bajo dosel sostenido por dos columnas; estas piezas, algunas de gran tamaño y primoroso modelado (fig. 257) tienen decoración muy parecida a la de las vasijas.

También parece valenciana, y quizá sea de Manises mismo, una serie muy notable de piezas con decoración figurada que acusan una dependencia directa de la serie del abad Porta. Algunos ejemplares — acaso los más arcaicos — presentan un fondo muy parecido a los del lote anterior. Los platos tienen tetón ancho y liso. El Museo de las Artes Decorativas de París posee un magnífico ejemplar de 0,41 m. de diámetro en cuyo centro destaca un toro que lleva sobre el lomo un ave zancuda, tema que aparece ya en el siglo XV; en circunstancias parecidas se halla un plato del Museo Arqueológico Nacional, de Madrid, con un adorno en forma de abanico en azul y oro (fig. 259).

La serie más abundante, salida al parecer de un solo taller, parece ya algo evolucionada. Batllori y Llubí la denominan “de l’ungla” por el tema de pequeños trazos curvos como uñas que a veces festonean el borde de los platos, y establecen la hipótesis del origen catalán de la serie. Mientras algún hallazgo de testar no aclare el problema, prefiero seguir agrupando estas piezas junto a lo valenciano, así como los azulejos a que antes me referí (figuras 215, 216, 217 y pág. 94).

Las figuras, doradas, con escasos rasgos reservados en blanco o subrayados a veces en azul pálido, destacan sobre un fondo de decoración vegetal con haces de tallos muy finos de los que salen hojas muy simplificadas de varias formas, pero por lo común redondeadas o compuestas de varias pequeñas folíolas (figs. 261 a 264). El tema del toro y el ave zancuda se repite aquí con frecuencia (colección particular, Barcelona; Hispanic Society, Nueva York; colección Francis W. Mark, etc.).

Al lado de estas series lujosas que exigían evidente pericia en los artífices encargados de pintar las piezas, existió una clase más popular que alcanzó una sorprendente difusión y fué objeto de muy variadas imitaciones.

Su fabricación debió tener lugar a lo largo de todo el siglo XVI. Los elementos son de pequeño tamaño: margaritas y otras flores, hojas en forma de pluma, dibujadas con trazo fino, sin llenar, pequeños puntos y círculos, etc. alternando a veces con zonas de *solfas*, singularmente alrededor del tetón, que suele ser liso, y a veces en forma de casquete esférico; en el centro suele haber una flor, un fruto o una letra, particularmente la S; en el círculo exterior de los varios en que suele dividirse el fondo aparece una cenefa que remeda hasta lejanos extremos de simplificación el antiguo letrero IN PRINCIPIO ERAT VERBUM. En el borde la decoración es más libre, y acostumbran a alternar sectores de distintas clases de fondo, separados por coronas, hojas, tallos o flores en oro, torpemente subrayadas

por trazos rehundidos. El azul, muy pálido, se emplea raras veces; el dorado suele ser también pálido y amarillento (figs. 265 a 268).

En este género, de escaso primor artístico, abundan extraordinariamente las pequeñas variedades, que no consiguen destruir su monotonía. Son también muy frecuentes las imitaciones: platos algo bastos, muy planos, de bordes desnivelados. En muchas piezas el dorado metálico es reemplazado por un color que lo imita y que suele oscilar desde el amarillo pálido hasta una especie de castaño anaranjado; aun a veces hay gotas o rayas de color verde, producidas acaso por el contacto con piezas vidriadas con barniz de este color; el esmalte del fondo contiene algunas impurezas y en varios casos deja transparentar el color del barro. La técnica de estas imitaciones parece relacionarse con dos textos del siglo XVI; el más antiguo, de Lucio Marineo Sículo, citado ya antes (pág. 37), después de referirse a la loza dorada de Valencia y Murcia, dice así: "y en Morviedro y en Toledo se haze y labra mucho y muy rezio blanco y alguno verde, y mucho *amarillo que parece dorado*". El segundo, de Pedro de Medina en sus "Grandezas de España" (Alcalá de Henares, 1566), es el siguiente: "En este lugar de Triana se hace mucha y buena loza de Málaga, blanca y *amarilla* y de todas maneras y suertes". Estas referencias parecen suficientes para sentar la afirmación de una fabricación sevillana, o más concretamente trianera, de la mayor parte de las piezas pintadas de amarillo que imitan el reflejo metálico valenciano, con lo que vendría a llenarse un gran hueco en el área de la distribución geográfica de esta cerámica (v. pág. 216). Queda en pie, por otra parte, la identificación de los productos de Morviedro (Sagunto), de cuya importancia como centro alfarero existen otras pruebas, aunque poco menos que inéditas. El historiador local don Antonio Chabret publicó en 1888 una referencia a los capítulos de la aljama o comunidad musulmana de Sagunto, concedidos en 1407 por el rey Martín, en los que se alude a la contribución anual que debían pagar los hornos de los alfareros; el propio Chabret da noticia del hallazgo de restos de un horno en el llamado Huerto del Clero y de otros dos en la calle de la Palma, número 4 (barrio de "la Roseta"), con abundancia de piezas con reflejo metálico, que pasaron a la colección de dicho autor.

Las dos tendencias hasta aquí reseñadas se mantienen quizá hasta mediados del siglo XVII. Por lo menos, no aparecen entonces cambios radicales en las formas y su decoración. Casi exclusivamente se fabrican grandes platos con pronunciado tetón y motivos en relieve (medias hojas de contorno aserrado, etc.) en el borde. A diferencia de las imitaciones y derivaciones de Muel, Reus, Barcelona, etc., cuyo apogeo tiene lugar en esta época, el vidriado del fondo es fino y opaco y el reflejo de bella calidad.

Las series del siglo XVI presentan un solo tipo de reverso, derivado muy directamente del de grandes hojas. En el tetón, un dibujo radial, simplificado, dentro de una línea sinuosa; luego, varias espiras lisas, estrechas, un anillo más ancho, otra serie de espiras como las anteriores, y en el borde una cenefa derivada de las de hojas-flores en una etapa de total degeneración; las hojas van desapareciendo, mientras el fondo se rellena con volutas o vírgulas muy delgadas, elemento que persistirá aún en el siglo XVII y que es último resto de los anillos que a veces enlazaban los tallos en piezas más antiguas.

La documentación completa los datos que podemos deducir de las piezas conservadas. En 1617, *los mestres de la obra de terra de Manises* redactaron unas ordenanzas, confirmadas por su señor don Felipe Boyl. Por su texto, publicado por el señor Osma, sabemos que en aquella época, igual que en Barcelona, los maestros de Manises eran



Figs. 261, 262, 263 y 264.—PLATO (Hispanic Society, Nueva York). PLATO (I.V.D.J.). ORZA (Hispanic Society, Nueva York).
PLATO (Mus. Arq. Nac.).

INSTITUTO AMATLLER
DE ARTE HISPANICO

H. C. 151 101



Figs. 265, 266, 267 y 268. — PLATO (I.V.D.J.). PLATO (Mus. Arq. Nac.). ESCUDILLA DE CUATRO OREJAS (I.V.D.J.). PLATO (Mus. Arq. Nac.). H.C. 164



Figs. 269, 270, 271 y 272. —JARRILLO (I.V.D.J.). "ALFABREGUER" CON EL ESCUDO DE JUAN JOSÉ DE AUSTRIA (Victoria and Albert Museum, Londres). JINETE A CABALLO (Colecc. Rocamora, San Cugat). PLATO (Museo de Cluny, Paris).

H.C. 224



Figs. 273, 274, 275 y 276.—JARRA (I.V.D.J.). JARRO Y SALERO (Colecc. Montàgut, Barcelona). FRUTERO (Colecc. particular).

denominados *Escudellers*, y formaban una cofradía puesta bajo la advocación de San Hipólito. Repetidamente se expresa que fabricaban *obra daurada y blava*.

En el segundo tercio del siglo XVII, la loza valenciana sufre una renovación total en sus formas y estilo decorativo. Aparte de los platos, con o sin tetón liso, existen orzas de cuatro asas, saleros o especieros en forma de pequeño cuenco sostenido por tres perrillos (figura 275); candeleros cuyo pie tiene forma de caballo montado por un jinete (fig. 271); botellas o jarros con pie y alto gollete (fig. 273), con un par de asas; jarritas con pie, asa y pico (fig. 269), parecidas a las de plata; pequeñas pilas de agua bendita con la Virgen del Rosario y una cabeza de querubín en lo alto (fig. 281); jarros con cuatro asas, de variadas formas (fig. 274); barrilillos, macetas, etc. La decoración es uniforme: fondo de tallos con hojas redondeadas, rayadas; otras hojas mayores, una especie de frutos trilobados, de dibujo interior enrejado; como figuras, casi exclusivamente pájaros y grotescos leones dorados, con alguna zona interior rayada. Las únicas piezas bien fechadas son una maceta, con adorno de crestería (fig. 270), que perteneció a don Juan José de Austria como Gran Maestro de la Orden de San Juan de Jerusalén, lo que permite situarla entre 1642, año en que fué nombrado Gran Maestro, y 1679, fecha de su muerte, y un plato de la Academia de Bellas Artes de Lisboa; esta pieza presenta en el centro el popular pájaro o *pardalot*, y en el borde, aparte de la decoración vegetal, la leyenda Sor Frca. Anna † Aragones. 1720 †.

Entre las mejores piezas de la época, cabe citar cuatro grandes platos (de 55 cm. de diámetro) conservados en París (fig. 272); todos ostentan un mismo escudo episcopal, no identificado, y en uno de ellos aparecen además un caballero y una dama ricamente ataviados a la moda del siglo XVII.

Un segundo tipo de decoración, dentro del siglo XVII, lo forman las piezas casi enteramente doradas cuyo tema principal lo constituyen una especie de hojas de bordes aserrados y dibujo central en espiral, inscritas en triángulos o semicírculos o formando cenefas. Algunas veces, en el centro de los platos aparecen dibujos de color azul pálido, meramente siluados. En las zonas el tema dorado suele adornarse a modo de escamas (figs. 276, 278 y 280).

En un tipo distinto, empleado en orzas, platos y tazones, las imbricaciones quedan acusadas por un trazo grueso en el borde y contienen en el interior una serie de curvas paralelas a él, de trazo fino (figs. 277 y 279).

La evolución del género decorativo de mediados del siglo XVII debió producir en su último cuarto un nuevo tipo de fondo: las hojas redondeadas quedan enteramente llenas y las flores suelen alternar con una especie de frutos triangulares de dibujo de escamas (figuras 283 y 284); esta decoración vegetal destaca sobre un fondo apenas salpicado por algunos puntos dorados. La fauna se compone de los pajarracos (el *pardalot* valenciano) y leones dorados, repitiendo los tipos de 1650, y algunos peces.

Las ordenanzas para el cobro del impuesto valenciano de la *cissa de pas* (año 1671) mencionan la "obra de terra de Manises fina", a cuatro reales la docena, al lado de la de Génova (seguramente la loza azul de Génova, Savona y otros centros italianos), más cara — a 6 reales —, y por otra parte la cacharrería o alfarería vulgar: "obra de terra de Manises ordinària" y "obra de Alaquás", ambas a 4 sueldos la docena. La tarifa de la Aduana de Valencia, establecida en 1680, fija también en 4 sueldos la docena el precio de la cacharrería corriente de Manises y Alacuás, 8 sueldos la docena de loza de Génova y 5 libras valencianas la carga de 36 docenas de obra fina de Manises.

La tarifa de 1685, publicada por Tramoyeres, que fija el precio de venta al público en Valencia, es algo más explícita en cuanto a formas y detalle de precios. Reseña la "obra de Alaquàs", alfarería o cacharrería vulgar (cazuelas, ollas, peroles, platillos, tapaderas, etc.), la azul y policroma de Valencia, de la que trataremos en otro lugar (pág. 309) y finalmente "la obra de Manises", que en este caso debe ser solamente la de reflejo metálico: escudillas de tres clases (*grosses*, a 2 sueldos la docena; *entrefines*, a 3 sueldos y medio; y *finés*, a 5 sueldos), platos de cinco tipos (*grossos ordinaris*, a 3 sueldos docena; *de tall de argent*, a 4 sueldos y medio; *finés* a 5 sueldos y medio; *de mitja polla*, a 8 dineros la pieza, y *de polla*, a 1 sueldo la pieza), fuentes de dos (*safes ordinàries*, a 4 dineros pieza y *safetes mitjanes*, a 7 dineros una) y orzas de tres tamaños (*orseta xiqueta*, a 9 dineros una; *orseta mitjana*, a 1 sueldo; *orsa gran*, a 2 sueldos).

En el siglo XVIII, la producción de Manises entra en un total estancamiento. La pobreza de las concepciones artísticas que se repiten rutinariamente contrasta con la vistosidad del reflejo cobrizo, que llega a tomar tonalidades de un rojo de sangre (figs. 282 a 290).

El fondo se desmenuza en pequeñas palmeras y en ramitos de trazo muy fino, a menudo con claveles, sobre campo salpicado de grupos de tres puntos. En muchas piezas llena por completo la composición un gran ramo de claveles. En los bordes suele haber una cenefa de pequeños semicírculos o espirales, y algunas interpretaciones populares de las cenefas de la cerámica de Alcora. La fauna, aparte de alguna rara representación de ciervos, peces, etc., se limita casi exclusivamente al consabido *pardalot* que aquí cambia radicalmente de aspecto: la cabeza se empequeñece hasta quedar reducida al mínimo, mientras la cola y las alas reciben largas prolongaciones de menudos trazos, de aspecto casi vegetal; en el interior del cuerpo, el rayado uniforme en zonas es reemplazado por caprichosos dibujos, incluso florales. Aparecen también algunas veces figuras humanas (dos figuras a los lados de un pozo, etc.), o temas religiosos, como cierta inverosímil esquematización de una custodia u ostensorio flanqueada por ángeles. Aparte de los platos y escudillas, las formas más empleadas son los grandes barreños (fig. 290) y los llamados "tarros de miel" (fig. 282), que hallamos ya a fines del siglo XVII y cuyo dibujo, muy simple, se repite en la cara exterior de los costados de los barreños, derivando muy posiblemente de la decoración de ciertos anversos. Tarros de este género aparecen en dos bodegones de Luis Eugenio Menéndez, en el Museo del Prado, uno de ellos fechado en 1771. Existen asimismo grandes placas fabricadas a molde con el letrero AVE MARIA, en relieve, en el centro, y alrededor una cenefa de cabezas de querubines, también en relieve; un ejemplar del I.V.D.J. nos proporciona una fecha de referencia: 1726 (fig. 289).

Las fórmulas del reflejo cobrizo se transmiten de Manises a Alcora, y recíprocamente en Manises se imitaron, interpretándolos de modo muy rústico, los temas alcoreños. El más difundido fué el de las orlas de trazo fino, último remedo del estilo Bérain. Algunas formas nuevas proceden también de Alcora: mancerinas, hueveras, tarros de farmacia, jarritos. El vidriado, enteramente opaco, es unas veces lechoso y otras amarillento.

Este género, cada vez más pobre, fué el último que se produjo en las alfarerías populares de Manises del siglo XIX. A fines de esta centuria, la renovación técnica y artística y luego la creación de la Escuela de Cerámica de Manises, han transformado enteramente los alfares, que en la actualidad se dedican principalmente a imitar los modelos antiguos.



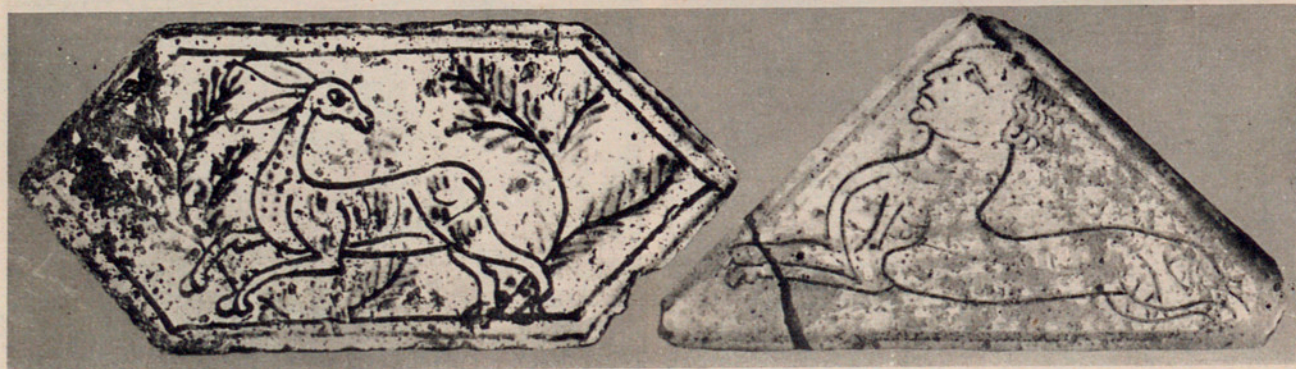
Figs. 277, 278, 279 y 280. — ORZA (Mus. Arq. Nac.). ORZA (I.V.D.J.). PLATOS (Colecc. Viñas, Barcelona, e I.V.D.J.).
H.C. 166



Figs. 281, 282, 283 y 284. — PILETA DE AGUA BENDITA (I.V.D.J.). BOTE (Museo de Pamplona). PLATOS (Mus. Arq. Nac.).



Figs. 285, 286, 287, 288, 289 y 290. — PLATO (Colécc. Valin, Barcelona). PLATOS (Mus. Arq. Nac.). BARREÑO (Museo Ba-
laguer, Villanueva y Geltrú). PLACA CON INSCRIPCIÓN (I.V.D.J.). BARREÑO. (Mus. Arq. Nac.).



Figs. 291, 292 y 293. — PLATO DECORADO EN VERDE Y MANGANESO, HALLADO EN GERONA (M.A.B.). "ALFARDÓ" (Colección Farauo, Barcelona). AZULEJO DE TARRAGONA (Museo Diocesano, Tarragona).

CATALUÑA

Para el estudio global de la cerámica en Cataluña, existen gran número de materiales y documentos, a pesar de sensibles lagunas, producidas muchas veces por el hecho de ser la fabricación netamente artesana y casi familiar, sin grandes manufacturas que puedan marcar una tónica creadora o renovadora ni fijar un estilo netamente personal.

La tradición alfarera puede seguirse desde fecha bastante remota. En el siglo XIII poseemos ya dos centros bien documentados, Barcelona y La Selva del Camp (Tarragona). Al organizarse el Consejo Municipal barcelonés, en 1249, ya forman parte del mismo, entre los artesanos, dos maestros alfareros.

En La Selva, siguiendo la costumbre habitual en la Edad Media, los alfareros vivían agrupados en una calle, llamada aún hoy *dels Ollers*, la misma que en 1284 recibe en latín el nombre de *carrerio figulorum*, y la antigüedad de la profesión queda atestiguada por el hecho de que en 1299 ya era frecuente allí el apellido *Oller*. Más adelante, los alfareros se extendieron hacia la calle del Hospital y el Raval o arrabal donde tenían sus hornos. El censo del año 1553 indica la existencia de 26 casas o talleres sólo en la *dels Ollers*.

Los ejemplos y referencias podrían multiplicarse, pero en general hallamos tres clases de localidades: los grandes centros de producción constante de loza decorada, que se reducen prácticamente a Barcelona; las poblaciones que se especializaron exclusivamente—como La Selva o Breda— en la fabricación de alfarería corriente, a veces desde fecha muy antigua; finalmente, casos como los de Reus o Manresa, cuya producción de loza decorada floreció de modo excepcional en un período relativamente breve, derivando por lo común de Barcelona.

LOZA EN VERDE Y MANGANESO. MANRESA. OTROS CENTROS. — Varios centros alfareros catalanes cuyo estudio apenas se ha iniciado, producen al mismo tiempo que Paterna un género de loza vidriada con decoración en verde y manganeso sobre esmalte blanco, pero por sus características se asemeja más a lo contemporáneo de Italia y del Sur de Francia que a los ricos productos de los alfares de Paterna y Teruel, tan estrechamente hermanados entre sí.

El principal lugar de producción debió ser Barcelona, aunque el azar ha sido causa de que el repertorio más completo de piezas conocidas hoy en día sea el de Manresa, cuya publicación inició en parte González Martí.

En 1936, al destruirse la iglesia del Carmen, de Manresa, apareció una enorme cantidad de piezas y fragmentos que se habían empleado en el relleno de las bóvedas de dicho templo. Gracias a los cuidados de un grupo de estudiosos locales, entre los que debemos mencionar

a don Luis Rubiralta, se conservan en gran parte en el Museo Municipal de Manresa. No abundan los ejemplares enteros, pero con los fragmentos ha sido posible reconstruir buen número de piezas. El conjunto puede fecharse de modo bastante satisfactorio con los datos publicados por Sarret: las obras de la iglesia empezaron hacia 1322, y hacia 1360 estaban ya terminadas prácticamente las capillas, lo que nos da como cronología básica el segundo cuarto del siglo XIV.

La reconstrucción de piezas está suficientemente adelantada para proporcionarnos un repertorio bastante nutrido, que así en perfiles como en tipos de decoración ha podido establecerse en particular gracias al Rdo. J. Santamaría, conservador del Museo de Manresa. Las formas conocidas demuestran que pudieron existir contactos con Paterna, pero no dependencia. Los platos, cuencos y escudillas son del tipo corriente, cóncavo, de bordes troncocónicos y pie sencillo. Los picheles (fig. 301) son distintos de los de Paterna: el cuello es más ancho en la base que en la parte alta, y el pico suele ser obtenido con una ondulación del borde, no en forma de saliente moldeado y cortado como sucede en casi todas las piezas de Paterna (con paralelos en lo andaluz). La calidad del barro obliga a un grosor mayor que en Paterna, particularmente en las asas. Es muy notable el cuello de un jarro incompleto, con un caño decorado a modo de cabeza de ciervo. Existen varios tarros de farmacia; uno de los más completos (fig. 298), de cuello alto, troncocónico y acusado reborde, coincide por ello y por su perfil general con los botes dorados o azules valencianos y los orientales, a diferencia de los de Paterna y Teruel primitivos, de cuello abierto. Son también interesantes algunas vasijas de gollete estrecho (figs. 299 y 300).

El barro es de color pálido, que oscila entre el rosado y el blanco amarillento en un mismo ejemplar, aun cuando los hay enteramente amarillos. En los platos y escudillas suele recubrirse de esmalte blanco sólo la cara interna, mientras en el reverso queda visible el barro de tono amarillento. Estos caracteres contrastan con los de la loza verde y dorada no catalana hallada en el Sur de Francia, cuyo barro suele ser rojo intenso, y transparente en los reversos bajo una cubierta de barniz plumbífero incoloro.

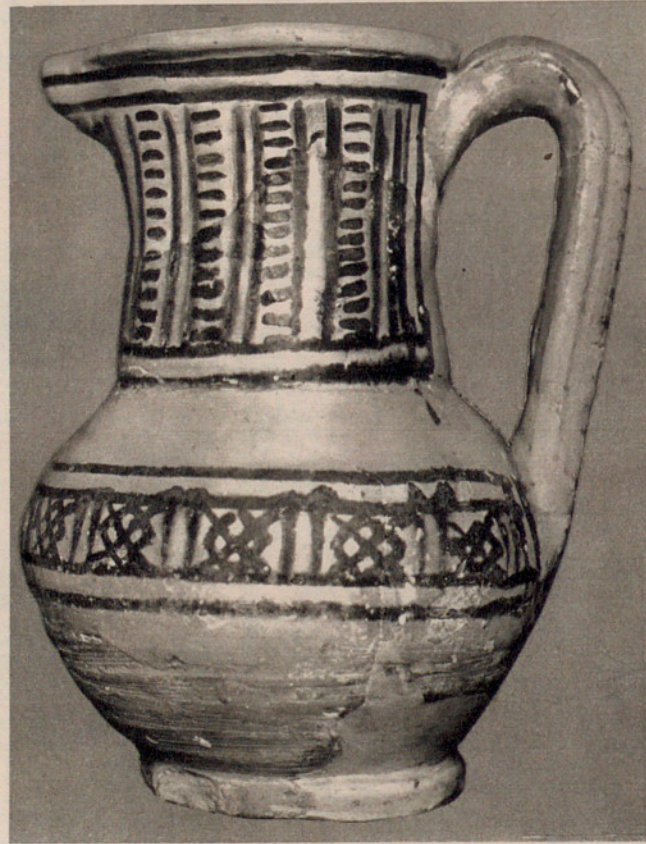
La decoración empleada en Manresa no es muy rica, pero sí específica de lo catalán frente a lo valenciano. La comparación con los fragmentos hallados en Gerona y en otras localidades, permite establecer unas características generales: el negro se emplea abundantemente, en trazos medianos o gruesos, nunca finos como en los perfiles o rayados de ciertas piezas de Paterna. El verde sirve también para dibujar, en trazos gruesos sin perfilado negro, y se aplica en motas, manchas — a veces de contorno algo esfumado — y típicos enrejados en cuadrícula, comunes a lo italiano y prácticamente desconocidos en Paterna.

Como motivo muy típico de las cenefas o bordes, suele emplearse una serie de rombos cortados por los brazos de una cruz, en manganeso, tema que alterna con pares de trazos paralelos, verdes.

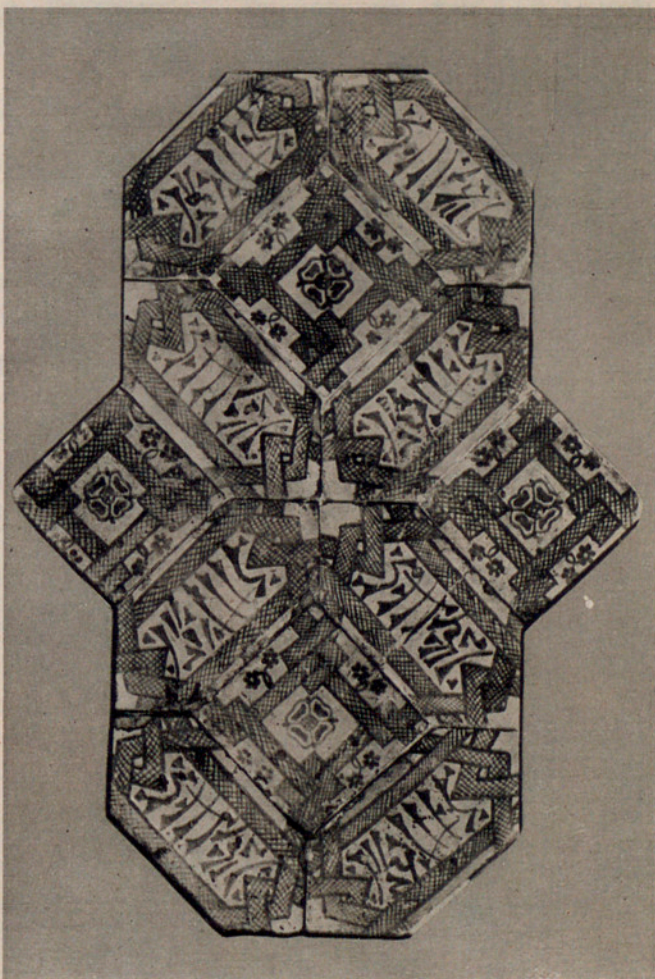
En un plato de gran tamaño (fig. 294), hallado en Manresa, del que González Martí sólo publicó una parte, se representa una figura humana con un ramo de hojas en cada mano. Con bastante frecuencia aparecen animales: una especie de cabra, bichos fantásticos, con cuerpo de ave o de cuadrúpedo, y una curiosa figura de pez, muy esquematizada, a modo de las antiguas representaciones ibéricas o las que figuran luego en la loza policroma aragonesa, tan distintas de los peces naturalistas — dentro de su convencionalismo — de las piezas de Paterna. Un plato manresano contiene una torre o muro de sillería, rematado por



Figs. 294, 296 y 297. — PLATOS (Museo de Manresa). Fig. 295. — PLATO (Museo de Vich).



Figs. 298, 299, 300 y 301. — BOTE Y JARROS (Museo de Manresa).



Figs. 302, 303, 304 y 305. — AZULEJO DE SANTES CREUS (Colecc. particular, Barcelona). PLACA EN RELIEVE (M.A.B.). PLACA EN RELIEVE (Museo de Historia de Barcelona). AZULEJOS DE MONTALEGRE (M.A.B.).



Figs. 306, 307, 308 y 309. — PLATOS AZULES BARCELONESES (Museo de Vich, Coleccs. Batllori, Tomás y Batllori, Barcelona).

almenas rectangulares, y en otro se representó un jarro de loza decorada (fig. 296). En la mayor parte de estas piezas, en los recuadros o las imbricaciones, que deberían rellenarse de verde, aparecen sólo un punto o un trazo grueso de este color, hecho que puede interpretarse como degeneración tardía local, a diferencia de lo que se usa generalmente en Paterna y en los ejemplares hallados en otras localidades catalanas.

Son muy frecuentes las piezas con decoración geométrica, en las que abundan los gruesos trazos negros, a menudo curvilíneos, y los espacios enrejados en verde dentro de un perfil negro. También son frecuentes los temas vegetales, entre ellos un típico ramo asimétrico, de palmas con una mitad verde y otra negra (fig. 297).

El interés de los hallazgos de Manresa consiste especialmente en proporcionarnos un nutrido conjunto de fecha aproximada y de procedencia bastante segura. La falta de una exploración sistemática en otros lugares de la propia ciudad nos priva de conocer los precedentes locales y tipos subsiguientes que pudieran haberse fabricado allí mismo.

La producción de cerámica semejante desde unos años antes parece confirmarse con los hallazgos de Gerona. Los M.A.B. poseen un lote de fragmentos procedente de los llamados Baños Árabes de aquella ciudad; con parte de ellos se ha podido reconstruir casi por completo un gran plato (fig. 291) con una figura de ave fantástica, de largo cuello, de cuyo tipo, más simplificado, derivan posiblemente algunos de los platos de Manresa. El plato gerundense parece relacionable con la reconstrucción del edificio de los Baños, documentada en 1294, lo que confirmaría la prioridad de las piezas de Gerona respecto a lo que conocemos de Manresa. Al mismo lote corresponden fragmentos de platos y tazones con las palmas o ramos con una mitad verde y otra negra que hallamos en Manresa, aparte de piezas con otros dibujos geométricos o escudos con escasos adornos; uno de estos blasones presenta la T emblemática de Tarragona o de San Antonio Abad.

Aquí y allá se han hallado muestras de esta clase de cerámica. En la antigua villa fortificada de Tossa, no lejos de Gerona, han aparecido restos de varios platos, entre ellos uno con una cabeza de ave igual que la de Gerona, y motivos geométricos; entre éstos, el más antiguo parece ser uno con una estrella de seis puntas englobando temas geométricos verdes con grueso perfil negro. Cerca de allí, en un antiguo poblado inmediato al castillo de Montagut, abandonado ya al parecer en el siglo XV, aparecen otras muestras de platos con decoración geométrica. También se halló en la región de Gerona un magnífico *alfardó* (fig. 292) con un animal entre dos ramos.

En Barcelona, a pesar de no haberse efectuado exploraciones sistemáticas, ha aparecido una serie de fragmentos, particularmente en el subsuelo del antiguo palacio real mayor, y algunos mezclados con alfarería corriente en el relleno de una bóveda del siglo XIV de la iglesia parroquial de Nuestra Señora de los Reyes o "del Pi" (M. Diocesano, Barcelona).

Desde luego, igual que en Gerona y demás localidades hasta aquí mencionadas, en Barcelona la cerámica con decoración verde y morada no sólo se empleaba en los palacios sino en los conventos y en casas de gentes de todas las categorías sociales. Como prueba de ello, podemos citar varios fragmentos hallados en las inmediaciones del monasterio de Pedralbes, inaugurado en 1327 (fondo con escudo adornado y centrado por una cruz; pieza con el anagrama de Jesús, etc.), e inclusive cerca de simples casas de campo (ejemplares con decoración geométrica).

En Tarragona existe un lote de piezas triangulares (fig. 293) procedentes de la antigua

Sala Capitular de la catedral, reformada en 1330 para instalar allí la capilla del Corpus Christi, y también parece proceder de la misma ciudad un azulejo rectangular con un conejo (colección Faraudo, Barcelona).

El Museo Episcopal de Vich posee un interesante plato con dibujo radial de palmas en verde, manganeso y azul cuyo carácter coincide por lo demás con el de los ejemplares hasta aquí mencionados. Procede del derruido castillo de Malla, no lejos de Vich (fig. 295).

De tales hallazgos dispersos parece deducirse que, por lo menos en Barcelona y Gerona, aparte de Manresa, debió fabricarse loza decorada en verde y manganeso de un estilo único. Además, a juzgar por una breve referencia publicada en 1929 en "The Art News", es muy posible que debamos situar otro centro manufacturero en Alfara de Carles, junto a Tortosa, lugar en que se hallaron numerosos fragmentos de loza decorada también en verde y manganeso. El propio toponímico podría acaso relacionarse con la existencia de alfarerías en fecha remota, en aquel lugar agregado o dependencia de Carles, pueblo que consta desapareció hacia 1480.

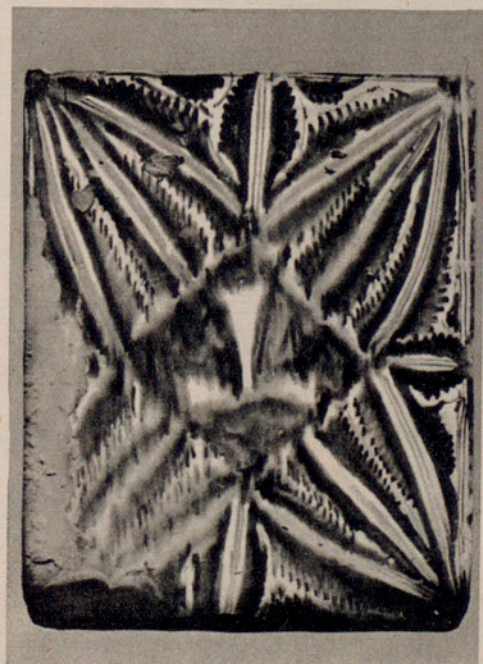
Aparte de los ejemplares antes mencionados con dibujo en verde y manganeso, durante los siglos XIV y XV se fabricaron en Cataluña piezas de muy variados tipos destinadas a complementar la decoración arquitectónica. Así un grupo de azulejos atribuidos al siglo XIV con una flor de lis vaciada en el centro, rellena luego de arcilla de distinto color que la baldosa y cocido todo de una vez, dentro de una técnica y estilo parecidos a lo habitual en Francia y otros países europeos. Son ejemplares típicos los procedentes de Santes Creus, pero también se han hallado en las catedrales de Tarragona y Barcelona (fig. 302).

Del mismo modo que los azulejos "por tabla" sevillanos o los *socarrats* de Paterna, se produjeron en Barcelona piezas de barro cocido para decorar techos. En las obras del antiguo palacio de la Diputación del General o Generalidad se halló un lote de placas rectangulares centradas por un tema circular moldeado (busto — fig. 304 —, animal, etc.) cuyo estilo gótico parece corresponder al primer cuarto del siglo XV. El Museo de Vich posee desde 1921 cuatro *socarrats* de dibujo muy sencillo, procedentes de Can Llobet, en Barbará (provincia de Barcelona), los cuales deben ser de manufactura catalana.

Forrer, y luego Batllori y Llubí, dan como catalanas — hacia la misma época que las anteriores — otras piezas para techos, cuadradas, con figuras en relieve (fig. 303), de las que los M.A.B. conservan una nutrida colección con restos de pintura policroma aplicada al barro ya cocido. Su estilo es gótico, netamente europeo, pero el hallazgo de algunos ejemplares en la antigua Casa de la Ciudad de Valencia inclina a suponer que más bien pudieran fabricarse allí que en Barcelona, a pesar de la ausencia de temas moriscos en ellas.

Dentro ya de tipos moriscos, Batllori y Llubí atribuyen origen catalán a los bellos azulejos vidriados y pintados (fig. 305) procedentes de la cartuja de Montalegre, cerca de Barcelona. Su carácter se aparta en verdad de lo corriente en Valencia, pero nada se opone fundamentalmente a tal origen, al que inclina también el hecho de que hacia 1448 fuera procurador del convento un cartujo valenciano, quien intervino activamente en la terminación de las obras. De la difusión de esta clase de azulejos es prueba el hecho de que un pavimento muy similar se reproduzca en una tabla flamenca con la Virgen y ángeles.

Gran número de pequeñas olambrillas con estrellas, lazos y animales (camellos, aves, etcétera), de rica policromía, procedentes de la catedral de Barcelona, parecen del siglo XV y no fabricadas en la misma ciudad, sino en Valencia o acaso en Sevilla.



Figs. 310, 311 y 312. — BOTES Y CENTRO EN FORMA DE CASTILLO (M.A.B.). Fig. 313. — PLACA DE TARRAGONA (Museo Diocesano, Tarragona). Fig. 314. — BOTE (Colecc. Rocamora, San Cugat).



Figs. 315, 316, 317 y 318. — ESCUDO DE J. VALLS, ABAD DE SANTES CREUS. AZULEJO OCTAGONAL, DE SANT PERE DE LES PUELLES. DE P. DE BURGOS, ABAD DE MONTSERRAT. Figs. 319 y 320. — DE LA CASA DE LA CIUDAD, BARCELONA. Figs. 321 y 322. — DEL CASTILLO DE VULLPELLACH. Fig. 323. — DE J. DE CONTIJOCH, ABAD DE SANTES CREUS. Figs. 324, 325 y 326. — TEMAS DECORATIVOS (M.A.B.).

Varios hallazgos efectuados en Barcelona confirman ampliamente las noticias documentales relativas a la importación de loza valenciana. En el subsuelo del antiguo palacio real mayor aparecieron variadas muestras de cerámica dorada y azul de Manises y algunas piezas azules de Paterna con dibujos palmeados típicos de esta localidad. Al mismo tiempo hallamos las primeras muestras de manufactura local en azul; se trata de platos, escudillas y otras piezas con dibujos vegetales o geométricos muy sencillos y estilizados, pintados sobre un vidriado blanco muy pobre en estaño, que suele transparentar el tono rosado del barro. Piezas muy sencillas (fig. 307), al parecer junto a restos de un horno, se hallaron en la plaza de Medinaceli, en Barcelona, junto con algún tazón de loza dorada (fig. 308), que imita pobremente modelos valencianos (v. fig. 127). Pero el repertorio más completo lo proporcionan las piezas (M.A.B.) que constituían el relleno de la bóveda de una capilla de la segunda mitad del siglo XV en el antiguo Hospital de la Santa Cruz. Se trata de tazones, platos y cuencos de varios tamaños con alafias grandes (muy frecuentes) y otros motivos florales o geométricos. Teniendo en cuenta su carácter, pudieran también atribuirse a Barcelona un bote de farmacia con alafias azules y vedrío blanco muy transparente (col. del Colegio de Farmacéuticos, Barcelona) y otros en colecciones particulares.

Un documento bien conocido del año 1461 confirma la existencia de esta manufactura local imitando lo valenciano. Se trata de un contrato por el cual el maestro alfarero P. Eximeno, de Mislata, se asocia con un homónimo barcelonés para fabricar en la ciudad condal toda suerte de tipos y calidades de loza valenciana.

En el siglo XV, los alfareros barceloneses que fabricaban loza pintada sobre vidriado blanco recibieron sucesivamente los apelativos profesionales de *blanquers de obra de terra*, *ollers blancs* (nombre que perduró hasta el siglo XVII para la calle en que habitaba la mayoría) y *escudellers*. Esta última denominación, adoptada por unas ordenanzas gremiales del 1502, es la que se estabilizó definitivamente y aun hoy subsiste en la calle de *escudellers blancs*. Los *escudellers* o escudilleros eran uno de los cuatro grupos profesionales en que se dividían los alfareros. Los tres restantes eran los *rajolers* (ladrilleros), *ollers* (olleros) y *gerrers* (fabricantes de tinajas, principalmente). Los cuatro grupos permanecieron largo tiempo unidos, formando la cofradía de San Hipólito, con casa propia y un escudo de armas en cuyos cuarteles se representaban los emblemas particulares de cada oficio.

Es costumbre atribuir a Cataluña — incluso por parte de autores valencianos como González Martí — una serie de magníficas piezas, generalmente botes de farmacia, con temas derivados de lo morisco (fig. 310) o netamente cristianos (fig. 312), sin que falten otros con decoración vegetal de carácter ambiguo (fig. 314). El esmalte es blanco, opaco y a veces muy grueso, lo que explica que a menudo se funda corriendo hacia abajo mezclado con el azul. Dentro del mismo género se conocen cuatro placas para techo (fig. 313) halladas en Tarragona, con la tau o T emblemática de la ciudad y su cabildo, rodeada por el tema vegetal conocido por “hojas de cardo”, frecuente en loza dorada valenciana (v. figs. 144 y 147) pero que vemos asimismo en restos de una escudilla dorada que apareció en el antiguo Hospital de la Santa Cruz con la loza azul antes aludida.

La diferencia de esmalte con lo barcelonés seguro y la mención en un contrato valenciano de 1449 de *pots blaus regalats* (*regalats* puede significar en catalán que algo en ellos *regala* o chorrea, como en este caso el color) pone un interrogante sobre el origen de tales piezas, que de todos modos parece seguro no se fabricaron en Manises.

Dentro ya del siglo XVI, se conoce mejor la evolución de la azulejería azul y la loza dorada que no la decorada en azul. A juzgar por los escombros procedentes de testares removidos próximos a la plaza de Medinaceli, en Barcelona, a principios del siglo XVI, pero dentro de la tradición anterior, se fabricó una serie de cuencos y platos con mochuelos (figura 309) y otras aves, de las que se ha podido reconstruir más o menos completa una docena. Ello permite filiar sin ningún género de duda el único ejemplar entero (fig. 306) conocido hasta la fecha, existente en el Museo de Vich.

Como indicio de una temprana fabricación de loza decorada en azul en Reus, puede citarse un centro de mesa o florero en forma de castillo (fig. 311) fechable hacia 1500 y hallado en aquella ciudad.

AZULEJOS HASTA EL SIGLO XVI. — Aparte de las piezas en verde y manganeso mencionadas en otro lugar (véase página 117), la azulejería catalana puede dividirse en dos grandes períodos. El primero, que llega hasta principios del siglo XVI, sigue, salvo raras excepciones, la evolución general de la cerámica valenciana. En Cataluña se empleó en esta época casi exclusivamente el color azul, aunque por referencias y escasos ejemplares sabemos que alguna vez se le añadió también el dorado o el amarillo.

La segunda etapa, en pleno desarrollo hacia 1625 pero iniciada años antes, comprende un sinnúmero de variedades policromas o azules, que reciben influencias italianas, holandesas, valencianas y sevillanas, pero siempre adaptadas de modo muy personal y característico.

En el primer género, las losetas, de bastante grosor, están recubiertas por un vidriado blanco de escasa opacidad, que deja transparentar el barro presentando un matiz rosado. Las piezas más antiguas, góticas, se confunden por su estilo con lo valenciano. Al ir en aumento la producción, se industrializa, generalizándose el empleo de trepas que disminuyen el primor del dibujo pero permiten fabricar los azulejos en serie por operarios poco experimentados.

El estudio de los azulejos catalanes góticos resulta entorpecido por la importación constante de piezas valencianas y la imitación servil de los alfareros del país en esta época. Sólo imitaciones de inferior calidad, como unas piezas con escudos de Sancha Ximenis de Cabrera (hacia 1455), se separan de lo valenciano corriente y conocido. De todos modos, en 1451, cuando el Consejo municipal barcelonés encarga azulejos para su palacio, lo hace a Valencia, a pesar de que dibujó el modelo el pintor de la ciudad.

Por el contrario, a partir del uso (y abuso) de las trepas, es fácil establecer el repertorio de tipos catalanes, en su mayoría del primer y segundo tercios del siglo XVI. Sólo Font y Gumá publicó más de un centenar de tipos distintos, de los que mencionaremos unos pocos de fecha segura o decoración notable (figs. 315 a 326).

Aun después de 1500, siguen todavía la tradición gótica algunas piezas con decoración heráldica. Procedentes del monasterio de Santes Creus, se conservan azulejos con el escudo de la comunidad (una cruz patriarcal), otros de idéntico estilo (fig. 315) con las armas del abad Jaime Valls (1502-1526) y unos con el blasón (fig. 323) del abad Jerónimo de Contijoch (1560-1593), junto con piezas que tienen ya marcado sabor renacentista. Del convento barcelonés de San Pedro de las Puellas se conservan varios azulejos, algunos con idéntica orla y escudos de la comunidad (dos llaves y una tiara (fig. 317) y de la abadesa Isabel Desbosch (1517-1521). Otros proceden de las iglesias del Pino y de San Antonio Abad, de la propia

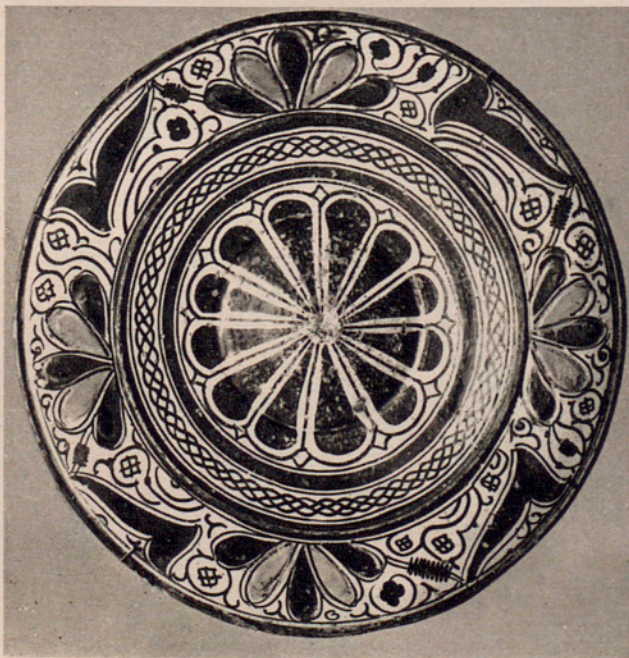


Fig. 327. —JARRO CON EL ESCUDO DE J. VALLS, ABAD DE SANTES CREUS (M.A.B.). Fig. 328. — BOTE FECHADO EN 1584 (Museo del Louvre, París). Figs. 329 y 330. — PLATOS (Colecc. Montagut, Barcelona).



Figs. 331 y 334. — PLATOS (I.V.D.J.). Figs. 332 y 333. — ANVERSO Y REVERSO DE UN PLATO FECHADO EN 1599 (I.V.D.J.)

ciudad, con sus respectivos emblemas heráldicos. De Montserrat, aparte de piezas valencianas, conocemos azulejos catalanes con el escudo del monasterio, otros con las armas de la familia Velasco (fig. 318) usadas por el abad fray Pedro de Burgos (1512-1536), junto con algunos meramente decorativos, que hallamos también en Barcelona en la colegiata de Santa Ana. En la capilla de la Piedad, del claustro de la catedral de Tarragona, el suelo aparece aún hoy pavimentado con azulejos blancos y azules, fechables poco después de 1520, año de la fundación de la capilla por Juan Poblet; los escudos de éste alternan con piezas de traza morisca que imitan los azulejos valencianos empleados con tanta profusión en las obras realizadas en Gandía en la última década del siglo XV (v. pág. 94).

Una de las solerías de azulejos catalanes más suntuosas en su tiempo debió ser la del castillo de Vulpellach, al que pertenecieron algunas piezas con dibujo de follajes y otras con hojas y escudos en los que unas veces aparecen las armas de Sarriera (fig. 321), Requesens, Biure, el nombre del propietario: SARIERA (sic), y otras inscripciones: "EGO SUM QUI PECAVI, 1533; UXOR AUTEM BONA A DOMINO APREPARATUR, 1533 y *dose* (sic) *me facere voluntatem tuam*, alusivas a un novelesco episodio de la vida del propietario del castillo en el siglo XVI.

Al mismo tiempo que se difundía el empleo de azulejos con follajes, dragones, delfines y otros variados elementos interpretados ya de modo netamente renacentista, pero aun en blanco y azul, se introdujo el uso simultáneo de azulejos policromos, a base de amarillo y azul, principalmente, llamados *rajoletes pisanas* o de Pisa. En general, ambas clases las producían los *escudellers* (y con menos frecuencia los *gerrers*) barceloneses, siendo iguales los temas en unas y otras, aunque las policromas venían a costar el doble debido a la mayor complejidad de su elaboración.

En 1526, cuando el *gerrer* Pere Mata fabricó los azulejos al *costum o usansa de València* para la Cámara Dorada del Palacio de la Generalidad — de los que se conservan algunos —, se habla solamente de piezas en blanco y azul, mientras que en 1559 el *escudeller* Onofre Spelta, al tomarlos como modelos para la solería del *Trentenari* de la Casa de la Ciudad, fabricó un lote en blanco y azul y otro policromo. Al mismo tiempo, y en ambas clases, pintó una serie de piezas con decoración heráldica, de las que conocemos ejemplares en blanco y azul. De acuerdo con el contrato, unos presentan el escudo real con cimera, rodeado de cuatro figuras de harpía (fig. 319), y otros las armas de la ciudad y cuatro parejas de delfines en las esquinas (fig. 320).

Las series heráldicas siguen en los azulejos de la casa Aguilera del Pla del Penedés, de los Destorrent de Teyá, de la casa Cabanyes de Argentona, etc. Todas las piezas de procedencia conocida son de manufactura barcelonesa.

LOZA DORADA: BARCELONA Y REUS. — Aparte del contrato de 1461 de P. Eximeno de Mislata, ya mencionado, hay buen número de piezas y fragmentos que prueban la fabricación de loza dorada en Barcelona por lo menos desde fines del siglo XV. Los ejemplares identificados hasta la fecha suelen ser platos y tazones con asideros (*escudelles amb orelles*) de dibujo muy sencillo, dividido en sectores con trazos enrejados derivando de tipos corrientes en Manises (v. fig. 144); un repertorio general fué publicado por Bofill.

Se trata de tipos más bien modestos. Sin embargo, la abundancia de referencias documentales, en particular desde principios del siglo XVI, obliga a pensar que las piezas de pri-

mera calidad deben confundirse con lo valenciano, haciéndose difícil su identificación, mayormente si tenemos en cuenta que todavía se desconocen en cantidad suficiente los restos de los más antiguos testares barceloneses.

Por lo que se refiere a la documentación, son frecuentes las actas de concesión de hornos a los escudilleros, siempre en el barrio de los *escudellers blancs*; la más antigua que conocemos es del 1495. En 1516 constan establecidos en Barcelona nueve maestros, con multitud de aprendices, oficiales y auxiliares. A diferencia de lo que luego sucedió en Manises, en Barcelona fueron hombres los encargados de pintar las piezas, y no mujeres ni chiquillos. El auge profesional llegó al extremo de que en 1531 obtuvieron de Carlos V el privilegio de fundar una cofradía aparte, concesión de la que no siempre hicieron uso. La afortunada contingencia de haberse conservado un libro de notas y cuentas de un maestro escudillero apellidado Reyner, hace que poseamos abundantes referencias de la fabricación de loza dorada en Barcelona entre los años 1514 y 1519; al mismo tiempo, Reyner dejó anotadas las fórmulas de la cerámica barcelonesa de la época: vidriado blanco, con 13 a 14 partes de plomo por una de estaño; dorado: cien gramos de cinabrio (*vermelló*), cien gramos de sulfato de cobre (*ferret*), cuatrocientos gramos de óxido de hierro (almagre o *mangra*), cuatro piezas de azufre en barra o canutillo, y dos *reials* (nombre corriente del *croat*, moneda barcelonesa de plata de 3,25 gramos de peso). Se cita una docena de formas o tipos, con multitud de variedades, y siete u ocho clases de calidad o decoración; se emplea casi la misma nomenclatura y jerga que en Valencia, tan dudosamente interpretada.

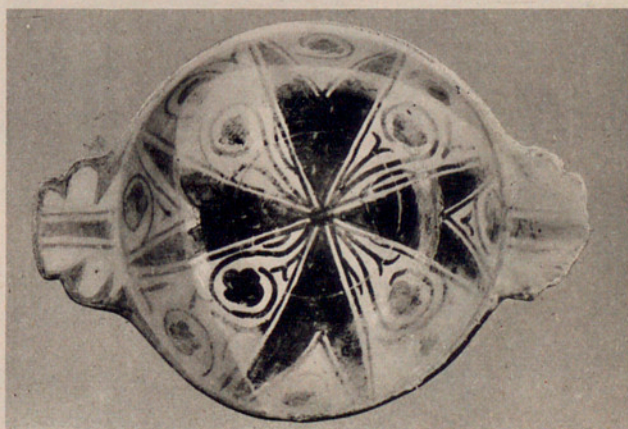
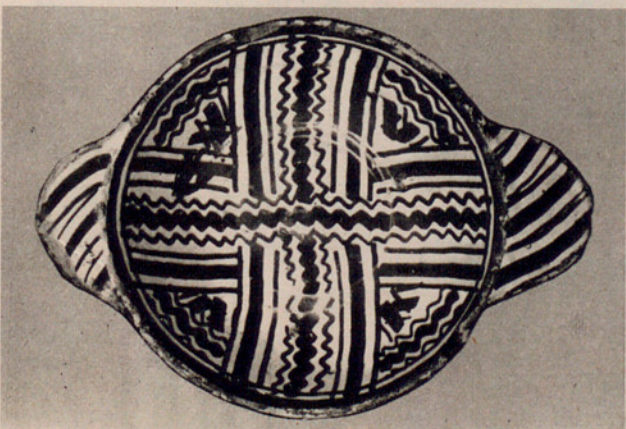
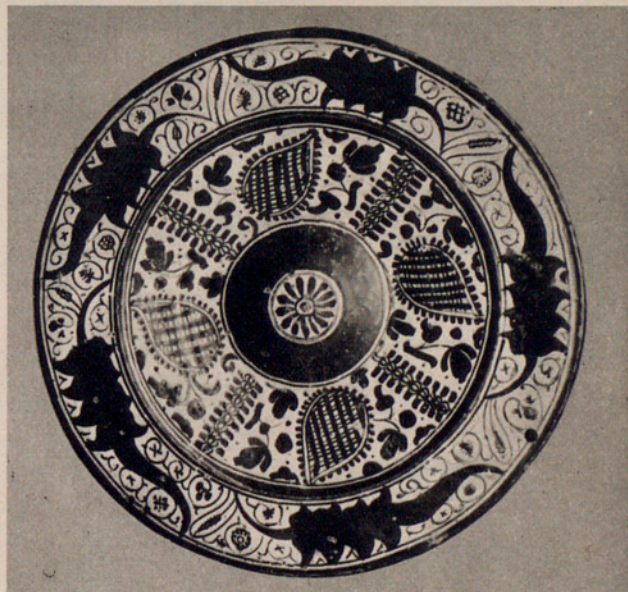
En la segunda mitad del siglo XVI, la prosperidad de los escudilleros barceloneses debió seguir en aumento. Como prueba de ello, podemos aducir varias pruebas documentales. Del año 1563 poseemos los inventarios de las casas y alfares de los maestros Devés y Morell, que describen minuciosamente los tornos y las demás herramientas y las distintas calidades y tipos de loza que fabricaban. Algunas cifras dan idea de la ingente producción de la industria alfarera barcelonesa: Morell poseía en su taller y almacén 64 mil piezas cocidas y 9 mil sin cocer, descontando las ollas y cacharrería. En los inventarios de las casas señoriales, al lado de la creciente invasión de cerámica italiana, hallamos piezas barcelonesas. Así, en el propio año 1563 se mencionan en la casa de la familia Marquet una escudilla y siete platos grandes de *obra de Barcelona*.

Paralelamente, la industria alfarera de Reus alcanzaba también amplio desarrollo. Hasta la fecha se han publicado escasos datos sobre ella, pero los abundantes hallazgos de sus testares, conservados en museos y colecciones de la localidad, y la abundantísima documentación inédita que allí existe permiten augurar para fecha próxima excelentes posibilidades para su estudio, iniciado por los señores Font de Rubinat y Vilaseca.

Atestigua la filiación barcelonesa de la loza decorada de Reus un contrato de aprendizaje firmado allí en 1548 entre el *escudeller* Baltasar Oliver y un aprendiz de Falset al cual el maestro se comprometía a enseñarle el oficio "de *escudeller segons ús y pràctica de Barcelona*".

El censo general de Cataluña de 1553 expresa muy pocas veces la profesión de las personas registradas; a pesar de ello, se citan varios habitantes de Reus maestros escudilleros: Francesc Ferrer, un tal Griot, y también Pere Casals, cuyo apellido hallaremos luego en algunas piezas de loza dorada.

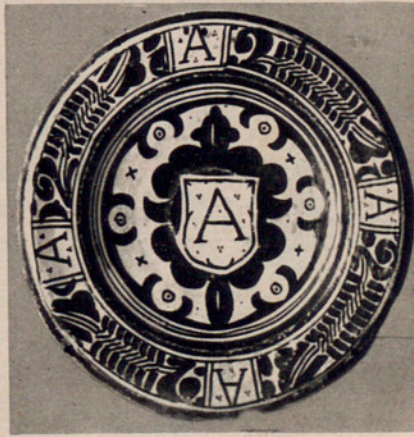
En mayo de 1605 un *escudeller* de Reus, Bernat Carreres, contrató con un monje del



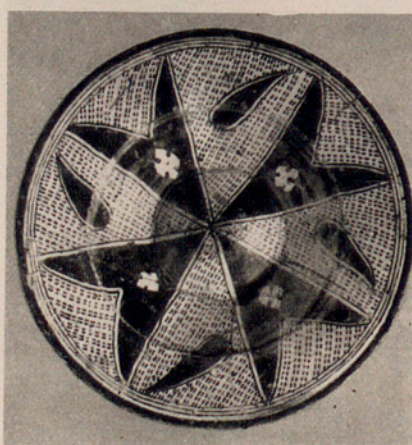
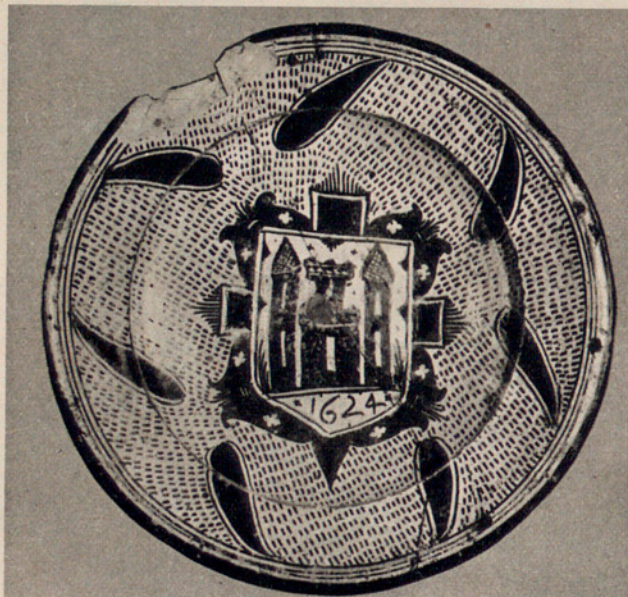
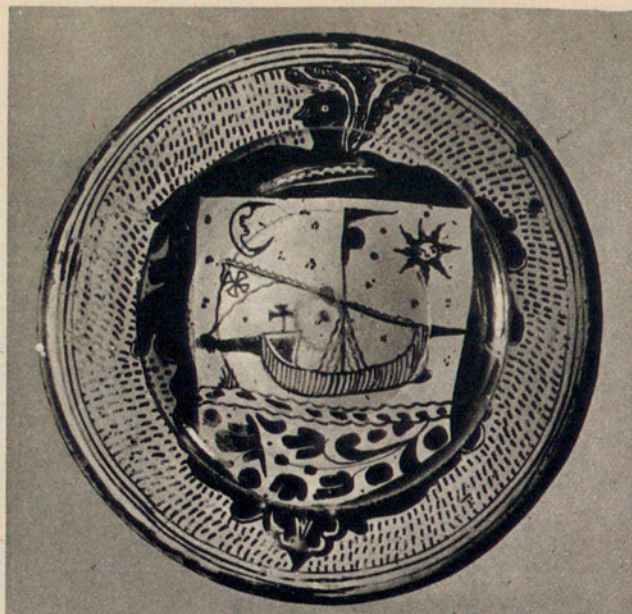
Figs. 335, 336 y 337. — ANVERSO Y REVERSO DE UN PLATO A NOMBRE DE TONI MESTRE. PLATO FECHADO EN 1611 (Colecc. Rocamora, San Cugat). Fig. 338. — PLATO (Colecc. Montagut, Barcelona). Figs. 339 y 340. — TAZONES (I.V.D.J. y Museo Marítimo de Barcelona).



Figs. 341, 342, 343 y 344. — PLACA FECHADA EN 1611 (Colecc. March, Palma de Mallorca). JARRO CON ESCUDO DE PAULO V (Hispanic Society, Nueva York). CANTARILLO (Colecc. particular). PLATO FECHADO EN 1613 (I.V.D.J.).



Figs. 345 y 348. — PLATOS (I.V.D.J. y Colecc. Montagut, Barcelona). Fig. 346. — PLATO FECHADO EN 1629 (Colecc. Rocamora, San Cugat). Fig. 347. — PLATO FECHADO EN 1639 (Victoria and Albert Museum, Londres).



Figs. 349, 350 y 352. — PLATOS (Mus. Arq. Nac., Madrid; Colecc. particular, Barcelona, y Museo Balaguer). Fig. 351. — PLATO FECHADO EN 1624 (Museo de Mataró). Figs. 353 y 354. — ANVERSO Y REVERSO DE UN PLATO FIRMADO "CASALS" (I.V.D.J.). Fig. 355. — PLATO (Museo de Vich).

cenobio cisterciense de Santes Creus la fabricación de 1050 azulejos en azul, blanco y dorado y cien pasamanos azules, que Carreres debía transportar a Valls y entregar allí.

Hasta el último cuarto del siglo XVI, tenemos que apoyarnos todavía en testares de fecha insegura y piezas de atribución difícil. En algunas pinturas del primer cuarto de aquella centuria aparecen tazones de un tipo de decoración corriente en Manises en aquella época (véanse figuras 253, 255, 256, 258 y 260), con letreros muy deformados. Esta cerámica se imitó también en Muel y por la misma época debía copiarse en Cataluña.

Dentro de un arte más popular, fueron corrientes en Barcelona dibujos radiales con líneas de doble trazo, que a fines de siglo persisten en lo aragonés mientras en lo catalán fino desaparecen y en lo popular se transforman en el típico dibujo de triple trazo (central grueso flanqueado por dos más finos).

Aparte de varios tazones en los museos de Vich y Barcelona, la pieza más notable entre lo catalán de la primera mitad de siglo es un jarro sin asas (fig. 327) en dorado con algo de azul, con el escudo de J. Valls, abad de Santes Creus entre 1502 y 1526, del que se hizo mención al tratar de sus azulejos (fig. 315). La escasa divulgación de las bellas series valencianas de principios del siglo XVI con grandes hojas o palmetas de las que derivan las de esta pieza, así como el hecho de la aludida persistencia del doble trazo en Aragón mientras se pierde en Cataluña, han dificultado el estudio de ella, que de no ser barcelonesa pudo fabricarse en Reus, centro el más cercano a aquel monasterio cisterciense.

En el segundo cuarto del siglo XVI parece haber empezado en Barcelona (y acaso también en Reus) la fabricación en gran escala de platos y escudillas con el dibujo de triple trazo antes aludido. Algunas asas de tazones de este género (fig. 339), en las que perdura el tipo de Manises de fines del siglo XV (v. fig. 144), demuestran su carácter tradicional. Bofill publicó un repertorio de más de 50 tipos de esta cerámica, a base de fragmentos hallados en la muralla de las Atarazanas de Barcelona. El baluarte de las Atarazanas se construyó en 1553, y el sector anejo de muralla terminóse nueve años más tarde; aunque a mediados y fines del siglo XVII hubo algunas reformas importantes en sectores próximos de la muralla, el hecho de que la cerámica hallada en el relleno de bóvedas barcelonesas de este mismo siglo sea enteramente distinta permite suponer que el dibujo aludido es característico de mediados de la anterior centuria. Fuera de Barcelona se han hallado ejemplares en Reus, en Banyoles (dos tazones aparedados, hoy en una colección particular) y en otras varias localidades. Aunque se fabricó mucho en dorado, también se conoce alguna pieza azul.

En el último cuarto del siglo XVI, las referencias son más seguras, y la decoración de mayor variedad y riqueza. El insuficiente conocimiento de lo valenciano coetáneo, a diferencia de lo que sucede para lo medieval, obliga aquí como en Muel a dejar en suspenso un definitivo juicio sobre si las innegables coincidencias se deben más a un intercambio recíproco que a una común y directa derivación en cuanto a estilo de la loza de Manises.

La gran dificultad — por lo menos actualmente — en diferenciar por su dibujo las piezas de Reus y las de Barcelona, hace que las estudiemos conjuntamente, destacando los tipos de decoración característicos o notables.

En lo conocido hasta la fecha, las formas son poco variadas, aunque por algunas pilas de agua bendita, placas (fig. 341), jarros (fig. 342) y un gracioso cantarillo (fig. 343) cabe suponer que tal variedad debió ser mucho mayor.

El reflejo metálico es fino, oscilando entre varios matices pardorrojizos, que llegan algunas veces a adquirir tonos rosados. El vidriado, por impureza y transparencia, suele tomar un tinte rosado.

Los reversos pueden ser de dos tipos: unas veces, series de 3 ó 4 espiras finas, trazadas algo descuidadamente, alternando con dos o tres anillos dorados muy gruesos; otras, en vez de los anillos tienen gruesas cenefas concéntricas, sinuosas. En el centro suele haber un nombre o monograma, que debe ser la firma del alfarero. El estudio de estas series viene singularmente favorecido por el hecho de que, en contraste con la mayor parte de las demás lozas peninsulares, gran número de ejemplares son fechados y en algunos es posible identificar su autor.

Entre ellas, las piezas más antiguas deben ser tres botes de una misma farmacia conservados en París. Los tres llevan una marca o monograma de poseedor, no descifrado. En uno del Museo del Louvre (fig. 328) aparece la fecha, 1584, y en otro, allí mismo, el nombre JOAN. El tercer bote, en la colección del doctor J. Chompert, tiene en su fondo idéntica decoración que la orla de varios platos (figs. 332 y 334), uno de los cuales está fechado en su reverso (fig. 333) en 1599. Un hermoso plato del museo Victoria and Albert, dado a conocer por Mrs. Frothingham, tiene dibujos parecidos alrededor de un tetón o centro con relieves, mientras en la orla hay grandes hojas de contorno aserrado, realizadas en relieve, de las que pocos años más tarde se derivarán las hojas planas de otros platos (figs. 337 y 338). Por los mismos años se fabricaron otras piezas con racimos dorados (fig. 330), también en relieve, y otros platos y tazones (fig. 340) cuyo fondo de dibujo fino suele remontarse a prototipos de Manises.

En las Atarazanas se halló un tazón con dibujo radial de sectores dorados semejante al que figura en el centro de un plato de la colección Montagut (fig. 329) y al de otro que perteneció a Mr. John R. Thompson, de Chicago; la orla de éste es, a su vez, igual que la del plato de la figura 338, del que existe un ejemplar gemelo en el I.V.D.J.

Resulta pieza excepcional un plato (fig. 331) con una princesa o dama de alto linaje, vestida a la moda de fines del siglo XVI.

Hacia 1600 debió estabilizarse el estilo más característico de la loza dorada catalana: fondos de hojas doradas, de contorno finamente recortado y tallos de un solo trazo, y cenefas de temas vegetales o geométricos, con enrejados de listas doradas cruzados sobre trazos más finos, de tipo muy variado. En los bordes hay asimismo las grandes hojas de contorno aserrado, a veces con adorno reservado en el interior; en la parte central de la pieza hay a menudo decoración heráldica o figurada: bustos de guerreros, a lo romano, género italiano que también se tomó por modelo en Talavera y Sevilla; figuras de cuerpo entero: soldados (un plato, hallado en Reus, en el museo local), mujeres; bustos de ángel; animales: perros, liebres, conejos; escudos con emblemas y cimbras, etc.

Entre las piezas firmadas, cabe mencionar un plato (fig. 335 y 336) con la siguiente inscripción: ALLm (?) *toni mestre*. Parece identificable con Antoni (= Toni) Mestre, escudillero barcelonés que en 1582 solicitó del Consejo de Valls exenciones y facilidades para establecerse en aquella villa. Consta documentalmente que se accedió a su petición y que en 1601 aun vivía en Valls. La decoración del reverso, con anillos lisos y espiras, así como la del anverso, coinciden con las de otros ejemplares de Reus o de Barcelona.

En el siglo XVII es muy crecido el número de piezas fechadas. Sin la pretensión de esta-

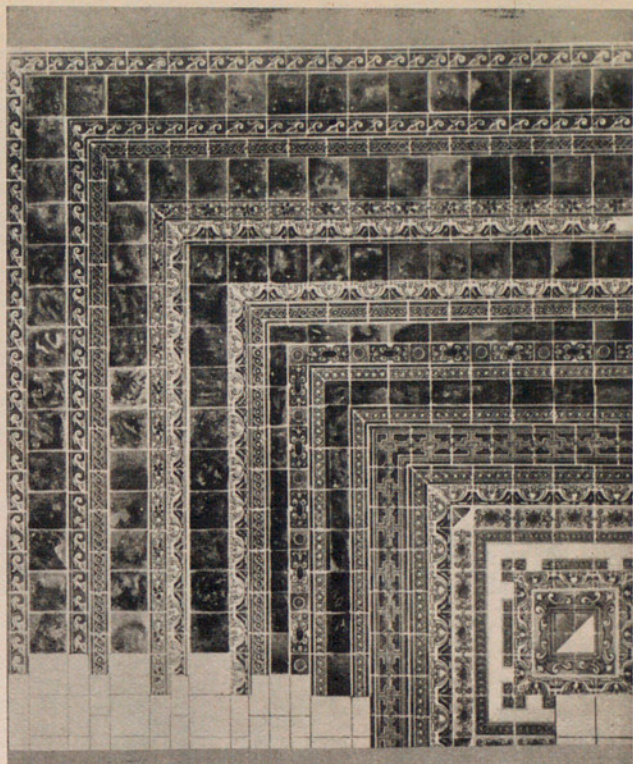
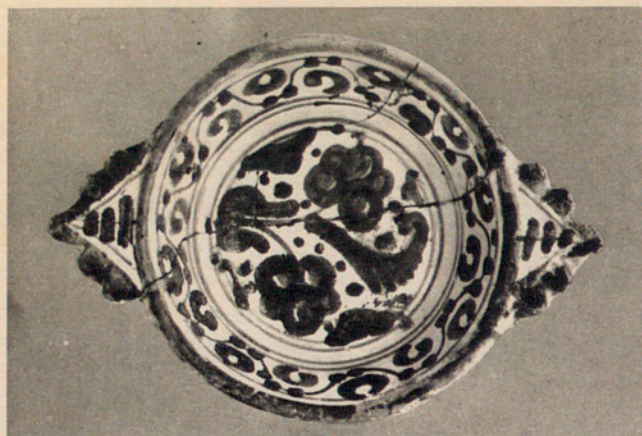


Fig. 356. — PILA BAUTISMAL CON EL ESCUDO DE IGUALADA Y LA FECHA 1598 (Museo de Vich). Fig. 357. — PAVIMENTO DE UNA SALA DEL PALACIO DE LA DIPUTACIÓN, BARCELONA. Figs. 358, 359 y 360. — AZULEJOS PROCEDENTES DEL MISMO PALACIO (M.A.B.).



Figs. 361, 362 y 363. — TAZONES Y PLATO EN AZUL Y AMARILLO ("Cau Ferrat", Sitges; Museo de Historia de Barcelona; M.A.B.). Fig. 364. — PLATO POLICROMO (M.A.B.). Figs. 365 y 366. — PLATOS POLICROMOS (Museo de Historia de Barcelona).

blecer un catálogo completo, citaremos las siguientes: en el I.V.D.J., un plato con un busto de guerrero, sobre fondo de follaje (fig. 345) y en el reverso la fecha 1603, y otro de 1609 con escudo en el centro en una colección particular. Una placa a modo de edículo, de 1611, con el Calvario (fig. 341). Del mismo año, dos platos con escudo de armas de la familia Montserrat, uno sin remate, en el museo Victoria and Albert, y otro en la colección Rocamora (fig. 337) con orla y cimera; estas piezas parecen indudables de Reus, mayormente si tenemos en cuenta que el noble linaje de los Montserrat, marqueses de Tamarit, tuvo gran arraigo en aquella ciudad (el censo de 1553 menciona a cinco caballeros de tal familia residentes allí). Otro plato (en el I.V.D.J.), presenta un escudo cuartelado en el que alternan leones pasantes y barras, sobre el pecho de un águila bicéfala coronada; en un ángulo del escudo aparece la cifra 16011, interpretada como 1611. Al propio I.V.D.J. pertenece un curioso plato (fig. 344) con una figura de mujer que lleva un cántaro en cada mano; a su izquierda, en una especie de cartela acorazonada, hay la inscripción *mado-maysela* (del francés *mademoiselle*?) / 1613, y en el suelo el letrero *ho SENORA coschorina*, palabras de dudosa interpretación, salvo la fecha. La colección Rocamora posee otro ejemplar con blasón y cimera (fig. 346); en el escudo hay un león rampante y la fecha 1629. Finalmente, en el Victoria and Albert Museum, de Londres, existe un plato con las armas de Ferrer y este apellido escrito sobre la cifra 1639; acaso pueda relacionarse con la familia del Ferrer escudillero de Reus citado en 1553. Sin embargo, la colección más copiosa de piezas fechadas pertenece al Museo Municipal de Reus, donde se conservan más de trescientas piezas de la manufactura local, halladas en tres lugares distintos de Reus. Entre ellas, cabe mencionar un jarrillo con el escudo de la ciudad (una rosa) y la fecha 1633 y varios platos o fragmentos fechados en 1625, 1627, 1629 y 1638.

Quedan aún por mencionar otras piezas cuya cronología puede fijarse por distintos medios. En primer lugar, dos grandes jarros con tapa de la colección de la Hispanic Society (figura 342) y otro sin ella en el Museo del Ermitage, los tres de guerreros sobre fondo de follaje; los escudos son del Papa Paulo V (1605-1621). Algunas comunidades religiosas poseyeron también vajillas doradas de manufactura catalana; así el monasterio de Poblet, del que procede una serie de platos en cuyo blasón figuran las letras P O, y el de Pedralbes, cuyos platos presentan una gran A en el centro del escudo (fig. 348), aunque en este caso la letra pudiera ser un emblema personal, como en otros que presentan una M.

Coetánea de la serie últimamente descrita es otra muy nutrida, aunque de fondo monótono y pobre. Este fondo se obtiene a base de series paralelas de líneas punteadas de doble trazo, obtenidas al parecer por un pincel o pluma de dos puntas. Aunque esta clase de fondos tiene precedentes en piezas moriscas, en la serie presente parece una simple imitación del de las brillantes lozas policromas de Montelupo, tan apreciadas antiguamente en el Principado y en las Baleares. En apoyo de tal suposición, podemos mencionar el hecho de que sobre este fondo se dibujan a menudo — siempre en oro — figuras de guerreros, abanderados (fig. 352) y espadachines, tomadas de dicha cerámica italiana. Otras veces las figuras son las mismas que en la loza catalana azul, como en el caso de un plato con una dama que lleva en la mano un *ventall* o abanico rectangular (fig. 350).

Un plato del I.V.D.J., con un ángel portaestandarte (fig. 353), lleva en el reverso (figura 354) la firma **CASALS**, acaso de Reus, y cenefas sinuosas. Un fondo de plato (M.A.B.) con idénticas cenefas en el reverso, presenta en la cara anterior el escudo de los alfareros

barceloneses, con las cuatro piezas emblemáticas, lo que parece probar que se trata de un ejemplar fabricado en Barcelona.

El Museo de Mataró posee un plato con escudo fechado en 1624 (fig. 351) que orienta sobre la cronología de esta serie; el reverso, con cenefas sinuosas, presenta las letras **BOR**. En el Museo Arqueológico Nacional existe otro plato (fig. 349) muy notable; ocupa el fondo un gran escudo con cimera dentro del cual aparece una galera, del tipo corriente en el Mediterráneo, con el Sol y la Luna, y debajo una zona de follaje fino idéntico al de la serie anteriormente descrita, lo que prueba una vez más que fueron coetáneas; la presencia de la Luna y el Sol junto a la galera parece una muestra indudable de un hecho que luego comprobaremos a menudo: la gran influencia del repertorio de los grabados populares sobre los temas de la decoración cerámica; en efecto, en las *auques* o aleluyas catalanas llamadas del Sol y la Luna hallamos siempre estas figuras en relación con la galera y otros temas cuya yuxtaposición sería inexplicable de otro modo.

Son frecuentes también las piezas de fondo punteado sobre el que destaca una cruz de Malta en oro con flores reservadas en blanco (fig. 355) o divisiones geométricas, sectores, etc., dorados (M. de Sèvres). En los reversos, siguen los monogramas y las series de anillos o cenefas sinuosas.

Las piezas catalanas doradas más tardías no parecen posteriores a 1650, y su dibujo, muy basto, es parecido al de la loza azul "de la ditada" (fig. 397), junto con la cual se han hallado en algunos rellenos de bóvedas en Barcelona.

LOZA POLICROMA Y AZUL. — Paralelamente a la importación de loza dorada valenciana, tomó gran incremento en Barcelona, en el siglo XVI, la de cerámica policroma italiana, llamada corrientemente *pisana*, *obra de Pisa* o, simplemente, *pisa*. Por ello es natural que, igual como sucedió con las piezas doradas, hubiera varios intentos de imitar en alfares barceloneses las lozas italianas.

En 1520, un *scudeller italià* recientemente llegado a la ciudad, pidió al Consejo municipal un crédito para establecerse en ella, prometiendo fabricar *plats*, *scudelles* y *altra obra* de terra prima, pintada y delicada, al modo de Pisa y otros lugares. Al mismo tiempo, prometía enseñar su oficio a quienes quisieran, y presentaba como referencia algunas obras que había realizado ya en Barcelona. Parece ser que la petición no tuvo éxito, puesto que no tenemos datos posteriores, ni tampoco conocemos piezas que pudieran atribuirse a aquel artífice.

A fines del siglo XVI queda ampliamente documentada la presencia en Cataluña del maestro de loza talaverana Lorenzo de Madrid, que estableció su alfar en Manresa y fabricó magníficas series de azulejos. Su producción deriva del género renacentista del talaverano Juan Fernández, así en las ruedas de follaje formadas por cuatro azulejos (fig. 360, cf. figura 671) como las piezas de dibujo heráldico (v. fig. 670) o geométrico. Los colores más empleados son el azul — en varias gradaciones de intensidad — y el amarillo, ambos sobre fondo blanco. Otras veces, en las solerías, obtuvo jaspeados verdosos con mezclas de amarillo y azul y acaso también con cobre. De Lorenzo de Madrid conservamos gran número de piezas de los arrimaderos (figs. 358 y 359) del año 1596, y solería (1597) de la sala del Consistorio Nuevo del Palacio de la Generalidad, hoy en los M.A.B., y la rica solería de un aposento contiguo, conservada *in situ* y fechada hacia 1611 (fig. 357). Sin embargo,



Figs. 367, 368 y 370. — PLATOS POLICROMOS CATALANES (M.A.B.). Fig. 369. — ÍD. ("Cau Ferrat", Sitges.)



Figs. 371, 372 y 375. — ORZAS Y JARRILLO POLICROMOS (M.A.B.). Figs. 373 y 374. — BOTES POLICROMOS (Colec. Batllori, Barcelona; M. de Vich).

la influencia en esta época del estilo talaverano en piezas de forma sólo parece visible en la magnífica pila bautismal de Igualada, hoy en el Museo Diocesano de Vich. Está fechada en 1598, y en la decoración de su interior figura un gran escudo de la villa y flores y follajes policromos de buena traza; el exterior es jaspeado, verdoso. El carácter insólito de esta pieza en Cataluña inclina a atribuirle al propio Lorenzo de Madrid (fig. 356).

Durante el siglo XVI y principios del XVII, se fabricó en Barcelona otro género de loza en cuya decoración domina el azul con algo de amarillo. A pesar de inspirarse en modelos italianos, enlaza también con la tradición gótica y las series moriscas, así por algunos temas como por ciertas formas, tales como los tazones con aletas o *escudelles amb orelles* (figuras 361 y 362).

Dentro de la plena policromía, destaca una serie de platos de cenefa poco variada, las más de las veces con una especie de guirnaldas muy estilizadas. Parecen fechables hacia el primer cuarto del siglo XVII, y su manufactura debió ser barcelonesa, a juzgar por la cantidad de fragmentos hallados en la Ciudad Condal, que han permitido la reconstrucción de varios ejemplares centrados por figuras (fig. 365) o animales (fig. 366). Las piezas conservadas en museos (fig. 364) y otros lugares son de temática parecida; es muy notable un plato con un perro que persigue un conejo, que perteneció a la colección Ridout, de Londres. Con ellos pueden relacionarse algunos botes de farmacia (figs. 373 y 374) en alguno de los cuales existen asimismo dibujos que se repiten en la loza dorada catalana.

A partir del segundo cuarto del siglo XVII y hasta fines de la propia centuria, coincidiendo con la plenitud de la azulejería barcelonesa, debieron fabricarse las piezas catalanas policromas más vistosas, de tonos muy vivos, en los que dominan amarillos, azul oscuro y verde. Existen excelentes ejemplares, así en platos (figs. 367 a 370) como en botes de farmacia, orzas (figs. 371 y 372), jarrillos (fig. 375) y otras piezas. La comparación de su colorido y temática con los de los azulejos estudiados a continuación, permiten fijar satisfactoriamente su origen y época. Luego dedicaremos algún espacio a la loza azul fabricada por el mismo tiempo, ya que su carácter más industrial y su calidad sirven más bien como precedente de la loza producida en las décadas siguientes también en azul.

AZULEJOS DEL SIGLO XVII. — El período más floreciente de la azulejería catalana es el siglo XVII, en especial a partir de su segundo tercio.

Sevilla y Talavera se habían adelantado notablemente, y ya vimos el eco de este último centro, atestiguado por las obras de Lorenzo de Madrid. Pero ni ellas ni la azulejería preponderantemente azul de filiación valenciana descrita en páginas anteriores son suficientes para explicar el gran auge de la azulejería catalana de la referida centuria.

Dentro de la tasa de mercancías en venta en la ciudad, en 1653, se especifican como producto de los *escudellers* las piezas de vajilla para la mesa: platos, escudillas, bandejas, fuentes, jarros, cantarillos pintados, pareja de salero y pimentera, ensaladeras, compoteras (*capses de confitura*), etc., pero más que en tales obras su nombre y fama se ha perpetuado en los azulejos que producían, y cuya documentación permite fijar autores y fechas.

Unos años más tarde hubo necesidad de proceder a un reajuste económico de las contribuciones que debían pagar los escudilleros, puesto que algunos se quejaban de los trastornos y perjuicios que les acarreó la guerra *dels Segadors*. En 1669, para dar fin a tales cuestiones, se ordenó que los maestros pagaran un impuesto según el número de hornadas

que cocían y la capacidad de sus hornos, gracias a lo cual poseemos un censo detallado de éstos con los nombres de sus propietarios. Existían entonces en Barcelona 17 hornos, distribuidos en cuatro categorías, y 13 hornos menores o *fornets*, clasificados en otras cuatro; el número de maestros escudilleros se elevaba a 19. De esta nómina, así como de otras referencias, se desprende que junto a los Gual, Coll, Gastó, Colom y otros varios destacan Pablo Passoles, único que tenía a la vez horno y *fornet* de primera categoría, y su próximo pariente Lorenzo Passoles, con horno y *fornet* de segunda.

El conjunto mayor de azulejos que aun se hallan en su emplazamiento original es el formado por las dependencias del antiguo Hospital de la Santa Cruz y Casa de Convalecencia de Barcelona. Le siguen en importancia el monasterio de Pedralbes, con una gran variedad de azulejería, la capilla "del Roser", en Valls, con sus grandes zócalos con escenas alusivas a Lepanto, y la iglesia parroquial de Palol de Onyar, también con arrimaderos de azulejería relacionados con la devoción a la Virgen del Rosario.

Desde luego, en el siglo XVI, aparte de los azulejos talaveranos de Lorenzo de Madrid, se fabricaron piezas policromas de tradición más o menos local o relacionables con Valencia, tales como unas existentes en el Museo de Vich con escudos de las familias Requesens (figura 377) y Zúñiga. También se ensayó la fabricación de piezas de cuenca o arista, aunque con menos fortuna que en Muel, como atestiguan algunas piezas muy sencillas, con dibujo circular o lobulado, procedentes del convento barcelonés de Santa María de Jerusalén.

Que la filiación de la azulejería policroma barcelonesa era tenida por valenciana, queda probado ya sólo por la persistencia en la actualidad del nombre *rajola de València* que seguimos aplicando a toda clase de azulejos. En la documentación antigua el nombre de *rajola o rajoleta de València* aparece en la Casa de Convalecencia de Barcelona. Es muy de lamentar que la escasez de datos publicados sobre los azulejos valencianos del siglo XVII obligue en este libro a dedicarles un espacio insignificante comparado con el que deberían merecer.

El primer conjunto fechado de azulejos policromos barceloneses debe ser uno de 1634 (figura 379), que medio siglo más tarde se ensambló en el gran conjunto de Valls del que luego hablaremos. Hacia la misma época parece poder situarse, entre otros, un frontal de Castell d'Empordà (fig. 380) y una serie de azulejos con medias figuras (fig. 378), que por otra parte se relacionan estrechamente con botes de farmacia del mismo grupo que los reproducidos en las figuras 373 y 374.

Ya de 1648 y pieza excepcional es un gran paño de azulejos con una batalla naval entre turcos y cristianos (fig. 376, sólo un detalle) encontrado en una casa de campo cerca de Badalona, en la cual hubo al parecer otro de 1650.

Lorenzo Passoles, documentado entre 1662 y 1682, es el azulejero catalán cuya producción alcanza mayor volumen y resulta mejor conocida, gracias a conservarse íntegramente los grandes revestimientos que fabricó para la Casa de Convalecencia de Barcelona a partir del referido año 1662. Muchos de ellos se reducen a variadísimas combinaciones de azulejos llamados *de cartabón*, divididos diagonalmente en dos triángulos, uno blanco y otro pintado encima de verde. Alrededor de estos tableros suele haber un marco de azulejos policromos. En el antiguo Hospital de la Santa Cruz hay naves enteras con arrimaderos de tipo parecido.

Aparte de unos frontales de Santa María del Estany, fechados entre 1660 y 1664, el

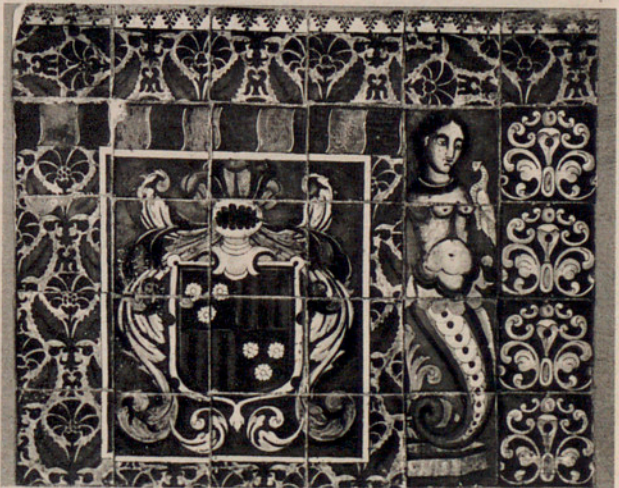
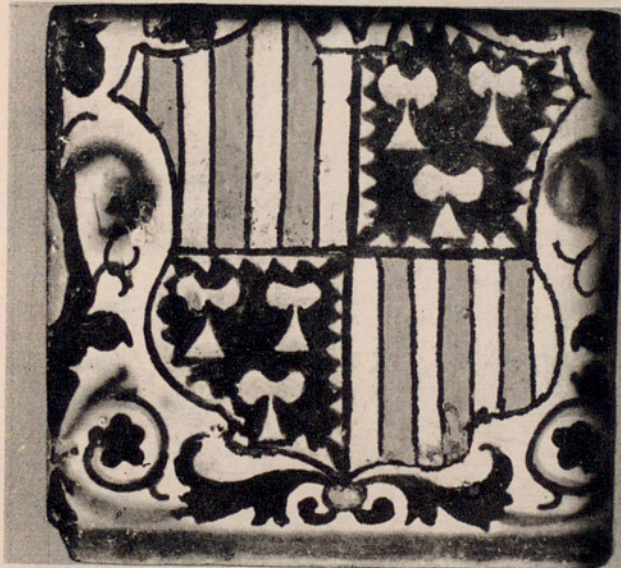
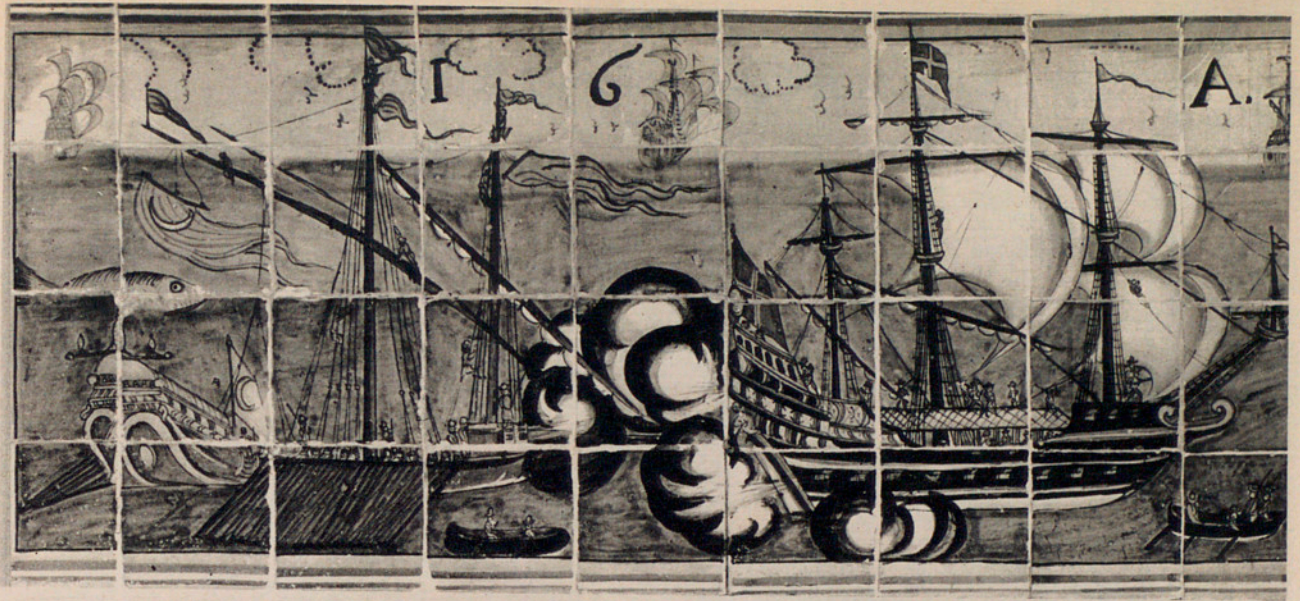


Fig. 376. — AZULEJOS DE 1648 (Colec. Roviralta, Lloret). Fig. 377. — AZULEJO CON ESCUDO DE REQUESENS (M. de Vich).
 Fig. 378. — AZULEJO (Colec. particular, Barcelona). Fig. 379. — AZULEJOS DE 1634 (Valls). Fig. 380. — FRONTAL
 DE AZULEJOS (Castell d'Empordà).

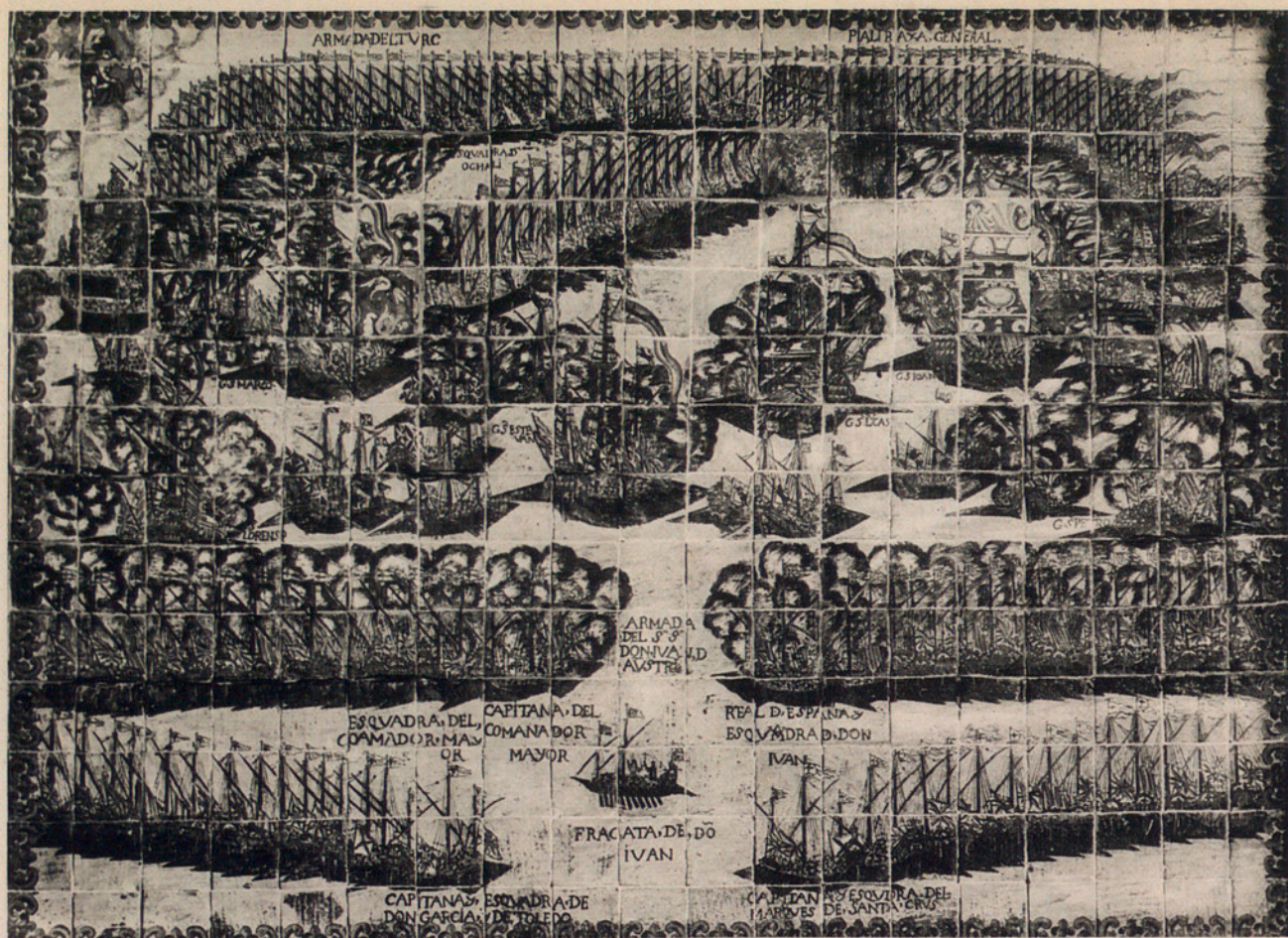
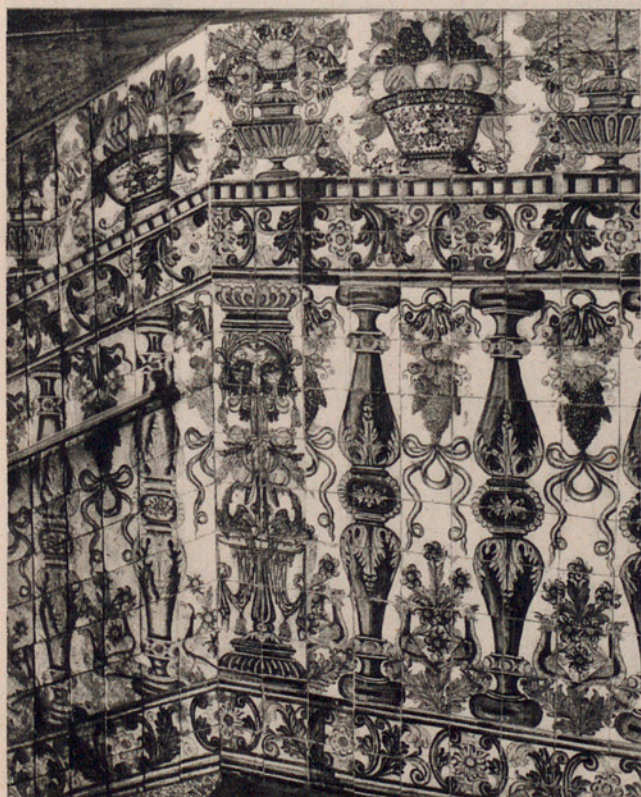
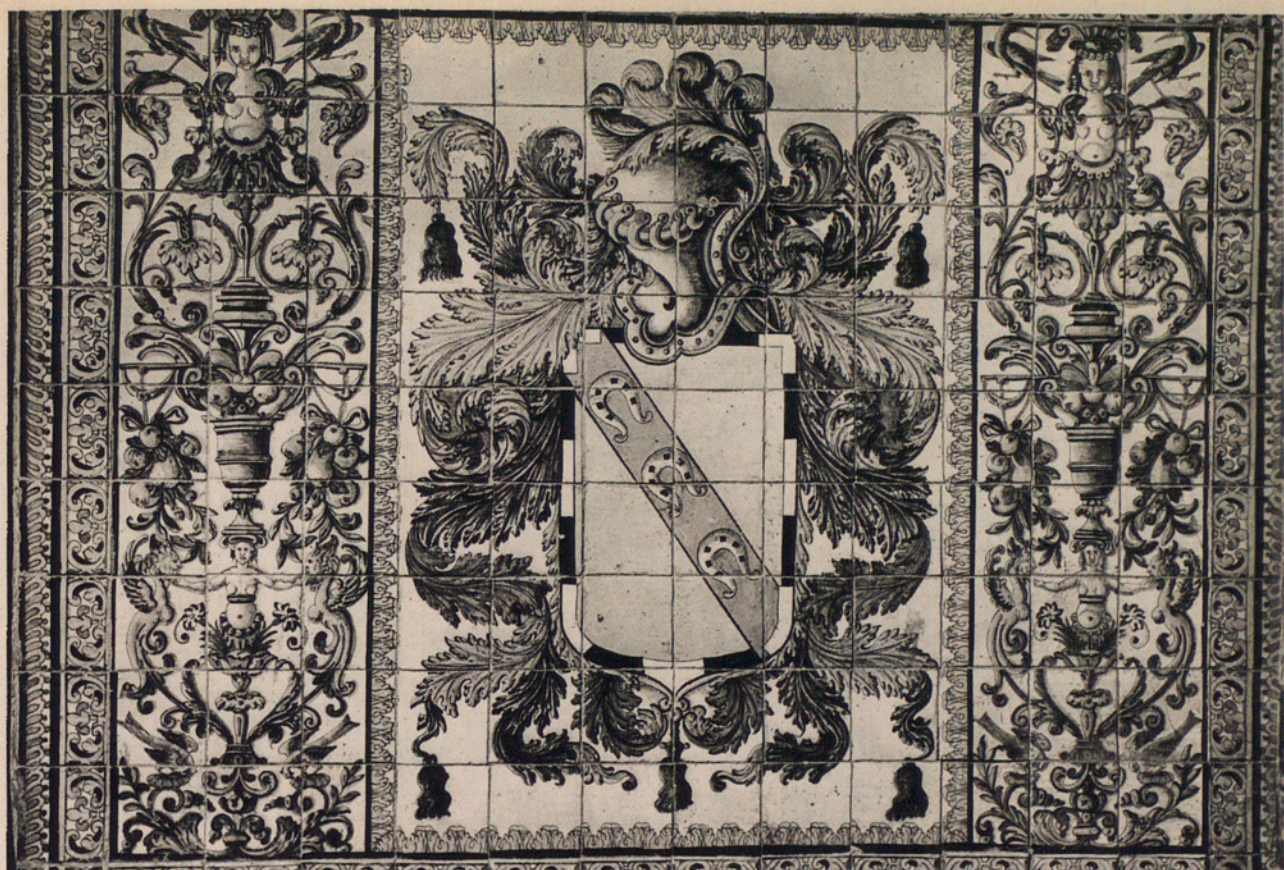
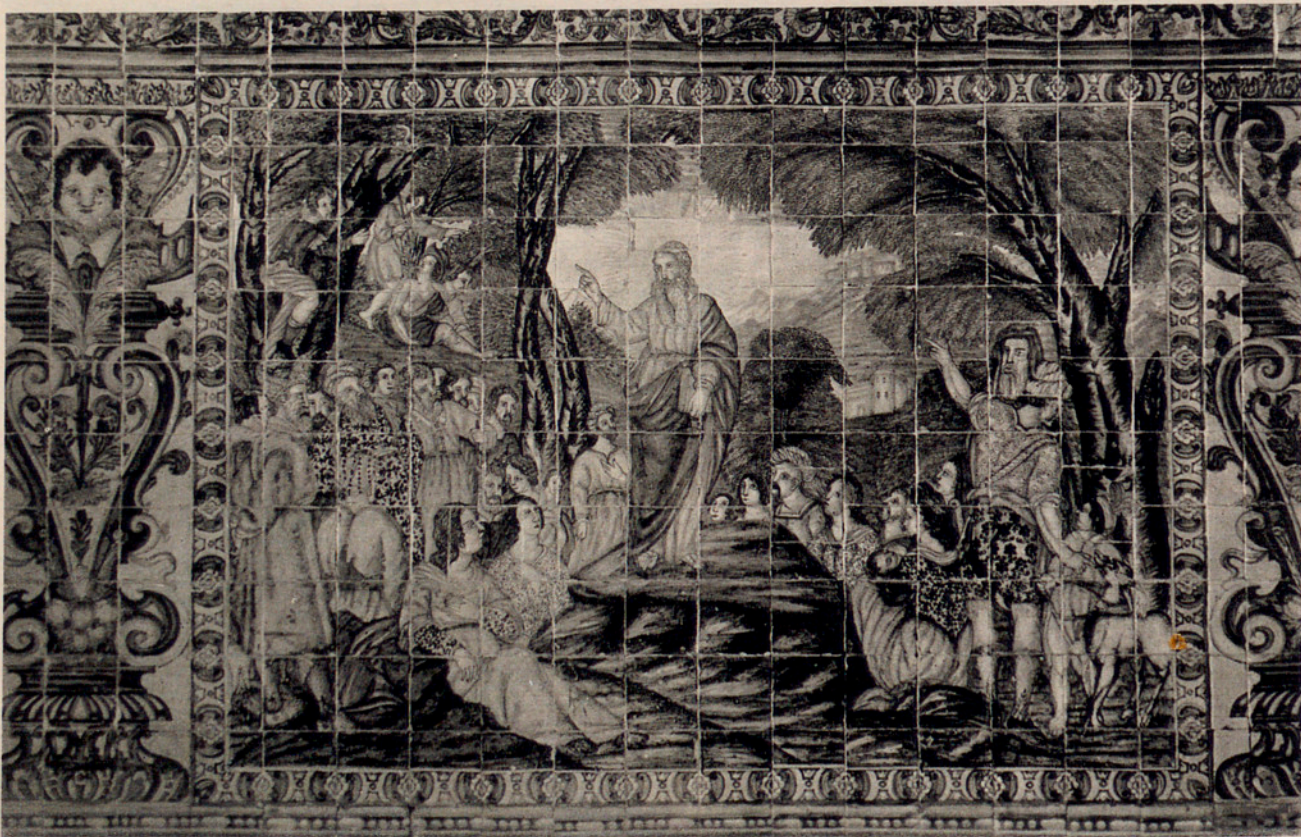


Fig. 381. — AZULEJOS POLICROMOS CON ESCENAS DE LA BATALLA DE LEPANTO (Capilla de la Virgen del Rosario, Valls).
 Fig. 382. — FRONTAL, OBRA DE L. PASSOLES (Capilla de la Casa de Convalecencia, Barcelona).



Figs. 383, 384 y 385. — ZÓCALO CON EL ESCUDO DE P. FERRÁN. ARRIMADERO DE LA ESCALERA. ARRIMADERO DE LA CAPILLA (Casa de Convalecencia, Barcelona).



Figs. 386 y 387.—ESCENAS DE LA VIDA DE SAN PABLO, OBRA DE L. PASOLES HACIA 1680 (Porterià de la Casa de Convalecencia, Barcelona).

más reciente de los cuales, por lo menos, era obra documentada de Passoles y según mosén Gudiol es uno conservado en el Museo de Vich; la obra más antigua entre las que conocemos de aquel maestro es el bello frontal de San Pablo (fig. 382), de 1669, para la capilla de la Casa de Convalecencia.

Por fortuna, se conserva todavía en su emplazamiento original teniendo a sus pies una alfombra simulada, también de azulejos, y en torno el alto arrimadero (fig. 385) y la solería de baldosas y olambrillas con flores y dibujos (oculta en parte bajo un entarimado), que el propio Passoles labró en los dos años siguientes. Uno de los dibujos más perfectos utilizados en el propio alfar es el que dió la pauta para el gran paño de azulejos de 1675 colocado en el rellano superior de la escalera de la Administración (fig. 383). En el centro hay el escudo del fundador, Pablo Ferrán, flanqueado por dos tiras de rica decoración; encima, en el antepecho de una ventana, completando el revestimiento de azulejos, se representó la decapitación de San Pablo.

En años sucesivos, Lorenzo Passoles produjo gran cantidad de azulejos para salas, patios y escaleras del edificio, concentrando su actividad entre 1679 y 1681 en la famosa decoración de la Portería o zaguán, con diez paños alusivos a la vida de San Pablo, separados por pilas-tras con cabezas de querubines y ricas cenefas y remates (figs. 386 y 387). Por la misma época empezó el bello arrimadero de la escalera de la Administración (fig. 384), figurando una balaustrada con desbordantes adornos de jarrones, follajes, racimos, aves, etc., compuesta de azulejos cuadrados y otros en forma de rombo, de difícil ajuste. Terminó esta obra entre 1683 y 1685, Pablo Passoles.

En la capilla de Valls antes referida, la azulejería puede considerarse colocada en su forma actual hacia 1676, puesto que luego sólo hubo reformas menores como la apertura de una puerta lateral y construcción del coro alto. Aparte del lote de aspecto más antiguo, con el paño fechado en 1634, las restantes piezas parecen ser poco anteriores al 1676, mayormente porque consta que dirigió su ajuste el mismo maestro forastero que las había fabricado. Éste era indudablemente barcelonés, y acaso el propio Lorenzo Passoles, ya que algunos temas ornamentales se repiten exactamente, y es también parecido el carácter de las figuras de la Casa de Convalecencia y del gran plafón de Valls en que representó a San Pío V entregando la bandera de la Liga a don Juan de Austria. En el paño de azulejos del muro opuesto de la nave del templo, otra gran composición rectangular desarrolla la posición de las escuadras cristianas y turcas en Lepanto (fig. 381).

Parecido estilo y carácter se refleja en los azulejos procedentes de una capilla de Martorell y conservada en el Museo Santacana, con dos episodios de la vida de Santa Eulalia y una recargada columna salomónica, todo ello fechable en 1676, cifra que figura en el retablo que se fabricó al mismo tiempo que aquella decoración.

El estilo de Lorenzo Passoles quizá se evidencia más todavía en un frontal del Museo de Sabadell (fig. 390) centrado por una figura de la Virgen con el Niño. Los azulejos de la parte baja son idénticos a algunos de la capilla de la Casa de Convalecencia (fig. 385).

Son frecuentes las citas documentales de otros frontales o paliós de altar de azulejos policromos. Entre los conservados se cuenta uno con el Calvario y los donantes, de la colección J. Pujol, de Valls, fechado en 1675, otro con la Anunciación, del 1679, (col. Rocamora, San Cugat del Vallés) y un tercero en el Museo Archidiocesano de Tarragona, firmado *Miquel Lapuya me fecit (1695)*, con los santos apóstoles Pedro y Andrés.

Existen asimismo otros arrimaderos notables. Cabe citar uno del Museo de Vich (figura 389), procedente de un convento de aquella ciudad, con jarrones de flores policromos sobre fondo de paisaje azul con pequeñas figuras. Otro, en varios tonos de azul y fino dibujo de flores y balaustradas, existe sin recomponer en el monasterio de Pedralbes; allí mismo, en el suelo de una celda, se conserva un bello plafón policromo con un paisaje con buques, edificios, figuras y animales estrechamente emparentados con los azulejos "de oficios" descritos más adelante. Estos géneros perduraron en el siglo XVIII, al mismo tiempo que aparecían nuevas modalidades. Así, en el arrimadero del presbiterio del convento barcelonés de Santa María de Jerusalén (Museo Santacana, Martorell), fechado en 1702, con parejas de aves flanqueando jarrones con flores derivados de modelos que empleó Passoles. En Pedralbes existe también buena prueba de ello en buen número de frontales policromos (figura 388) en los que no se imita ya las telas, bordados o guadameciles de los frontales postizos, sino que el cuadro o imagen de devoción, igual como sucede en fachadas o capillas de vecindad, se presenta en un marco, rodeado por cenefas y paños decorativos. Estos últimos se obtienen a menudo por la combinación de grupos de cuatro azulejos que forman un tema radial, con infinita variedad de tipos que gozaron de gran popularidad, no sólo en Cataluña sino en países lejanos. Buena prueba de ello está en la abundancia de ejemplares hallados en Argelia y Túnez.

Las series más copiosas y variadas de azulejería catalana se hallan en el Museo Municipal de Martorell (colección Ros).

Aunque de menor importancia que algunos de los grandes revestimientos de azulejos, lo más típico de la cerámica policroma catalana son las llamadas *rajoles d'oficis*, azulejos cuadrados cuya pintura representa una escena o tema independiente o aislado.

En las piezas más antiguas el dibujo parece trazado con entera libertad y de acuerdo con la fantasía del pintor, pero aun dentro del siglo XVII, para mayor comodidad y economía y a causa del carácter esencialmente popular de la manufactura, debió establecerse el uso de patrones reproducidos mediante estarcido, quedando ya fijados algunos modelos que luego fueron repitiéndose incansablemente hasta el fin de la producción, a mediados del XIX; durante este lapso de tiempo el repertorio se amplió paulatinamente con la adopción de nuevos modelos. En todos los casos en que ha podido hacerse una comprobación, la temática de los azulejos estarcidos es copia servil de los grabados populares, especialmente de las aleluyas o *auques* de los géneros llamados *del Sol y la Lluna* y *d'oficis*. Ambas formas servían como tablero de juegos de azar; la segunda, que ha dado también nombre a los azulejos, es un vasto repertorio (48 escenas) de los oficios o profesiones de los artesanos barceloneses del siglo XVII, perduración en muchos casos de los oficios medievales. El *auca* del Sol y la Luna contiene otros 48 temas, en parte de origen más o menos cabalístico, con los que en Barcelona se intercalan otros típicamente locales: la torre de señales de Montjuich, reemplazada luego por el castillo del mismo nombre; los gigantones de la procesión de Corpus y una serie de animales simbólicos que figuraban en la misma procesión: el águila coronada, emblema de la ciudad; la *Mulassa*, con el escudo del gremio de *peraires* o pañeros; el león de los curtidores, el buey de los carniceros, el *drac* o dragón (fig. 393, g), la *brívia* o dragón hembra, los llamados *cavalls cotoners* — hombres disfrazados simulando un jinete a caballo —, y las *trampes*, caballeros que tocan un par de tambores pendientes del arzón; estos elementos pasaron también a veces a mezclarse con los oficios.

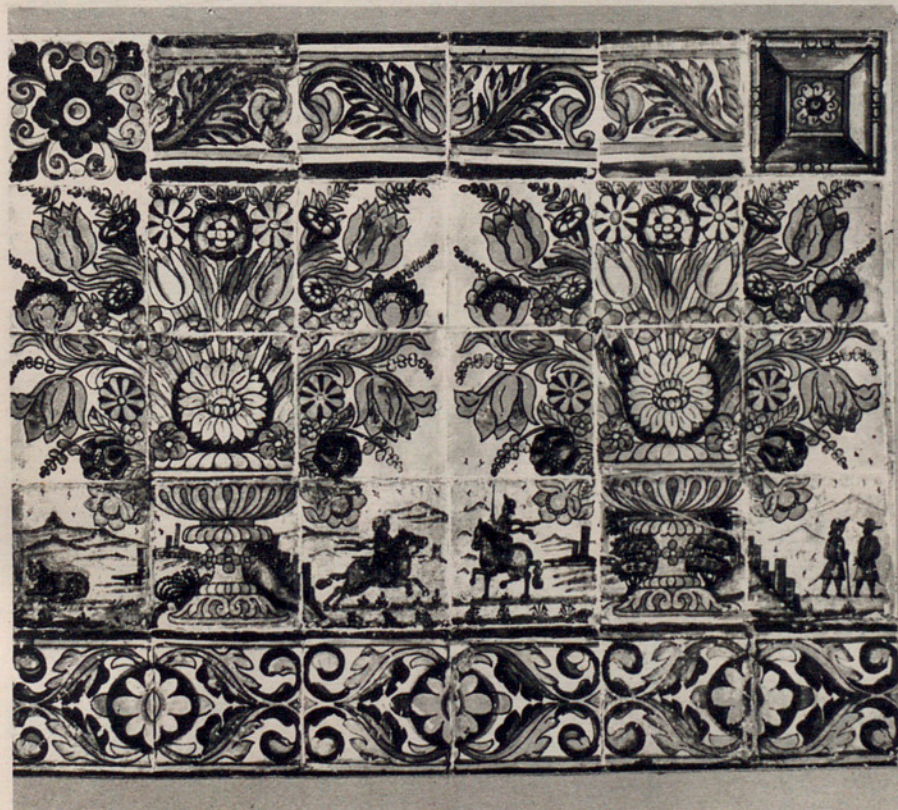


Fig. 388. — FRONTAL DE AZULEJOS (Monasterio de Pedralbes, Barcelona). Fig. 389. — ARRIMADERO POLICROMO (M. de Vich).
 Fig. 390. — AZULEJOS CON LA VIRGEN DEL ROSARIO (M. de Sabadell).



Fig. 391. — AZULEJOS POLICROMOS (M. de Vich). Fig. 392. — AZULEJOS POLICROMOS (Coleccs. Batllori, Mora y Batllori, Barcelona). Fig. 393. — AZULEJOS AZULES (a, b, c, d, e, Colec. Batllori, Barcelona; f, g, Museo de Historia de la Ciudad, Barcelona; h, Colec. Mora, Barcelona).

La serie más antigua parece coetánea de los platos policromados del siglo XVII, y es la única que en ciertos tipos acusa independencia temática respecto a los grabados populares. El fondo queda oculto casi por completo por las hojas y flores que acompañan las figuras de brillante policromía (figs. 391 y 392). El Museo de Vich, el Museo Santacana de Martorell y varios coleccionistas poseen nutridas series de este género.

Con idéntica temática pero fondos más pobres, existen algunos escasos ejemplares en varios tonos de azul (fig. 393), que recuerdan la hechura de las pequeñas figuras de un zócalo de Vich (fig. 389) y de otro de Pedralbes.

LOZA AZUL. — Anteriormente se hizo ya una breve referencia a la loza azul del siglo XVII de tipo popular, que por su bajo precio y gracioso sentido decorativo tuvo gran aceptación y debió producirse en ingentes cantidades.

Alguna pieza fechada y recientes hallazgos en el relleno de bóvedas del antiguo Hospital de la Santa Cruz, de Barcelona, nos dan una idea bastante completa de sus tipos y fechas.

Enlazando todavía con las mejores series doradas catalanas, hallamos por lo menos durante la primera mitad del siglo XVII los platos llamados actualmente "de la corbata" por haber interpretado así los coleccionistas el tema de grandes hojas que adorna sus bordes, que en las piezas más antiguas seguían una sola dirección (fig. 394) y luego se agrupan por pares (figs. 395, 396 y 398). Los bustos y figuras humanas, de las que existe un abundante repertorio, tienen claros paralelos en piezas doradas. Existen también otros temas de fauna y flora, y en algún caso nombres de posesor, como un Lorenzo Tintorer, de Moyá (figura 398), que vivió en la primera mitad del siglo XVII, o Mariano Nadal, cuyo nombre, sobre un escudo de la Orden del Carmen, figura en un plato de la casa-museo Mir (Vilanova y Geltrú).

El dibujo se simplifica en la serie llamada *de la ditada*, por tener en la orla una cenefa de gruesos trazos como pintados con el dedo (fig. 397), con piezas semejantes en lo último que se produjo en dorado en Cataluña. Un plato fechado en 1663 (fig. 399), de orla derivada de aquélla, ayuda a orientar en lo referente a época.

Por los mismos años debieron fabricarse otros platos y vasijas de orlas variadas aunque de calidad muy semejante. En unos aparece el escudo de Montserrat, flanqueado por cruces (figs. 363 y 400), y en otros emblemas de comunidades religiosas barcelonesas (carmelitas, jesuítas, la rueda emblemática del convento de dominicos de Santa Catalina, etc.).

También se fabricaron en Barcelona piezas con el dibujo llamado *de la figueta* (figura 404), aunque este tema se ha creído a veces de origen valenciano.

Parece que puede fecharse en la segunda mitad del siglo XVII la serie llamada *de Escornalbou* porque la farmacia hoy dispersa de aquel monasterio estaba formada por piezas (fig. 401) de tal género. Sin embargo, el hecho de que la mayor parte de las vasijas (figura 402) del Hospital de la Santa Cruz de Barcelona pertenezcan al mismo grupo parece abogar por su origen barcelonés. Parece clara su semejanza temática con piezas aragonesas y otras de Génova o Savona, a pesar de la gran diferencia en cuanto a materia y ejecución.

La orla de algunos ejemplares (fig. 403) permite relacionarlos con otras piezas barcelonesas con decoración figurada de distinto gusto (fig. 405). También cabe comparar dicha orla con la de algunos platos en azul pálido (fig. 406) o policromos (fig. 407) que forman un grupo aparte, de calidad muy distinta, que por haberse hallado en su mayoría, al parecer,

en comarcas del centro-oeste de Cataluña se llaman "de la Segarra", pero cuyo lugar de fabricación se ignora. De todos modos, deben ser catalanes, ya que no sólo en las orlas, sino también en los temas centrales (comparar figuras 407 y 412) hallan parecidos en lo barcelonés.

Seguramente en Reus, al mismo tiempo que en Barcelona, se fabricaron platos (fig. 419) y otras piezas con orla de gruesos trazos curvos, empleados solos (fig. 419) o junto con temas variados (figs. 402 y 415).

Hacia 1700, abundan los platos y vasijas de fondo blanco muy puro y dibujo en trazos gruesos azules, con orlas de trazo grueso en azul oscuro (figs. 408 a 410). Uno de ellos (figura 410) está fechado en 1703, pero la producción debió empezar algo antes. Los escudos de Barcelona son frecuentes en esta clase de cerámica (fig. 409) y en otra de estilo poco más avanzado (figs. 411 y 412) en la que se cuenta un plato con las armas de la ciudad sobre el águila bicéfala de los Habsburgo. Otro grupo muy bello es el que muestra orlas con tulipanes reservados en blanco (figs. 413 y 416). En relación con este último está el tipo decorativo llamado "botifarrer" porque en tales piezas (figs. 415, 418, 420 y 421) hay alguna vez un dibujo en forma del embutido llamado *botifarra* emplazado en forma insólita (por ejemplo en la parte izquierda de la orla de la figura 418), lo que ha dado lugar a la suposición que se empleó acaso a modo de firma. Dos ejemplares ayudan a fechar el grupo. Uno es un plato (fig. 420) con el mote VIBA CARLOS sobre el águila bicéfala, tal como aparece en impresos del año 1705 destinados a dar la bienvenida de Barcelona al archiduque Carlos, antagonista de Felipe V. La otra pieza, un plato con dos soportes para huevos y otro para la sal para aderezarlos, está fechada en 1718 (fig. 421). La orza de la figura 415 ostenta el escudo del Hospital de la Santa Cruz.

Otra serie contemporánea muy nutrida fué la llamada "de fajas y cintas", que suele distinguirse por presentar una composición figurada en un paisaje flanqueado por árboles de dibujo muy deformado (fig. 423). La duración de esta serie hasta principios del siglo XVIII queda probada por haberse aprovechado en un plato azul perteneciente a ella el modelo que se empleó seguramente poco antes para la figura de hombre con capa en la mano del gran plafón policromo con una escena de toreo, del que se reproduce un detalle en la figura 432.

Dentro de la extensa gama de variedades y matices obtenidas con azules de distinta intensidad, sobre fondos de un blanco muy puro (a diferencia de lo corriente en Savona en la misma época), la producción siguió siendo notable en las primeras décadas del siglo XVIII. Muchas formas y dibujos son parecidos a los precedentes (figs. 414, 417, 422, 424 y 426 a 428). Sin embargo, en algunas piezas aparecen orlas nuevas, típicas de la loza europea de mediados del siglo XVIII (fig. 425), aunque siempre adaptadas al sabor popular.

En la segunda mitad del siglo XVIII la temática de los platos se empobrece. Algunos ejemplares presentan una interpretación popular del estilo Bérain de las lozas de Alcora, (figura 439), pero los tipos más frecuentes son a base de figuras de pájaros (fig. 438) o ramos de cerezas, con una guirnalda alrededor. Hacia 1800, los platos suelen presentar una decoración vegetal muy estilizada, repartida en sectores simétricos.

No conocemos ningún dato que permita afirmar que la loza azul catalana se fabricó en otro centro que en Barcelona; sin embargo, es posible que con más o menos regularidad se produjese en varias localidades — quizá una de ellas Gerona —, habida cuenta de las



Fig. 394. — PLATO (M.A.B.). Figs. 395 y 396. — PLATOS "DE LA CORBATA" (M.A.B.). — Fig. 397. — PLATO "DE LA DITADA" (M.A.B.). Fig. 398. — PLATO "DE LA CORBATA" (Colec. Rocamora, San Cugat). Figs. 399 y 400. — PLATOS (Colección particular, Barcelona).



Figs. 401, 402, 403 y 405. — BOTE, ORZA Y PLATOS AZULES (M. de Vich; Farmacia del Hospital de la Santa Cruz, Barcelona; Colec. Salvá, Barcelona; M.A.B.). Fig. 404. — BOTE "DE LA FIGUETA" (Colec. Batllori, Barcelona).



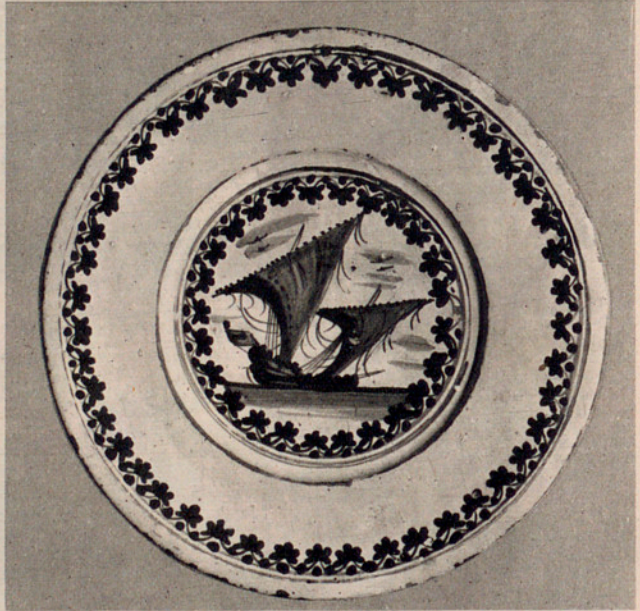
Figs. 406 y 407. — PLATOS "DE LA SEGARRA", AZUL Y POLICROMO (M.A.B.; Colec. Rocamora, San Cugat). Figs. 408, 409, 411 y 412. — PLATOS AZULES (M.A.B.; Colec. Rocamora, San Cugat; Colec. Vicens, Barcelona; M.A.B.). Fig. 410. PLATO DE 1703 (Colec. Rocamora, San Cugat).



Figs. 413, 414, 415, 416 y 417. — AGUAMANIL, BOTE, ORZA, PLATO Y CANTARILLO DE LOZA AZUL ("Cau Ferrat", Sitges; Colec. Amatller, Barcelona; Archivo Histórico de la Ciudad, Barcelona; Colec. Rocamora, San Cugat; Colec. Salvá, Barcelona).



Figs. 418, 420 y 421. — PLATOS Y HUEVERA DE ESTILO "BOTIFARRER" (Colec. Roviralta, Lloret; Colecciones particulares, Barcelona). Fig. 419. — PLATO AZUL CON FRUTAS VERDES (M. de Vich).



Figs. 422, 423, 424 y 425. — PLATOS AZULES (Colec. Mora, Barcelona; Colec. Roviralta, Lloret; antes colec. Ruilópez, Barcelona; Colec. Roviralta, Lloret). Figs. 426, 427 y 428. — ORZA, TAZÓN Y JARRILLO AZULES (M. de Vich).



Figs. 429, 430 y 431. — CONJUNTO Y DETALLES DE UN PLAFÓN POLICROMO CON UNA FIESTA (M.A.B.). Fig. 432. — DETALLE DE UN PLAFÓN CON UNA CORRIDA DE TOROS (M.A.B.). Fig. 433. — AZULEJOS CON BUQUES (Colección Roviralta, Llovet).



Fig. 434. — PLAFÓN AZUL, DE 1730 (Hospital, Vich). Fig. 435. — PURÍSIMA, DE 1744 (M.A.B.). Fig. 436. — SAN PEDRO, DE 1775 (Colec. Rivière, Barcelona). Fig. 437. — BUQUE, DE 1779 (Colec. Farauo, Barcelona).

muchas variedades que se conservan. De todos modos, parece infundado el aserto de que se fabricó en Mataró, población famosa por sus hornos de vidrio, pero cuyos productos cerámicos, así por la tradición local que se refiere al alfar de "Cal Sord" como por los documentos y por los ejemplares de procedencia conocida, debió ser de carácter más bien modesto (fig. 441).

Al mismo tiempo que las piezas azules del último período hacia 1800, se fabricaron en Cataluña platos y cuencos policromos, en general con una cenefa muy sencilla y sólo una figura de ave en el centro (fig. 440). Se les conoce entre los coleccionistas con el apelativo "de Banyoles", pero una vez más debemos repetir, con insistencia casi fatigosa, que también estas piezas parecen de Barcelona; en algunas se emplean temas de los azulejos de oficios.

Entre las piezas de formas varias, son notables algunos aguamaniles con dibujo azul (figura 443), en cuya forma se repiten modelos usados para objetos con sólo barniz verde de alfarero. Existe un grupo de jarrillos para vino policromos (fig. 442) o azules (fig. 444) que cabe situar también a fines del siglo XVIII. Tres de ellos están fechados en 1798.

AZULEJOS DE LOS SIGLOS XVIII Y XIX.— A principios del XVIII, aunque adaptándose algo a nuevas modas, la azulejería policroma catalana produce todavía obras de calidad. Acaso una de las mejores es una pareja de grandes plafones procedente de Alella, en uno de los cuales (figs. 429, 430 y 431) se representó una graciosa fiesta señorial en un jardín, mientras en el otro (fig. 432) aparece una corrida de toros con profusión de jinetes.

Luego siguen abundando las obras en azul o policromas, algunas con fecha, que permiten conocer la evolución del género (y en muchos casos su decadencia) hasta la pasada centuria. Entre el sinfín de ejemplares podemos destacar un zócalo azul del hospital de Vich, de 1730 (fig. 434), de un barroco discreto; una Purísima de 1744 (fig. 435), también en azul, de estilo tradicional; una pareja de plafones no muy afortunados, en uno de los cuales figura la fecha, 1775, y en el otro una imagen de San Pedro (fig. 436), cuyo dibujo, popular y tradicional, contrasta con la orla, que parece imitar las bellas piezas valencianas de la misma época; dentro de la tónica popular resulta más sobrio un plafón con un buque, fechado en 1779 (fig. 437). En 1776 el escudillero barcelonés Bernardo Reig cobró el importe de un zócalo policromo (fig. 446) para la escalera que une la Casa de Convalecencia y el antiguo Hospital.

Por los mismos años se fabricaron algunas placas (fig. 445) con la Virgen de la Gleba, cuyo dibujo se copió servilmente de xilografía de Teresa Pauner. Otros grabados debieron emplearse como modelo para plafones con temas profanos (fig. 447) o religiosos (fig. 448) que se siguieron fabricando hasta bien entrado el siglo XIX.

En los siglos XVIII y XIX, la evolución de las series de azulejos de oficios puede seguirse no sólo a través del sinfín de ejemplares conservados sino también gracias a un lote de más de 150 patrones de papel blanco, con temas dibujados a base de pequeñas perforaciones, aptas para el estarcido del motivo en los azulejos, cuya policromía y acabado se dejaba al albedrío del decorador. Este repertorio (M.A.B.), usado hasta el siglo XIX por el último artesano barcelonés dedicado a la producción de azulejos *d'oficis*, recoge la temática acumulada durante dos centurias.

Durante el siglo XVIII (figs. 449 a 452), las composiciones suelen limitarse a reproducir las de los grabados populares, pero el fondo se adorna a base de grupos de hojas o plan-

tas que asoman por los bordes laterales, casi siempre solamente en verde con perfilado negro; no faltan casi nunca en el cielo unas pinceladas azules y grupos de pájaros muy esquematizados. Los temas siguen siendo los de las aleluyas antes descritas, a las que se suman otras con un vario repertorio de músicos, y elementos sueltos de procedencia más heterogénea: chinos, paisajes, etc. En algunas piezas se combinan varios elementos, tomados en general del *auca* del Sol y la Luna. Tal es, por ejemplo, el caso de unas piezas en que se figura un árbol, un perro, un par de conejos y un pajarillo. Son notables algunas piezas con buques, dos de ellas fechadas en 1708 (fig. 433).

Hacia 1800, la calidad de los azulejos pierde sensiblemente en cuantía, así en el dibujo como en el colorido. La vegetación del fondo desaparece o queda reducida a un par de grupos de tres hojas cada uno que salen del suelo. Como temas — a veces muy mal interpretados — procedentes de los aleluyas populares, cabe señalar enanos (fig. 453) y otras figuras grotescas, soldados, tipos como el *inglés* y el *germán* de la serie titulada *Naciones*, y elementos sueltos, desfigurados (fig. 454 a), de las escenas que se representan en el *auca* "Funcions de Barcelona", de José Nogueras, calendario de las costumbres populares de la ciudad, otra de *baladrers* o vendedores callejeros, y las de aves (fig. 454 b), cuadrúpedos y peces. También abundaron en el siglo XIX los azulejos centrados por una fruta policroma (fig. 455).

ALFARERÍA. — Sería punto menos que imposible reunir en unas líneas cuantos datos existen en general sobre alfarería en Cataluña, de muchos de cuyos centros (que pasan de la veintena) existen referencias a partir de la Edad Media. Sin embargo, vale la pena mencionar alguno de sus productos decorados con barniz y verde, tales como las gárgolas, perinolas o remates, recipientes almenados para jardines, aguamaniles, cantarillos y jarras y otras vasijas con dibujo estampado o aplicado en barro tierno, etc., de Barcelona (fig. 456), Manresa (fig. 458) y otras localidades, en su mayoría de los siglos XIV al XVII.

En ciertos ejemplares tardíos se empleó la técnica italiana del *sgrafito*, como en un aguamanil de 1778 con la imagen de San Magín (fig. 457), conservado en Reus y fabricado acaso allí mismo.

En La Bisbal, cerca de Gerona, y acaso también en otros lugares, se produjeron por lo menos desde el siglo XVIII platos, fuentes y cantarillos con dibujos populares — pájaros (figura 459), temas geométricos y florales — a base de tierras rojas y amarillas, color verde y barniz plumbífero incoloro.

La fabricación de vasijas para contener el agua fresca, de modo no muy distinto que los búcaros andaluces, extremeños y castellanos, alcanzó también cierta importancia en Cataluña. En algunas localidades, como Verdú, Esparraguera y Vilafranca, encontramos por lo menos desde el siglo XVI una o dos familias de *cantarers* fijados allí, produciendo cántaros grises, porosos, decorados a menudo con caprichosos adornos (como una pieza de Vilafranca, fechada en 1720, en el Museo de Vich).

En el bajo Segre y en las riberas del Ebro tal labor debió estar generalmente en manos de moriscos cuyas obras no han sido todavía estudiadas. Para Lérida, el censo de 1515 menciona a tres maestros musulmanes: Mahoma Benjafa, Soleyma Spinell y Aly Spinell, y un cristiano, llamado *Miquel lo cantareller*.



Fig. 438. — PLATO AZUL FIRMADO JUNCOSA (Colec. particular, Barcelona). Fig. 439. — PLATO AZUL (M.A.B.). — Figuras 440 y 441. — PLATOS POLICROMOS "DE BANYOLES" Y "DE CAL SORD DE MATARÓ" (Colec. Mora, Barcelona; Colec. Salvá, Barcelona). Fig. 442. — JARRILLO POLICROMO (M.A.B.). Fig. 443. — AGUAMANIL AZUL (Colec. Rocamora, San Cugat). Fig. 444. — JARRILLO AZUL, DE 1798 (M.A.B.).

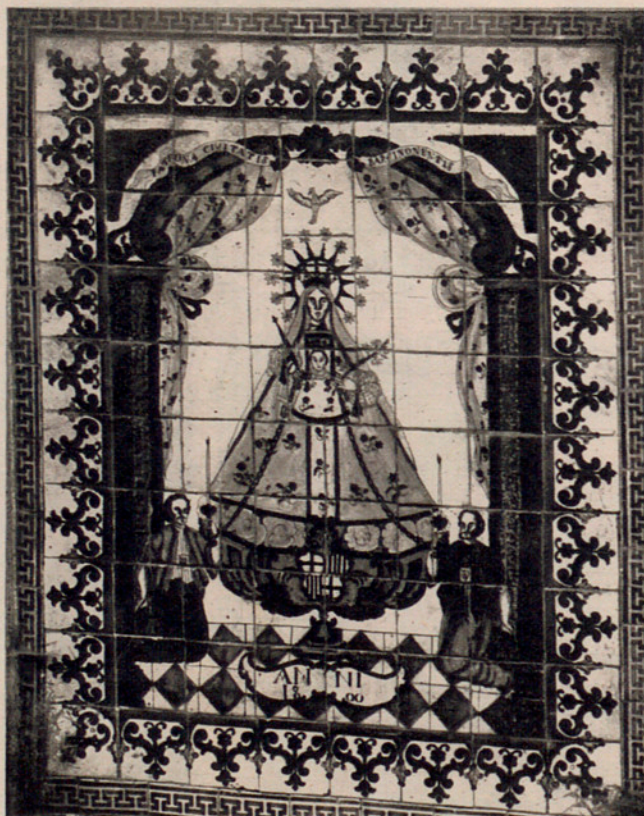


Fig. 445. — PLACA DE LA VIRGEN DE LA GLEBA (Colec. Farauo, Barcelona). Fig. 446. — ARRIMADERO DE 1776 (Hospital de la Santa Cruz, Barcelona). Fig. 447. — PLAFÓN CON UN CHINO (M. de Vich). Fig. 448. — PLAFÓN DE 1800. (Calle de la Espartería, Barcelona)



Figs. 449, 450, 451 y 452. — AZULEJOS DE OFICIOS (Museo de Vich). Fig. 453. — AZULEJOS GROTESCOS (Colec. Junyent, Barcelona). Figs. 454 y 455. — AZULEJOS DE OFICIOS (Museo de Vich).



Fig. 456. — AGUAMANIL DEL SIGLO XV (M.A.B.). Fig. 457. — AGUAMANIL DE 1778 (M. de Reus). Fig. 458. — VASIJA MÚLTIPLE, SIGLO XIV (M. de Manresa). Fig. 459. — FUENTE DE LA BISBAL, DE 1786 (Colec. Díaz Costa, Barcelona).

ARAGÓN

Las principales vías de acceso a Aragón marcan también las directrices más destacadas que pueden apreciarse en su cerámica.

El valle del Turia o Guadalaviar establece un fuerte contacto entre Valencia y Teruel, lo que explica muchas de las características de los productos que salieron de los alfares turolenses.

En sentido transversal, la cuenca del Ebro y sus afluentes señalan las relaciones entre Muel y la cerámica catalana.

Por el extremo opuesto, la ruta de Castilla, por la que se expedía el azul de cobalto a Talavera y Puente del Arzobispo, debió llegar la moda de los azulejos de cuenca o arista y una serie de temas y tipos de decoración empleados sobre todo en Muel.

Los orígenes de la cerámica turolense parecen ser muy remotos pero resultan poco precisos. Teruel se fundó en el último cuarto del siglo XII en una zona fronteriza no muy poblada, y en sus edificios más antiguos, decorados ya con cerámica, se mezclan influencias muy variadas. En efecto, si ciertos temas de lazo, de ladrillo, son de origen morisco, las filas de piezas circulares vidriadas de una cara, en figura de platos, empotradas en los muros, parecen derivar directamente de los *bacini* de las iglesias italianas medievales.

La cerámica más antigua debe ser la que se aplicó a las torres de las iglesias turolenses y de otras poblaciones de la región. Se trata de platos, columnillas y azulejos vidriados en blanco, verde o melado, lisos, sin dibujo. De los varios estudios, particularmente los de Caruana, se desprende que la torre fechada más antigua es la de la catedral (empezada hacia el 1258), todavía carente de elementos típicamente moriscos. No muy lejanas en fecha debieron ser las torres de Santiago (derribada) y Santo Domingo de Silos, ambas en Daroca.

Pero el período culminante de la decoración vidriada en las iglesias de Aragón pertenece ya al siglo XIV, a partir de San Pedro, San Martín — hacia 1315 — (fig. 460) y del Salvador, en Teruel, y comprendiendo asimismo, entre otras, la parroquial de Torralba de Ribota (empezada en 1377), San Pedro Mártir, de Calatayud, (fechada entre 1368 y 1394, derribada en el siglo XIX) construída por el alarife Muza Abdomalic, Santa María de Tobed y, en la ciudad de Zaragoza, el templo de la Magdalena y varias adiciones efectuadas en la Seo a fines del siglo XIV (Parroquieta, figs. 461 y 462) y principios del siguiente (ábside principal). Hacia 1343 se había empezado en Teruel la torre de San Juan.

Los platos, columnas y azulejos en verde o blanco, debieron fabricarse por lo menos en Teruel y Muel, y también acaso en Zaragoza. A menudo a las piezas blancas se les da forma de estrella de ocho puntas, combinándose con cenefas verdes. Algunas veces se emplearon franjas ornamentales de piezas en forma de espiga, alternando blancas y de color.

En San Pedro Mártir, de Calatayud, se enriqueció el revestimiento de cerámica intercalando algunos azulejos pintados de azul y morado sobre blanco en los que aparecía el escudo de Pedro de Luna como cardenal. Su labor es más bien sencilla, en contraste con los azulejos de dibujo morisco, centrados por escudos del arzobispo don Lope Fernández de Luna, de la Parroquieta o capilla parroquial adosada a la Seo de Zaragoza. En la rica decoración exterior de sus muros, las losetas cortadas forman un verdadero alicatado en verde, morado, azul celeste, blanco y dos tonos de melado, con paralelos evidentes en los de la capilla real de la Mezquita de Córdoba, de 1371 (vol. IV, fig. 287), y de la parroquia de San Gil, de Sevilla (fig. 559). Ello queda explicado por el hecho de que entre 1378 y 1379 trabajaron para el arzobispo aragonés dos "maestros de obra de azulejos de la ciudad de Sevilla", García Sánchez y Lop o Lope. El paso de estos maestros debió ser muy fugaz, ya que en la parte del ábside de la Seo labrada entre 1400 y 1413 la decoración es pobre y a base de las espigas y otros elementos habituales en el resto del Bajo Aragón.

TERUEL. — Aparte de las piezas empleadas en las torres de la región, Teruel fué desde un principio centro de manufactura de toda suerte de loza y cacharrería. El antiguo *Forum Turolii* o leyes fundacionales de la ciudad, tratan ya de los ladrilleros y de los fabricantes de ollas, cántaros y otras vasijas, cuya calidad no se especifica.

En 1319, un inventario de Valencia registra 25 platos y escudillas, "terra Maleche et *Turolii*", y en otro de 1365, de Zaragoza, se anotan en forma parecida "XVIII scudiellas de Málega e de Terhuel". Desde luego, no faltan citas posteriores, como la de "nueve terraças de *Teruel* de tener olio" de un inventario zaragozano del año 1488, o "dos morters de terra de *Terol*" de un documento valenciano de 1504.

Son muy escasas las piezas trescentistas de Teruel que han llegado enteras hasta nosotros. Entre las mejores, cabe citar un gran plato del museo del Louvre (fig. 464) con dos figuras de mujer a los lados de un árbol flanqueado por serpientes. Los M.A.B. poseen otro plato con un par de dragones y en su centro el *hom* o árbol de la vida. En los últimos años se ha encontrado en Teruel gran cantidad de fragmentos de piezas similares, con riquísima temática ornamental, que prueba con creces la prosperidad y belleza de los productos turo-lenses del siglo XIV. En uno de los mejores fragmentos, en una colección particular de Teruel, aparece un jinete dibujado primorosamente, y no faltan otras piezas con árboles, dragones, castillos, figuras humanas y las aves del género de las que en Paterna suele tenerse por perdices, aparte de una serie de elementos moriscos (mano simbólica, estrella de seis puntas, etc.) que refuerza todavía el parentesco singularmente fuerte que une la decoración de Teruel con la de Paterna frente a todo lo demás conocido hasta la fecha, así lo catalán como lo italiano, a pesar de innegables analogías en casos concretos (mientras en otros, como ya señaló González Martí, existen paralelismos en Egipto). Desde luego, el barro intensamente rojo de las piezas de Teruel no permite confundirlas con la pasta fina y rosado-amarillenta de las de Paterna.

A diferencia de lo sucedido en Manises y Paterna, y acaso por la persistencia en el empleo del verde y manganeso (y raras veces el azul) en vez del dorado, la loza de Teruel parece haber sufrido pocas variaciones en su estilo hasta mediados del siglo XV. En casos aislados (gran plato fragmentado, con dos figuras humanas, en Teruel), se adivina el eco del estilo triunfante en Manises con piezas como el plato de Villarreal (fig. 110), pero el fondo básico sigue el tradicional en Teruel.

Las series turolenses de los dos últimos tercios del siglo XV son ya mejor conocidas en cuanto a sus características. El color verde es impuro, algo sucio y musgoso u oliváceo, y el manganeso, cargado de hierro, muy negro y a veces aplicado con un espesor excesivo que ocasiona burbujas e imperfecciones en la cochura. Existen asimismo piezas con dibujo azul sobre fondo blanco.

El repertorio de formas es escaso y distinto en general del valenciano: pilas bautismales con su tapadera muy adornada con dibujos; gruesas orzas, que suelen estar provistas de cuatro asas; aceiteras de ancha base plana y cuello estrecho, con pico; jarras de base también ancha, con cuello alto, caño lateral y una o dos asas; botes de farmacia; grandes barreños; morteros con salientes a modo de costillas, muy característicos, etc.

Éstos son los tipos que se dan con mayor o menor frecuencia, pero no faltan, desde luego, algunas piezas únicas, tales como un aguamanil en forma de jarra alta, con dos asas (figura 468).

La mejor serie — y la más numerosa — de piezas del siglo XV es la perteneciente a los M.A.B., que procede en parte de la antigua colección Plandiura, a la que llegó a su vez como resultado de las expediciones por tierras de Aragón de los anticuarios señores Carvajal y Calvo. Poseen también piezas sueltas — algunas muy notables — el I.V.D.J., el Museo Arqueológico Nacional, de Madrid, la Hispanic Society of America, y varias colecciones particulares, entre las que cabe mencionar la ya dispersa de don Néstor Jacob, cuyos fondos más importantes constituyen la base de la del Museo Nacional de Artes Decorativas, de Madrid.

Aparte de las citas documentales, algunas piezas conservadas prueban la exportación de loza de Teruel hasta los confines del antiguo reino de Valencia. Así, el aguamanil con escudo (figura 468), hallado en un pueblo de la provincia de Castellón y dos vasijas con caño, una en azul, y otra en verde y manganeso (fig. 490), que se encontraron en la Sierra de Espadán, en los pueblos que habitaron los moriscos allí refugiados durante una sublevación ocurrida en 1526.

Los elementos decorativos netamente musulmanes son escasos. Citaremos, en primer lugar, un gran barreño en verde y manganeso (fig. 466) en que parece leerse la frase *al-malik illahi* (la realeza — o la majestad — es de Dios). La caligrafía, en verde y negro, es muy adornada y de singular empaque. No sucede lo mismo con otro barreño menor y más tardío, decorado en azul (M.A.B.), con temática floral y geométrica muy simple, en cuyo fondo una larga inscripción trazada de modo harto desigual, debe traducirse así: “En el nombre de Dios, el Clemente, el Misericordioso: la realeza es de Dios, el Único, el...”. Una última estilización simplificada de los letreros árabigos puede verse en una orza de los M.A.B.

Estos elementos musulmanes se relacionan acaso con los de la cerámica valenciana, pero donde puede apreciarse con mayor evidencia el influjo de los temas dorados o azules de Manises de mediados del siglo XV, es en la fauna y flora. Sin embargo, tampoco cabe en ello confusión alguna, puesto que la recia personalidad de los alfareros turolenses asimiló de modo muy particular cuantos elementos exteriores se ponían a su alcance. La pieza más fiel a la tradición de Manises es una orza con cuatro asas, procedente de Villel (fig. 479), en cuya bella decoración azul figuran una cierva, una flor de lis, un pájaro y una cigüeña, encuadrados en un suntuoso fondo de hojas-flores de gran tamaño según el típico modelo

de las piezas de Manises de la serie llamada "de las coronas" (v. figs. 124 a 127, 158 a 165 y 170).

En la decoración de un gran barreño en verde y manganeso, de los M.A.B., hallamos nuevamente el tema valenciano del ave sobre el lomo del toro (fig. 465) y magníficos leones rampantes en un barreño del Art Institute de Chicago y en una aceitera procedente de Alustante (fig. 467).

Algo más arcaico, y seguramente uno de los más bellos, es un plato en verde y manganeso (fig. 463), que presenta en el centro un águila explayada rodeada de motivos vegetales. Estos motivos son unas veces adaptaciones en gran tamaño de las hojas-flores ya mencionadas, y otras una hoja vista de perfil que recuerda algo el ala de un pájaro. Pueden considerarse también como decoración zoomorfa, aunque de carácter muy distinto, los ojos pintados a ambos lados del pico de muchas aceiteras y jarras, que parecen dar al gollete el aspecto de una cabeza de ave; el procedimiento se da ya en la Antigüedad clásica y en la cerámica ibérica, y pasó luego a ejemplares de loza arábica.

Dentro del mismo tema de hojas-flores de tipo valenciano, deben clasificarse algunas de las mejores pilas bautismales, con sus grandes tapaderas bellamente pintadas, y otras varias piezas de forma: una vasija con caño y dos asas, pintada en azul, y una hermosa orza con escudo en el que figura un arco con una flecha (fig. 472).

Otro elemento de decoración tomado de la loza de Manises son la especie de atauriques (v. figs. 96, 99 y 103) que llamamos largos o de hojas alargadas con punta arrollada en espiral. Se empleó en varias pilas bautismales, en un gran mortero (fig. 474), etc., pero donde alcanzó mayor suntuosidad, combinándose con palmetas y otros temas, fué en dos grandes orzas sin asas, en verde y negro y en un plato en azul (fig. 481). En las orzas (figuras 469 y 470) hay también decoración heráldica (un escudo con un recinto murado en la de Barcelona) y en ellas y en el plato sendas Y mayúsculas, coronadas en las orzas, tema que hallamos también en Valencia (v. fig. 117).

Letras y escudos más o menos adornados abundan también en otras piezas, particularmente orzas y pilas bautismales.

Pertenece a la segunda mitad del siglo XV un singular lote de cerámica turolense cuya decoración se aparta por completo de la de las piezas hasta aquí descritas. Se trata de una serie de botes de farmacia con fajas de dibujo contraverado ondulado, en verde sobre blanco, alternando con letreros en los que se repiten partes del *Ave María*, no ya en caracteres caligráficos como en piezas valencianas, sino en grandes capitales. Aunque los tarros se hallan hoy dispersos (I.V.D.J., M.A.B., colección Taxonera, de Barcelona, etc.) quizá proceden de una misma botica, a la que pertenecería también una orza con dos asas (figura 482), de idéntica decoración.

Quedan todavía por inventariar otros temas vegetales o geométricos: hojas acorazonadas, frisos con tallos ondulantes, palmetas, elementos derivados del acicate, etc. Una de las piezas más antiguas de este género parece ser un jarro con un asa, decorado en azul (figura 480), cuyo dibujo presenta notables analogías con los de ciertas piezas de "cuerda seca" (v. figs. 627 y 633).

La azulejería turolense del siglo XIV debió limitarse de modo casi exclusivo a las piezas lisas empleadas en la ornamentación arquitectónica. Entre 1402 y 1404, el rey Martín encarga desde Valencia a un "rajoler" de Teruel llamado García Gonçalvez varios millares de "ra-

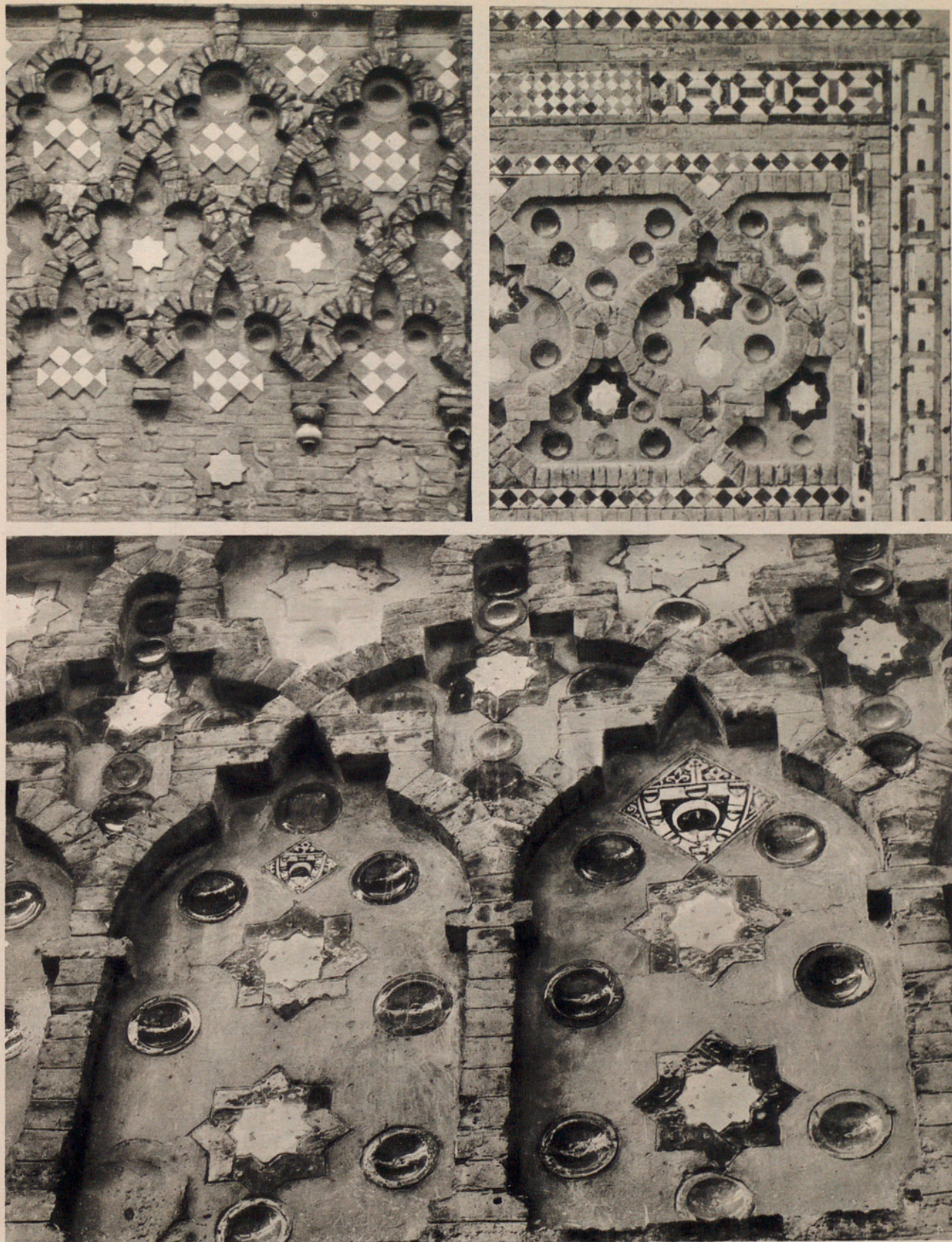
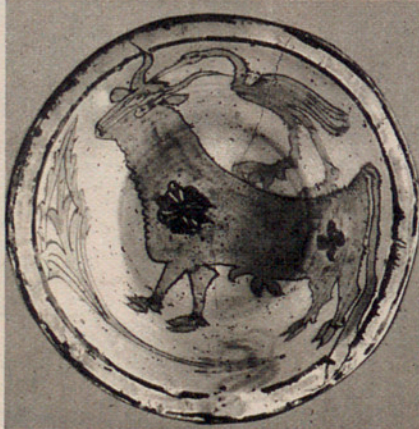


Fig. 460. — DECORACIÓN DE LA TORRE DE LA IGLESIA DE SAN MARTÍN (TERUEL). Figs. 461 y 462. — REVESTIMIENTO DE CERÁMICA DE LA SEO (ZARAGOZA).



Figs. 463, 465 y 466. — PLATO Y BARREÑOS DE TERUEL (M.A.B.). Fig. 464. — CUENCO ATRIBUÍDO A TERUEL IMITANDO A PATERNA (M. del Louvre, París).



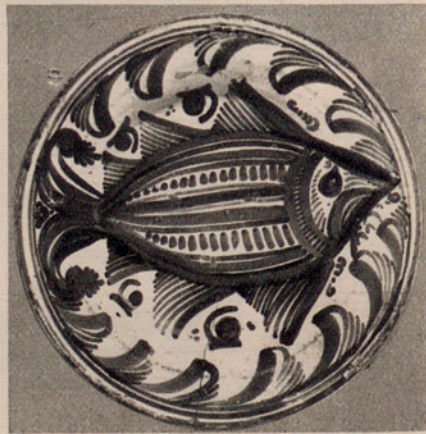
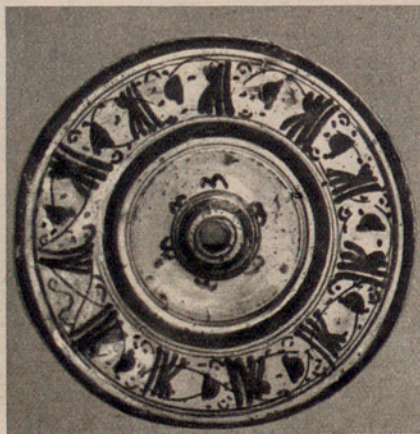
Figs. 467, 468, 469 y 470. —JARRA, AGUAMANIL Y ORZAS DE TERUEL (M. de Artes Decorativas, Madrid; M.A.B.; Hispanic Society, Nueva York; M.A.B.).



Figs. 471, 472, 473 y 474. — PILA BAPTISMAL, ORZA, PILA BAPTISMAL Y MORTERO, DE TERUEL (M.A.B.). Figs. 475 y 476.— AZULEJOS EN VERDE Y NEGRO (M.A.B.). Fig. 477. — ID. (M. de Vich.). Fig. 478. — AZULEJO EN AZUL (M.A.B.).



Figs. 479, 480 y 481. — ORZA, JARRA Y PLATO EN AZUL, DE TERUEL (M. Arq. Nac., Madrid; M.A.B.; I.V.D.J.).
Fig. 482. — ORZA EN VERDE Y NEGRO, DE TERUEL (M.A.B.).



Figs. 483, 484, 485 y 486. — PLATOS ARAGONESES EN AZUL Y MORADO (Colec. Viñas, Barcelona; M.A.B.; Colec. Montagut, Barcelona; M.A.B.).

joles" (seguramente azulejos para cortar alicatados), unas negras y otras amarillas, a 2 sueldos y 8 dineros la docena. Sin embargo, hay aparte de ellas dos importantes conjuntos de azulejos en verde y manganeso o azul, con decoración heráldica, figurada o vegetal, procedentes de la catedral (fig. 477), de la iglesia de San Francisco y de algún otro hallazgo suelto (figs. 475, 476 y 478). Para establecer la fecha de las series de San Francisco nos puede ayudar en parte la presencia en la fachada del templo de los escudos de Juan I y Violante de Bar, quienes reinaron entre 1387 y 1396.

De mediados del siglo XV existe un valioso documento publicado por Serrano Sanz. Es un contrato fechado en 1446 por el cual Hamet el Caver, moro, ollero, habitante en la ciudad de Teruel, se comprometió a fabricar 4000 "azulegos de lazo verde perfilado de negro, acompanyado el lazo de fullages negros, el campo blanco", así como 250 *sclavones* (mamperlanes) "el huntoz del sclavón verde, el otro blanco, los troços de medio negros", todo ello con destino a la capilla que entonces se decoraba en el Palacio Arzobispal de Zaragoza. Queda pues comprobada una vez más la exportación a la capital aragonesa de los productos de las ollerías turolenses, que se describen explícitamente con sus colores típicos, el verde y negro sobre fondo blanco.

Hay también azulejos turolenses de fines del siglo XV en blanco y azul, imitando modelos góticos valencianos, y hacia 1500 se fabricaron en la propia ciudad laudas sepulcrales de parecido estilo, a las que pertenecieron algunas piezas de la Catedral, que formaban parte de anchas cenefas con inscripción funeraria.

En la azulejería del siglo XVI se empleó a veces el azul claro perfilado de manganeso, sobre fondo blanco, como puede verse en algunas grandes piezas con escudos, procedentes de capillas de la propia catedral de Teruel.

En cuanto a los platos y piezas de forma, el siglo XVI se caracteriza por la interpretación popular de los motivos antiguos que subsisten y también por la aparición de temas cada vez más simples. Los contornos o líneas se subrayan (figs. 487 y 489) con doble trazo (igual que hallaremos en la loza dorada aragonesa) y a veces triple (fig. 494). El dibujo se vuelve más basto y se pierde el sentido de los temas representados. Las formas siguen siendo muy parecidas: pila bautismal del Museo Episcopal de Vich, vasija con caño y asa en el I.V.D.J. (fig. 487), platos, cuencos (fig. 489), orzas y aceiteras en los M.A.B., etc., y los típicos morteros de Teruel (figura 493) con fajas y recuadros verdes y gruesas motas y trazos en manganeso, cuyo tipo perdura largo tiempo.

El progresivo empobrecimiento de la decoración se acusa en muchas vasijas, en las que el dibujo destaca en manganeso sobre el vidriado blanco uniforme, sin dibujos de fondo. Entre otros ejemplos, puede citarse una especie de jarra con tres asas (fig. 488) en cuya panza se dibujó un ave estilizada al modo de las que vemos en las piezas doradas de Muel de hacia el año 1600. Pertenecen también a este período varias series de tarros de botica, con dibujos azules o en verde y manganeso.

Deben ser también aragoneses, aunque su localización es imprecisa, una serie de platos decorados en azul oscuro y manganeso de tono vinoso, sobre vidriado blanco. Los más antiguos, todavía del siglo XV, tienen temas moriscos, como el acicate (fig. 484), o bien de flora (fig. 485) y fauna con elementos que a veces se parecen a los de la loza de Teruel. Entre ellos se cuenta un plato (fig. 483) con un pájaro que perteneció a la colección Homar y luego a la Eguillor, ambas de Barcelona.

Ya en el siglo XVII, una coloración parecida, a base de morado y azul claro, algo grisáceo, se empleó en piezas atribuibles a Muel, a menudo con grandes peces (fig. 486).

A partir acaso del siglo XVII, y sobre todo en el siguiente y parte del XIX, en Teruel hay un gran florecimiento de loza de tipos populares, con dibujos en verde y negro o en azul. Los colores verde y negro suelen emplearse en las piezas más bastas, aunque no desprovistas de gracia, con pájaros, conejos, peces, figuras humanas y temas vegetales más o menos deformados (figs. 497, 500 y 501). En los últimos tiempos, las figuras quedaban reducidas a manchas verdes de contorno esfumado, con trazos sueltos negros alrededor (fig. 500).

En las series azules, la decoración figurada suele ser parecida (comparar los pájaros de las figuras 497 y 499), dominando conejos (figs. 498 y 502), pero el fondo está cubierto de rica ornamentación (imitada asimismo en Muel), que en las piezas mejores (fin del siglo XVII) parece tener paralelos en la serie catalana llamada "de Escornalbcu" (figs. 401 a 403) y acaso con loza genovesa. Algunos platos tienen nombre de poseedor.

Durante el siglo XVIII debió imitarse la loza de Alcora, pero también hay pruebas de que en Aragón (seguramente en Teruel) se fabricaron platos con casas (fig. 503) y figuras humanas (figs. 504 y 505) flanqueadas por grandes árboles, que parecen reflejar modelos de Talavera, aunque la técnica de *esponjado* aplicada a los árboles es esencialmente popular. Otras piezas (botes y orzas) recuerdan por su perfil (fig. 506) y a veces por su decoración (fig. 507) la loza catalana contemporánea (figs. 426 y 428), aunque el azul agrisado y el vidriado blanco algo mate indiquen la diversidad de manufactura.

También parecen fechables hacia el siglo XVIII una serie de vasijas turolenses — vinagreras (fig. 491), bacines, barreños, etc. — decoradas con finos trazos azules de rasgueo muy peculiar, y todavía otros temas populares (figs. 492 y 535).

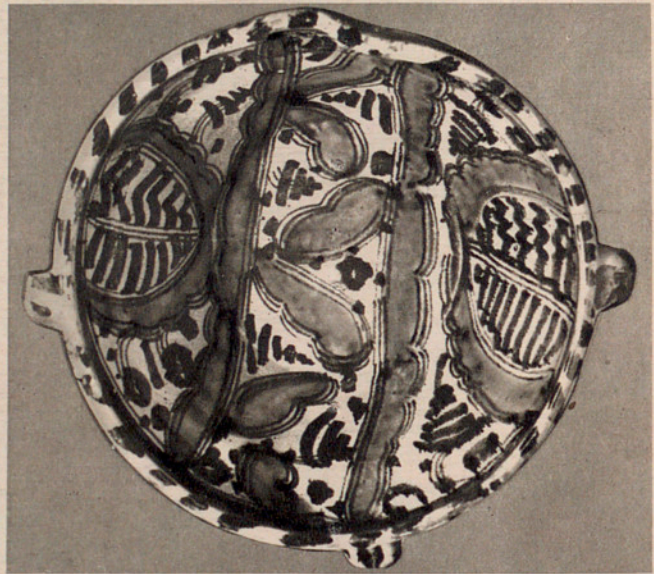
De la misma época existe azulejería, con santos y otras figuras, de policromía poco brillante.

Cerca de Teruel, en Gea de Albarracín, se fabricaron cuencos y acaso otras piezas, pero sus características no son bien conocidas actualmente.

CALATAYUD Y MUEL. — El primer lugar de Aragón donde se fabricó loza dorada parece haber sido Calatayud. Existe ya sobre ello un texto del geógrafo árabe Idrisi, quien en el siglo XII recopiló una vasta enciclopedia geográfica para el rey normando de Sicilia. Al parecer, Idrisi no conocía directamente Aragón, y en este caso, como en Toledo (reconquistado en 1085), es posible que tomara datos de autores musulmanes de los siglos X y XI. Gómez-Moreno cita un pequeño tiesto de loza dorada purpúrea como testimonio hipotético del primer período. A pesar de las descripciones de Savirón sobre azulejos dorados y purpúreos en la desaparecida iglesia de San Pedro Mártir, labrada entre 1368 y 1394, su destrucción en el pasado siglo fué al parecer tan absoluta que sólo conocemos en la actualidad un azulejo, al que antes se aludió, en azul y morado sobre blanco, con escudo de Pedro de Luna cuando sólo era cardenal. Varios de los fragmentos de loza del siglo XV hallados hasta la fecha en Calatayud pertenecen al tipo de círculos de hojas que se fabricó en abundancia en Manises (figs. 171, 176 y 177). Otros tiestos más recientes resultan también dudosos, aunque en la Plaza de la Higuera, en la misma ciudad, se encontraron según se dice restos de un horno de alfarero. Repetidamente se cita un documento del año 1507 según el cual el moro de Calatayud Mohammed b. Suleyman Attaalab contrató a un aprendiz lla-



Figs. 487, 488, 489 y 490. — VASIJAS Y ESCUDILLA, DE TERUEL (I.V.D.J.; M. de Vich; Colec. Viñas, Barcelona; íd.).



Figs. 491, 492, 493, 494, 496 y 497. — VASIJAS, MORTERO, CAZUELA, AGUAMANIL Y ALCUZA, DE ARAGÓN (M. de Vich; id.; M.A.B.; id.; M. Parroquial, Daroca; Colec. Viñas, Barcelona). Fig. 495. — BOTE DE FARMACIA EN VERDE, AZUL Y NEGRO, DE TERUEL (M.A.B.).



Figs. 498 y 499. — PLATOS AZULES, DE TERUEL (Colec. Almagro, Barcelona). Figs. 500 y 501. — BACÍN Y CUENCO EN VERDE Y NEGRO, DE TERUEL (Colec. Viñas, Barcelona).



Figs. 502, 503, 504 y 505. — PLATOS AZULES DE TERUEL. Figs. 506 y 507. — ORZAS AZULES DE TERUEL.

mado Abdallah Alfoguey y se comprometió a enseñarle la fabricación de loza azul y dorada.

Los productos de Muel han tenido mejor fortuna. En primer lugar, poseemos un precioso texto del neerlandés Enrique Cock, que acompañaba a Felipe II en su viaje a Monzón en 1585, para asistir a las Cortes. Cock describe la villa de Muel y se refiere a los moriscos que la poblaban, bautizados a la fuerza después de la rebelión de 1526. Los informes sobre la manufactura de loza dorada son muy precisos y fidedignos: la pieza de barro obtenida a torno era objeto de una primera cocción; luego recibía una capa de vidriado blanco, a base de arena de la localidad, de una arroba (25 libras) de plomo y de 3 ó 4 libras de estaño, sobre la cual, después de ser objeto de una nueva cochura en el horno, se pintaba el dibujo dorado, obtenido con una mezcla de dos reales de plata reducidos a polvo, bermellón (cinabrio en polvo), almagre (óxido de hierro) y un poco de alumbre, todo ello desleído en vinagre muy fuerte. El color se aplicaba con una pluma de ave sobre las piezas, que luego se metían por tercera vez en el horno. Cock hace notar que una vez cocida esta decoración las piezas "quedan con el color de oro, que no se les puede quitar hasta cayendo en pedazos". Y para corroborar sus afirmaciones, añade que "esto me lo contaron los mismos olleros".

La producción de loza dorada en Muel terminó en el siglo XVII, coincidiendo según se dice con la expulsión de los moriscos en 1609, pero sus alfares continuaron produciendo en cantidad durante dos centurias, puesto que en 1850 se señala todavía la existencia de veinte hornos y un molino de moler barniz. Su decadencia no fué total hasta el presente siglo.

Entre las escasas piezas fechables hacia 1500 procedentes de Muel, merece destacarse una escudilla dorada (fig. 508) con un conejo en el centro y alrededor una cenefa encadenada y una zona a base de dos temas geométricos sencillos, dispuestos radial y alternadamente, interpretación muy simplificada de piezas de Manises, del último tercio del siglo XV, y un tazón cuyo tema central figura una pera (fig. 509).

A principios del siglo XVI aparecen otras series imitadas de lo valenciano, con inscripciones que derivan del típico letrero IN PRINCIPIO ERAT VERBUM y tazones muy parecidos a los que hallamos representados en pinturas catalanas hacia 1525.

Como derivación popular de tipos anteriores, podemos señalar la aparición de otro estilo decorativo, más conocido por los ejemplares de manufactura barcelonesa, cuyo dibujo, radial, estrellado, etc. muy simple, se obtiene a veces con una pluma o pincel de triple trazo, más grueso el central (fig. 510). La existencia de precedentes medievales permite suponer que así en Muel como en Barcelona esta decoración debió tener su apogeo a mediados del siglo XVI.

Es extraordinario el número de platos y escudillas, estas últimas generalmente con orejas, procedentes de los testares de Muel, con temas reticulados o a fajas. Han sido dados a conocer principalmente por Galiay y Llubí. En Pamplona se halló un lote de escudillas de idéntico estilo (figs. 511, 512 y 513) que debieron importarse de Muel a menos de que se trate—cosa menos probable—de productos de un alfarero aragonés establecido en Navarra.

A partir del segundo tercio de la misma centuria, se forma un estilo todavía relacionable con lo valenciano pero más típico de Cataluña y Aragón. En esta época, las características generales del dorado de Muel son su tono, castaño rojizo oscuro, y los reflejos purpúreos o azulados que presenta. El grosor de las piezas es, en general, bastante considerable. El vidriado resulta al principio opaco y muy blanco, luego va perdiendo opacidad, se vuelve

amarillento y aparecen en él burbujas y alguna otra imperfección. El tipo de reverso más frecuente es de círculos concéntricos dorados de cierto grosor, alternando con zonas de espiras finas y bien trazadas. Cuando el borde es vertical, por su cara exterior se decoró a veces con un dibujo de almenas escalonadas, alternando unas con la base hacia abajo y otras hacia arriba. Sin embargo, en algunas piezas, el dibujo del reverso suele separarse poco del tipo de Valencia.

En las piezas aragonesas de esta época — a diferencia de lo catalán — suele rehuirse de la ordenación de los temas en cenefas o anillos concéntricos, siendo la disposición generalmente radial o bien en bandas y fajas en series paralelas o cortadas diagonalmente, que pueden cruzar diametralmente la pieza o por lo menos alcanzar del centro hasta el borde.

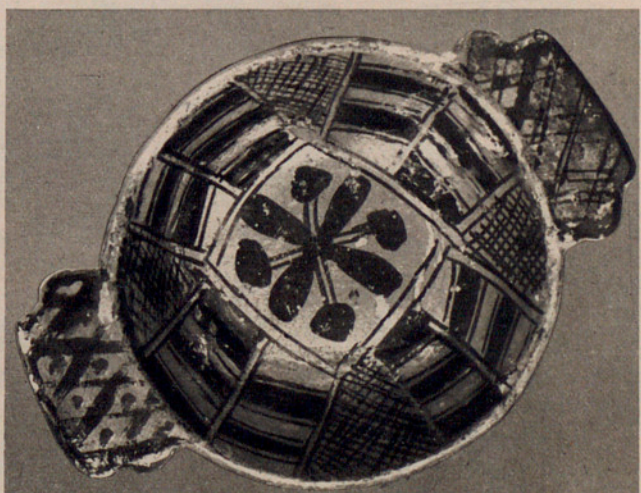
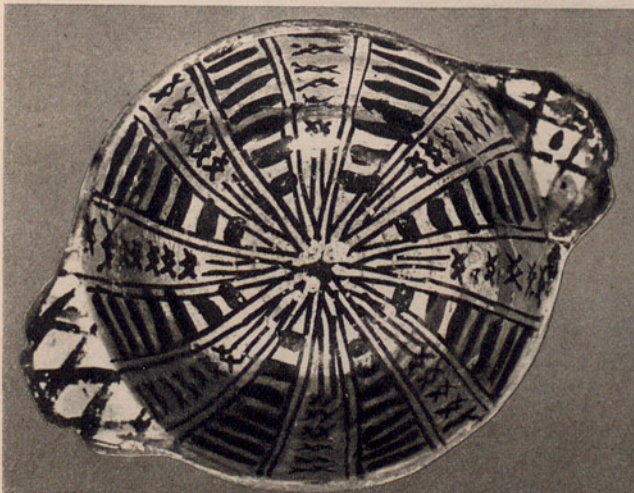
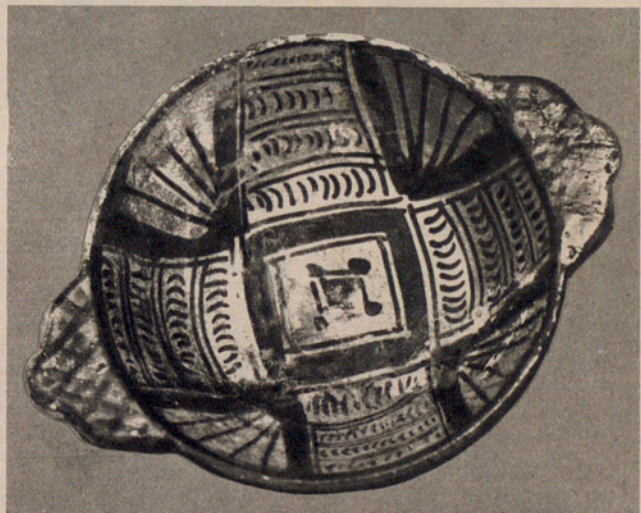
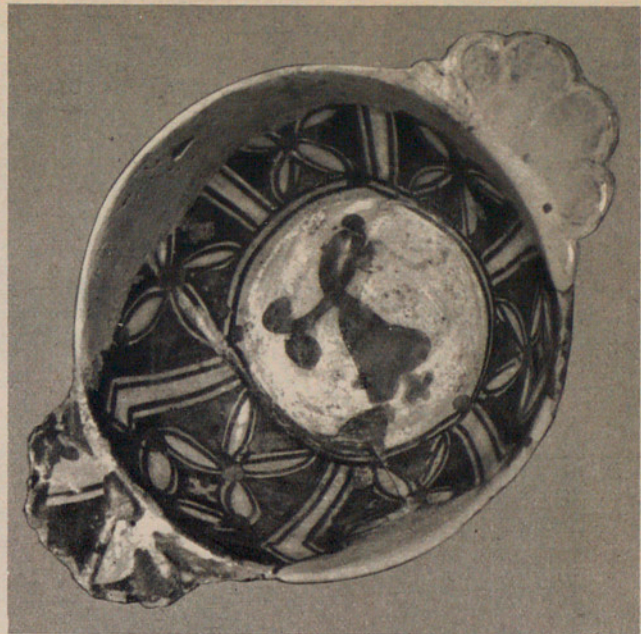
Otro tipo muy parecido, aunque más simple, es el de tallos — a menudo de doble trazo — con hojas vistas de perfil, a veces con hendiduras o escotaduras. Es pieza muy notable en este género un cuenco dorado y azul (fig. 519) en cuyo borde corre el siguiente letrero: *Esperança de Tierça, muger de Migel Nabarro, tesorera de las tripas de la villa de Muel. año 1603*. En el fondo puede leerse con menos seguridad: al *pin/autor juan/Juan-escri-/bano*. Su interés radica no sólo en ser la única pieza fechada que conocemos entre lo dorado, sino por hacerse constar en ella el nombre de la villa de Muel.

La mayor parte de los tipos de decoración presentan estrecha semejanza con lo valenciano y catalán de la misma época y fueron agrupados en buen número por Mrs. Frothingham. Salvo las características figuras de ave, generalmente zancudas, siluetadas en oro, peculiares de esta loza aragonesa, la decoración es geométrica o vegetal muy esquematizada. Los trazos finos suelen ser dobles, paralelos, y se emplean en tallos, flores y cenefas. Como elementos muy típicos pueden señalarse una especie de piñas, con enrejado fino en su interior y contorno de doble trazo bordeado de motas doradas, y las flores en que alternan pétalos dorados y otros formados por tres grupos de dobles trazos.

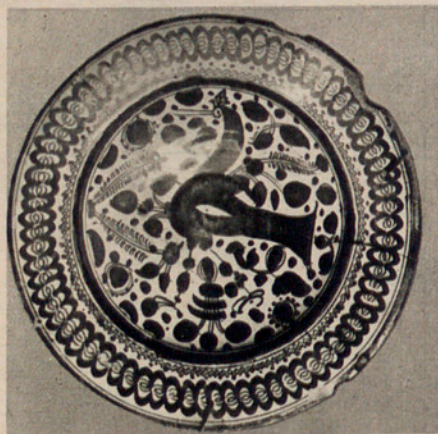
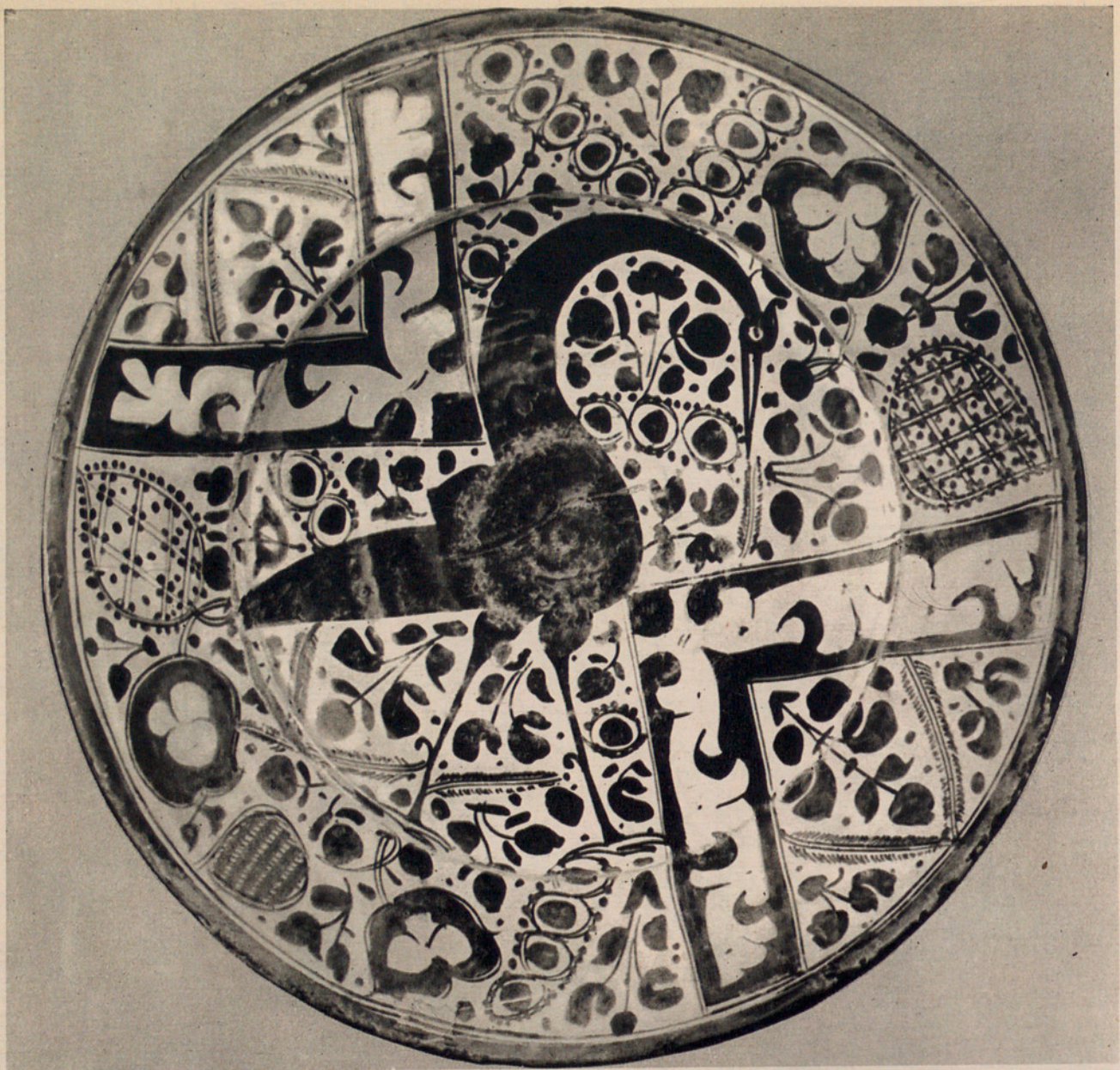
Las piezas más abundantes son: tazones de base plana y grandes orejas (fig. 521); platos y fuentes muy llanos; una especie de escudillas de forma troncocónica, con base plana de escaso diámetro y borde vertical; jarritos (figs. 522 y 523); orzas con cuatro asas (fig. 516) y, finalmente, unos curiosos cantarillos o recipientes con pie, boca y asas muy adornadas y cuatro caños en forma de cabeza de animal, alrededor de la panza (figs. 524 y 525).

Entre las piezas lujosas se cuenta un gran plato (fig. 517) en oro y azul, con decoración geométrica y vegetal y en el centro un escudo con tres hoces, posiblemente en relación con los apellidos aragoneses Foces o Falces. Pero el ejemplar de mayor tamaño y suntuosidad es la gran pila bautismal del I.V.D.J. (fig. 518) cuya forma, con mayor esbeltez, sigue la tradición de las piezas de Teruel en verde y manganeso. En su decoración intervienen las características aves y los motivos vegetales en oro o reservados en blanco típicos de la manufactura. Forman serie con esta pieza varios platos (figs. 514 y 515) y tazones también con figuras de aves. La decoración de los fondos de estos ejemplares es la que presenta mayores analogías con las piezas catalanas doradas. Otra pila bautismal aragonesa de gran tamaño perteneció a la colección Hearst. Como en la del I.V.D.J., junto a la decoración dorada hubo en ella algunos trazos gruesos de un color azul muy intenso. Es pieza excepcional entre lo conservado una escribanía o tintero (fig. 520), con la parte superior muy estropeada.

Alrededor del año 1600 se fabricaron también en Muel, con dibujo y formas parecidos



Figs. 508, 509 y 510. — CUENCO Y ESCUDILLAS DORADOS, DE MUEL (M. de Zaragoza). Figs. 511, 512 y 513. — ESCUDILLAS DORADAS ARAGONESAS (M. de Pamplona).



Figs. 514, 515 y 517. — PLATOS DORADOS ARAGONESES (M. Arq. Nac., Madrid; antes en la colección Montserrat, Zaragoza; M. Arq. Nac., Madrid.). Fig. 516. — ORZA DORADA ARAGONESA (I.V.D.J.).



Figs. 518, 519, 520 y 521. — PILA CON SU TAPADERA, DE LOZA DORADA (I.V.D.J.). CUENCO DE MUEL, DE 1603 (Walters Art Gallery, Baltimore). TINTERO (Colec. particular, Zaragoza). TAZÓN (Museo de Pamplona).



Figs. 522, 523, 524 y 525. — JARRO Y JARRILLO DE LOZA DORADA (Colec. Montagut, Barcelona; Colec. Rocamora, San Cugat),
CANTARILLOS DE LOZA DORADA (Colec. particular, Zaragoza; I.V.D.J.).

a los de las series doradas, vasijas de varias formas con decoración bastante fina en azul, ya solo, o bien acompañado de verde. Las piezas aquí reproducidas (figuras 526 y 528) tienen ambos colores. Cabe citar también algunos platos de la antigua colección Ram de Viu (Calatayud), con pájaros azules muy semejantes a los de las figuras 514 y 515.

En el siglo XVII los colores habituales en Muel son el verde, el azul (algo agrisado) y el manganeso (empleado habitualmente sólo en trazos y perfiles). Son desde luego aragoneses, aunque no sea seguro su origen en Muel, algunos platos (figs. 532 y 533) con bustos, animales, etc., que equivalen a ciertas series catalanas, y a los platos en azul, ocre y manganeso, de Sevilla y Talavera. Los testares de Muel han proporcionado platos, escudillas y tazones en azul, verde y manganeso con temas geométricos y florales, más sencillos, que constituyen un extenso repertorio de aquella centuria. A partir de 1673, conocemos algunos platos de Muel, fechados en su mayoría (fig. 529), en cuya decoración se repite una orla de escudo en azul, con nombres o emblemas heráldicos.

Las series de Muel desde fines del siglo XVII hasta principios del XIX, presentan claras analogías con las de Teruel, pero su trazado fino y el esmalte con poco estaño permiten señalar en ellas características propias. El conjunto más notable de piezas de este período es el de la farmacia del castillo de Monzón, actualmente en Barcelona (figs. 536 a 540), con gran variedad de formas y dibujos. Sus botes y orzas pertenecen en su mayor parte a una fecha no muy lejana de 1700. A mediados del siglo XVIII la influencia de las piezas de Alcora de estilo Bérain se hace sentir incluso en piezas bastas como una terriza o barreño para amasar morcillas fechado en 1740 (fig. 530). A fines de siglo puede situarse un jarro (fig. 527) de procedencia imprecisa, de factura muy ruda. En el siglo XIX la producción de Muel fué en general muy basta, conociéndose algunas piezas firmadas por miembros de la familia Soler (fig. 531). Aunque parecen existir algunas referencias documentales, no conocemos piezas doradas de Muel de fines del siglo XVIII, ni tampoco vasijas marcadas con la letra M, que, según parece, se ordenó en 1784 fuese el distintivo de Muel como la A lo era de Alcora.

No ha podido establecerse todavía en qué lugar de Aragón se fabricó un tipo de loza, que se halla en cierta abundancia, cuya decoración está basada en los colores verde y amarillo subido (fig. 534).

En Muel parece haberse fabricado en la Edad Media azulejería plana monocroma como la de las torres de Teruel, pero su producto más típico, aunque imitado de Toledo y Sevilla, son los azulejos de cuenca o arista, que allí se labraron en cantidades extraordinarias durante el siglo XVI. Aparte de los abundantes restos hallados en los testares, existen todavía en Calatayud y otras poblaciones aragonesas zócalos de este género, pero donde abundan más es en la Seo de Zaragoza (fig. 542), donde la mayor parte pertenecen al primer cuarto de aquella centuria. También hay muestras de su empleo en frontales de altar (fig. 543). Es monumento insigne de tal género decorativo el revestimiento del campanario de Utebo, labrado en 1545. Así en Muel como en Teruel se fabricaron luego en abundancia placas y azulejos azules o policromos de muy desigual valor o calidad, hasta llegar en el siglo pasado a las curiosas placas funerarias en las que destacaron singularmente los miembros de la familia Soler, de Muel.

De todos modos, así en azulejos como en loza, no puede ignorarse la existencia de otros puntos de fabricación que conocieron una vida más o menos larga.

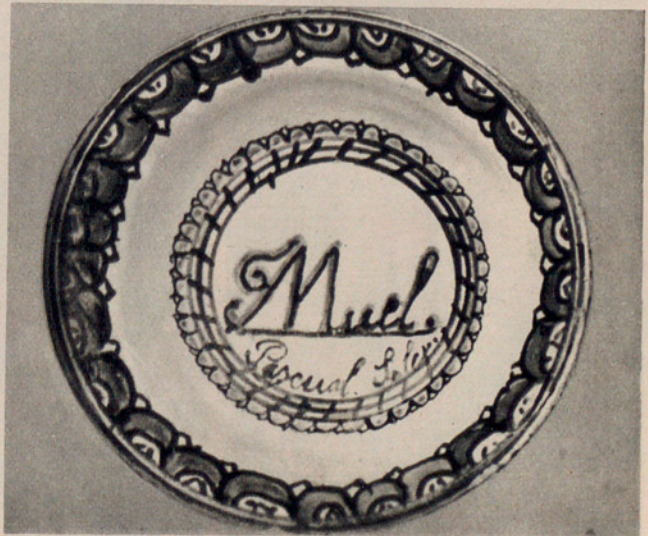
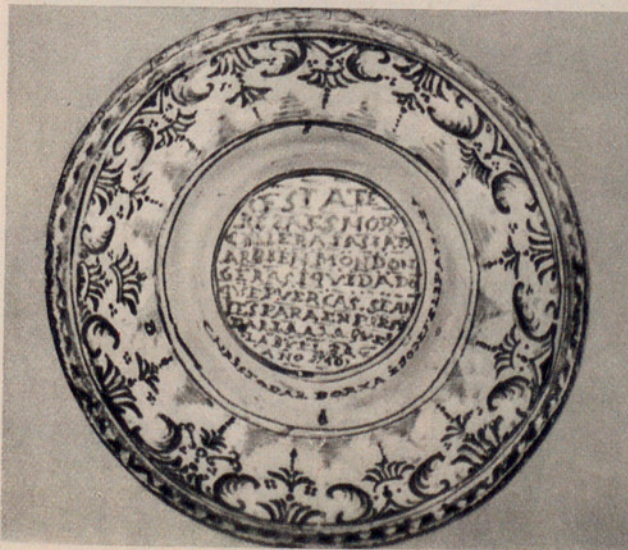
En primer lugar, Zaragoza. Un documento del año 1365 menciona "una parreta de tierra, obra de Çaragoça". En este caso, parece tratarse de una pieza de loza común, pero siglos más tarde los alfareros zaragozanos debieron producir también piezas pintadas, ya que un documento de 1779 trata de la necesidad de adaptar las ordenanzas de los alfareros de Teruel a las de los de Zaragoza. En 1531 se menciona a Cristóbal Vutver, maestro de azulejos que habitaba en Zaragoza pero no debía ser originario de allí, que contrata la fabricación de baldosas con vidriado blanco, verde, amarillo, azul y negro (los habituales en Toledo) para la casa de don Juan de Coloma. Otro documento zaragozano, del año 1600, trata de una partida de 8.500 piezas que debía suministrar el azulejero Alonso de Aragón, establecido en la vecina localidad de Cadrete. Quizá es zaragozana la hermosa azulejería policroma que todavía se conserva en los zócalos de las capillas de San Vicente, Santo Dominguito del Val (añadida a lo anterior de Muel), San Agustín (pavimento) y Santos Pedro y Pablo (suelo y arrimadero), todas en la Seo de la capital de Aragón. En su mayor parte, se trata de piezas del siglo XVI y principios del XVII; la policromía y el dibujo son bastante cuidados.

Otro azulejero zaragozano, Antón Belbix, labró en 1544 varias piezas para la catedral de Huesca. Conocemos también el nombre de otros maestros de azulejos establecidos en Huesca que fabricaron baldosas con idéntico destino. Son el mestre Medina (1595), Jerónimo Codo (1606 a 1609), Jerónimo Saturnino (1635) y Miguel Izuel (1652). En aquel templo existen todavía azulejos atribuibles a alguno de ellos, semejantes a los de la seo de Zaragoza.

A alguna de estas localidades aragonesas pueden atribuirse varios hermosos azulejos del Museo de Vich (fig. 541) procedentes de laudas sepulcrales de principios del siglo XVI.

Las investigaciones de Llubí han permitido identificar los productos de los alfares de Villafeliche, importante centro mencionado brevemente por Ponz, de los que existen muestras por lo menos desde fines del siglo XVII al XIX. De ello se deduce que pudieron ser fabricados en aquella localidad azulejos del tipo de los de San Andrés, en Calatayud (figura 544), y platos y otras piezas con flores, escudos, pájaros, sobre un fondo parecido. Otra loza de factura muy simple, en verde azul y manganeso, hallada en los testares de Villafeliche, recuerda ciertos productos de Muel, mientras algunas piezas bastas azules muestran el eco de la cerámica de Teruel. Es también muy notable una clase de loza fina decorada, salida de aquellos hornos, cocida dentro de cajas especiales. Algunos de sus ejemplares — hueveras, jícaras, tazas — recuerdan productos de Alcora, pero en ciertos ejemplares monocromos parece como si se hubiera querido buscar una aproximación a las tonalidades de la cerámica oriental (verde manzana, berenjena, etc.).

También hay pruebas de que en Villafeliche se imitaron las lozas en azul y rayado ocre de Talavera y otra clase de cerámica cuyo fondo de decoración vegetal, muy característico, azul o vinoso, por progresivo amaneramiento vino a reducirse a pequeños matos de tallos finos, paralelos, rematados en motas alargadas que por comparación con las antiguas cerillas ha dado origen al nombre de "mistos" con que es conocido entre muchos coleccionistas. Sin embargo, el principal centro productor de esta loza permanece ignorado, encontrándose al parecer entre Aragón y Castilla. Un plato del I.V.D.J. con escudo partido, con un cuchillo y un león, perteneció acaso al convento de jerónimos de San Bartolomé de Lupiana (Guadalajara). Otras piezas tienen nombres de poseedores no identificados.



Figs. 526 y 528. — CANTARILLO Y PLATO EN VERDE Y AZUL (M.A.B.). Fig. 527. — JARRO DE LA COFRADÍA DE LA VIRGEN DE LA CANDELA, DE MUEL (M. de Zaragoza). Fig. 529. — PLATO DE 1676 (M. de Zaragoza). Fig. 530. — "TERRIZA" DE MUEL, DE 1748 (M. de Zaragoza). Fig. 531. — PLATO DE MUEL (M. de Zaragoza).



Figs. 532 y 533. — PLATOS EN VERDE, AZUL Y MANGANESO (M.A.B.). Fig. 534. — FRUTERO EN VERDE Y AMARILLO (Colec-
ción Rocamora, San Cugat). Fig. 535. — PLATO EN AZUL (Colec. Almagro, Barcelona).



Figs. 536, 537, 538, 539 y 540. — BOTES Y TARROS EN AZUL DE LA FARMACIA DEL CASTILLO DE MONZÓN (M.A.B.).

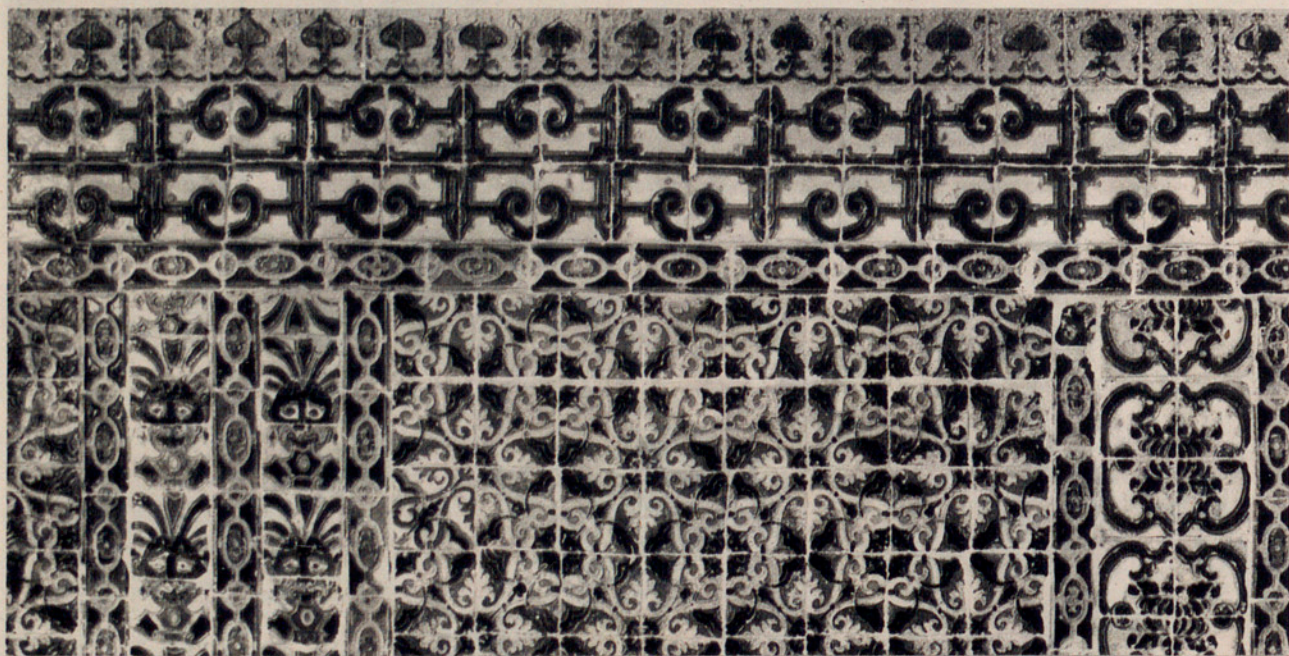


Fig. 541. — AZULEJO DE UNA LAUDA SEPULCRAL (M. de Vich). Figs. 542 y 543. — AZULEJOS DE CUENCA O ARISTA (Capilla de San Dominguito de la Seo de Zaragoza; ermita de Santa Lucía de Campillo de Aragón, Zaragoza). Fig. 544. — AZULEJOS CON FIGURAS (M.A.B.).

BALEARES

La cerámica hallada en las Baleares que se remonta a los tiempos de dominio musulmán o a las primeras décadas posteriores a su reconquista, tiene características generales muy parecidas a las de Valencia y Andalucía.

En 1937 se encontró en el solar de la casa núm. 19 de la calle de Zavellá, en Palma de Mallorca, un lote de más de un centenar de piezas de tipo musulmán, decoradas en su mayor parte en negro sobre el barro cocido sin vidriar. Algunas tienen además trazos verdes que realzan la ornamentación (figs. 545 y 546), y no faltan ciertas vasijas zoomorfas de curioso modelado (camello, leona) y tipología africana. Junto con ellas apareció un tarro o vasija con dibujo dorado muy sencillo, de tonalidad purpúrea oscura (figs. 547 y 548). Su perfil es distinto de lo conocido en la Península, pero se parece mucho al de algunas piezas de vidrio verde irisado (MAB), halladas en un solar cercano junto con restos de yeserías parecidas a las de la Alcazaba de Málaga.

Aunque el aspecto general de tales objetos inclina a suponerlos fabricados bajo dominio musulmán, nada se opone a que siguieran produciéndose luego, ya que algo parecido sucedió en Ibiza, donde se halló cerámica morisca junto con monedas del rey Jaime I († 1276).

Más adelante debió subsistir únicamente la alfarería más vulgar (jarras para agua, etcétera), sobre todo en Palma, Sineu e Inca. A fines del siglo XIII se menciona un *figulus* o alfarero de Inca, y en 1536 el inventario de los bienes de un ciudadano barcelonés fallecido en Cagliari (Cerdeña) enumera tres "cuscusones envernissades de Mallorca" (vasijas para cocer el alcuzcuz) al lado de piezas de lujo de Valencia y Pisa.

De mayor trascendencia que todo ello es el debatido y confuso problema de la mayólica o *majólica*. Recibió este nombre en Italia (y sólo allí) por lo menos en los siglos XV y XVI la loza dorada, en una época en que precisamente está muy bien documentada la exportación a Italia de loza dorada valenciana mientras para Mallorca no había pruebas suficientes de fabricación de dicha loza en aquella época.

De todos modos, hay algunas referencias que parecen abonar la fabricación en la propia isla de Mallorca. En primer lugar, varias citas de un inventario de Francesco di Marco Datini, fechado en Florencia en junio de 1400, entre las cuales cabe mencionar "VI piattelli di terra piccolini da pesce fatti a Maiolica, XVIII scodelle di terra da mangiarvi dentro fatte a Maiolica", así como "Il rinfrescatori di terra fatti a Maiolica da mettere frutte in fresco nell'aqua", a pesar de que las piezas de "opere di terra di Valenza" eran bien conocidas de Datini, como prueba entre otras una referencia documental de 1394.

Un tratado anónimo italiano menciona una fórmula de loza dorada del siguiente modo: *A fare la invetriatura delle scodelle di maiolica*, describiendo el modo *secondo fano*

queli di Maiorica (esto es: según lo hace la gente de Mallorca), a base de limaduras de plata y oropimente (sulfuro de arsénico, pero quizá es confusión por otro ingrediente) por partes iguales, y galena como barniz y fundente, y añade: *e penso verrà fatto secondo Benedetto di Baldassarre Ubriachi* (hijo de Baldassarre y de paso por Barcelona hacia 1400).

Un texto de Malmantile (siglo XVII) citado por Bensa, parece confirmar la misma tradición, puesto que refiriéndose a la *maiolica* italiana dice explícitamente: “questa terra è detta *maiolica* dall’ isola di Maiorica o Maiorca dove già si fabbricava”.

En 1560 la fabricación de loza decorada de lujo en Mallorca debía haberse extinguido prácticamente, puesto que en tal fecha el maestro alfarero Diego de Alarcón, natural de Toledo y residente entonces en Menorca, pidió a los Jurados de Mallorca diez años de franquicia en caso de establecerse en la isla, fundando su pretensión en las ventajas que reportaría allí su maestría en hacer *obra de terra*: platos, escudillas, botes y redomas para boticarios, y azulejos, “así de Manises como sevillanos”, que tenían que importarse por no existir en Mallorca quien los fabricara.

A fines de siglo, en 1598, hallamos establecido en Mallorca, con su esposa, hijos y demás familiares, al *mestre de fer obra de terra blanca* Julio Gresso, genovés, a quien se concedió también franquicia por diez años habida cuenta del “público y notorio” provecho que resultaba de su arte, “que jamás había existido en Mallorca” hasta entonces.

El activo coleccionista mallorquín don G. Mulet ha reunido una serie de platos (figuras 550 a 552) de características muy homogéneas, que supone fabricados en la isla. Son piezas de un vidriado pajizo, con sencillos dibujos muy estilizados en verde y manganeso: pájaros, conejos y sobre todo cruces de Malta, temas vegetales o geométricos, etc. El carácter esencialmente popular de estas piezas impide fijar una cronología indubitable, aunque la semejanza de algunos temas con los de Castilla, Cataluña y Aragón inclina a suponer su fecha cercana al 1700. Acaso pueda relacionarse con esta cerámica la mención de “sis doseñas de escudellas novas de Inca” inventariadas en 1690 en el castillo de Alaró.

También debieron fabricarse en Mallorca piezas azules con decoración figurada al modo de las catalanas que conocemos o de las valencianas aludidas en la documentación del siglo XVII. Mulet supone que el color azul de las piezas mallorquinas se caracteriza por un tinte algo negruzco, y por ello se ha dicho alguna vez que es acaso mallorquín el plato de la figura 416.

Son escasísimos los datos referentes a la azulejería. Aparte de algunas piezas en blanco y azul, seguramente valencianas, publicadas por Font y Gumá, cabe citar las baldosas de la Capilla Real o de la Trinidad, en la catedral de Palma de Mallorca, y las de la capilla del castillo de Bellver, en la propia ciudad. Son todas iguales, cuadradas, con un dibujo muy simple, de lazo, estrellado, en verde y manganeso sobre un vidriado blanco hoy mate, quizá a causa del desgaste sufrido. Por su carácter y el de los edificios donde se hallan, pueden fecharse en la primera mitad de siglo XIV. No conocemos piezas similares, y por ello resulta difícil asegurar si se fabricaron en Mallorca o si lo fueron en Paterna, como en el caso de varias piezas de vajilla aparecidas en la isla.

En fecha ya muy posterior — fines del siglo XVIII y principios del siguiente —, se fabricaron en Mallorca azulejos policromos de tipo catalán y valenciano; algunas series atribuidas a esta manufactura reproducen figuras con trajes populares (fig. 549), y otras, pequeños temas decorativos.



Figs. 545 y 546. — VASIJAS MORISCAS SIN VIDRIAR CON DECORACIÓN EN VERDE Y NEGRO (Colec. Rocamora, San Cugat).
 Figs. 547 y 548. — EXTERIOR E INTERIOR DE UNA VASIJA CON DECORACIÓN DORADA (Colec. Rocamora, San Cugat).



Fig. 549. — AZULEJOS MALLORQUINES DE OFICIOS (M.A B.). Figs. 550, 551 y 552. — PLATOS MALLORQUINES CON DECORACIÓN EN VERDE Y MANGANESO SOBRE FONDO PAJIZO (Colec. Mulet, Palma de Mallorca).

ANDALUCÍA

En ningún lugar como en Andalucía persistió en España la tradición musulmana de un modo general y difuso. Ello explica que en multitud de localidades de aquella región se mantuvieran con más o menos fortuna centros alfareros de antiguo arraigo, a pesar de las nuevas modalidades introducidas por la Reconquista. Sevilla logró pronto la hegemonía a expensas de Córdoba, que no podía competir con ella en cuanto a facilidad de transportes, y también a costa de Málaga, cuya reconquista sólo se produjo dos siglos más tarde, cuando la ciudad se hallaba en plena decadencia. Pero a pesar de este neto dominio sevillano, la loza decorada y más aún la cacharrería y la alfarería de uso doméstico se labró en abundancia incluso en poblaciones del interior como Andújar, Úbeda y Bailén, siguiendo en algunos casos hasta muy tarde las tradiciones moriscas. Son singularmente famosas las "alcarrizas" de Andújar, de barro blanco poroso, y la loza vidriada o pintada de la misma localidad.

En un documento de 1271 del rey Alfonso X el Sabio referente a Córdoba, se ordena que en cuanto a alfarería se siga lo establecido antes de la reconquista de la ciudad; la toma de Sevilla en 1248 por San Fernando, padre de aquel monarca, tampoco debió representar ninguna alteración substancial en la vida de sus alfareros musulmanes. Aunque las referencias documentales no empiezan a abundar hasta fines del siglo XV, la situación parece haber sufrido pocas modificaciones hasta aquella época. En una y otra ciudad, dentro de una tradición que por lo menos se remonta al siglo XII, se produjeron grandes brocales de pozo (fig. 553) y jarrones (fig. 554) o tinajas con dibujo labrado a punta de cuchillo o a base de pequeñas estampillas aplicadas reiteradamente.

El grupo de alfares sevillanos de mayor importancia fué desde un principio el del arrabal de Triana, cuya actividad sigue ininterrumpida, pero los hubo también en otros lugares: Tablada, Bajondillo y el sitio llamado "Adarvejo de los moros", en la colación o término de la parroquia sevillana de San Pedro. Allí, en la segunda mitad del siglo XV — al parecer —, las nuevas modalidades del arte gótico motivaron un nuevo género de grandes piezas vidriadas con decoración en relieve. Las mejores y de mayor tamaño son una bellísima colección de pilas bautismales que se hallan aún hoy en varios lugares de Andalucía y de las Islas Canarias adonde se exportaron igual que a América — según consta documentalmente —. Son piezas capitales del grupo la pila de San Pedro de Carmona firmada "Juan Sánchez Vachero me fiso", la de la iglesia de la Concepción (fig. 555), en La Laguna (Isla de Tenerife), y la de San Lázaro de Sevilla (fig. 556), hoy en el museo de la propia ciudad. La fabricación de estas pilas debió proseguir a lo largo del siglo XVI y aun parte del XVII. Entre los ejemplares tardíos puede citarse una de Antequera, cuya temática decorativa, bas-

tante pobre, es parecida a la de algunos morteros y otras piezas de la misma época que tienen también vidriado verde y motivos en relieve.

ALICATADOS. — Resulta imposible — y acaso superfluo — hacer una distinción clara entre los alicatados granadinos realizados bajo dominio musulmán y los sevillanos labrados en la misma época — siglos XIII al XVI — por moros o cristianos. De su técnica y características generales — mosaicos policromos de piezas poligonales recortadas de losetas vidriadas — ya se trató en otro lugar de esta serie (tomo IV, págs. 177 y sigs.); por otra parte, de acuerdo con lo indicado en la introducción del presente volumen, sólo trataremos aquí de lo realizado en los territorios de señorío cristiano.

Entre lo sevillano más antiguo parecen situarse dos fragmentos de solería, hallados en la catedral y en la iglesia de Santa Marina, con grandes temas de lazo, encuadrados en Santa Marina por una cenefa de losetas en verde, melado y blanco. También se emplearon cintas verdes y otros elementos en decoraciones exteriores (torre de la iglesia de San Marcos, en Sevilla, etc.).

En el siglo XIV se señala el máximo esplendor de los alicatados de arrimaderos, así en la Casa de Olea y el Alcázar de Sevilla como en varias iglesias de la propia ciudad (San Gil — figura 559 —, San Esteban, etc.), y en las reformas o ampliaciones de la antigua mezquita de Córdoba en funciones de catedral. Muy notable resulta asimismo la portada de San Isidoro del Campo, en Santiponce y el magnífico conjunto de puro estilo sevillano en el convento de las Dueñas, en Salamanca (v. tomo IV, pág. 363 y fig. 413), construido hacia 1400 por Juan Sánchez de Sevilla. En Santiponce, el espacio comprendido entre las arquivoltas y su alfiz está ocupado por un alicatado de grandes lazos con ancho encintado; un pequeño azulejo circular contiene una inscripción azul en letras góticas, de mediados del siglo XV, que al parecer conmemora a sus autores: *Diego Quexada i su ermano* (sic). Gestoso cita otros ejemplos en la ciudad de Sevilla, destinados a enmarcar balcones (casa de los marqueses de la Algaba) o ventanas (casa en la calle de Juan de Ávila). Antes se trató ya (pág. 166) de la intervención de maestros sevillanos en obras aragonesas de fines del siglo XIV.

Los colores dominantes son el azul, verde, blanco, melado y negro moraduzco. Los temas musulmanes de lazo tienen a veces encintados blancos rectos (Alcázar, Casa de Olea) o mixtilíneos (Alcázar, San Esteban, etc.). Otras veces los temas, tallados en contornos curvos (fig. 557), se alejan ya de lo típicamente musulmán.

Por lo que se refiere a Córdoba, el mejor conjunto de alicatados es el de la Capilla Real (terminada en 1371) en la parte de la mezquita reformada para adaptarla a su uso como catedral. En el mismo templo son notables otros ejemplares, en particular uno con encintado blanco de arquerías mixtilíneas como las de San Esteban de Sevilla. En la propia capital cordobesa, existe todavía un arrimadero de alicatado con grandes ruedas de vistosa policromía, en la capilla de San Bartolomé del hospital de Agudos, la misma en que se halló la magnífica serie de azulejos de tipo granadino estudiados en otro volumen por Torres Balbás (vol. IV, pág. 181 y fig. 193).

El género no parece extinguirse hasta bien adelantado el siglo XVI, pero todavía en esta centuria hallamos obras de singular primor y belleza. Seguramente la mejor es la serie de alicatados que el sevillano Juan Pulido labró hacia 1545 para la Alhambra de Granada, en cuya sala del Mexuar destacan los paños con las columnas de Hércules y la primera



Fig. 553. — BROCAL DE POZO, VIDRIADO (M. de Córdoba). Fig. 554. — TINAJA CON DECORACIÓN ESTAMPADA (M. de Sevilla). Figs. 555 y 556. — PILAS BAPTISMALES DE BARRO VIDRIADO (Iglesia de la Concepción, en La Laguna, Tenerife; de San Lázaro, en el M. de Sevilla).

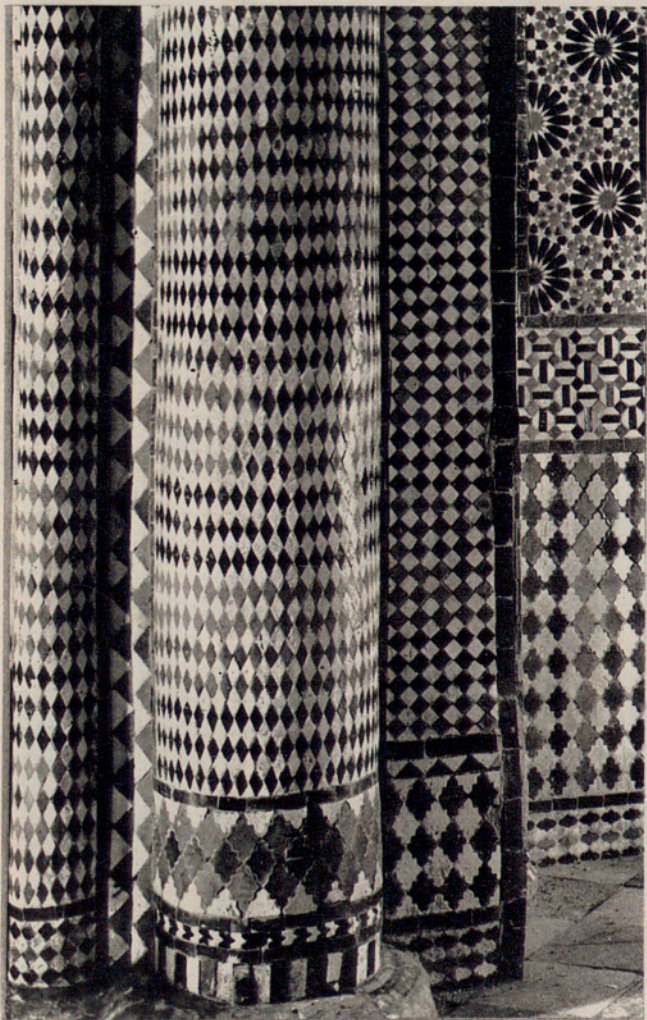
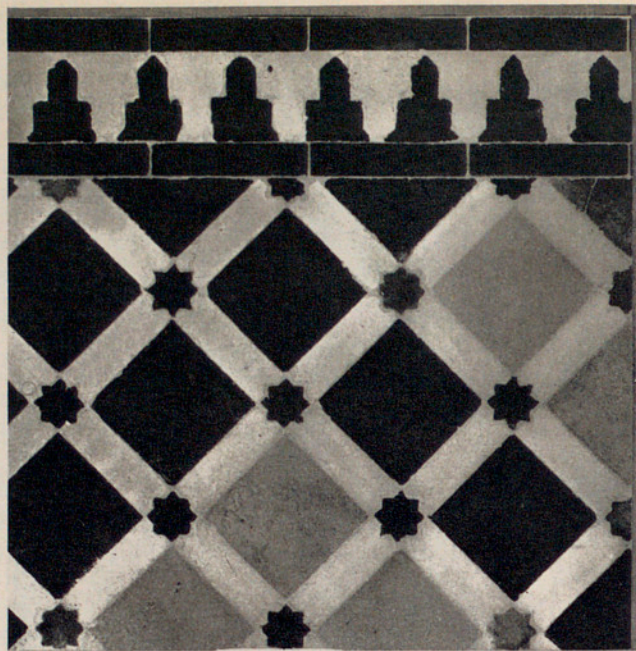
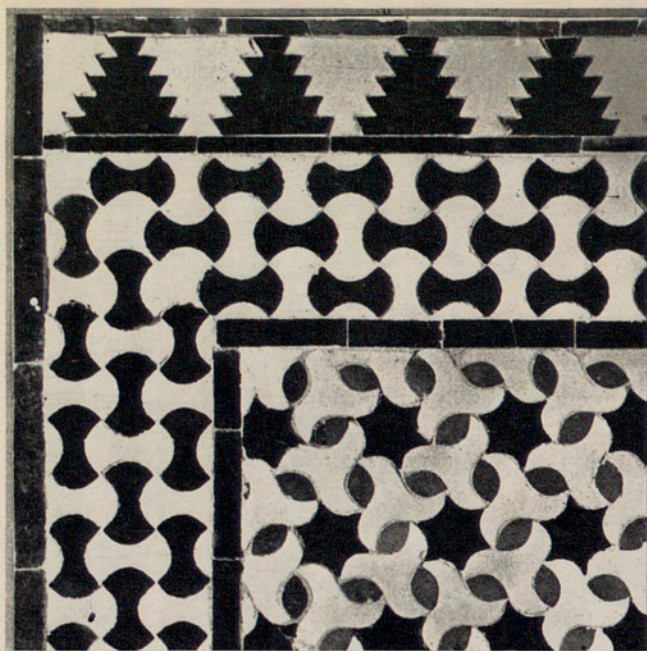


Fig. 557. — ALICATADO DEL SIGLO XIV (Alcázar de Sevilla). Fig. 558. — ZÓCALO DEL SIGLO XVI (Patio de los Arrayanes, Alhambra de Granada). Fig. 559. — ALICATADOS DEL SIGLO XIV (Iglesia de San Gil, Sevilla). Fig. 560. — ALICATADO DEL SIGLO XVI (Sala del Mexuar, Alhambra de Granada).

divisa francesa de Carlos V, PLVS OVLTRE (fig. 560). En contraste con ellos y como muestra de decadencia puede citarse el zócalo del Patio de los Arrayanes, en el mismo palacio, con azulejos y piezas recortadas, de factura muy pobre (fig. 558) que los alfareros Antonio Tenorio y Gaspar Hernández — morisco el segundo — labraron entre 1587 y 1599 a imitación de los antiguos alicatados musulmanes.

MOSAICOS DE PIEZAS MOLDEADAS. — Como derivación de los alicatados, igual que en Valencia pueden señalarse en Andalucía las solerías o mosaicos de revestimiento a base de piezas que encajan entre sí, obtenidas a molde. Ello facilitaba enormemente la colocación de estos conjuntos sin necesidad de la costosa labor de recorte y ajuste necesaria en los alicatados.

En lo andaluz son muy típicas las estrellas y crucetas encajando con cintas azules o blancas con filete central azul (figs. 561 y 562). Según Camps Cazorla, la abundancia de este género de piezas en los alrededores de Jaén pudiera inclinar a la suposición de que se fabricaran en aquella ciudad. Sin concretar tanto, la representación de una solería del mismo tipo que la de la figura 562 en una tabla andaluza de la segunda mitad del siglo XV con la Virgen y los Santos Francisco, Pedro, Isabel y Clara (col. particular, Córdoba), confirma su cronología y área geográfica. En la misma tabla se representa la Anunciación con solería de alicatado idéntica que la del frente del estrado de la sala de reposo de los Baños de la Alhambra, obra sevillana de principios del siglo XVI. De todos modos, algo debió producirse en Jaén, puesto que en 1539 Lucio Marineo Sículo menciona la ciudad como centro alfarero.

AZULEJOS EN RELIEVE. — Los azulejos cristianos andaluces de fecha más antigua parecen ser del siglo XIII. En la capilla de la Piedad de la parroquia sevillana de Santa Marina, hallóse en 1885 un zócalo que al parecer presentaba dos fajas de baldosas rectangulares verdes, y entre ellas una serie de piezas cuadradas, de punta, alternando con otras triangulares vidriadas en blanco, formando en conjunto una faja más ancha que las verdes. Las piezas cuadradas, de 9 cm. de lado, tienen escudos de punta redondeada con emblemas en relieve, obtenidos a molde y vidriados, en los que alternan castillos y águilas explayadas, en negro y melado (figs. 563 y 564).

Osma identificó estas armas con las del infante don Felipe († 1274), hijo de San Fernando y arzobispo electo de Sevilla durante unos años.

En la catedral de Sevilla existieron zócalos parecidos, de los que proceden algunos azulejos del I.V.D.J., en los que alternan castillos y cruces. Según los datos aducidos por el propio Osma, se trata de los emblemas del infante don Enrique († 1303), que debió usar de ellos en los últimos años de su vida, quizá a partir de 1294.

Procedentes al parecer de la iglesia sevillana de San Andrés y hoy dispersos, existen varios azulejos de 9 a 11 cm., sobre cuyo fondo vidriado blanco destacan dos lobos pasantes en relieve, que conservan restos de esmalte verde (fig. 565).

También se hallaron piezas muy semejantes en Córdoba, con escudos de los conquistadores de la ciudad. En el I.V.D.J. y en el Museo Provincial cordobés se guardan varios ejemplares, por lo menos con diez escudos distintos, de base redondeada, todos en relieve y vidriados. Otro lote de Córdoba, en el propio museo local, con escudos cuartelados vidria-

dos, en relieve, parece de los siglos XIV al XV, ya por su forma apuntada como por el estilo de los emblemas que aparecen en ellos (figs. 566 y 568). Más tarde se fabricaron azulejos con relieves de tipo gótico (fig. 567) o renacentista (fig. 572).

AZULEJOS DE CUENCA O ARISTA. — A fines del siglo XV y en el siguiente, aparte de algunos alicatados tardíos y de las piezas de “cuerda seca”, mencionadas en otro lugar (página 234), la intensa producción azulejera de Andalucía, principalmente en Sevilla, se polariza en dos técnicas: la cuenca o arista, que enlaza con la tradición musulmana, y los azulejos decorados a pincel, de tipo renacentista, según el procedimiento llamado allí pisano por suponerse típico de la ciudad de Pisa.

Las piezas de arista presentan el mismo aspecto que las valencianas y toledanas: dibujos en hueco obtenidos por presión de un molde y coloreados luego enteramente gracias a los esmaltes depositados en las concavidades o *cuenecas* delimitadas por una arista o canto vivo; el color sólo puede correrse en caso de que el exceso lo haga desbordar de su compartimiento. Los ejemplares hallados en Barcelona (pág. 118) y ciertas piezas toledanas, parecen probar que esta técnica se aplicó por lo menos desde el siglo XV.

Las piezas sevillanas de arista más antiguas son de tipo morisco y suelen reproducir en azulejos sueltos o grupos de cuatro un dibujo de lacería formando una gran rueda con cintas blancas y fondos de color, generalmente verde, melado y negro, a los que más tarde se añadió el dorado. Para orlas y cenefas existen piezas menores, rectangulares, también con lacerías y cintas.

Resulta de excepcional interés, en los alrededores del año 1500, la decoración de parte de la iglesia de Santa Paula, en Sevilla, y en particular el sepulcro de don León Enríquez (figura 569), con piezas jaspeadas, un gran escudo de cuerda seca (v. pág. 233) y un completo repertorio de temas moriscos y góticos, destacando entre estos últimos la imitación de un suntuoso tejido.

Los temas figurados, entre ellos animales y elementos góticos, aparecen sobre todo en las pequeñas olambrillas, de gran riqueza y variedad, combinadas a menudo con baldosas monocromas o sin vidriar.

En el siglo XVI, el arte plateresco desarrolló el empleo de figuras sueltas, combinándolas con orlas y frisos de trazado netamente renacentista. Parecido estilo triunfa en las piezas decorativas con estrellas y elementos florales o geométricos, formando composiciones a base de una o cuatro piezas, y piezas dobles para colocar en techos, del modo llamado por tabla. Estas últimas piezas son rectangulares, y pueden contener un motivo completo o la mitad de un tema cuadrado. Hay azulejos de este género con decoración normal de arista (figura 573) y otros con relieves mayores, obtenidos también a molde (fig. 572). Incluso en ciertos casos excepcionales se fabricaron piezas de doble tamaño que las de *por tabla*, conteniendo un tema cuadrado completo. Una de las más bellas es indudablemente la que contiene una cabeza de mujer inscrita en una corona de follaje (fig. 570), que según datos de Gestoso ocupó en otro tiempo el casetón central de un techo de viguería con azulejos dorados de la casa núm. 12 de la calle del Rosario, en Sevilla. Entre los mayores techos que guardan todavía su complemento de azulejos, merecen citarse los de las naves colaterales de la iglesia parroquial de Alcalá del Río (Sevilla).

Aparte de los techos, hubo azulejos por tabla en algunos balcones, como por ejemplo



Figs. 561 y 562. — MOSAICOS DE PIEZAS VIDRIADAS (M. Arq. Nac., Madrid.; M.A.B.). Figs. 563, 564 y 565. — AZULEJOS ANDALUCES VIDRIADOS CON DIBUJO EN RELIEVO (M. Arq. Nac., Madrid). Figs. 566, 567 y 568. — ÍD. (M. de Córdoba; I.V.D.J.; M. de Córdoba).

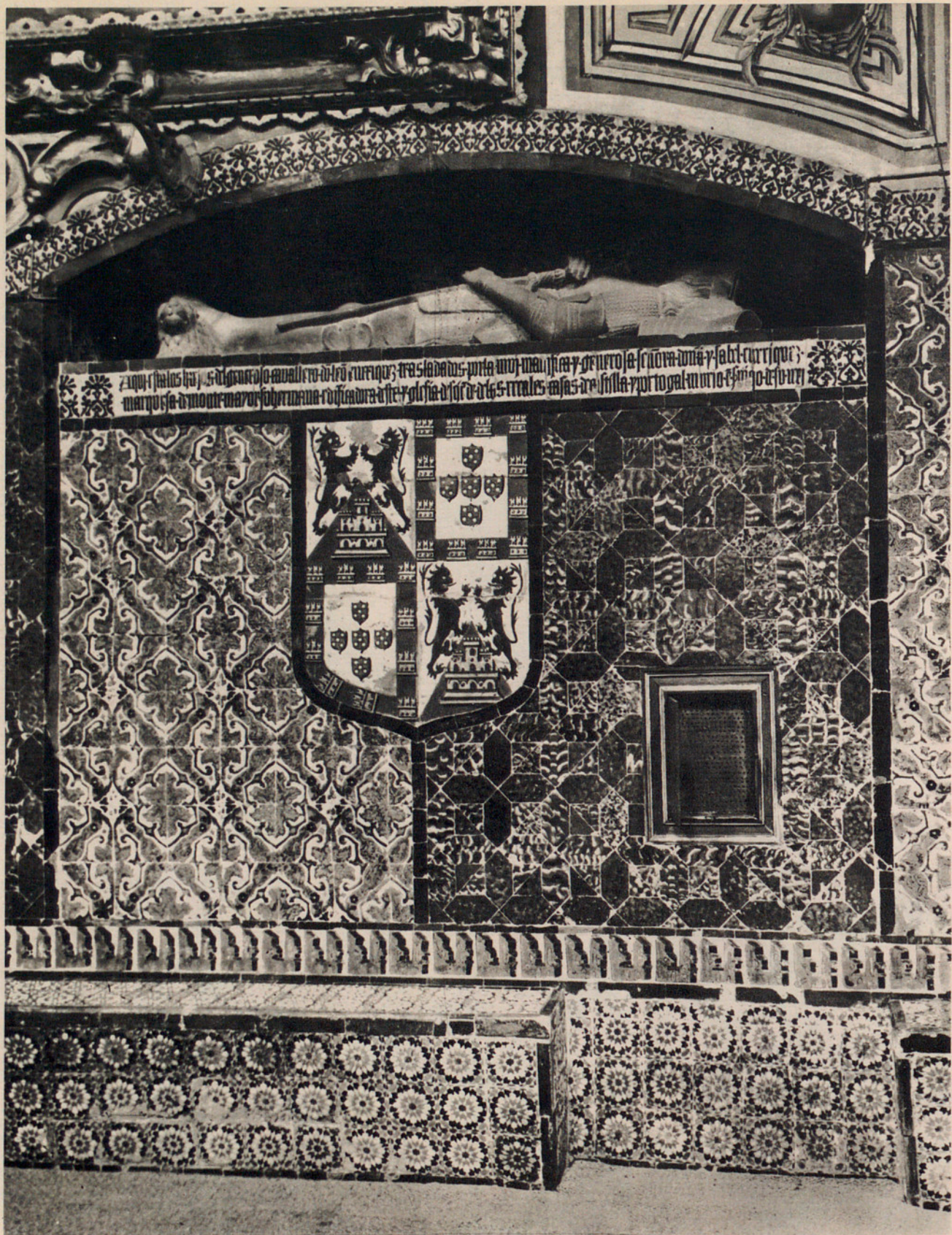
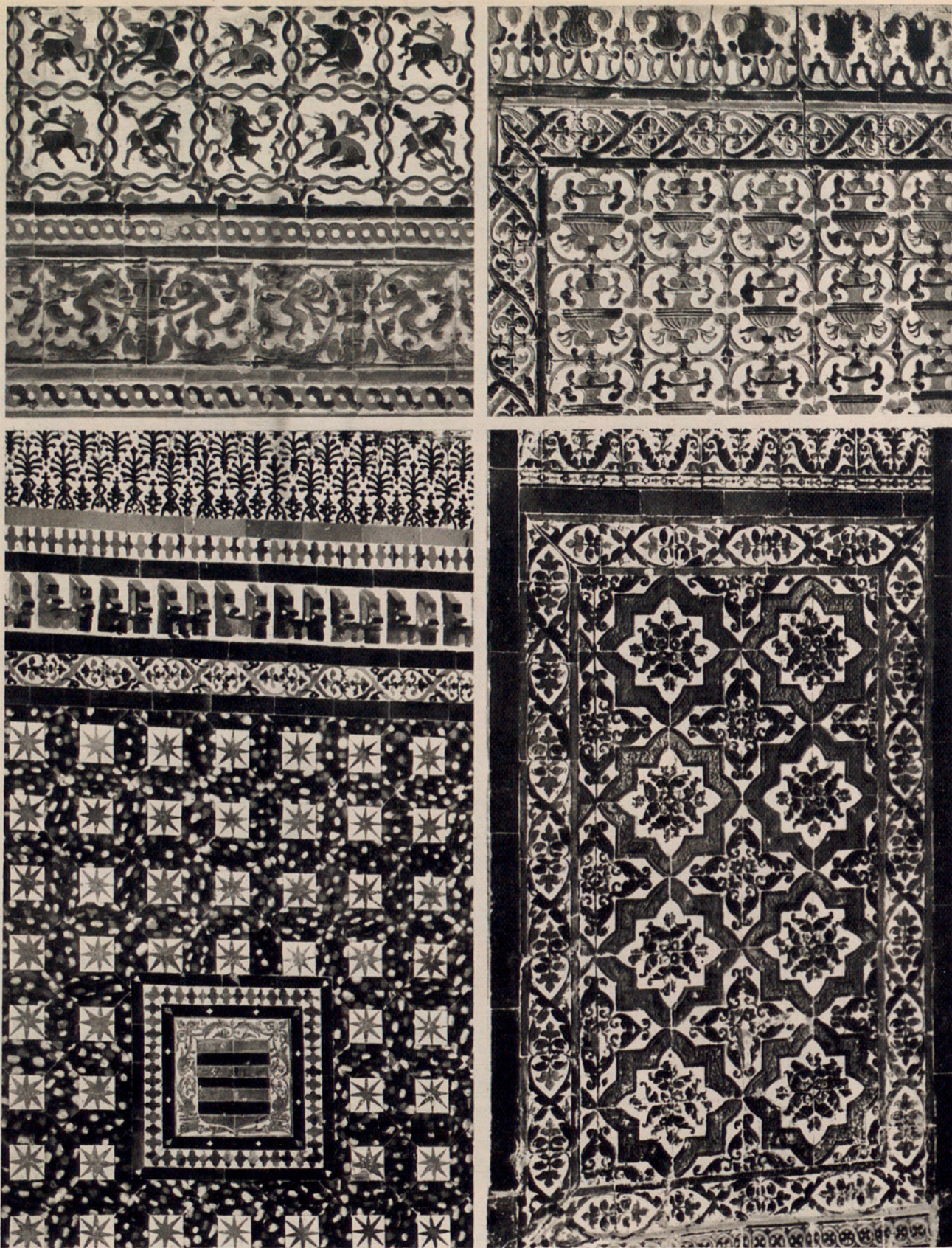


Fig. 569. — SEPULCRO DE D. LEÓN ENRÍQUEZ, CON REVESTIMIENTO DE AZULEJOS (Iglesia del convento de Santa Paula, Sevilla).



Figs. 570 y 571. — AZULEJOS DE CUENCA O ARISTA (I.V.D.J.; M. Arq. Nac., Madrid). Fig. 572. — PAR DE AZULEJOS PARA TECHO (I.V.D.J.). Fig. 573. — AZULEJO DE CUENCA O ARISTA (M. Arq. Nac., Madrid).



Figs. 574, 575 y 576. — ARRIMADEROS DE AZULEJOS SEVILLANOS DEL SIGLO XVI (Pabellón de Carlos V en el Alcázar de Sevilla; Casa del Yeso en id.; Casa de Pilatos, en Sevilla). Fig. 577. — ARRIMADERO DE AZULEJOS DEL SIGLO XVI (Sala de los Abencerrajes, en la Alhambra de Granada).

en el convento de la Madre de Dios, en Baena (hacia 1510-1518), con escudos del conde de Cabra, don Diego Fernández de Córdoba y Mendoza, y de su esposa doña Francisca de Zúñiga y La Cerda.

En Sevilla existen todavía magníficos conjuntos de azulejos de arista colocados en su emplazamiento primitivo. Quizá el mayor es el revestimiento de los muros del antiguo palacio del Marqués de Tarifa, conocido con el nombre de Casa de Pilatos (fig. 576). Hay grandes paños de azulejos cuadrados, grandes, o bien de otros pequeños combinados con *alfardons* hexagonales. Alrededor se prodigan zócalos y cenefas de piezas rectangulares, de dibujo muy variado, que a menudo recuerda el de los alicatados más sencillos.

El Alcázar sevillano conserva también revestimientos de esta época. En primer lugar, varios paños de arista con mucho dorado en las jambas del paso de la Sala de la Justicia a la Casa o Palacio del Yeso (fig. 575). Pero el monumento más singular es el pabellón o cenador de Carlos V, en los jardines del palacio. Su estructura recuerda todavía, en muchos elementos, los pabellones de los jardines del mundo islámico, y como en ellos hay un pórtico de columnas y en el centro de la estancia un surtidor con taza de mármol. Alrededor de ésta todavía existen restos de una solería de piezas vidriadas en blanco, negro, melado, verde y azul, recortadas e incrustadas en ladrillo, con el nombre de Juan Hernández y la fecha de 1543. Hay aquí algunas piezas de excelente factura con temas renacentistas y bellos motivos de flora y fauna: unicornios, sátiros, etc. (fig. 574).

Como prueba evidente del auge de las piezas de arista sevillanas, cabe citar algunos casos de su exportación y empleo en otras regiones y países.

En Tentudía (Badajoz) en 1518 y años más tarde en Flores de Ávila (Ávila) se emplearon simultáneamente piezas sevillanas de arista de tipo mudéjar y plateresco, junto a azulejos pintados al modo italiano: frontales, arrimaderos, frisos y peldaños; en la iglesia de Tudía o Tentudía hay un peldaño decorado enteramente con losetas de cuenca con el escudo de la familia Médici, que deben corresponder al pontífice entonces reinante, León X (1513-1521), del mismo tipo que otras piezas halladas en Roma en el castillo Sant'Angelo.

La exportación de azulejos de aristas sevillanos fué muy copiosa, especialmente a Portugal, donde se conservan todavía conjuntos tan importantes como el revestimiento interior de la catedral vieja de Coimbra (suprimido en parte para revalorizar los pilares románicos) y el de la sala capitular del convento de la Concepción, en Beja.

Un documento de 1503, publicado por Gestoso, prueba que en aquella fecha un famoso ollero de Triana, Fernán Martínez Guijarro, y su hijo Pedro de Ferrera vendieron a Maestre Olivar, de Coimbra, una partida de azulejos valorada en 20 mil maravedís.

En Granada, durante el siglo XVI, aparte de las imitaciones de los alicatados antiguos se fabricaron también azulejos de arista, al modo de Sevilla. Los hornos se hallaban en el lugar cercano al Palacio de la Alhambra llamado El Secano porque al destruirse las obras de irrigación musulmana quedó yermo. Allí estuvieron los alfares de los Tenorio, Robles y Hernández. De todos modos, muchos de los azulejos existentes en Granada deben ser de fabricación sevillana. Por ejemplo, el friso con las letras P. V., iniciales de la divisa de Carlos V, en los Baños de la Alhambra. Menos seguro resulta el lugar de fabricación de las baldosas octogonales de arista con atauriques, lacerías, y en el centro el escudo nazarí (figura 571), que sirvieron en muchos lugares del palacio para reemplazar los antiguos azulejos pintados de tema parecido. Antonio Tenorio labró en Granada el revestimiento de

azulejos de arista en blanco y azul, de la Sala de los Abencerrajes, también en la Alhambra, que forman un dibujo de estrellas de ocho puntas combinadas con cruces afiladas (fig. 577).

Idéntica decoración se halla en el presbiterio de la iglesia de San Miguel (1559-1561), y en los frisos y ventanas del campanario de la parroquia de Santa Ana, de la misma ciudad, construido entre 1561 y 1563.

RELIEVES VIDRIADOS. — Más que en los azulejos de arista, cuya temática inicial es al fin y al cabo morisca, las nuevas modalidades del Renacimiento hallan adecuada expresión en Sevilla en otras dos clases de piezas vidriadas: los relieves, objetos y figuras modelados y recubiertos de esmalte blanco, y la azulejería pintada policroma, en la que dominan los azules y amarillos sobre fondo blanco.

Las esculturas vidriadas tienen antecedentes sevillanos ya en los siglos medievales. Así, entre las piezas más antiguas cabe señalar un pequeño relieve con la Coronación de la Virgen, que perteneció a la colección Gestoso y procedía de la antigua iglesia sevillana de San Miguel. La Santísima Trinidad está representada por tres personajes masculinos; por su estilo y composición, esta obra debió tomarse de un vaciado de uno de los relieves de alabastro producidos en serie por los talleres ingleses de Nottingham durante los siglos XIV y XV; a esta segunda centuria parece pertenecer la reproducción hallada en Sevilla, que pudo fabricarse en la propia capital andaluza.

A fines del siglo XV, la activa relación con Italia halla un interesante reflejo en el campo de las artes cerámicas sevillanas. Debieron abundar bastante los relieves importados, que producía en Florencia el taller de los Della Robbia, y se conservan aún ejemplares magníficos, en su mayor parte de figuras con vidriado blanco y fondos azules: el retablo llamado de la Virgen de la Granada, en la catedral, que perteneció a uno de sus altares, y en el propio templo el bello relieve de la Virgen del Cojín, procedente del convento sevillano de la Trinidad. En la casa núm. 4 de la calle de las Monjas Descalzas, en Sanlúcar de Barrameda, hubo hasta su enajenación en 1909 un *tondo* o medallón circular con guirnalda de flores y frutos rodeando una media figura de la Virgen y el Niño con dos querubines. Finalmente, en una hacienda cercana a la villa de Gines (Sevilla) se hallaron tres querubines y la mitad superior de una figura de la Virgen, que debieron pertenecer a una Natividad. La importación de obras italianas alcanzó también a Valencia (la Virgen y el Niño y dos serafines, con guirnalda circular de flores y frutas, atribuible a Benedetto de Maiano, que se colocó sobre la puerta del monasterio de la Trinidad), e incluso a Castilla (retablo de la Asunción, en el M.A.N., procedente de Burgos).

En Sevilla, con una importación tan activa, al fin triunfa totalmente el estilo renacentista, y el escultor Pedro Millán, flamenquizante en muchas de sus obras más antiguas, firma uno de los admirables medallones circulares con figuras de santos, vidriados, con policromía, de la magnífica puerta lateral de Santa Paula en Sevilla (fig. 579), cuya parte de azulejería firmó un ceramista italiano allí establecido, Niculoso Francisco Pisano.

AZULEJOS PINTADOS. — **Niculoso Pisano.** — Parece seguro que el introductor en Sevilla de la azulejería pintada de estilo italianizante fué precisamente Niculoso Francisco Pisano, ciudadano florentino. Acaso se hallaba establecido en la capital andaluza a fines del siglo XV, pero las obras fechadas que de él se conservan pertenecen ya a la centuria



Fig. 578. — RETABLO Y ALTAR DE NICULOSO PISANO, AÑO 1507 (Capilla del Alcázar de Sevilla).



Fig. 579. — DETALLE DEL REVESTIMIENTO DE UNA PORTADA DE NICULOSO PISANO, AÑO 1507 (Convento de Santa Paula, Sevilla).

siguiente. La más antigua es la lauda sepulcral de azulejos de don Iñigo López, en la parroquia de Santa Ana de Triana, con inscripción de 1503.

En el año 1504 firmaba Niculoso otra de sus admirables producciones, el altar y retablo de la Visitación (fig. 578), con las armas de los Reyes Católicos, que es aún hoy una de las más ricas preseas del Alcázar de Sevilla. También presenta el tema de la Visitación un paño de doce azulejos firmado por *Niculoso Italiano* y existente en la actualidad en el museo de Amsterdam. Debe citarse luego el admirable conjunto de la portada de Santa Paula, aludido ya antes, en cuyo fondo de maravillosa azulejería plana, en la que dominan blancos, azules y ocre, destacan los *tondos* o medallones circulares en relieve vidriados según el género de los florentinos Della Robbia (fig. 579). La fecha resulta algo insegura; a juzgar por un azulejo sobrante del propio Niculoso, aprovechado en la base de la rama izquierda del arco, con la cifra 154 (o 158), pudiera ser 1504 ó 1508.

A principios del siglo XIX Ceán Bermúdez pudo registrar todavía la existencia en el Alcázar de Sevilla de un segundo retablo de azulejos con la Coronación de la Virgen y los Santos Juanes, también firmado y fechado en 1504. Por desgracia no se conserva en su emplazamiento original, y al parecer tan sólo quedan de él algunos restos fragmentarios.

En 1508 consta que Niculoso cobró de la fábrica de la catedral de Sevilla tres mil maravedises "por los azulejos que fiso para la silla del arzobispo", obra no identificada.

Por lo que se refiere a los colaboradores de Niculoso, aparte del escultor Pedro Millán, ya citado, que firmó uno de los medallones de Santa Paula, conocemos el nombre del imaginero francés Claudio de la Cruz, quien en 1510 otorgaba poderes para liquidar cuentas con el italiano por "todo el tiempo que le serví en el dicho su oficio", el cual entre otras obras le hizo una figura o retrato del natural.

Como prueba documental de que en el taller de Niculoso se fabricaban también al parecer piezas de cuenca o arista, cabe citar un contrato de 1518 para el suministro de seis mil azulejos y mil alizares para el convento de San Pablo, de cuatro labores o temas decorativos, conteniendo cada azulejo un cuarto de tema.

Sigue cronológicamente una obra de gran amplitud, el conjunto de retablos de la Virgen, Santiago y San Agustín, con sus respectivos frontales, púlpito y decoración del presbiterio, en la iglesia de Nuestra Señora de Tentudía (Badajoz). Completan la decoración azulejos de arista aludidos en otro lugar (v. pág. 207) y en los altares se hallan la fecha 1518 y los nombres de Niculoso, y del vicario del antiguo convento de Tentudía, Juan Riero, quien debió llevar el peso económico de la empresa pero no parece haber sido azulejero. En efecto, según el contrato para uno de tales retablos, publicado por Hernández Díaz, Niculoso se obligó a labrarlo en tres meses, sin "alçar mano del fasta lo aber acabado de fazer", mientras el vicario Juan Riero, por su parte, entregó un adelanto de cinco mil maravedís a cuenta del pago total del retablo, cada uno de cuyos azulejos se estimaba en diez maravedís.

Cierran el grupo otras tres obras: unos paños de azulejos con el Padre Eterno y los símbolos de los Evangelistas (Museo de Sevilla); los azulejos con figuras alegóricas que pertenecieron a un descabalado conjunto de la iglesia parroquial de Flores de Ávila (Ávila), firmados y fechados en 1526; finalmente, algunos azulejos de otro revestimiento firmado que cita Gestoso y parece decoró en otro tiempo el palacio de los Condes de Real, en Valencia.

Durante el segundo cuarto del siglo XVI la azulejería pintada sufre en Sevilla una especie de colapso que resulta difícil superar. Quizá fué todavía el propio Niculoso quien labró

en una calidad bastante pobre, para la cartuja de Sevilla, unos azulejos con figuras de santos de estilo español, flamenquizado, entre gótico y plateresco, bajo arquerías, firmados *Pizan me hizo*. Gestoso publicó asimismo unos tableros de azulejos existentes hasta 1869 en el convento sevillano de las Dueñas, con figuras de santos que parecen imitar los procedimientos de Pisano.

En 1561, el ollero Roque Hernández, uno de los más activos de Triana, firmó un notable contrato para aprender a fabricar "azulejos y loza de Piza" (esto es, pintada al estilo italiano) con un artista flamenco residente en Sevilla, Francisco Andrea, con el cual se asoció para producir en exclusiva por un año y medio aquella clase de cerámica. Puede acaso relacionarse este documento con un frontal de azulejos fechado en 1558 en la catedral de Córdoba (fig. 580), con la escena de la recolección del maná. Su estilo es paralelo al de los magníficos zócalos de autor flamenco y carácter italianizante fechados precisamente en el mismo año, del palacio de Vila Viçosa, en Portugal.

El investigador portugués J. M. dos Santos Simoes supone que en otro frontal de Córdoba en el que se representa la Epifanía (fig. 581) pudiera hallarse una muestra de los productos de Roque Hernández siguiendo este género de azulejería.

Poco más tarde se registra la presencia en Sevilla de ceramistas italianos. Así Antonio Sanbarino, "maestro de loza de Venecia", casado en Sevilla en 1569 y residente allí por lo menos hasta 1587, era de Albissola, centro alfarero contiguo a Savona. En 1584 se menciona junto con él a otro ceramista llamado Bartolomé Sanbarino.

Por el mismo tiempo los documentos mencionan a Tomás y Jusepe Pésaro o Pésaro, genoveses. Tomás, estaba ya en Sevilla desde antes de 1569, y se le cita todavía en 1582. Conocemos el nombre de su ayudante, Bernardo Cerrudo, genovés como aquél, ollero residente en Sevilla en 1574 y nombrado como "oficial de hacer vasos de loza de Venecia". En 1615 continuaba la manufactura un Jusepe Pésaro que debía ser hijo de Tomás y poseía "hornos de hacer escudillas y platos". Sin embargo, en 1597 uno de los herederos de Tomás Pésaro tenía alquilada una de sus casas "a unos olleros que labran en ella loza de Talavera".

Dentro del último tercio del siglo XVI se fabricaron en Sevilla grandes revestimientos de azulejos pintados en los que dominan azules y amarillos.

Hay ejemplos de calidades y tipos variados. A. Sancho Corbacho agrupa una serie muy importante en torno a un maestro Alonso (acaso Alonso García, documentado entre 1534 y 1576, suegro de Roque Hernández), que firma los zócalos de la capilla mayor de Santa Clara (figs. 582 y 583), en 1575, y los de Santa Ana, de Sevilla. Deben ser del mismo taller algunos del convento de la Madre de Dios, en la misma ciudad, de 1573, y otros de San Bartolomé de Carmona, de 1577. En relación con ellos pueden citarse unos de 1585, procedentes de San Agustín, en la casa de la condesa de Nebrija, y los de 1589 en Santa María de Jesús, también en Sevilla. En éstos y en otros muchos, la decoración más rica suele reducirse a orlas y pilastras, mientras los grandes paños rectangulares tienen dibujos menores a base de grupos de cuatro azulejos iguales o en dos parejas simétricas. Los paños y cenefas suelen encuadrarse por medio de *verdugillos*, piezas de forma rectangular muy alargada.

De mayor suntuosidad, aunque de dibujo más desigual, suelen ser las obras del azulejero sevillano del siglo XVI de mayor nombradía, Cristóbal de Augusta, "pintor de azulejo de la obra de Italia". Era oriundo de Estella, en Navarra, y en 1569 contrajo matrimonio en Sevilla con Margarita, hija de Roque Hernández.

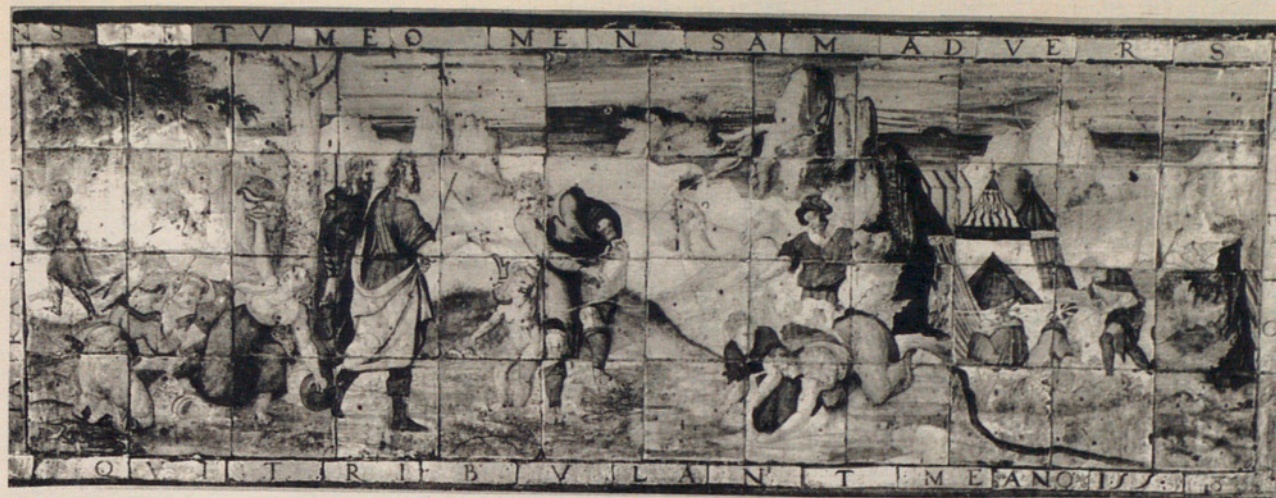


Fig. 580. — FRONTAL DE AZULEJOS DE 1558 (Capilla de la Asunción, Catedral de Córdoba). Fig. 581. — ÍD. CON LA EPIFANÍA, SIGLO XVI (Catedral de Córdoba). Figs. 582 y 583. — AZULEJOS DE 1575 (Santa Clara, Sevilla).



Fig. 584. — AZULEJOS DE 1577 (Iglesia de Santiago, Carmona).

La obra más fina atribuída a Cristóbal de Augusta es el zócalo de las capillas de la cabecera de las naves laterales de Santiago de Carmona, fechado en 1577 (fig. 584). En este mismo año contrató en compañía de su suegro el revestimiento de las estancias llamadas de Carlos V en el Alcázar de Sevilla, del que se conservan cerca de 600 metros cuadrados, con medallones fechados en 1577 y recuadros con figuras alegóricas firmadas y fechadas en 1578 (figs. 585 y 586). Los entrepaños tienen grandes temas decorativos formados por grupos de 97 azulejos con uno o dos ejes de simetría.

Dentro de estilos similares son innumerables los zócalos y frontales de azulejos sevillanos todavía existentes en Andalucía. Procedentes de los conventos de San Pablo (dominicos, hacia 1576) y del Carmen, existen abundantes muestras en el Museo de Sevilla (fig. 588). Aparte de los de Sevilla, Carmona y otras poblaciones de la provincia, es muy notable el lote de frontales de la catedral de Córdoba. Además de los de mediados de siglo, citados anteriormente, hay algunos cuyo fondo imita suntuosos brocados (fig. 587).

A fines del siglo XVI aparece también la nutrida serie de los azulejos llamados "de punta de clavo" (fig. 591), a base de temas geométricos sacados de los repertorios de arquitectura, que alcanzaron singular difusión en toda España. Entre los ejemplares sevillanos pueden citarse un zócalo cercano al año 1590, en el antiguo refectorio de la Casa Profesa de los Jesuitas de Sevilla (luego Universidad), y el suntuoso revestimiento de la capilla mayor de la iglesia de San Juan Evangelista en Aldea de Gandul (Alcalá de Guadaira).

Durante la primera mitad del siglo XVII los temas alcanzan pocas variaciones, aunque se marca una progresiva tendencia al abarrocamiento. Entre las piezas fechadas que se conservan en la propia ciudad de Sevilla, pueden citarse las siguientes: capilla del Rosario, en San Vicente (1602); capilla de Lourdes, en San Isidoro (1609); capilla de las Ánimas, en San Lorenzo (1609); casa de la condesa de Lebrija (1610 y 1611) (fig. 589); capilla del Reposo, en San Martín (1614); coro (1615) y patio (1616 a 1617 y 1631) del convento de Santa Paula; iglesia del convento de Santa Clara (1622), obra documentada de Hernando de Valladares. Es notable asimismo el del claustro del convento de Nuestra Señora de Regla, cerca de Chipiona (Cádiz), de 1640; etc.

En la segunda parte de la misma centuria hay también ejemplos de la corriente tradicional, algunos tan bellos como el zócalo de la sacristía del Sagrario, en la catedral hispalense, labrado en 1657 por el maestro azulejero Diego de Sepúlveda. Pero al mismo tiempo hallamos revestimientos cuya decoración queda al libre arbitrio de los pintores. Aun sin llegar a la profusión y asombrosas proporciones de lo portugués, son muestras características de ello los grandes cuadros con imágenes que se labraron hacia 1660 para decorar la que fué iglesia del Pópulo, y los de la fachada de la iglesia del sevillano Hospital de la Caridad. Se trata en este último monumento de cinco paños con San Jorge, Santiago, la Fe, la Caridad y la Esperanza, que se realizaron según parece sobre modelos pintados por Murillo.

Al lado de obras típicamente churriguerescas (gran paño de 1670, del Carmen Calzado, en la casa de la condesa de Lebrija; etc.), hacia 1700 hallamos otras en las cuales trasciende el estilo Luis XIV. Una de las mejores es acaso el zócalo de San Francisco (figura 590), en Arcos de la Frontera (Cádiz).

LOZA PINTADA DE LOS SIGLOS XVI Y XVII. — En contraste con la abundancia de los documentos sobre alfareros y la precisión en cuanto a fechas — y a veces a autor — por lo

que se refiere a los magníficos revestimientos de azulejería, es todavía muy incompleto el cuadro de nuestros conocimientos sobre las lozas sevillanas.

Aparte de las piezas de tradición más o menos morisca y gótica citadas al principio, de las doradas (v. pág. 100), de las de cuerda seca (v. pág. 233) y de las imitaciones de Talavera, aludidas en otras páginas (v. pág. 263), en Sevilla y acaso otras ciudades andaluzas se fabricaron piezas de arte original y a menudo de calidad muy estimable. Hacia el año 1500, el anónimo Maestro de Moguer pintó tres vasijas sevillanas de formas variadas en una tabla de Santa Ana de Triana con las santas Justa y Rufina, patronas de los alfareros.

En el siglo XVI y principios del XVII debió salir de los hornos de Triana una bellísima serie de platos policromos cuyo perfilado suele ser azul, dominando además el amarillo limón, ocre y verdes. Las piezas con decoración de personajes y bustos (figs. 592 a 595) permiten situar cronológicamente estos platos, en los que también aparecen a menudo aves y cuadrúpedos. Vemos sobre todo ejemplos de la indumentaria de los reinados de Felipe II y Felipe III, y aunque a menudo parecen seguirse modelos del Renacimiento italiano, la moda es bastante realista. En muchos casos las piezas conservadas en museos y colecciones consta que son de procedencia andaluza, y en ciertos ejemplares, como el de la figura 594, puede precisarse todavía más, ya que se adquirió en Sevilla en el siglo pasado. Las cenefas de los platos de esta serie son muy características, con su fondo moteado azul, y permiten una clara diferenciación respecto a los tipos castellanos coetáneos — imitados en tantos lugares — a base de azul, perfilado en manganeso y rayado ocre.

Otro género más popular, con dibujo en azul oscuro, a veces con toques amarillos, parece haber abundado mucho. La decoración suele ser vegetal muy estilizada (fig. 597), aunque en algún caso aparecen en el fondo animales (fig. 599) y otras representaciones. Débese especialmente a Gómez-Moreno la indicación de procedencia de esta clase de loza.

Menos precisa resulta la filiación de otras piezas policromas procedentes de Andalucía. Así, unos tazones policromos (fig. 598) hallados en Granada — acaso sevillanos —, fechables en el siglo XVI y de estilo idéntico a piezas venecianas (recuérdense las alusiones a la “loza de Venecia” que fabricaban los genoveses en Sevilla en aquella centuria).

En la tasa sevillana de 1627, las piezas más caras son las de “Vidriado contrahecho de la China”, de mayor precio incluso que lo que se importaba de Talavera. Pueden relacionarse, al parecer, con esta alusión algunas piezas sueltas conservadas, con dibujo azul sobre fondo blanco (un tazón, hallado en Granada, en la colección Gómez-Moreno, Madrid; un tabor o jarro con dragones pintados, publicado por Gestoso), y un gran tazón que se representa en el famoso cuadro de Zurbarán de la visita de San Hugo al refectorio de los Cartujos (Museo de Sevilla).

Los M.A.B. poseen una gran pila vidriada (fig. 596) de dibujo azul sucio, con toques anaranjados, fechada en 1658, que según la inscripción del borde fué regalada por un vecino de Úbeda a la capilla de San Juan Bautista de la iglesia parroquial de La Mancha la Real (provincia de Jaén). Es posible que esta pieza singular se labrara en la propia ciudad de Úbeda, donde la fabricación, aún hoy, de cerámica popular muy variada, y la existencia de la antigua calle llamada de los Olleros atestiguan una vieja tradición alfarera.

El Museo Arqueológico Nacional de Madrid posee un gran plato fechado un año antes, en 1657, a nombre de don Jacinto Juste, en cuya orla, dividida en sectores, hay leones y pájaros sobre fondo de ramajes y flores, de estilo idéntico a los de la pila de los M.A.B.

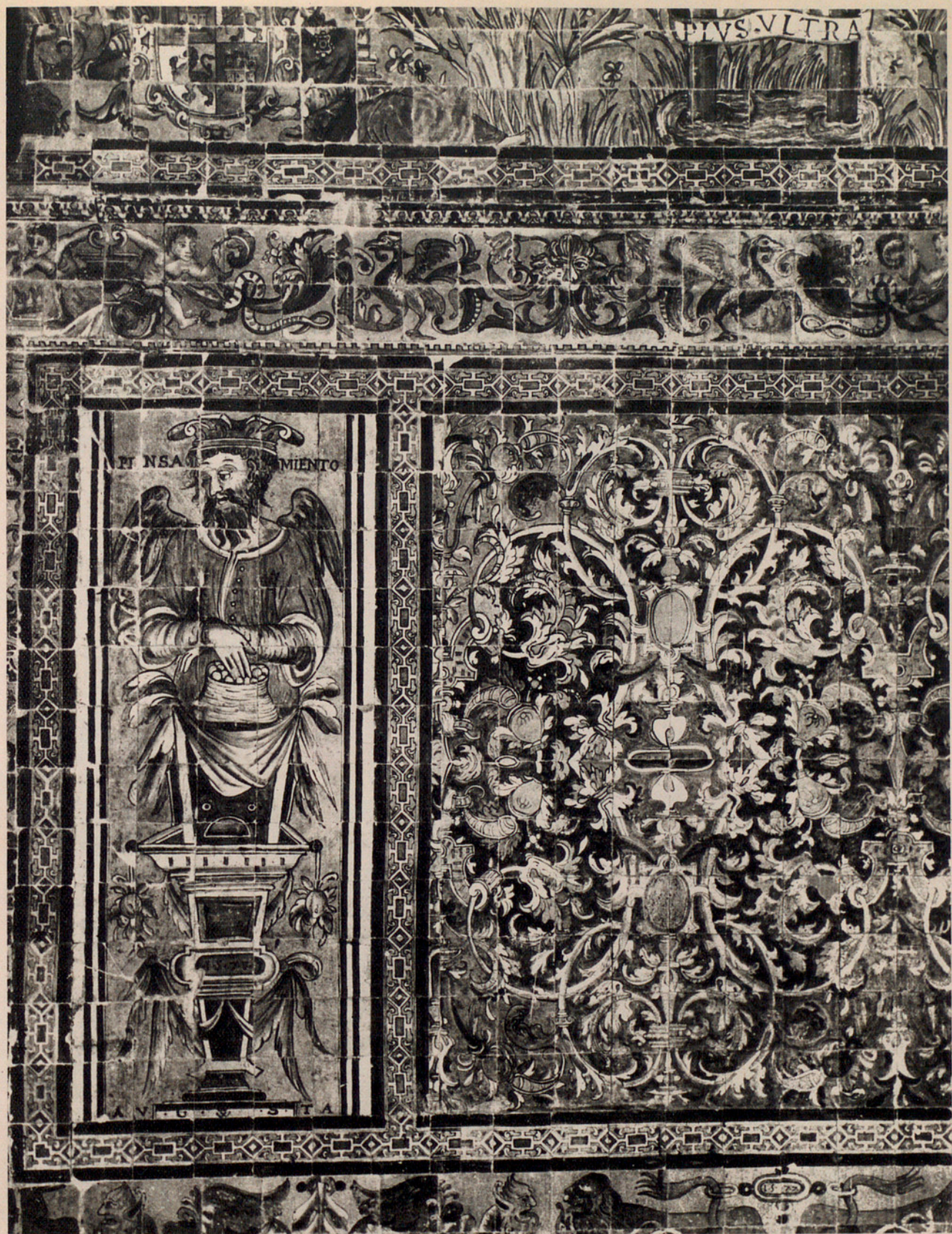


Fig. 585. — AZULEJOS DE 1578, FIRMADOS POR CRISTÓBAL DE AUGUSTA (Alcázar de Sevilla).



Fig. 586. — AZULEJOS DE CRISTÓBAL DE AUGUSTA (Convento de Santa Paula, Sevilla).

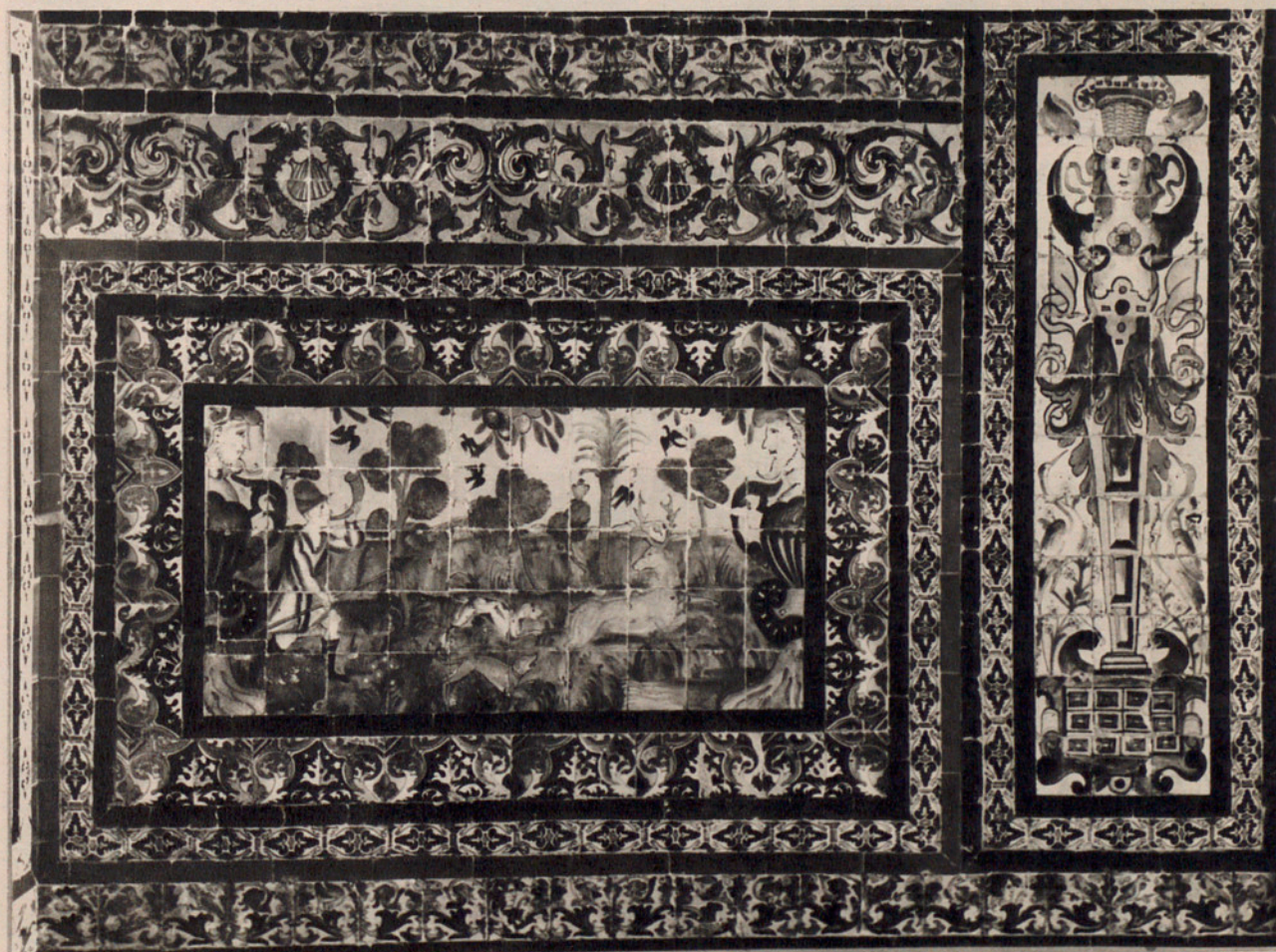


Fig. 587. — FRONTAL DE AZULEJOS (Capilla de San Miguel, Catedral de Córdoba). Fig. 588. — AZULEJOS PROCEDENTES DEL CARMEN (Museo de Sevilla).

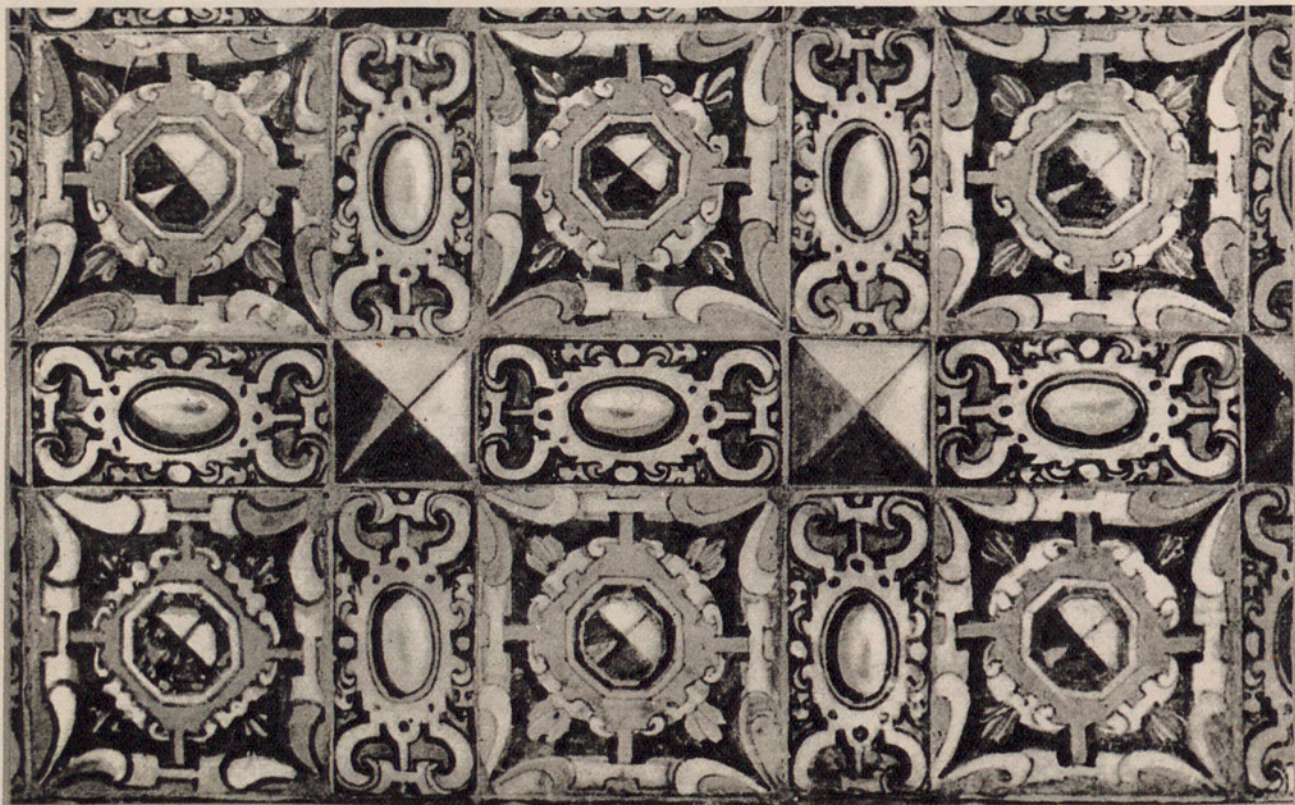


Fig. 589. — AZULEJOS DE 1611 (Colec. de la Condesa de Lebrija, Sevilla). Figs. 590 y 591. — ZÓCALOS DE AZULEJOS (San Francisco, Arcos de la Frontera; Colec. de la Condesa de Lebrija, Sevilla).

El tipo de estos dibujos y del escudo central de la pila parecen directamente relacionados con uno de los tipos más bellos que se atribuyen a Talavera (v. figs. 724, 726 y 727). Es curioso constatar que el escudo central del plato de 1657 se copió más tarde en Aragón en una serie de piezas fechadas (v. fig. 529) que indudablemente se fabricaron en Muel.

AZULEJOS DEL SIGLO XVIII. — En el siglo XVIII la azulejería sevillana se fabrica con mucha profusión y desigual calidad, en dos géneros — religioso y profano — claramente diferenciados.

Azulejos sueltos, placas, paños aislados o de revestimiento, se llenan de representaciones piadosas, abundando las imágenes para pequeñas capillas en el exterior de las casas, o bien las series de estaciones de vía-crucis. En ciertas ocasiones existe incluso una doble serie, como en el Hospital de Mujeres, de Cádiz (fig. 600 a 603), en el que los paños de azulejos — fechados en 1749 — llevan una orla o moldura parecida a la de placas de Alcora. Alguna vez se hallan también composiciones de gran tamaño, como la de Cristo y el Cirineo, en el Museo de Sevilla, procedente de la iglesia de San Felipe Neri de la misma ciudad.

Obra capital es el zócalo policromo de la capilla de las Ánimas, en la iglesia parroquial de Rota, con las bodas de Caná, la Santa Cena y la caída del Maná, temas de significación eucarística que se completan con elementos decorativos. Una inscripción recuerda la fecha de 1755 y el nombre del autor, don Joseph de las Casas, que lo fabricó en Triana.

En algunos zócalos se siguió la decoración tradicional de temas geométricos o florales, a menudo en grupos de cuatro azulejos. Sin embargo, a partir del siglo XVIII y también en el XIX se emplearon sobre todo los dibujos de montería policromos o con mayor frecuencia en varios tonos de azul. El término es equivalente al de *cacería*, y efectivamente suelen representarse escenas de caza sobre fondos de paisaje, aunque también se hallan escenas pastoriles o de género, figuras sueltas humanas o de animales, temas de toreo, etc.

Entre las obras sevillanas fechadas que se conservan fuera de la ciudad, podemos mencionar el zócalo de 1726 de la hacienda Palma Gallarda (Carmona), con evidentes puntos de contacto con la temática de la azulejería catalana de la época, y los de la escalera del camarín de la iglesia de San Juan de Dios (fig. 604), en Granada (hacia 1737-1759).

Al lado del sinfín de zócalos con escenas no son menos abundantes los azulejos en los que se contiene un tema completo (fig. 605), a menudo enmarcado en un círculo.

La misma tradición azulejera se conservó a lo largo del siglo XIX y ha llegado esplendorosamente renovada hasta nuestros días.

LOZA PINTADA DE LOS SIGLOS XVIII Y XIX. — Posteriores a 1700 conocemos dos géneros de loza atribuidos a Sevilla. Uno de ellos, con orlas inspiradas en la cerámica china (figuras 606 a 610 y 612), debió tener una breve etapa inicial, con figuras y cenefas bien trazadas, y una perduración popular, con temas florales y orlas esquematizadas (fig. 609). Dentro de las piezas finas, es obra destacada un plato del museo Victoria and Albert, de Londres, centrado por una escena de caza; el reverso contiene un monograma y el nombre del propietario, fray Antonio Varon (fig. 606). Aunque el monograma se ha interpretado a veces como de Talavera, ello parece muy dudoso, y está en completa contradicción con lo que se sabe de aquella manufactura castellana. Por el contrario, todo este grupo de loza fina, con ser muy homogénea así en lo azul como en las piezas policromas, no deja de pre-

sentar evidentes coincidencias con piezas tardías y con mayor asentimiento consideradas sevillanas, tales como la ya citada de la figura 609.

Pero el género más popular y perdurable — con derivaciones hasta la actualidad — es el de *montería*, mencionado ya al tratar de los azulejos del siglo XVIII. Se prodigó mucho en toda clase de piezas, así polícromas como azules, algunas de ellas fechadas a fines del siglo XVIII (figs. 611 y 613), con una persistencia en dibujos y formas (fig. 614 y 617 a 619) que dificultan a veces su clasificación entre los siglos XVIII y XIX. En piezas de esta última centuria es perceptible a veces (figs. 615 y 616) el estilo de los decoradores valencianos que se trasladaron a Sevilla por faltar allí mano de obra, a pesar de que estos artesanos suelen adaptarse en lo posible a la tradición local. Aparte del dibujo a pincel, en algunos ejemplares azules se emplearon trepas caladas para pintar cenefas florales y otros elementos decorativos de importancia secundaria. Las formas son muy variadas: tinajas con base más o menos estable; *talleros* o centros de mesa con recipientes secundarios; *cañeros* para vasos; lebrillos, platos, tazas, orzas, etc.

FAJALAUZA Y OTROS CENTROS. — En un documento granadino de 1517 del ollero Francisco Maxgos se alude a “todo el vedriado que a cocido o cociere... en el Albayzín en la puerta Faxaleuça”. En esta época se daba todavía el nombre de Puerta de los Alfareros a la antigua Bab al-fajjarín del recinto principal de la ciudad, pero al ordenarse el derribo de tal puerta en 1551 debía hacer ya algún tiempo que los alfareros, después de la conquista cristiana, se concentraban en el Albaicín, en las afueras de la puerta de Fajalauza (del campo de los almendros) aludida en aquella escritura. Aparte de los hornos del Secano, sobre la Alhambra, en los que se fabricaban en el siglo XVI los azulejos mencionados en páginas anteriores, la continuidad del emplazamiento de los alfareros granadinos en Fajalauza ha seguido hasta la época actual, fabricándose allí un tipo de loza tradicional con dibujo azul de ramos, flores y pájaros sobre vedrío blanco (figs. 620 a 623) que parece haber sufrido pocas variaciones en formas y estilos en el transcurso del tiempo. A veces se empleó también el morado y el verde.

El extraordinario renombre que alcanzó la loza de Málaga bajo dominio musulmán sufrió al parecer un golpe muy rudo después de la conquista de la ciudad en 1487. En enero de 1491, el Concejo, deseando restablecer la industria en todo su auge, acordó “enviar a Valencia por dos mestros escogidos de fazer vedriado... para que por éstos se torne a reformar el dicho tracto e oficio de facer vedriado”. Conocemos el nombre de dos artesanos, Silvestre Rodríguez y Alonso Martín, que por aquella época fabricaban ollas y tinajas en la ciudad, pero debían ser andaluces o castellanos. De todos modos, la alfarería malagueña debió rehacerse algo, ya que Gómez-Moreno cita un documento granadino de 1517 en que se habla de “çierto vedriado de Málaga”, y en el libro que en 1539 Lucio Marineo Sículo dedicó a Carlos V y a la emperatriz Isabel se mencionan los productos de Málaga junto con los de Jaén. Por desgracia, nada se sabe con seguridad sobre unos ni otros en esta época, y la información es también muy reducida (excepto en Sevilla) por lo que se refiere a los restantes centros andaluces, así los mencionados hasta aquí como otros varios, Níjar, por ejemplo, donde sigue fabricándose loza decorada de estilo popular (y Madoz cita allí mismo “cinco fábricas de vidriado basto”) y en cuyas inmediaciones se inició en el pasado siglo la extracción de primeras materias para la fábrica de la Cartuja de Sevilla.



Figs. 592, 593, 594 y 595. — PLATOS POLICROMOS, HACIA 1600 (M.A.B.; M.A.B.; Colec. Rocamora, San Cugat; I.V.D.J.).



Fig. 596. — PILA PROCEDENTE DE LA MANCHA REAL, DE 1698 (M.A.B.). Figs. 597 y 599. — PLATOS EN AZUL (Colec. Viñas, Barcelona; I.V.D.J.). Fig. 598. — TAZÓN POLICROMO PROCEDENTE DE GRANADA (Colec. Gómez-Moreno, Madrid).



Figs. 600, 601, 602 y 603. — ESTACIONES DE VÍA CRUCIS, AÑO 1749 (Hospital de Mujeres, Cádiz).



Fig. 604. — AZULEJOS DEL SIGLO XVIII (Escalera del camarín de la iglesia de San Juan de Dios, de Granada).
 Fig. 605. — AZULEJOS DEL SIGLO XVIII (M. de Vich).

MURCIA

En el antiguo reino de Murcia, que comprendía las actuales provincias de Murcia y Albacete, no faltaron tampoco los alfares, aunque su producción es poco conocida a pesar de las recientes investigaciones de López Guzmán, Llubí y Sánchez Jara.

Son relativamente numerosos los fragmentos de tipo musulmán o morisco, sin diferencias apreciables con lo hallado desde las Baleares y Valencia hasta Almería, y es muy posible que — por lo menos durante el siglo XIII — su producción persistiera después de la conquista de Murcia en 1266 por Jaime I. El único lugar en que se han efectuado sondeos importantes, el huerto del convento de las Agustinas en la propia capital murciana, ha proporcionado vasijas o fragmentos con decoración estampillada, y más a menudo con dibujo en negro o esmalte sobre barro sin vidriar.

La *nisba* o nombre de origen de Al-Murcí (murciano) que llevan algunos alfareros de Manises, Paterna o Valencia en documentos de 1326 y otras fechas posteriores, se ha presentado también como argumento en favor de la persistencia de alfareros murcianos musulmanes o moriscos durante los siglos XIV al XVI. Sin embargo, los fragmentos en verde y manganeso o reflejo metálico y azul, siempre sobre esmalte estannífero, hallados hasta la fecha en Murcia y correspondientes a aquellas fechas, tienen por lo común excesiva semejanza con piezas valencianas de procedencia segura para permitir una atribución específica, salvo quizá algunos azulejos muy sencillos que pertenecieron al convento de Trinitarios de Murcia.

En el siglo XVI, Lucio Marineo Sículo incluye el nombre de Murcia entre los de las ciudades que producían bella cerámica, aunque la documentación local sólo nos da referencias abundantes de alfareros en los siglos XVIII y XIX. En el primer cuarto del siglo XVIII se nombran tres maestros residentes dentro del término parroquial de San Andrés, catorce en el de San Antolín y dos en el de Santa Eulalia. Para la primera década de la pasada centuria las cifras son de doce alfareros y cinco cantareros en San Antolín y nueve alfareros y un cantarero en Santa Eulalia. El núcleo del barrio de Santa Eulalia debió ser el más antiguo, puesto que allí se nombran las alfarerías en 1266 y todavía en 1809 se alcanza una última cita en la parroquia de una calle llamada de la Alfarería. El nombre de la actual calle de Alfareros en la parroquia de San Antolín no parece muy anterior a 1800, aunque desde 1710, por lo menos, ya se mencionan alfareros residentes en aquella demarcación.

Al siglo XVII pertenecen varios fragmentos hallados en Murcia de piezas de vajilla de manufactura posiblemente local, con esmalte blanco y dibujos en azul o en azul y amarillo subido bastante característico y relacionable con lo andaluz. Ya en la centuria siguiente hallamos piezas indudablemente murcianas, con dibujo azul muy basto, emparentado con Fajalauza, Valencia y Aragón, particularmente grandes *zafas* o cuencos, a nombre de las Madres Agustinas, del doctor don Joaquín Martínez Alfaro y de las parroquias murcianas de San Bartolomé y San Pedro (documentada esta última pieza, empleada como pila bautismal, en el año 1790).

A pesar de que en 1850 todavía enumera Madoz una fábrica de loza en Mula, dos alfarerías en Aledo, cinco en Lorca, ocho en Totana y otras varias en Espinardo, en todos estos lugares apenas debió producirse más que cacharrería vulgar — esto sí, desde fecha muy remota — salvo en Mula. La cerámica de Mula se decoró en azul sobre esmalte blanco. En

el siglo XVIII, al parecer, se fabricaron allí los azulejos de la más antigua rotulación de las calles de la capital. Llubí y López Guzmán suponen salió de los alfares de Mula un jarro en blanco y azul con la inscripción "SOI DEL CABILDO DE STO. DOMINGO. AÑO 1791".

Ya en el siglo XIX, la cerámica de lujo de la región está representada por la fábrica de Cartagena (v. pág. 335).

EXTREMADURA

La cerámica extremeña ha sido poco estudiada. Situada la región en un punto de contacto entre las áreas de Sevilla y Talavera, no es de extrañar que hallemos ejemplos de importaciones de uno y otro centro. Así, mientras por una parte podemos referirnos al excelente conjunto de azulejos andaluces de Tentudía (v. pág. 211), por otra hallamos abundantes citas documentales de vasijas de Talavera. Entre las más antiguas cabe mencionar unas "fuentes de Talavera" que pertenecieron a María Valdivieso de Ovando, fallecida en 1616 en Cáceres, y varias docenas de "escudillas de Talavera", que poseía en Aldea del Cano (Cáceres) el caballero Pablo Enríquez de Mayoralgo, que murió en 1623.

Sin embargo, los antiguos inventarios mencionan en 1585 tinajas para el agua fabricadas en Cáceres, y con más frecuencia platos, fuentes y ollas "de barro de Arroyo". Esta localidad debe ser Arroyo de la Luz o del Puerco, en la provincia de Cáceres, donde todavía hace un siglo Madoz consigna la existencia de sesenta alfares, con fuerte comercio de exportación desde la Mancha a Portugal y de Norte a Sur en la zona comprendida entre las sierras de Gata y Béjar y la Sierra Morena. De otra localidad de la misma provincia, Arroyo Molinos de Montánchez, sólo hay referencias como centro de fabricación de tinajas.

Pero la villa extremeña más conocida por su cerámica, hasta el punto de entrar en la composición de su nombre, es Salvatierra de los Barros. Una "Tasa General", o tarifa de los productos que se vendían en Sevilla a principios del siglo XVII, cita los *barros* o piezas de Salvatierra junto con los "de Badajoz, grandes y chicos".

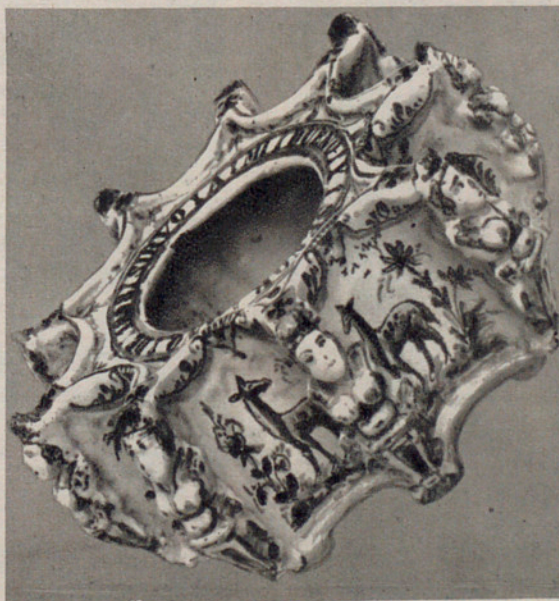
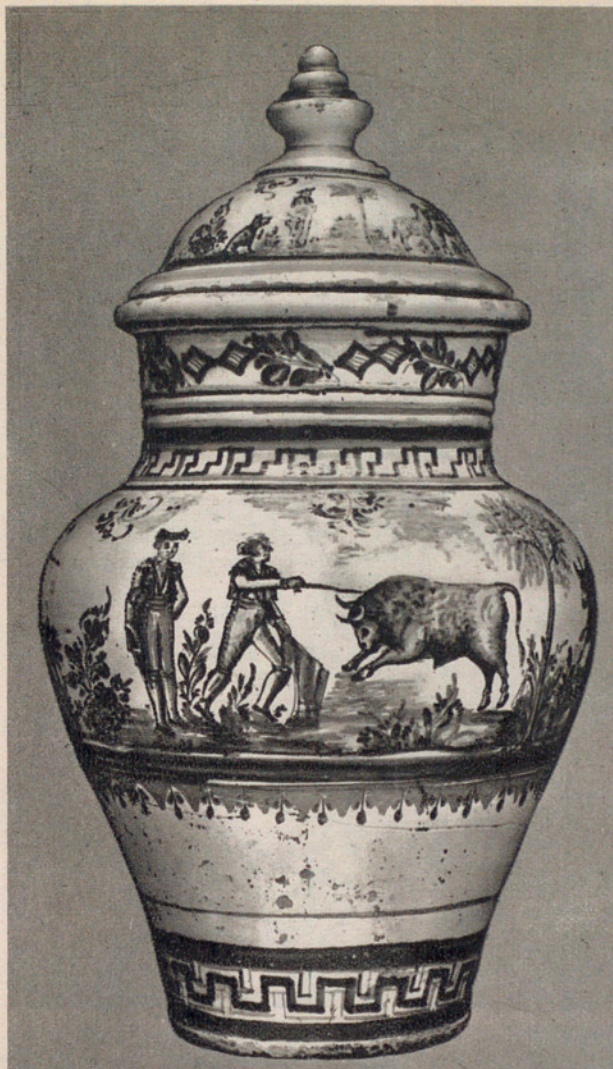
Los barros de Salvatierra se siguieron fabricando en grandes cantidades hasta el siglo XIX, y aun hoy subsisten alfares que trabajan según los métodos tradicionales. Se trata generalmente de vasijas sin vidriar, a veces con dibujo de temas vegetales, destacando fino y lustroso sobre la superficie mate de la vasija — botellas, jarrillos, pequeños cántaros, etc. —, de barro poroso de color rojo muy intenso. Son recipientes muy aptos para refrescar el agua debido a la transpiración y evaporación de parte del líquido que contienen, que se produce a través de sus paredes. En los siglos XVI y XVII, principalmente, esta clase de vasijas fué muy apreciada y se les aplicó el nombre genérico de búcaros, hoy casi en desuso. Además de Salvatierra, los principales centros de fabricación de búcaros fueron Talavera, Ciudad Rodrigo (Salamanca) y Estremoz (Portugal).



Figs. 606, 607 y 609. — PLATOS POLICROMOS DE TRIANA CON ORLA DE TIPO CHINO (Victoria and Albert Museum, Londres; Colección particular, Barcelona; M.A.B.). Fig. 608. — VASIJA DE LA MISMA MANUFACTURA (M.A.B.).



Fig. 610. — AGUAMANIL AZUL (M.A.B.). Fig. 611. — TINAJA AZUL, DE 1775 (M. Arq. Nac., Madrid). Fig. 612. — PILILLA DE AGUA BENDITA POLICROMA (M.A.B.). Fig. 613. — LEBRILLO AZUL, DE 1787 (M.A.B.). Fig. 614. — BOTE DE FARMACIA, AZUL (Hispanic Society, Nueva York).



Figs. 615 y 616. — TINAJAS POLICROMAS (M.A.B.). Figs. 617, 618 y 619. — VASIJA, TINTERO Y TALLERO (Colec. Montagut, Barcelona; Colec. Amatller, Barcelona; M. de Granollers).



Figs. 620, 621 y 622. — JARRAS Y LEBRILLO DE FAJALAUZA (Colec. Gómez-Moreno, Madrid). Fig. 623. — PLATO DE FAJALAUZA ("Cau Ferrat", Sitges).