



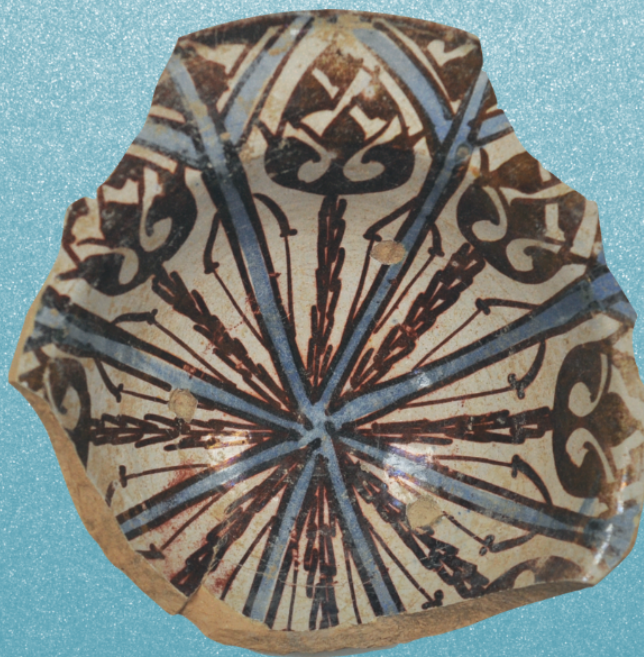
LA CERÁMICA VALENCIANA DEL SIGLO XIV DEL TIPO "PULA": HISTÓRICO, PRODUCCIÓN, CRONOLOGÍA Y DIFUSIÓN

TESIS DOCTORAL
Sara Puggioni

DIRECTORES
José Luis Jiménez Salvador
Jaume Coll Conesa

**Programa de Doctorado en Geografía e Historia del Mediterráneo
desde la Prehistoria a la Edad Moderna (3157)**

València, enero de 2023





LA CERÁMICA VALENCIANA DEL SIGLO XIV DEL TIPO “PULA”: CONTEXTO HISTÓRICO, PRODUCCIÓN, CRONOLOGÍA Y DIFUSIÓN

TESIS DOCTORAL

Sara Puggioni

DIRECTORES

José Luis Jiménez Salvador
Jaume Coll Conesa

**Programa de Doctorado en Geografía e Historia del Mediterráneo
desde la Prehistoria a la Edad Moderna (3157)**

València, enero de 2023

Índice

Introducción

- Justificación.....1
- Objetivos del trabajo de investigación.....4

I. La loza dorada en la Corona de Aragón y el reino nazarí en la Baja Edad Media

1. La cerámica esmaltada del siglo XIV. Documentación y fuentes escritas.....7
 - 1.1. Los orígenes de la loza decorada. Introducción a la cerámica del Extremo Oriente7
 - 1.2. Los orígenes de la loza dorada. al-Ándalus. Loza azul y dorada nazarí.....18
 - 1.3. Loza azul y dorada valenciana.....37
 - 1.4. Las producciones en azul y dorado en la zona levantina del siglo XIV.....42
 - 1.5. Las técnicas decorativas de finales de los siglos XIII y XIV.....56
 - 1.5.1. Origen y difusión del reflejo metálico56
 - 1.5.2. Origen y difusión del cobalto.....64
 - 1.6. Caso de experimentación del tercer fuego.....70

II. Estudio de la loza azul y dorada valenciana, conocida como tipo “Pula”

2. El hallazgo de Pula: notas sobre un descubrimiento fortuito.....81
 - 2.1. Estudios previos y estado actual de la cuestión90
 - 2.2. Marco geográfico de difusión y distribución comercial del tipo “Pula”.....97
 - 2.3. Cerdeña: situación política y comercial de la isla en la Baja Edad Media..105
 - 2.4. Evidencias materiales de las producciones en dorado y azul en los contextos arqueológicos y en los *bacini* del área mediterránea.....122
 - 2.5. Debate cronológico y estado de la cuestión.....128

III. Análisis del grupo estudiado

3.	Introducción al material analizado.....	163
3.1.	Repertorio iconográfico del conjunto originario de Pula.....	166
3.1.1.	Aspectos técnicos.....	170
3.1.2.	Organización espacial de la composición.....	178
3.1.3.	Temas decorativos.....	183
3.1.4.	Temas decorativos del reverso.....	209
3.2.	Base de datos.....	213

IV. Material comparativo localizado en otros yacimientos

4.	Conjuntos analizados y sus características.....	217
4.1.	Paterna.....	217
4.1.2.	Manises.....	242
4.1.3.	Valencia.....	274
4.2.	Yacimientos: características de los hallazgos, fases de producción, decoraciones, posible cronología, ¿fabricación o consumo?.....	283

V. Análisis general de las lozas doradas del tipo “Pula”

5.	Repertorio iconográfico del conjunto tipo “Pula”.....	288
5.1.	Morfología.....	290
5.1.2.	Aspectos técnicos.....	295
5.1.3.	Organización espacial de la composición.....	298
5.1.4.	Temas decorativos.....	301
5.1.5.	Temas decorativos del reverso.....	304
5.2.	Cronología.....	306

Consideraciones finales	310
Bibliografía	314
Anexos	349
Catálogo de las piezas del conjunto de Pula (Cerdeña)	349
Catálogo motivos del tipo “Pula”	360
Catálogo <i>bacini</i> del tipo “Pula”	368
Tabla 1- esquemas del tipo “Pula”	372
Tabla 2- material analizado de Paterna	374
Tabla 3- material analizado de la C/ Obispo Soler, 38	395
Tabla 4- material analizado de Baixada de Molí	401
Tabla 5- material analizado de la C/ Alta	420
Lámina 5- Baixada de Molí	430

A mis padres



Justificación

El estudio que presentamos como tesis doctoral es el resultado de una fructífera experiencia formativa iniciada en una serie de excavaciones en Cerdeña, donde en la mayoría de los contextos medievales salía a la luz material procedente de la península ibérica. Si inicialmente los conocimientos de esta cerámica eran confusos y básicos, fue gracias al Máster de Arqueología cursado en Granada cuando se abrió la posibilidad de aportar nuevos conocimientos sobre este asunto. Sin duda, desde aquel momento se me ofrecieron distintas oportunidades de seguir aprendiendo y ahondando en el conocimiento de la cerámica medieval. Además, he tenido la oportunidad de realizar una estancia en el Museo Nacional de la Cerámicas y Arte Suntuarias “González Martí” de Valencia, lo que me ha permitido colaborar y participar en todas las actividades organizadas por el museo, donde también he podido formar parte de la intervención arqueológica en el *Barri dels Obradors* de Manises, bajo la dirección de Jaume Coll Conesa y Josep Pérez Camps. Desde aquel momento han ocurrido distintos acontecimientos y he pasado por distintas vicisitudes que han complicado mi camino en algunos casos, y que han sido fructíferos en otros. He tenido la oportunidad de formar parte de reuniones internacionales en el ámbito ceramológico; he tenido la suerte de tocar con las manos piezas hasta ese momento poco estudiadas o completamente inéditas; he podido colaborar en cursos de arqueología experimental y tenido la posibilidad de formar, en la medida de lo posible, a nuevos futuros arqueólogos o simplemente proporcionales las herramientas necesarias para valorar el patrimonio y contribuir a su salvaguardia. Aunque mi trayectoria me ha llevado a trabajar más sobre el contexto alfarero de Manises, considero de igual importancia el cercano centro de Paterna. De hecho, se trata de centros levantinos del máximo interés histórico por el papel que tuvieron en la época medieval, siendo reconocidos como los lugares donde quedaron establecidos parte de los alfares para la producción de cerámica decorada.

En Manises, los materiales que salieron de la excavación se pueden situar dentro de un arco cronológico muy amplio, entre los siglos XIV y XIX. El estudio y la catalogación del material que siguió a su hallazgo fue una ocasión extraordinaria para aprender las diferencias tipológicas, decorativas y tecnológicas que caracterizan las numerosas producciones decoradas maniseras.

Tenemos noticia de que ya en 1326 Manises comercializaba tales objetos en los mercados internacionales, llegando a las cortes de la aristocracia europea más renombradas. En este sentido, el siglo XIV resultó ser el momento de lanzamiento y circulación de esta loza definida «de lujo», obtenida tras la combinación de técnicas procedentes de Oriente, con las que se intentaba emular el brillo del metal. Durante esta misma época comienzan a desarrollarse diferentes producciones decoradas, evidenciando la hiperactividad de los alfares levantinos y su maestría en la creación de algo nuevo que alcanzó un éxito inesperado.

La escasez de documentación escrita no guarda correspondencia con los ingentes hallazgos y testimonios de la amplia difusión que tuvo esta loza a escala internacional.

Todo ello subraya la complejidad del tema que abordamos en este trabajo, sobre todo a la hora de enfrentarnos a él, así que intentaremos resumir las controversias cronológicas y decorativas que se generaron a lo largo de las décadas, pretendiendo definir la cerámica denominada tipo “Pula”.

De hecho, las disquisiciones en relación con sus aspectos artísticos, históricos y cronológicos (sobre la época de su elaboración) han generado una amplia literatura auspiciada también por la falta de información inherente al conjunto. Por esta razón hemos decidido dedicar una porción de este trabajo a realizar una aproximación más concreta a las piezas valencianas del denominado tipo “Pula”, definiendo su origen, características y vinculación con las contemporáneas lozas malagueña y nazarí. Este tema ha sido examinado según diferentes perspectivas por algunos investigadores, entre los que cabe destacar Jaume Coll Conesa y Alberto García Porras, por sus aportaciones en

la investigación. Con este trabajo queremos realizar nuestro pequeño tributo a los resultados obtenidos hasta este momento, incorporando a los estudios realizados nuevos datos proporcionados por nuestra investigación y abriendo el paso a nuevas líneas interpretativas y de investigación.

Objetivos del trabajo de investigación

Sin ánimo de ser exhaustivos, a continuación realizaremos una breve presentación del presente trabajo, indicando cómo se ha articulado y la metodología utilizada para alcanzar los resultados finales.

Se ha previsto dividir el estudio en tres partes. En la primera, tras la introducción en el tema de la cerámica decorada medieval en la península ibérica, centraremos nuestro interés en la loza esmaltada en azul y dorado, pasando revista al procedimiento tecnológico que caracteriza a esta producción y aportando también nuestro conocimiento experimental directo acerca de la producción de cerámica decorada con reflejo metálico.

En el segundo apartado se examinará la producción valenciana conocida como tipo “Pula”, definiendo su origen, características y revisando los estudios previos. Se delinearán el estado actual de la cuestión en cuanto a su encuadramiento cronológico y la identificación del centro o centros de procedencia de la misma, evidenciando cuál ha sido su evolución desde el punto de vista artístico y comercial, delimitando su área de distribución y el papel que asumió Cerdeña en su difusión en el espacio mediterráneo.

Hemos dedicado la tercera parte al repertorio iconográfico de los hallazgos de loza valenciana de tipo “Pula”. El propósito ha sido recuperar todos los motivos que decoran las piezas del conjunto originario, para luego emprender una doble línea de investigación.

En la cuarta parte se han documentado los hallazgos de esta serie, en algunos de los contextos descubiertos en los centros de producción de Manises y Paterna y de la ciudad de Valencia.

Finalmente en el último apartado tiene como primer objetivo de concretar qué es el tipo “Pula”, de manera que se pueda precisar el trabajo comparativo a la hora de estudiar materiales parecidos, ya que, en la mayoría de los casos, las decoraciones siempre manifiestan la herencia artística de una época precisa.

Además otro propósito ha sido intentar un encuadramiento temporal definido, precisando la época en que se originó, el momento de circulación y su definitiva disolución, utilizando para ello como referencia las informaciones recuperadas y comparándolas con materiales de contextos cerrados y fiables. Finalmente, todos los datos adquiridos hasta hoy se han incorporado en un base de datos con la finalidad de crear herramientas útiles para futuras investigaciones y para que puedan implementarse con nuevas informaciones.

I.
**La loza dorada en la Corona de Aragón y el reino
nazarí en la Baja Edad Media**

1. La cerámica esmaltada del siglo XIV. Documentación y fuentes escritas

1.1. *Los orígenes de la loza decorada. Introducción a la cerámica del Extremo Oriente*

Durante el emirato de Córdoba (711-928), en la península ibérica se produjo la recuperación de los talleres especializados en la elaboración y promoción de loza decorada y su producción como elemento áulico pertenece al periodo califal (929-1031). Con ese término nos referimos a una producción de loza con una cubierta opaca, realizada con plomo, cuarzo y estaño, sobre la que se decoraba con óxidos metálicos (SALINAS y PRADELL 2021).

Es una técnica que con el tiempo irá ampliando su paleta cromática y que se desarrolla desde el siglo X hasta el XIX. Su primeras evidencias en la península ibérica se encuentran en al-Ándalus, a Madinat Ilbira y Medinat Al-Zahra, en contextos áulicos y para ser empleada en el servicio de mesa.

Todas las lozas medievales decoradas recibieron la influencia del Extremo Oriente, porque con ellas los alfareros pretendían emular las producciones de porcelana blanca china elaborada bajo la dinastía T'ang. La sede del reino era Chang'an, entre el 618-904; en aquella época era la capital más grande del mundo, con sus casi 2 millones de habitantes entre los que vivían dentro y fuera de la muralla. Se trataba de una ciudad monumental, bien organizada, liberal y lanzada, sin duda, al comercio internacional, lo que empujó el desarrollo y el avance de la industria artesanal. Entre los productos de prestigio hay que destacar la porcelana, llamada «porcelana de color secreto», que es el resultado de muchos cambios en el procedimiento y también en la estructura de los hornos, que facilitaron alcanzar un objeto de calidad superior (FANG¹ 2019:328-329).

La porcelana se diferencia de las demás cerámicas por su arcilla más blanca y fina, pesa poco, es muy compacta y se somete a un proceso de cocción de

¹ Hemos utilizado la traducción de Fernando Romero Pecourt.

alta temperatura, llegando a los 1000°-1200°. Eso permite darle más resistencia, dureza y translucidez al producto.

Según Lu Yu, el máximo experto de la cultura del té, que vivió durante una fase de la dinastía T'ang, la mayoría de la producción cerámica era destinada a esta bebida: Lu Yu también decía que las mejores tazas se fabricaban en los hornos de Yue. Se han documentado más de 700 piezas, que tenían las características elaboradas por los alfareros de este centro. Por su color, las piezas parecían de jade, lo que daba al té una tonalidad verdosa muy peculiar. Su éxito ayudó al desarrollo de la actividad artesanal y se crearon una serie de utensilios para llevar a cabo el ritual del té.

De hecho, los hallazgos en las excavaciones de Ludaofang, al este de Luoyang, realizados por el Instituto de Arqueología de la Academia China de Ciencias Sociales en los años noventa, han evidenciado la producción de la época, porque se encontraron más de 800 piezas de porcelana destinada a cubrir todas las fases del proceso de elaboración del té. Sin embargo, hay que especificar que no se dedicaban solo a esta producción, sino a otros productos de uso cotidiano para el ámbito doméstico y también funerario, que eran destinados al comercio nacional, pero también al mercado de Asia central y de ultramar.

¿Por qué era tan especial esta porcelana? Entre los componentes de la pasta había un porcentaje de minerales graníticos, no se añadía caolín, pero sí una cierta cantidad de arcilla rojiza para mejorar su propiedades morfológicas. Para el esmalte se mantuvo la misma fórmula de las primitivas porcelanas de la dinastía Shang y Zhou, compuesta de piedra granítica, caliza y ceniza orgánica. Esto quiere decir que en más de mil años no se alteró y se transmitía de maestro en maestro. El proceso se completaba introduciendo las piezas en un horno, donde había que controlar el oxígeno y reducir los elementos metálicos colorantes presentes en la cubierta (FANG 2019:344-347). El famoso «color secreto» que finalmente se obtenía es de una tonalidad verde más pálida y absenta, con tendencia al amarillento, en la fase inicial de los T'ang, mientras que en la etapa final se iluminó como el

verde esmeralda y se mejoró el acabado y la calidad de las piezas. Se pretendía, de alguna forma, imitar los objetos dorados o plateados, bien en su aspecto o en sus decoraciones, absorbiendo las iconografías empleadas y reproduciéndose con un estilo totalmente personal.

Hay que especificar que durante la dinastía T'ang no solo fabricaban los alfareros de Yue, sino también otros muchos hornos en el norte de China, pero, sin duda, este era el más conocido y prestigioso entre ellos. Sin embargo, en la misma época aparece también la porcelana blanca, procedente de los talleres de Xing, en Hebei, en la zona norte del país. Estos talleres alcanzaron un nivel muy alto, tanto es así que el tipo de porcelana que fabricaban pasó a ser definida como «porcelana de blancura nívea». Se trataba de un color que para ellos expresaba bien la idea de pureza, de brillantez y de inocencia, pero se utilizaba también asociado al luto y se llevaba en los ritos funerarios. La pasta contenía una cantidad inferior de óxido férrico y dióxido de titanio respecto a las producciones de la misma época, pero sí era mayor la alúmina, lo que contribuyó a la obtención de una tonalidad blanca (FANG 2019:370-373). Otra producción muy conocida elaborada durante la dinastía T'ang es la llamada porcelana *qinghua*, antiguamente atribuida al periodo Yuan, pero debido a la revisión del material encontrado en las excavaciones de Yangzhou de 1975 se ha rectificado la información. Se trata de una serie decorada en blanco y azul que empezó a ser demandada por los países árabes. Su exportación se atribuye a los avances de la navegación y se comercializó con facilidad y rapidez, gracias a la Ruta de la Seda marítima. La zona de Yangzhou era un punto estratégico, tanto para las rutas terrestres como las fluviales, y por entonces los comerciantes extranjeros se asentaban para emprender negocios, y de hecho en las intervenciones urbanas de la ciudad se ha hallado una gran cantidad de cerámica persa que documenta su presencia. Romero Percout considera que este tipo de vasijas se producía más bien para el consumo fuera del país que local, teoría soportada por la exiguas muestras de esta tipología de cerámica en el territorio nacional (FANG

2019:404). Los primeros contactos de los árabes con China se basaron en cuestiones de carácter comercial, pero se considera el 651 la fecha de llegada del islam al país. De hecho, cuando fallece Mahoma sus sucesores fueron los «califas ortodoxos» Abû Bakr, Umar, Uthman y Alí, que llevaron adelante una política expansiva hacia el norte de África y Asia. En el año 651 el califa Uthman envió una embajada a la corte china, que fue recibida en Chang'an y a partir de ahí comienza una estrecha relación entre ambos territorios.

Como hemos visto en fuentes arqueológicas, los primeros habitantes musulmanes de China eran comerciantes árabes y persas que se establecieron en las ciudades costeras. Vivían en barrios separados y crearon sus propias mezquitas y cementerios, pero gradualmente establecieron lazos matrimoniales con mujeres nativas, de manera que desde entonces comienza una integración étnica y al mismo tiempo la creación de una comunidad musulmana².

La ciudad portuaria de Cantón era considerada la más grande durante el siglo IX. Los comerciantes indios y persas se establecieron en la zona llamada *fanfang*, que significa «calle de los extranjeros» y tenían un puesto de compra-venta para sus productos, pero uno de los más demandados era la cerámica³.

La producción que más se vendía en el exterior era la porcelana *qinghua*, realizada en los hornos de Gong Xian; era tan abundante la demanda que los alfareros acumularon mucha experiencia y eso se nota en la calidad de las piezas y en la maestría para elegir los pigmentos y los esmaltes adecuados.

Fig.1 *Piezas de los talleres de Chang'an. Pecio Batu Hitam. Foto Worth Point.*

² La fuente escrita más antigua que testimonia este fenómeno, la tenemos gracias a dos viajeros árabes que en el siglo IX escriben un libro “*Notas de China y la India*” donde recopila las conversaciones que han tenido con un comerciante musulmán, Ibn Wahab, que había entrevistado al emperador T'ang.

³ En «Conversaciones de mesa de Pingzhou» el autor Zhu Yu describe un poco las embarcaciones que poseían y las peculiaridades de este barrio (Zhu Yu 1119).

Se empleaba un monóxido de cobalto, con un bajo contenido de hierro y manganeso, procedente de Persia. El producto llegaba hasta Europa a través de la Ruta de la Seda, con un control muy cerrado en las aduanas y en la oficina de inspección durante el itinerario.

Si procedían por vía terrestre pasaban por el noroeste del país y a lo largo del corredor de Hexi que conducía hasta Asia Central, Persia e India, y por el noreste llegaban a Corea y Japón. Pero dadas las complicaciones del camino —que era muy largo— y debido al riesgo de deterioro de las mercancías, se trabajó para mejorar el transporte naval y emprender una ruta marítima. La porcelana más famosa salía de Cantón, recorría el Mar Meridional de China, el Océano Índico, el Golfo Pérsico y la costa oriental de África, atravesando un total de 90 países diferentes. En la mayoría de ellos se han encontrado fragmentos de porcelana china de la dinastía T'ang, pero el hallazgo que mejor documenta esta exportación de piezas es el conocido pecio de Batu Hitam, localizado en 1998 (fig.1)⁴.

Se trata de un barco hundido en las aguas de la isla Belitung (Sumatra), con un cargamento de, aproximadamente, 60 000 objetos de orfebrería, bronce etc., además de casi 50 000 ejemplares de porcelana procedente de los talleres de Changsha, Yue, Xiang y Gong Xian. Entre ellos, hay piezas que presentan motivos muy acordes con el estilo y el gusto musulmán y, como consecuencia, fueron destinadas a los países de Arabia y Persia.

El califato abásida dominaba la zona de Iraq entre el 750-950 d. C., controlaba gran parte del comercio oriental con China y por entonces empezó a circular una ingente cantidad de porcelana de bajo coste, pero, como hemos visto, de calidad y acabado extraordinario. Su éxito provocó una crisis en la producción local, tanto que los ceramistas cambiaron sus productos para imitar a las porcelanas chinas en las formas y añadiendo en cobalto o en cobre inscripciones de buen augurio o motivos vegetales y

⁴ Excavada por Tilman Walterfang y su equipo en Seabed Explorations.



Fig. 1. Piezas de los talleres de Chang'an. Pecio Batu Hitam. Foto Worth Point.

florales, lo que contribuyó a lanzar en el mercado un nuevo producto cerámico.

Un cuenco conservado en el Museo de Berkeley muestra el intento árabe de imitar la pasta blanca china y su morfología⁵ (fig.2).

La escasez de caolín no permitió repetir exactamente las piezas chinas, de modo que los artesanos pretendieron emular la apariencia casi vítrea que las caracterizaba disimulando este efecto a través de dos procedimientos.

Con el primero se creaba una capa de engobe de cuarzo, recubriéndolo luego con otra de vidriado transparente de plomo, mientras que en el segundo caso, como bien describe Jaume Coll: «[...] *se añadía un opacificante al vidrio, como la casiterita u óxido de estaño, para que sus partículas suspendidas en el mismo formarán una superficie blanca tras la cocción*» (COLL CONESA 2012).

Durante la dinastía Song (960-1279), el nivel del comercio y la producción de porcelana creció de forma desmesurada, lo que generó consecuencias en la economía del país.

Después de la creación del emirato de Córdoba —y con la llegada de personajes orientales de alto nivel social que se incorporaron perfectamente a la sociedad musulmana andalusí—, asistimos a la circulación de nuevos productos de importación, entre los que se incluyó también la cerámica.

Hemos mencionado ya el éxito comercial que este objeto tuvo en esta época, a pesar de la escasez de materias primas necesarias para la fase de producción y también debido a la larga distancia para abastecerse de estos recursos. Durante el siglo XI, en China se produjo un cambio en las ordenaciones territoriales y políticas; de hecho, en el 1206 las numerosas tribus del noroeste del país se reunieron bajo un único pueblo, estableciendo el Estado mongol, con Genghis Kan como «príncipe universal» al mando. Su reino se vincula con una nueva etapa en la historia de China, sometió muchos territorios, y más tarde, con su hijo Ogodei (1210-1240), conquistó

⁵ cit. Fang 2019, vol. II, fig. 39 p. 419.

gran parte de Asia Central, Rusia, Oriente Próximo y la Eurasia, hasta 1271, cuando se estableció la nueva dinastía con el nombre de Yuan.

Con el vasto imperio que llegó a controlar, es inevitable pensar en el desarrollo cultural y comercial que lo caracterizaba; y la ciudad de Quanzhou se convirtió en un polo de atracción de mercantes extranjeros y de articulación del comercio de ultramar, y sobre todo impulsó la producción cerámica de las áreas costeras. Los dos talleres más importantes fueron los de Longquan y Jingdezhen, situados en zonas montañosas y con grandes abastecimientos de recursos hídricos, combustible y condiciones favorables para el transporte. En la aldea de Tangyu, del distrito de Qingpu de Shanghai, en el año 1998 aparecieron en la antigua vía fluvial numerosos restos de porcelana, el 90% ejemplares de celadón de Longquan, y el restante de esmalte blanco y de la denominada *qinghua* de Jingdezhen. Esto demuestra que fue una zona crucial para el comercio de cerámica en la parte norte del país.

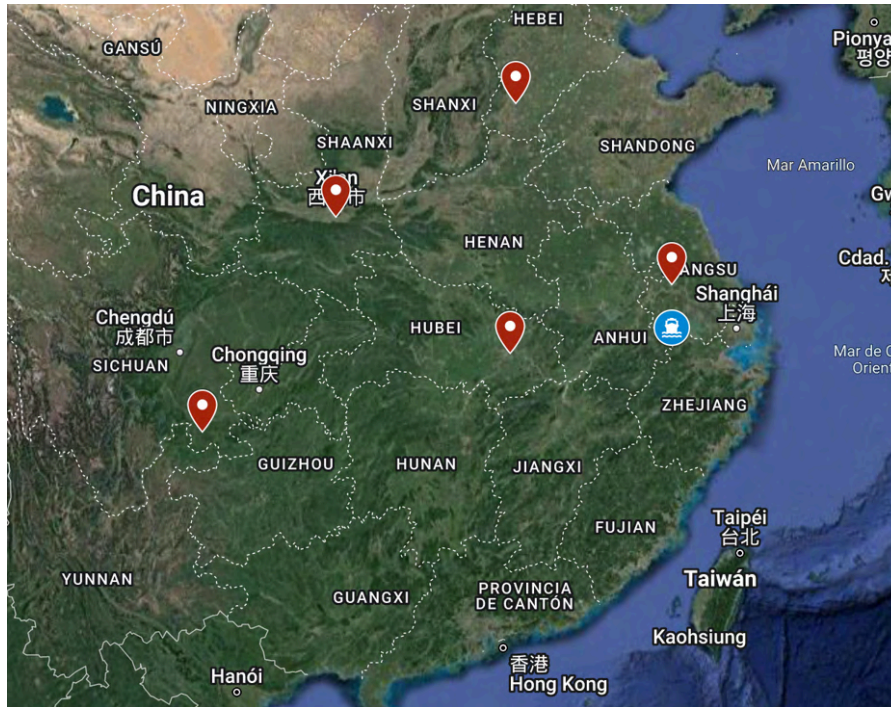


Fig. 2. Mapa de las ciudades mencionadas; cuenco de Iraq (Museo de Berkeley).

La producción de blanco y azul (*qinghua*) siguió su desarrollo y éxito también con la dinastía Yuan y numerosas son las imitaciones de este producto en los países islámicos, donde se exportaba, aunque hay controversias sobre su origen porque la opinión tradicional la sitúa en época Yuan, pero el mundo académico la remonta a las dinastías Tang y Song.

Los análisis químicos efectuados por la Sociedad Cerámica de China de Shanghai de los fragmentos hallados en la pagoda de Jingsha y en el yacimiento de los hornos de Jiangshan evidencian una diferencia en la

tonalidad del cobalto por un uso de la asbolana⁶ local, caracterizado por una cantidad de cobalto muy baja y de un nivel diez veces superior de manganeso que produce el color azul más oscuro. Eso correspondería a una producción inicial limitada, con una técnica de cocción poco controlada y una tonalidad azul grisáceo. Por otro lado, en las piezas producidas en Jingdezhen la proporción del cobalto era el doble o más; contenía un pequeña cantidad de manganeso y su demanda y distribución había alcanzado niveles internacionales, tanto que fue considerado el centro productivo más importante de toda China.

Los factores que contribuyeron a su éxito fueron, sin duda, los componente de la pasta y la capacidad de aumentar la temperatura de cocción (lo que mejoró su acabado y factura); el declive de la producción cerámica del norte y la migración de la población hacia el sur del país, con un rápido incremento demográfico y una transmisión de conocimientos y artesanos; el aumento de demanda de los mercados externos y el estímulo económico, lo que favoreció lograr la madurez que caracterizaba en esta fase. Si en un primer momento el puerto de Guangzhou (Cantón) era el punto de salida de la mercancía durante la dinastía T'ang, ya en el siglo XIII y hasta el siglo XV será Quanzhou, en el este del país, la ciudad portuaria más importante de China.

Los mercaderes islámicos procedentes de Persia o de Siria dieron a conocer la técnica del cobalto a los maestros de Jingdezhen y encargaron una ingente cantidad de porcelana *qinghua*. Fue un intercambio que favoreció a ambas partes; por un lado, proporcionaron el recurso útil para realizar el producto y, por el otro, contribuyeron a difundir y extender los límites del mercado (FANG 2019:659). En cuanto a la tipología de las piezas realizadas, hay muchas variedades: jarrones, orzas y cuencos de gran formato; en la decoración se combinan elementos zoomorfos (peces, dragones, leones, pavos reales), antropomorfos (historia con personajes), vegetales (flores y ramas entrelazadas, peonías, lotos, crisantemos etc.), con nudos infinitos,

⁶ Asbolana es óxido hidratado de manganeso con cobalto y níquel.

grecas, círculos entrelazados, etc. Si en apariencia todo esto es típico del repertorio iconográfico chino, de alguna manera los maestros retomaron tanto las morfologías como los modelos decorativos que respondían a las tradiciones culturales de los países musulmanes, y por esta razón se ha argumentado que el destino final fuese el mercado exterior.

La producción *qinghua* terminó a mediados del siglo XIV, debido también a la situación bélica que afectaba la zona de Jingdezhen, que ya estaba bajo el control real de los Ming, lo que provocó el inevitable declive de la importación de cobalto y la exportación de la porcelana. Esta visión general sobre la evolución del contexto histórico y cerámico de China en las diferentes dinastías, así como las relaciones que tuvieron con los países árabes, supone un punto de partida para entender los intercambios de procedimientos, técnicas, recursos, morfologías e iconografía que se trasladaron de una cultura a la otra y que continuaron utilizándose a lo largo de los siglos.

1.2. Los orígenes de la loza dorada. Al-Ándalus. Loza azul y dorada nazarí

Para lo que aquí nos interesa, enfocaremos nuestro trabajo en la fabricación de la loza decorada que comienza a fabricarse en el siglo XIV, describiendo cuál ha sido su evolución histórica, tecnológica y geográfica.

Nos ocuparemos también de la problemática de la transferencia de aspectos técnicos, conocimientos y habilidades, que debieron desarrollarse entre el mundo oriental, el Reino de Granada, con la producción de cerámica nazarí, y el levante peninsular, con la más conocida loza azul y dorado valenciana.

Con la finalidad de introducirnos en las producciones decoradas medievales que se fabricaban en los centros más importantes andalusíes y levantinos, analizaremos brevemente las características de cada uno de estos centros.

Entre finales del siglo XI e inicios del XII en los territorios de al-Ándalus se elaboraban producciones diferentes de cerámicas decoradas, empleando una técnica que nació y se desarrolló en el mundo oriental, pero que llegó a Europa con la conquista islámica de la península ibérica (García Porras 2022). En el siglo IX la capital del Imperio islámico pasa a ser Bagdad, elegida por la nueva dinastía abasí, bajo la influencia cultural y artística de Irán. El reinado de Harūm al-Rašīd (766-809) es considerado como el periodo de máximo esplendor y justo en esos años empiezan a llegar las primeras porcelanas chinas de la dinastía T'ang.

Como ya hemos dicho anteriormente, los alfareros transformaban sus productos imitando las recién llegadas vasijas asiáticas, a través de la Ruta de la Seda, las cuales tenían unas formas y acabados muy diferentes de lo que se conocía en aquel momento⁷.

Durante estos años los califas cambiaban de residencia y compartían una temporada en Samarra para luego volver a Bagdad. Las excavaciones realizadas en la capital -referidas a ese momento de transición-, demuestran la presencia de cerámica dorada dentro de un contexto que ha sido activo y

⁷ Un poema del poeta árabe Mutanabbi (915-965) cita las «escudillas de China». AA.VV. 2005: Arte islámico en Granada, Comares Editorial.

luego abandonado en poco tiempo. Aunque sin traza alguna de testares hasta el día de hoy, se supone que su fabricación se realizó en Bagdad.

Según Balbina M. Caviro⁸ son los testigos más antiguos de producción de dorado, respecto a las de Irán y Egipto que no tienen piezas fechadas tan tempranas. Esta autora no descarta una posible fabricación en hornos iraníes o egipcios, como el centro de Fustat en tiempos tuluníes (868-904).

En cuanto al azul de cobalto, algunos autores, como la misma Balbina M. Caviro y Fronthingham, propusieron que la importación del vidriado de cobalto en los talleres del reino nazarí quizá fue introducida con la inmigración de alfareros persas de la época selyukí, huidos de Irán hacia el siglo XIII (FRONTHINGHAM 1951:21-23; CAVIRÓ 2010).

Alberto García Porras, en varios estudios realizados sobre la cerámica nazarí, afirma que aunque este hecho histórico no se ha podido todavía comprobar, un estudio estilístico e iconográfico atento parece confirmarlo, sobre todo en las producciones procedentes de Rayy y Kashan (GARCÍA PORRAS 2013:22-29).

Otra hipótesis (FÁBREGAS 2012) presupone que esta técnica llegó desde el norte de África, como resultado de las relaciones comerciales que se establecieron entre al-Ándalus y el Magreb.

El inicio de este procedimiento en al-Ándalus fue el efecto de la introducción de conocimientos primarios que sustentan el desarrollo de estos nuevos modelos decorativos en la Península.

Volviendo a la loza dorada, hallazgos de Medina Azahara nos demuestran que llegó a la península ibérica y que empieza a conocerse desde el siglo X (HEIDENREICH 2014), pero solo entre los califas, emires y en ámbitos muy altos. Las cerámicas que siglos después salieron de los talleres del reino nazarí eran apreciadas por su carácter «lujoso», áulico ya que presentaban una decoración compuesta de trazos azules y reflejo dorado, convirtiéndose

⁸ Dado que la autora decide usar Balbina M. Caviro a partir del 2010, usaremos los apellidos que propone la autora a partir del 2010; sin embargo, mantendremos los apellidos de la autora de los artículos previos.

en una producción de excelencia y, por tanto, recibieron la denominación de «cerámica nazarí», cerámica que de alguna manera representaba el reino.

Como hemos dicho, los primeros hallazgos fueron los de Madinat al-Zahra, en época de Abd-el-Rahman III (s. X), durante una intervención de 1912 realizada por Ricardo Velázquez Bosco (1923). La duda en su descubrimiento fue saber si la factura era local o importada desde Egipto o Irán. Para esclarecer este aspecto recientemente se ha retomado su estudio con procedimientos arqueométricos a partir de dos líneas de investigación: en la primera, los fragmentos fueron sometidos a un análisis arqueométrico, poniendo en evidencia un porcentaje de cal muy elevado; en la segunda hipótesis es plausible pensar en una producción local.

Pero las primeras evidencias identifican su fabricación en la Taifa de Sevilla, en los reinados de Al-Mumtamid y Al-Mutasim (BARCELÓ Y HEIDENREICH 2015). Con los almorávides se supone que se abandona su producción en Sevilla y tenemos que llegar hasta el siglo XII para tener de nuevo evidencia de loza dorada, pero ahora en la zona de Aragón. Según las fuentes, el procedimiento técnico del dorado era algo ya conocido en al-Ándalus desde periodos previos y ratificado a partir del siglo XII, como indica el cartógrafo y viajero al-Idrīsī⁹, que cita en 1154 las industrias más famosas de reflejo de Calatayud, antes de la conquista cristiana; aspecto que sin embargo no ha sido corroborado arqueológicamente. Seguimos en la centuria sucesiva y a mediados del siglo XIII los centros del al-Ándalus que producían loza dorada eran fundamentalmente Murcia, Málaga y Almería, según el geógrafo Ibn Sa'id (NAVARRO PALAZÓN 1986:129).

El historiador argelino Al-Maqqarī cita las palabras de Ibn Sa'id al Magribi (1213-1286) y menciona estos centros productivos, diciendo que ahí se hacía «un vidrio de calidad y cerámica vidriada dorada» (CAVIRÓ 1992:149).

Desde mediados del siglo XIII y hasta finales del siglo XV, los alfares del sur de la península ibérica, durante el gobierno nazarí, dieron un nuevo

⁹ Al-Idrisi 1999, *La première géographie de l'Occident*, Paris, Flammarion. Versión francesa de su textos.

impulso a la fabricación de diferentes vasijas, alcanzando la perfección en los resultados, con una extraordinaria combinación, al parecer, entre por lo menos dos técnicas distintas, el dorado y el azul. Pero la mayor innovación fue el uso hacia finales del siglo XIII, del óxido de cobalto, de color pálido o celeste para decorar las piezas que los chinos denominaron «azul musulmán». Esta técnica novedosa llegó desde oriente a los talleres andalusíes, empleándose conjuntamente con el dorado. No obstante hay dudas, como bien comenta García Porrás, sobre la forma en que se introdujo este procedimiento: «Lo que no sabemos por el momento es si este traslado fue resultado de una importación previa de materiales orientales que alentara una demanda de estos productos, o si debió regirse por otros principios». Este autor parece indicar que la herencia más próxima, por motivos y esquemas compositivos, es de la zona de Persia (Kashan o Rayy), cuando alfareros iraníes huyeron del país después de la invasión mongol y se incorporaron al Reino de Granada. Pero las piezas nazaríes tienen rasgos decorativos que se pueden relacionar con otras producciones mediterráneas más cercanas y donde se aplicaba ya esta técnica; se trata de la cerámica pintada en azul y negro elaborada a partir del siglo XII en el norte de África (GARCÍA PORRAS 2002:59).

Todavía son muchas las cuestiones que se han planteado de las cuales no se han encontrado respuestas concretas. Según B. M. Caviro es posible que estos conocimientos fuera transmitidos de forma oral «dada la personalidad de las formas y especialmente de la ornamentación de las labores andalusíes, con respecto a las realizadas anteriormente y por entonces en otros países del mundo islámico».

A pesar de que estamos hablando de casi dos siglos y medio de producción cerámica (GARCÍA 2005:8), la cerámica nazarí todavía tiene pocos estudios y tratados enfocados de manera sistemática. Inicialmente se estudiaron piezas singulares y emblemáticas, como los vasos de la Alhambra o azulejos, lo que significaba, sobre todo, que los investigadores estaban más interesados en el aspecto artístico de las piezas doradas y azules.

Sin duda, entre mediados del siglo XIX y principios del siglo XX, es la técnica más apreciada y buscada por coleccionistas, como pasó con el artista Mariano Fortuny (1838-1874). En su viaje por Granada hacia 1870-1872, gracias a su pasión e interés por el coleccionismo de obras de arte, llegó a tener unas 742 piezas que, tras fallecer en Roma (con solo 36 años), fueron vendidas en subastas o a particulares en los años siguientes. Afortunadamente, muchas fueron compradas y recuperadas y ahora forman parte de las colecciones permanentes de diferentes museos. Se trata de piezas ejemplares; uno de los vasos de la Alhambra volvió a Granada¹⁰. Es probable que, si no hubiera sido por él algunas de esas cerámicas no hubieran llegado a la actualidad; por este motivo muchas se reconocen por su nombre, como por ejemplo el denominado azulejo Fortuny en dorado, que actualmente está en el Instituto Valencia de Don Juan en Madrid, así como un jarrón de grandes dimensiones.

Los estudios del primer tercio del siglo XX empiezan a ser más descriptivos y plantean cuestiones más complejas, como la técnica utilizada, el material y algunas notas históricas. Además, hay que señalar que, en 1897, en Pula (Cerdeña), se descubre un conjunto de piezas que abrirán un debate muy encendido sobre la loza dorada y azul en la península ibérica. Sobre este hallazgo y sobre su notable importancia, motivo central de esta tesis, hablaremos con más detenimiento en el capítulo III.

El hecho es que, a partir de ese momento histórico, se sumaron las preguntas sin respuesta sobre el conjunto y, en general, sobre el desarrollo de la cerámica española bajomedieval y los conocimientos que se tenían hasta entonces. Así, la mayoría de los trabajos posteriores han dudado muchas veces sobre su procedencia (zona valenciana o Reino de Granada) y sobre la cronología de su fabricación.

En 1934 el arquitecto L. Torres Balbás centró la atención sobre las demás producciones nazaríes y no solo sobre las de dorado y azul. Su estudio fue completado con la contribución de M. Gómez Moreno en 1952.

¹⁰ Patronato Alhambra, libro exposición *Los Jarrones de la Alhambra. Simbología y poder* 2006, Granada.

Sucesivamente fueron publicados los estudios de Frothingham y Llubí, que profundizaron en aspectos todavía no tratados sobre la cerámica nazarí, dando a conocer la propia producción de Granada, donde destacaba la de las malagueñas y por supuesto, la de las del tipo “Pula”.

En los años setenta hay un primer intento de análisis sistemático de las piezas y se propone una primera clasificación cronológica (DUDA 1970), dividiendo esta serie en tres grandes bloques: desde principios hasta mediados del siglo XIV, segunda mitad y primera mitad del siglo XV y segunda mitad del siglo XV.

Sin duda, las contribuciones de H. Blake, J. Hurst y T. Mannoni sobre materiales hallados respectivamente en la zona septentrional del continente europeo y en las islas británicas han permitido mejorar las informaciones precedentes, la tipología y el repertorio iconográfico nazaríes. Esta línea de investigación no tuvo una continuidad a nivel nacional y quien intentó su continuación, como J. Zozaya, admitió las dificultades que encontraba por falta de una bibliografía exhaustiva. Sin embargo, las aportaciones extranjeras enriquecieron los datos sobre esta cerámica, aunque no se trataba en muchas ocasiones del estudio de fragmentos nazaríes, sino, a veces, mariníes (AA.VV 2000); fue sin duda útil para abrir un paréntesis sobre las similitudes tecnológicas, decorativas y tipológicas entre las dos producciones.

Hay que destacar el trabajo de la investigadora B. M. Caviro, que se centró en la loza dorada, no solo de la península ibérica, al analizar la colección del Instituto Valencia de Don Juan. El análisis de las técnicas que se desarrollaron en los países islámicos entre los siglos IX y XV que se transmitieron a la zona cristiana también, ha permitido un enfoque de la cerámica nazarí; tanto que los variados motivos que caracterizan sus ejemplares pudieron ser catalogados cronológicamente sirviéndose de los materiales pertenecientes a museos, colecciones nacionales y extranjeras e incluyendo la producción de azulejos y sus derivados. Es un trabajo de B. M. Caviro que se fue actualizando y ampliando a lo largo de su vida, siguiendo

las líneas de investigación de sus predecesores sobre el repertorio decorativo, aunque dejando un poco de lado las morfologías y la tipología de las piezas tomadas en consideración.

Por otro lado, hubo avances en la investigación gracias a las publicaciones de mediados de los años ochenta del material procedente del Museo Nacional de Arte Hispanomusulmán de la Alhambra; otro abanico de trabajos editados se vinculan con material de la provincia de Almería, de otras excavaciones arqueológicas, y hay que mencionar también el estudio ceramológico de Isabel Flores Escobosa sobre el contexto malagueño del Alcazaba. Aunque con el transcurso del tiempo las informaciones y los datos adquiridos han enriquecido el conocimiento de parte de esta serie cerámica, todavía quedan muchas cuestiones sin resolver, como por ejemplo si el uso de las vasijas doradas era de uso exclusivo en los espacios y contextos privilegiados o si circulaban cotidianamente en todo el territorio del Reino de Granada. A estas preguntas intentaron contestar algunos investigadores, entre ellos A. García Porras. Un reciente trabajo del investigador F. Melero, presentado en el XII Congreso Internacional AIECM3, demuestra que en una primera fase de la circulación de esta serie, sí que representaba un papel fundamental en la vajilla de mesa de la alta sociedad, para posteriormente, hacia la mitad del siglo XIV y principios del XV, convertirse en un objeto más popular y accesible (MELERO 2021:250).

Como complemento al conocimiento actual de la cerámica nazarí, presentamos a continuación un pequeño *excursus* sobre los hallazgos más importantes de cerámica nazarí en los diferentes centros de producciones del Reino: Málaga, Murcia, Almería y Granada.

Ya pertenecientes al siglo XII, se documentan fragmentos en la Alcazaba de Málaga, y las fuentes escritas afirman el papel de esta ciudad como lugar de elaboración y decoración de lozas en dorado.

Hay numerosas citas documentales en las que se comenta su actividad ceramista hacia finales del siglo XII y principios del XIII. Se percibe una cierta crisis bajo los nazaríes, pero Māliqa, como se llamaba la ciudad en la

época islámica, además de producir, también exportaba desde finales del doscientos. Entre los textos más interesantes citaremos el inventario del año 1289 del puerto de Portsmouth (UK) donde se menciona un cargamento de lozas «*de stranei colori*» (de extraños colores) destinado a Leonor de Castilla. Hay otro de 1297 que atestigua la llegada de las vasijas doradas, de Málaga a Cotlliure (SOBREQUÉS 1970; REIRA Y MELIS 1980), mencionado en la denominada Lleuda de Cotlliure; era un registro de los bienes que pagaban impuestos creado en 1216. Desde 1299 la lezda se reforma por el rey de Mallorca Jaume II y la primera cita que nombra «obra de terra de Malicha», es del año 1317. Como sabemos, López Elum suponía que se referiría a la loza de Málaga fabricada en Manises, con lo cual significaba un inicio de una producción en área levantina. Como indica J. Coll Conesa (2023)¹¹, hasta la fecha esta tipología de bienes estaban exentos de impuestos, por esta razón es difícil demostrar su elaboración y comercialización antes de ese momento y además resulta complicado averiguar si el término se relaciona con procedencia o estilo decorativo (COLL CONESA 2023 en prensa).

Ibn Yahyā al-Umarī, cuando describe el Reino de Granada durante el califa Yusuf I, cita la ciudad malagueña por distinguirse por su «loza dorada, la cual no se encuentra semejante». Por su parte, Ibn Battuta menciona en 1350 lo siguiente: «en Málaga se fabrica la bella loza dorada que se exporta a los lugares más alejados» (CAVIRÓ 2010: 50).

A veces esta cerámica recibió la denominación de «obra de Maliqa». Por tanto, no debe sorprender que en el Museum für Islamische Kunst de Berlín exista un cuenco que presenta en el reverso una leyenda en árabe pintada con dorado, en la que se podría leer «Málaga», tal y como identificó por primera Ernest Kühnel (1942) refiriéndose al hallazgo en Fustat de textos con la palabra Málaga en dorado bajo el pie de las piezas.

Como veremos en el párrafo siguiente al mencionar algunos textos de la época que hacen referencia al tema, también la loza dorada manisera se cita

¹¹ COLL CONESA en prensa: La «obra de Malica» producida en la Corona de Aragón, protagonistas y evolución histórica.

en los documentos de la misma forma. Eso ha creado confusión a la hora de identificar una procedencia determinada, además, debido a la presencia de otro centro productivo como Paterna, que inicialmente pertenecía al mismo señor de la familia Luna Boil.

Una reciente publicación del año 2021 de arqueólogos de la provincia de Málaga ha sacado a la luz los resultados del estudio del material hallado en diferentes yacimientos malagueños, en la capital, en Cártama y en Antequera.

En la ciudad medieval de Málaga existían dos grandes arrabales que en un momento dado crearon su propia muralla. La investigación se centró en el arrabal oeste, donde se desarrollaron las alfarerías de Fontanalla. Aquí se documentaron una serie de testares con rellenos de piezas de desechos de dorado y azul. El margen cronológico abordado es entre el siglo XIII y principios del siglo XV, pero las producciones que aparecen son bastante escasas, faltan indicadores cronológicos de cerámica nazarí («vidriado turquesa y decoración en manganeso o los esmaltados en blanco con decoraciones verde» [MELERO *et al.* 2021:323]).

El yacimiento presentaba problemas por la antigua remoción del sedimento en algunas partes del solar, lo que ha generado una mezcla de las cerámicas más antiguas con otras contemporáneas y dificulta una cronología delimitada.

Muy interesantes resultan las piezas desechadas, la mayoría por evidentes problemas de fijación del color en la superficie cerámica y sin presentarse deformadas. Entre ellas, hay algunas decoradas con el pigmento dorado, pero sin acabar de completar su proceso porque el color es rojizo oscuro o marrón y fácilmente removible, es decir, se ha mantenido en estado crudo. Además, como es habitual en las piezas nazaríes, la conservación del vidriado es bastante deficiente. Las tipologías analizadas son propias de la tradición andalusí y otras presentan claras influencias cristianas, por ejemplo, las escudillas, el plato con ala o el pichel.

El vertedero de Cártama, situado a 19 km de Málaga, es otro contexto muy interesante donde aparecieron cuatro pozos, pero solo en el último se encontró cerámica dorada y azul fechada entre el siglo XIII (1200-1230) y finales del XIV o principios del XV, con una gran variedad de formas: jarros, candiles y escudillas.

Los contextos cerámicos malagueños que acabamos de describir y unos cuantos más se han recogido en la tesis doctoral de Francisco Melero, y este autor sostiene que la loza dorada y azul nazarí precede a las producciones valencianas. Bajo los acontecimientos históricos de ese momento, se supone que artesanos malagueños se incorporaron a los talleres levantinos a principios del siglo XIV. El uso del cobalto en el reino está asociado con el cambio de tipologías, con razón, diferentes a las de las centurias anteriores. Esta novedad se aprecia en la vajilla nazarí, que transforma sus modelos según las preferencias del mercado cristiano (feudal) y se difunde localmente y emplea cuando ya estaba en uso también en la zona valenciana. Parece ser que ello se origina porque la producción se vendía en el mercado para competir contra las contemporáneas levantinas (MELERO 2020:372-373).

La situación política de aquel momento cambió el destino de Málaga, que fue incorporada en el nuevo Reino de Granada en 1279 bajo Muhammad II. Así que no parece tan extraño encontrar evidencias de producción de cerámica en Granada, desde ese momento capital del reino.

Ello se demuestra en las intervenciones arqueológicas en la zona sur de la ciudad donde se documentó un barrio alfarero, denominado Rabat al-Fajjarin. De hecho, en esta zona aparecieron restos de un establecimiento incluso de época medieval y moderna para el abastecimiento de agua y arcilla (LÓPEZ LÓPEZ *et al.* 1995:270-278; RODRÍGUEZ 1997:367-370). En los capítulos siguientes profundizaremos más en el asunto, con referencia a los textos de la época.

En cuanto al material, en la misma Alhambra han aparecido numerosos fragmentos cerámicos, en concreto en una zona de la Medina denominada Secano, donde aparecieron también restos de hornos. Es probable, por tanto,

que esta área tuviera, en época nazarí, una función artesanal, siendo el lugar donde se implementaron talleres alfareros.

Aunque el material no se ha podido estudiar suficientemente, estamos hablando de fragmentos incluidos dentro de un límite cronológico muy amplio, desde la segunda mitad del siglo XIII hasta finales del XV. Y ello queda reflejado, sobre todo, en las decoraciones que muestran notables cambios de estilo en las que las series que parecen ser más estandarizadas y simples pertenecen a una fase tardía respecto a las primeras, con decoraciones más elaboradas (TORRES BALBÁS 1935; FLORES ESCOBOSA 1988).

Los últimos estudios sobre el material que salió de esa intervención se deben a L. Torres Balbás, en 1934, y no se puede validar estas hipótesis, pero es lógico pensar que en una residencia real como la Alhambra es plausible la fabricación de una cerámica de carácter áulico, decorado en azul y dorado.

En la misma ciudad de Granada se conocen dos barrios destinados a actividades alfareras: el primero se encuentra en la zona más alta, en el barrio del Albaicín, al lado de la fábrica de Fajalauza, en funcionamiento aún después de la conquista castellana de la ciudad, mientras que el otro se ubica en la zona sur, identificado con el antiguo barrio de los alfareros o rabad al Fājjarīn, que empieza su producción desde la época bajomedieval, tal como documentan las excavaciones realizadas que confirman su importancia y su origen (ÁLVAREZ GARCÍA 2000:86-110).

Las dos áreas que los alfareros eligieron para instalar sus obradores proporcionaban los recursos básicos para el desarrollo de la actividad de su oficio: el agua y abastecimiento de arcilla.

A sur de la ciudad, durante las remodelaciones de la Casa de los Tiros hacia la mitad de los años noventa, se vieron obligados a realizar unas intervenciones arqueológicas en las que localizaron una serie de estructuras correspondientes a un horno, en concreto la cámara de combustión. El material que salió a la luz confirmó su actividad entre los siglos XI-XII.

Con la ampliación y el crecimiento de la ciudad los talleres se trasladaron al barrio del Realejo, como demuestran las evidencias de restos hallados vinculados con el proceso productivo cerámico. Además, se identificaron otras construcciones, como viviendas, cementerios y huertas. Estas últimas están documentadas en las fuentes escritas en la fase final de la época nazarí (SECO DE LUCENA PAREDES 1975:147), pero hay que especificar que el término huerta se debe entender como algo singular y excepcional al ser un espacio anexo a estructuras de un rango bastante alto, como demuestra el hecho de que el poseedor era la familia real nazarí. Esto denota la implicación directa de la familia en la actividad artesanal del barrio y de manera especial muy ligada a la producción alfarera.

Alberto García Porras, en su larga investigación sobre el tema, manifiesta que hay una relación y sobre todo mucho interés por el control sobre algunas fases de la producción cerámica, justificando la fabricación de piezas con función propagandística y beneficios en su estrategia económica.

Por este motivo, la loza azul y dorada del reino es conocida también como cerámica nazarí por su vínculo con el poder, pero es todavía una incógnita determinar el inicio de su circulación. A pesar de los numerosos estudios al respecto, podemos afirmar que es posible distinguir entre las fases tempranas (siglo XIV) y tardía (siglo XV) a través de la evolución de su repertorio iconográfico. García Porras recuerda que la propuesta avanzada no coincide con los datos adquiridos por las fuentes escritas (Lezda de Colliure), las cuales hablan ya en 1297 de la llegada de un lote de obra de tierra de Barsalona o de Malicha. No se especifican las características de las piezas pero sí su importancia y posiblemente reconoce la presencia de una producción dorada en el reino a partir de la construcción del reino nazarí de Granada.

Se propone como ejemplo de estas producciones de datación temprana el Cuarto Real de Santo Domingo, donde aparecen contemporáneamente las dos técnicas aplicadas en los azulejos: en dorado solo por un lado, y en dorado combinado con el cobalto. Se trata de una antigua huerta de la

familia real donde había una torre residencial, con habitaciones en su interior, fechada hacia finales del siglo XIII y principios del XIV.

La escasez de documentación sobre el Cuarto Real ha incentivado proyectos de investigación arqueológica. Las campañas empezaron en los años noventa del siglo XX y definieron un poco el espacio y los diferentes elementos que lo constituían.

Con las intervenciones sucesivas, y sobre todo las más recientes del 2005-2006, se ha reafirmado la importancia de este complejo para comprender la fase inicial del reino nazarí, el final de la etapa almohade y el desarrollo del Reino de Granada. Es, sin duda, un edificio que desempeñó funciones políticas y fue asignado como espacio residencial de los monarcas. Una prueba adicional a esta hipótesis es el uso de unos azulejos dorados como revestimiento de la entrada a la torre y unos cuantos más, pintados también en azul, que decoran las paredes de las dependencias donde se alojaba la familia real.

De fundamental importancia porque serían testigos de la producción nazarí durante el reinado de Muhammad II (1273-1302).

Este foco podría haber sido otro centro de producción de cerámica nazarí aquí también los resultados de las intervenciones arqueológicas y hallazgos casuales confirman esta impresión (FLORES ESCOBOSA 1998:187-194; MARTÍNEZ *et al.* 1995:83-111). Los artesanos del reino nazarí elaboraron además cerámicas decoradas con otras técnicas diferentes, como la verde y negro, o las variantes sobre vidriado u esmalte estannífero y la cuerda seca.

Sin embargo, con los almorávides se introdujo la técnica de la loza dorada, que produjo cambios sustanciales tanto en las formas como en las decoraciones, creando un producto que tuvo mucha demanda en el espacio europeo, como demuestra la ingente cantidad de material hallado en un área geográfica tan amplia.

En cualquier caso, en referencia a la loza dorada, estamos hablando de alfareros capaces de realizar vasos de alta calidad y de gran tamaño, que llegaban casi a un metro de altura, y por eso necesitaban estructuras

artesanales adecuadas para su elaboración, además de contar con competencias y habilidades técnicas muy elevadas. Un ejemplo paradigmático de lo que venimos afirmando sería la elaboración de los grandes vasos de la Alhambra, piezas destinadas a las cortes reales que se difundieron por todo el Mediterráneo, alcanzando Egipto y Sicilia, mientras que otras piezas de medidas inferiores fueron llevadas a Damasco y a distintos lugares de Italia e Inglaterra. No debemos olvidar tampoco la introducción del óxido de cobalto en los pigmentos empleados para dibujar las piezas, convirtiéndolas así en bicromas. Por cierto, parece indiscutible la transmisión de los modelos tecnológicos desde los alfares hispano-musulmanes hasta los reinos cristianos, ya que a primera vista parecen utilizar un procedimiento y motivos muy parecidos, modelos que no pueden encontrar acomodo sin un caudal de conocimientos tecnológicos similares que los sustenten. Pero esta afirmación es comprensible porque los alfareros que trabajaban en los talleres valencianos eran en la mayor parte de los casos de origen musulmán. En la misma documentación histórica hay varias referencias sobre el tema y por eso no sorprende ver que existían artesanos con la misma nisba, los Almurcí de Murcia, muy reputados como «*magistri operis terre albe*» en Manises, que decidieron crear un taller propio y tuvieron un gran éxito profesional. También el término Almurcí fue erróneamente asociado a la ciudad de Murcia (LÓPEZ ELUM 1984).

Se han documentado pocos centros que elaboraban estos ejemplares; en la zona de Murcia hay evidencias a partir del siglo X de la fabricación de loza estannífera, como en la excavación de la Calle San Nicolás, donde se documentó una zona alfarera muy interesante, así como en las intervenciones en las Calle de San Antolín y en el barrio de la Arrixaca¹². Fragmentos de loza dorada fueron descubiertos en la ladera del Monte del Castillo del despoblado de Siyâsa-Cieza¹³. Según Navarro Palazón, a partir

¹² Referencia bibliográfica: Navarro Palazón J. 1986: Murcia centro productor de loza dorada en *La cerámica medieval nel Mediterraneo Occidentale*, Florencia, pp.129-143.; Navarro Palazón J. 1995: *La producción cerámica medieval de Murcia*, *Spanish medieval ceramics in Spain and the British Isles* (C. Gerrard, et al. eds.), Archeopress, Londres, pp. 185-214.

¹³ Historia de Cieza, Volumen II. Siyâsa, Estudio arqueológico del despoblado andalusí (siglos XI-XIII).

de los análisis químicos de algunos fragmentos hallados en Murcia y Cieza realizados por el Prof. M. Picón, se puede decir que, al menos en los siglos XII y XIII, Murcia era uno de los centros productores de la loza dorada del al-Ándalus (PALAZÓN 1986).

Pero la zona donde hay más hallazgos es sin duda en la ciudad de Málaga. Las peculiaridades de las decoraciones que aparecen en la loza dorada marcan tendencias en las producciones tardías: se trata de motivos de claro influjo islámico que incluyen elementos vegetales estilizados, geométricos, epigráficos, zoomórficos y antropomórficos que se distribuían en el cuerpo cerámico de manera esquemática siguiendo una determinada armonía en la composición. En la mayoría de los casos se prefería colocar el motivo principal en el centro de las piezas, mientras que el espacio que quedaba hasta el borde se dividía en bandas circulares, rodeado por elementos epigráficos, geométricos o vegetales.

Ya hemos dicho que fueron los alfareros islámicos los que introdujeron la técnica del dorado en la zona valenciana, pero a diferencia de la producción nazarí los objetos realizados aquí son proporcionalmente más pequeños y ello significa que los artesanos valencianos asumieron los conocimientos técnicos, adaptándolos a sus necesidades y elaborando así ejemplares de tamaño más reducido pero de gran refinamiento (COLL CONESA 2007).

Como hemos comentado, hay múltiples huellas y motivos decorativos que se han trasladado entre diferentes producciones cerámicas. De hecho, la percepción de una herencia latente de clara estética islámica en algunas producciones cristianas ha llamado especialmente la atención y hace pensar en la existencia de una fuente común entre todas ellas.

Por lo que conocemos de los modelos decorativos de la cerámica nazarí, sabemos que se caracterizaba por cuatro esquemas compositivos (fig. 3):

- Organización radial de la superficie, que a veces parte de una figura central circular o cuadrada. Estas líneas forman un número variable de sectores acabados en arcos agudos, donde insertar motivos (tallos, puntos, o líneas transversales).

- Organización que parte del centro de la pieza con un elemento, una estrella o un círculo, que generan un esquema con cuatro brazos, sustituidos por hojas, palmetas, cartelas etc.
- Organización del espacio en franjas concéntricas, manteniendo en el círculo central más protagonismo, con elementos geométricos y combinación de trazos ondulados y estrellas, mientras que las bandas más externas estaban rellenas de caligrafía árabe.
- Decoración figurativa centrada, acompañadas con elementos secundarios (puntos, espirales, cartelas pseudoepigráficas o ataurique).

La semejanza que es posible observar entre las lozas nazaríes y las producciones valencianas en azul y dorado se comprobó hace ya tiempo. En este sentido, cabe señalar que las mismas piezas del Fondo Pula, en un primer momento, fueron atribuidas erróneamente a talleres granadinos. Cuestión que fue resuelta, como veremos, tras los exámenes arqueométricos que permitieron asignar su paternidad a la zona valenciana.

En cuanto a la técnica y al acabado de las piezas azul y doradas nazaríes, como ya hemos mencionado antes, suelen tener un vidriado bastante deleznable e inestable, respecto a las producciones valencianas, quizá por una cierta diferencia en su proceso de producción o composición (PRADELL 2004; MOLERA; PRADELL; VENDRELL-SAZ 1997). Según algunos autores, el cobalto se aplicaba en la superficie cerámica sobre el esmalte estannífero y quedaba con una tonalidad muy clara. Sin embargo, el hallazgo de varios fragmentos de producción han evidenciado otra posible aplicación, esta vez *bajo cubierta*¹⁴. De hecho, eran restos bizcochados, pintados en cobalto antes de ser emergido en el esmalte y acabar, por segunda vez, en el horno. Esto ha sido confirmado también por los análisis

¹⁴ Procedimiento que se explicará con más detenimiento en el epígrafe 1.5.2.

arqueométricos realizados con muestras procedentes de Granada (GARCÍA PORRAS 2012).

En la cerámica nazarí, y respecto a la cerámica previa del periodo almohade, encontramos un verdadero cambio en las formas y decoraciones, lo que supone que los alfareros del reino adquirieron técnicas novedosas, de procedencia árabe, pero que fueron asimiladas y transformadas siguiendo el gusto local. En un principio potenciaron una producción que, como hemos visto, se vinculaba con el poder. De hecho, los objetos cerámicos con el escudo de armas de la dinastía, otorgado por Alfonso XI de Castilla, o el uso de la palabra *al-mulk* (el poder) como elemento decorativo, son un claro ejemplo de este intento propagandístico de la familia real. Además, hay otro aspecto que considerar y es su exportación desde el puerto de Málaga hacia contextos atlánticos y países europeos, de manera especial hacia la península italiana.

Alberto García Porras ha dedicado diferentes publicaciones al comercio de la loza nazarí en Italia, documentando los hallazgos en algunos yacimientos ligueros y en los edificios religiosos o públicos que conservaban todavía *bacini* en su fachada. Esto no quiere decir que no se encuentre la cerámica nazarí en otras partes de Italia, pero las zonas más interesadas en este fenómeno comercial fueron la ya citada Liguria y el área toscana, aquí introducidas por el puerto de Pisa. En realidad, mediante un atento análisis de los puntos en que aparece la cerámica nazarí, se nota una correspondencia con los mismos lugares donde anteriormente llegaron los productos tunecinos decorados en cobalto y manganeso, distintos en la técnica pero similares por tipología y decoración. En el siglo XII comenzó la producción de esta cerámica decorada en azul y negro en las proximidades de la ciudad de Bugía y algunas de estas muestras las encontramos incrustadas en los edificios pisanos, que permiten fecharla entre finales del siglo XII y principios del siglo XIII (BERTI, TONGIORGI 1972). En las excavaciones recientes de la Kasbah de Túnez se ha hallado una ingente cantidad de

material, entre el cual está la producción de cobalto y manganeso, con una evidente evolución decorativa entre su principio y su fase avanzada (fig.4). Según la propuesta de Adnan Louhichi, esta producción se divide en temas decorativos: elementos geométricos (círculos, chevrones, triángulos, líneas sinuosas, estrellas, etc.); decoración vegetal (hojas, palmetas, roseta de 4, 6 u 8 pétalos, etc.); motivos epigráficos, figurativo antropomorfo y zoomorfo, y finalmente decoración naval.

Este hecho dio a entender que una vez terminada la circulación de lozas de Túnez, los alfareros granadinos aprendieron a elaborar piezas añadiendo trazos en azul y manganeso que gradualmente sustituyeron a las anteriores.



Fig. 3. Ejemplares de cerámicas nazaries- Museo de la Alhambra



Fig. 4. Ejemplares de cerámicas tunecinas. Foto: Daoulatli A.

1.3. La loza azul y dorada valenciana

Durante la Baja Edad Media los talleres más importantes de cerámica decorada, y cuya producción se difundió más, fueron sin duda los de Manises y Paterna, pero a pesar de la amplia salida que alcanzaron estos productos, hay muy poca documentación histórica que pueda informarnos sobre esa hegemonía en el siglo XIV. Es una documentación con la que, en cambio, sí contamos para épocas sucesivas, debido quizá al gran éxito y circulación internacional que estas lozas obtuvieron, lo que favorece en mayor medida su estudio y obviamente su conocimiento.

Esta escasez de información sobre el siglo XIV se debe principalmente a una falta de documentación escrita y a las pocas publicaciones editadas que para tal propósito existen, hasta el punto de que no se puede establecer claramente la fecha de inicio de esta producción levantina.

Así que para ampliar su estudio ha sido indispensable revisar todas las fuentes escritas bajomedievales disponibles en los archivos de Valencia, Palma de Mallorca y Barcelona.

Entre los investigadores que más han trabajado este aspecto, debemos destacar a Guillerme Joaquín de Osma y Scull (en los inicios del siglo XX) y a Pedro López Elum (a mediados de los años ochenta). Ambos centraron sus investigaciones en las fuentes escritas del siglo XIV, coincidiendo con el momento de llegada de la familia Boil a los territorios levantinos y con la adquisición del señorío de Manises.

Entre 1906 y 1911, G. J. Osma publica diferentes estudios, donde trata, por ejemplo, la nomenclatura tipológica de la cerámica, la decoración, los precios, la comercialización de las piezas en el mercado a nivel nacional e internacional, etc. (OSMA 1906; 1908;1911).

Por su parte, P. López Elum, en un primer momento, parece retomar y apoyar los estudios anteriores para, posteriormente, aportar nuevos datos a la cuestión, tras analizar, entre 1984-1986, actas notariales y de compraventa vinculadas con el tema. Gracias a su contribución se ha podido conocer con

precisión la procedencia de algunos ceramistas y también sus competencias dentro del taller, así como determinar el límite *post quem* a partir del cual es lícito afirmar la existencia de una producción de loza decorada en la área levantina (LÓPEZ ELUM, 1986).

El tema parece ser que se menciona en un conjunto importante de documentos. Se trata en la mayor parte de los casos de contratos de venta o de encargo de vasijas. Pero la primera referencia que conocemos de la cerámica manisera se refiere a un documento fechado en el año 1304¹⁵, que correspondía a una disputa entre Pedro Boil y el señor de Riba-roja por una cuestión de demarcación territorial y definición de sus límites en la compra del señorío de Manises de esta nueva población. En la cláusula del contrato se hace referencia a la zona denominada *cabeços d'Alhetx* donde los ceramistas maniseros extraían la tierra para fabricar *alcolles* (cántaros). Tenemos que esperar hasta el 26 marzo de 1325 y el 18 de mayo de 1326 para encontrar un encargo de cerámica decorada. En el primero, Alí Bo(n)çor y Mahomat Bençuleymén venden su producción de «*opus terre albe et picte*», que fabricaron durante un año, y lo mismo ocurre con Abdolaziç Almurcí y Abraham Almurcí, con su «*opus aureum et album*», que obtienen una fianza de quince libras y dos sueldos de parte de Guillem de Palma, vecino de Valencia, como anticipo por el trabajo que van a realizar. La aportación de estos contratos, por una parte, confirma la existencia de relaciones e intercambios entre los alfareros granadinos y valencianos, con referencia específica al conocimiento de la técnica del reflejo metálico «*opus aureum*» (OSMA 2011:31-32)¹⁶.

Por otra parte, los Almurcí, familia de Manises ligada al mundo de la cerámica, se definen como *magistri operis terre albe* y *magistri operis terre picte*, considerándolas como dos actividades bien distintas, lo que, según Olivar Daydí, correspondería a la elaboración de obra aspra y de loza pintada. El término *albe* o *album* ha sido por mucho tiempo interpretado

¹⁵ Único texto procedente del Archivo Municipal de Sueca.

¹⁶ *aureum* fue leído por López Elum en 1984, ya que Osma no había podido interpretar el texto original.

erróneamente en todos los textos como obra aspra, es decir, contenedores de líquidos o almacenamiento. Sin embargo, gracias al análisis realizado por López Elum, la traducción es correcta en algunos casos, pero en otros tendría que asociarse a la manufactura de loza esmaltada con cubierta estannífera. Los términos *Maleche*, *Málica* o *Melica*, que encontramos frecuentemente entre los documentos de la época, se utilizaron para indicar la cerámica dorada y, por esta misma razón, los primeros historiadores atribuyeron el material a los talleres de Málaga, equivocándose entonces en lo relativo a su procedencia.

Pero la negación de esta hipótesis fue posible gracias a un documento fechado el 1 agosto de 1326 en el cual claramente se evidencia cómo las piezas elaboradas en Manises eran semejantes a las de Málaga: «*terre picte Manizes consimili operi Maleche*» (LÓPEZ ELUM, 1986). Este breve texto nos indica que los términos enunciados anteriormente se empleaban para referirse al modo en que se decoraban los objetos, en concreto la referencia es a la decoración de reflejo dorado, y no tanto a su lugar de procedencia. Este documento resulta igualmente interesante porque marca una fecha segura del inicio de la elaboración de cerámica de lujo en Manises.

De hecho, es el primer testimonio del uso del término *Manizes*. Finalmente, otro texto del 10 de febrero de 1333 señala que la producción de *opus terre daurati* debería tener decoración *cum safra*, con azul. Es la primera mención del color cobalto y, además, en combinación con el dorado, como elementos decorativos de la cerámica manisera.

La mayoría de los investigadores, entre los que se cuentan Marçal Olivar Daydí, Luís Maria Llubiá Munné, Manuel González Martí, Alexandre Cirici o Pedro López Elum, Alberto García Porras y Jaume Coll Conesa, están de acuerdo en afirmar que esta técnica empezó a desarrollarse en la zona valenciana de la mano del señor de Manises, Pedro Boil (OLIVAR 1954; LLUBIÁ 1973; GONZÁLEZ MARTÍ 1944; CIRICI 1977; LÓPEZ ELUM 2006; GARCÍA PORRAS 2006; COLL CONESA 2009).

De hecho, es noticia destacable que él fue consejero, mayordomo y tesorero, entre 1302 y 1306, del rey Jaime II de Aragón. Además, fue su embajador y por esta razón, en el 1309, después del asedio de Almería, fue enviado a Granada para ocuparse del tratado de paz entre el rey Nasar y el walí Osmàn Bin Idris bin Abdala de Málaga. Durante la negociación fue tal vez capaz de acordar que ciertos privilegios sobre la gestión y distribución de la cerámica dorada recayeran en su persona (COLL CONESA 2012:314).

Estos datos vendrían a sustentar la hipótesis consecuente de que Felipe Boil fue un agente especialmente relevante en el proceso de transmisión de la técnica del dorado en área valenciana, lo que hubo de comportar necesariamente el traslado de alfareros musulmanes desde el reino nazarí para fabricar, con total independencia, cerámicas de reflejo dorado en los alfares valencianos, lo que justificaría la permanencia de la mano de obra mudéjar con conocimientos de la técnica del tercer fuego en el levante peninsular (MESQUIDA 2001).

La aportación de la familia Boil en el desarrollo de las producciones decoradas en el área valenciana fue muy relevante, en parte debido a las relaciones internacionales que fueron capaces de establecer y consolidar durante muchas décadas. Esto permitió que los alfares, que en un primer momento producían solo tinajas de almacenamiento y transporte, alcanzaran tal calidad técnica que les permitía elaborar vasijas de alto valor y prestigio, como las lozas decoradas con vidriado y esmalte, que se convirtieron en objeto demandado y apreciado por la alta burguesía europea.

La teoría que atribuye el origen de la producción dorada levantina a la ciudad de Manises no parece convencer a Mercedes Mesquida, arqueóloga municipal de Paterna durante las décadas finales del siglo XX, quien quiso elevar la importancia de su ciudad en este proceso. En favor de esta hipótesis, recuerda la autora que la Corona de Aragón tenía estrechos vínculos con el Medio Oriente, donde la técnica del dorado nació y se desarrolló. Son relaciones que una vez más parece confirmar la documentación escrita a partir del reinado de Jaume I, quien fundó en

Alejandría y Beirut nuevos consulados. Fue gracias a estas influencias que Paterna comenzó a disfrutar de las influencias islámicas orientales, de donde procede directamente esta técnica cerámica (MESQUIDA 2002; COLL CONESA 2009:74).

Dejando de lado el estimulante debate sobre el origen de la técnica y la cronología sobre la instalación de este procedimiento tecnológico en el área valenciana, no tenemos ninguna duda de que Manises ya tenía la facultad de realizar cerámicas decoradas de gran complejidad en 1326, no solo de fabricar esta cerámica de calidad superior, sino capacidad para introducirla en la rutas comerciales internacionales, asegurando su exportación fuera del área valenciana.

Tal fue el prestigio alcanzado por esta producción entre la alta aristocracia, la nobleza, los reyes y la Iglesia, que en muy poco tiempo la encargaban para utilizarla en sus propias cortes y palacios, queriendo demostrar así el símbolo de su majestuosidad y autoridad. No es una casualidad que muchas de estas piezas presenten entre sus decoraciones escudos heráldicos, manifestación clara de la exaltación del poder que representaban.

Durante el trescientos, los talleres maniseros producían unas series cerámicas muy diferentes entre sí, elaborando piezas con una gama de variaciones decorativas que podía satisfacer los gustos de un mercado mucho más amplio.

1.4. Las producciones en azul y dorado en la zona levantina del siglo XIV

A primera vista es indiscutible el uso de técnicas y de motivos parecidos entre el área islámica y cristiana de la Península, pero a pesar de mantener características comunes, hay que precisar siempre que se producían en dos áreas autónomas y bien diferenciadas. No tenemos la certidumbre de que haya habido una transferencia de técnica, pero esta ambigüedad es comprensible porque la propia documentación escrita presenta varias referencias a tal propósito. Por ello, no debemos sorprendernos si constatamos la presencia en Valencia de artesanos mudéjares que presentan la misma nisba Almurcí (de Murcia), reconocidos como «*magistri operis terre albe*», que decidieron crear su propio taller y tuvieron un gran éxito profesional. El apellido Almurcí y la mención de Murcia, por Ibn Said en 1241, como un centro de producción de loza dorada, ha hecho pensar a muchos investigadores en la posibilidad de que hubo un grupo de artesanos murcianos que llegaron directamente, o a través de Málaga, a los talleres levantinos (LÓPEZ ELUM 1984:38-39).

Las características decoraciones que aparecen en la loza dorada andalusí marcaron tendencias que pueden percibirse en las producciones tardías valencianas. Se trata de motivos de claro influjo islámico, como elementos vegetales estilizados, geométricos, epigráficos, zoomorfos y antropomorfos que se distribuían en el cuerpo cerámico de manera esquemática siguiendo una determinada armonía en la composición. De este modo, en la mayoría de los casos se prefería colocar el motivo principal en el centro de las piezas, mientras que el espacio que quedaba hasta el borde se dividía en bandas circulares con elementos geométricos o vegetales.

Ya hemos señalado anteriormente que fue gracias a los alfareros islámicos que esta compleja técnica se introdujo en la zona levantina, pero lo que la diferencia con respecto a la producción andaluza es que los productos son proporcionalmente más pequeños; esto quiere decir, además, que los

artesanos valencianos hicieron suyos los conocimientos aprendidos, adaptándolos a las necesidades y la demanda de un contexto social y económico diferente (COLL CONESA 2007).

Del área valenciana salieron, en época medieval, diferentes producciones cerámicas, pero lo que interesa en este trabajo es analizar solo las decoradas con trazos en azul y dorado, aunque esta misma serie se pueda subdividir en otros tantos grupos.

La cuestión puede resultar un poco compleja porque su desarrollo se ha visto influenciado por varios factores, como la fusión de varias técnicas, la variedad de las decoraciones, los influjos artísticos, históricos, culturales y sociales que naturalmente han condicionado y han jugado un papel muy importante en la producción y rendimiento del mismo taller. Estas condiciones son de alguna manera causa de la progresiva desaparición de una serie y del inicio de otra; todo depende de las demandas y necesidades comerciales. Es una situación que se ve muy claramente en el siglo XIV, cuando en un primer momento se fabrica cerámica decorada en dorado y de repente constatamos un cambio artístico y funcional con la introducción del cobalto, provocando una evolución a nivel productivo que conducirá a la fabricación de piezas policromas (azul y dorado) o pintadas solo en azul. En este sentido, hay que abordar el complicado tema y aclarar en gran medida el asunto.

A principios de los años ochenta del siglo pasado, el historiador Vincent Lerma propuso una seriación aproximativa sobre la cerámica bajomedieval valenciana, subdividiendo las producciones conocidas en dos series: lozas de «estilo malagueño» (quizá influenciado por la documentación que muchas veces habla de *obra de Málaga*) y lozas del tipo “Pula” (LERMA *et al.* 1984). Más tarde dividió este primer grupo entre dos subgrupos, el malagueño primitivo y el malagueño evolucionado, que se distinguen tanto a nivel tipológico como por el uso más intenso del pigmento de cobalto en la fase evolucionada. Esta primera clasificación fue considerada incompleta por algunos investigadores que intentaron aportar algunas modificaciones

con el objetivo de construir una secuencia cronotipológica razonada y coherente de las producciones valencianas. Entre los que han tratado el tema, destaca Jaume Coll Conesa quien retoma en su obra el asunto y aborda, en primer lugar, el problema terminológico. Este autor propone el uso de acrónimos para identificar las series de manera sistemática y ágil. En cuanto a las primeras producciones esmaltadas valencianas (las que más nos interesan) propone, además, una definición más genérica: «loza valenciana malagueña dorada primitiva» (LVMD) y «loza valenciana malagueña dorada y azul» (LVMDA) (COLL CONESA 2009:77).

Hay que recordar que durante mucho tiempo los investigadores consideraban las cerámicas tipo “Pula” como el conjunto más antiguo de loza dorada en la producciones valenciana, hasta que en los años ochenta se publicaron numerosas investigaciones científicas que desmintieron totalmente esta hipótesis.

Toda esta información referida al grupo “Pula” fue recuperada por Hugo Blake¹⁷, quien se centró en la investigación de esta producción durante el decenio siguiente. A él debe atribuirse el hecho de identificar la mayoría de las piezas valencianas que constituían el lote de Pula y avanzar una propuesta cronológica, colocando el inicio de su producción entre el 1332 y el 1348 (BERTI 1993:101-128, 2002:1-9; BLAKE 1992:202-224).

Siguiendo la propuesta de J. Coll Conesa, se puede afirmar que muy probablemente la primera producción que aparece en los centros valencianos fue la denominada LVMD (loza valenciana malagueña dorada). Atribución confirmada una vez más por los últimos estudios realizados, que revelaron datos importantes desde las perspectivas histórica e iconográfica de las piezas. En el último trabajo, el propio autor presenta nuevas reflexiones sobre el tema, enfocando su investigación a partir del análisis de diferentes aspectos: la documentación textual y la sistematización de las informaciones cronológicas aportadas por materiales procedentes de contextos arqueológicos del segundo cuarto del siglo XIV.

¹⁷ Este autor fue el primero en utilizar la terminología tipo “Pula” y seguiremos adoptándola en nuestro trabajo.

Se trata de un grupo (LVMD) que, en cuanto a formas y repertorio iconográfico, presenta una estrecha relación con lozas andalusíes de los siglos XII y XIII¹⁸, aunque con características decorativas propias. Las composiciones que prevalecen presentan, bien esquemas concéntricos basados en una estrella central de seis puntas superpuesta a una roseta de seis pétalos o un medallón central con polígono de cinco lados prolongados, o bien, aunque este es menos frecuente, esquemas compuestos por un eje central, como las dos hojas enfrentadas (COLL CONESA 2012:311-342).

Los pigmentos empleados presentan una gama cromática muy peculiar. El tono azul es muy claro, algunos autores lo definen «diluido», y el dorado tiende hacia una tonalidad achocolatada. Mientras que para la decoraciones se siguen modelos esquemáticos muy sencillos, que privilegian los temas geométricos y vegetales, la temática de estos dos grupos no parece ser comparable con las desarrolladas en el tipo “Pula” (LVDP), cuyo desarrollo cronológico resulta ser más tardío, durante la tercera o cuarta década del siglo XIV (COLL CONESA 2012).

Su producción, a principios del trescientos, es avalada por algunas cerámicas con dataciones bastante precisas. Por una parte, la datación de los *bacini*, en particular los localizados en el convento franciscano de San Salvador de Pina de Ebro en Zaragoza (ÁLVARO ZAMORA 1987) y los de Santa Susanna de Busachi y Sant’Antonio Abate de Orosei en Cerdeña (PORCELLA, HOBART 1993:139-160).

Por otro lado, están los materiales cerámicos hallados en contextos arqueológicos bien datados, como el pozo n.º 7 de Santa Catalina de Sena en Palma de Mallorca, rellenado entre 1311 y 1343 (ROSSELLO BORDOY 1976; ROSSELLÓ BORDOY Y COLL TOMÁS, 1997:93), y las informaciones obtenidas en algunas excavaciones del sur de Francia (Aviñón, Narbona, Colliure, Montlaurés, Perpiñán) y en España (Valencia, Paterna, torre Bofilla de Bétera y Manises). Ambas producciones consiguieron un amplio éxito comercial de la mano de la expansión

¹⁸ Por ejemplo, el tema de aves documentados en los *bacini* de la iglesia de Sant’Andrea de Pisa.

mercantil que experimentó Valencia en esa época. Para tener una idea aproximada de este fenómeno, podemos aportar como ejemplo lo que se ha podido documentar en Italia, ya que la península italiana es un espacio especialmente afectado por esta expansión comercial cuyo impacto puede observarse no solo en los centros más importantes, sino que también ha podido detectarse en el interior del territorio, hasta llegar a lugares en donde, hasta aquel momento, nunca se habían acogido objetos de importación española (GARCÍA PORRAS 2004:14).



Fig. 5. *Distribución de los edificios con bacini en Cerdeña; Iglesia de San Ponziano-isla de Molara; restos de un bacino en Zeddiani. Mapa elaborada por Caterina Nieddu.*

Esto es lo que parece ocurrir en Liguria, por ejemplo, donde la loza azul y dorada

se introdujo en ciudades principales como Génova y Savona y en centros secundarios como Finalborgo y Varazze. Justamente en la Iglesia de Sant’Ambrogio Nuevo de Varazze, cuyo campanario aparece ampliamente decorado con los denominados *bacini*, se ha documentado la presencia de 26 platos de procedencia ibérica (BLAKE 1972a:130-136).

La isla de Cerdeña jugó siempre un papel importante en el tráfico comercial del Mediterráneo, también en este periodo y en el comercio de cerámicas valencianas, sobre todo de la primera época. De hecho, en territorio sardo encontramos las primeras constataciones de importaciones cerámicas de la serie más antigua valenciana, la denominada «malagueño primitivo». En Busachi un grupo de 5 *bacini* colocados en un único bloque de piedra, con los huecos realizados expresamente para incrustarlos, decoran la fachada de Santa Susanna. Entre ellos hay tres ejemplares de la serie LVMD, otro decorado con un vidriado turquesa —que parece tener todavía trazos de una decoración posiblemente de manganeso— y, finalmente, un quinto ejemplar que no está identificado debido al mal estado de conservación, que ha provocado la desaparición completa de la superficie externa del esmalte. Afortunadamente, en el caso de Busachi, tenemos un *terminus ante quem*, puesto que sabemos que la iglesia aparece citada en un documento del 1342 (PORCELLA 1993)¹⁹. La iglesia, cuando fue consagrada el 12 de octubre de 1349, pertenecía a la «villa de Moddamene» y sus habitantes se trasladaron a Busachi después de la peste (1477). Este es un hecho confirmado por un pergamino encontrado en 1871, durante algunas obras realizadas en el edificio, por el cura Antonio Musio. Santa Susanna se erige encima de un templo pagano, edificado por milicias romanas en época imperial, y posteriormente fue implantado el culto de Santa Barbara y San Biagio, los santos a los que originariamente estaba dedicada la iglesia. De la fase

¹⁹ En la *Ratio Decimarum* de Cerdeña, es decir la subdivisión de las zonas eclesiásticas de la isla, se cita la existencia de una iglesia de San Pietro en Busachi, que pertenecía a la Archidiócesis Arborensis. Esta iglesia en la actualidad ya no existe.

románica no han quedado restos, aunque hay un bloque paralelepípedo con cinco agujeros preparados, mencionado con anterioridad, que probablemente procedía de esta fase histórica y, en consecuencia, también los *bacini* podrían haber sido colocados anteriormente.

De todas formas, se descarta la pertenencia al tipo “Pula”, como se ha propuesto en los estudios anteriores. El repertorio iconográfico de los tres *bacini* es muy parecido, dos de ellos presentan un medallón con polígonos de cinco lados prolongados, muy propio de la producción valenciana (COLL 2012:326 fig. 2), y otra con composición concéntrica, con la estrella central de seis puntas superpuesta a una roseta de seis pétalos (COLL 2012: 326) (fig. 6). En la iglesia de Sant’Antonio de Orosei los *bacini* se incrustaron en la pared septentrional del edificio, debajo de un porche y en la fachada principal. De los quince alojamientos preparados para albergar algunas piezas solo quedan tres fragmentos que presentan elementos en azul y dorado (fig. 6), con características decorativas propias del grupo «malagueño primitivo». Igualmente, en la fachada han colocado algunos *bacini*, pero solo uno pertenece claramente al grupo anterior; los otros siete incrustados han sido tapados en fases posteriores (fig. 6), y en solo dos de ellos, visibles parcialmente, se reconocen los motivos característicos de LVMD (fig. 6).



Fig. 6. Bacini de Busachi en la parte superior, Iglesia de Sant'Antonio de Orosei y su bacini.

Mediante una rápida lectura de la estratigrafía muraria, nos daremos cuenta de que hay una división muy marcada que evidencia los límites de la iglesia anterior, más baja, con techo a doble vertiente, que usa sillares dispuestos y que es atribuible a una fase más antigua (época románica). Además, se aprecia que los resultados de las reformas sucesivas no solo cambiaron la parte superior del edificio, con composición muraria de otra factura, sino que añadieron una ventana circular y la cornisa final y también los muros laterales para ampliar su anchura.

El monumento y, en consecuencia, las cerámicas se han fechado en el siglo XIV a partir del estudio iconográfico realizado sobre las pinturas colocadas en el mismo muro, pero en su frente interno (CARTA 1988; PORCELLA, FERRU 1990:208-210; HOBART, PORCELLA 1993).

Es muy probable que la isla hubiera podido tener, en época antigua, otros ejemplos de esta serie de loza. El trabajo realizado por Michelle Hobart en los años ochenta se ocupó de censar todos los *bacini* colocados en los edificios dentro del territorio sardo, y en él se hace referencia a otra iglesia que podría haber tenido cerámica en azul y dorado. Se trata de Sant'Antonio de Zeddiani (fig. 5) que conservaba en la parte alta de su portada algunas piezas de esta producción. M. Hobart hablaba en su trabajo de pequeños fragmentos que parecían presentar esmalte con decoración en azul y dorado. Hoy en día queda *in situ* solo el pie de una escudilla que tras su comprobación no presenta ningún indicio de pertenencia a la serie de LVMD (CARTA 1988; PORCELLA 1990; HOBART 1993).

La misma ratificación hay que hacerla con la noticia de un *bacino* de procedencia valenciana en la Iglesia de San Ponziano en la isla de Molara²⁰ (fig. 5). Desafortunadamente, en las últimas décadas el edificio ha sido sometido a un derrumbe gradual de los muros laterales. La soprintendenza de la provincia de Sassari ha inspeccionado el lugar y estudiado su contexto, pero nunca se han llegado a documentar claramente restos de una loza del

²⁰ La isla de Molara está ubicada en la zona noreste de Cerdeña.

estilo “Pula”. Para confirmar si realmente quedaban fragmentos incrustados en las paredes de San Ponziano, lo he comprobado personalmente, solicitando un permiso de parte del propietario²¹ de la isla y, una vez *in situ*, he averiguado que ya es imposible buscar testigos debido a la destrucción parcial de las paredes perimétricas. Originalmente fue un complejo de estructuras con monasterio, viviendas anexas a la zona parroquial, construido entre los siglos XIII-XIV, pero en el siglo siguiente fue abandonado y cayó en decadencia (AMUCANO 2007).

Otra consideración que creemos debe despertar cierto interés, y nos da qué pensar, es la constatación de que en Cerdeña no se han documentado estructuras que presenten simultáneamente lozas de los estilos malagueño primitivo y “Pula”. Tampoco tenemos ejemplos similares en la península ibérica ni en la italiana.

Aunque sean producciones que se realizan y circulan con una diferencia de pocos años, e incluso se solapan cronológicamente, no hay contextos de *bacini* que utilicen sincrónicamente ambas producciones.

Por lo que se refiere al análisis de los contextos arqueológicos donde han aparecido cerámicas valencianas tempranas, es indispensable revisar cada contexto y la metodología que se ha utilizado en cada uno de ellos. Considero necesario destacar en este sentido la intervención arqueológica (2008) realizada en Sassari, bajo la dirección científica de Daniela Rovina y Laura Biccione. Se trata de un contexto cerrado, que debemos considerar, por tanto, cronológicamente fiable. Nos referimos a la excavación de un pozo²² en el casco histórico de la ciudad, donde apareció un conjunto importante de material cerámico de datación muy homogénea, entre 1330-1350/60, por la presencia de mayólica pisana, graffita arcaica savonenses, lozas valencianas de estilo «malagueño primitivo» y del tipo “Pula” y, además, piezas de verde y negro procedentes de Cataluña (BICCONE-CARTA 2013:397). El pozo tenía una profundidad de 13, 55 por un diámetro de 0,90 m, colmatado por

²¹ La familia Tamponi heredó la isla de parte de Giovanni Battista, agente de navegación, representantes de los consulados inglés y francés.

²² Pozo de Via Sebastiano Satta (Sassari).

diferentes estratos muy bien preservados, que muestra no solo las vasijas que se utilizaban en ese momento, sino también lo que comían los propietarios y los utensilios que empleaban en el ambiente doméstico. En la imagen se pueden ver parte del material recuperado, entre otros, una escudilla de LVMP completa y dos pertenecientes al LVDAP con composición a polígonos entrelazados la primera y con círculo cortado por retícula con trama gruesa en la segunda (fig. 7).



Fig. 7. *Pozo de Via Sebastiano Satta. Sassari (Cerdeña).*

El material hallado demuestra que en un momento dado el pozo perdió su función principal y establece un término *ante quem* para su construcción; además, los restos de fauna, vegetales, vidrios, así como la madera y el corcho encontrados se han identificado como desechos, lo que hace que su presencia sea incompatible con el uso del pozo. Su estudio ha sido muy fructífero en varios aspectos, ya que en el relleno no se ha encontrado ningún tipo de intrusiones de épocas más antiguas o posteriores. En el inventario cerámico publicado por Raffaella Carta y Laura Biccone, notamos que hay una procedencia bastante amplia (Túnez, Andalucía, Savona, área valenciana, Barcelona, Pisa y local), pero para lo que nos interesa, notamos que hay dos ejemplares de malagueño primitivo y trece del tipo “Pula”, que posiblemente corresponde a una fase de transición entre una producción y la otra.

Otro contexto que es interesante señalar, también ha sido excavado en Sassari, en el sótano de Via Duomo, donde en el último estrato que cubría el fondo de la cisterna aparecieron fragmentos cerámicos de finales del siglo XIII y la mitad del siguiente. El conjunto comprendía mayólicas arcaicas savonenses, lozas doradas y azules (LVMD-LVDP), verde y negro catalana y tunecina. En la fig. 8 podemos ver los ejemplos que acabamos de comentar. El número 5 es un ejemplar casi completo muy interesante, probablemente de malagueño primitivo, con una composición radial con elementos fitomorfos y presenta en el reverso las ondas encabalgadas inscritas en dos filetes horizontales²³. La segunda pieza lleva un esquema radial (azul) en el anverso, dividiendo el espacio en sectores de forma rectangular relleno con hojas rayadas en dorado y banda de «chevrones» en la parte exterior (FIORI 2013:69-70).

El hecho de que ambas producciones nacieran casi en la misma época, y que muestren algunas similitudes en el aspecto decorativo, generó inicialmente un debate entre los historiadores, pero, en los últimos decenios, con los estudios realizados sobre el tema, se han determinado cuáles son las características de ambas series, ya que muestran un carácter propio y una diferencia notable en su acabado, decoraciones, técnicas y morfologías. Aunque no parece extraño notar que el estilo del tipo “Pula” ha heredado, a nivel artístico, algunos elementos de la producción anterior, adquiriéndolos ha evolucionado en nuevas variantes decorativas.

Según J. Coll Conesa los contratos ya mencionados del 1325-26, donde aparecen las primeras compras de «obra de Málaga», deberían ser el momento de inicio aproximativo de la producción LVMP. Se trataba de piezas inicialmente decoradas con temas figurativos que son muy parecidas a las contemporáneas piezas pintadas en verde y negro, realizadas por maestros especializados y que sucesivamente fueron en parte sustituidos por motivos geométricos y vegetales (COLL 2012:338).

²³ El autor del artículo hace referencia a un artículo de Sonia Gobbato (1998) *La diffusione delle ceramiche spagnole nel Bassomedioevo in Piemonte*. In *Atti XXXI Convegno Internazionale della Ceramica*, Albisola, tav. III, fig. 2 p.292, donde la imagen no corresponde precisamente a la decoración que acabamos de describir..



Fig. 8. Material hallado en Sassari. 1-2-3-4 Pozo de Via Satta; 5-6 Via Duomo.

En el tema siguiente intentaremos profundizar en el procedimiento tecnológico utilizado para su elaboración, indagaremos en su origen y difusión desde Oriente hacia la península ibérica y luego en su comercialización más allá del Mediterráneo hasta los mares del Norte. Creemos que es necesario entender especialmente los aspectos distintivos de estas producciones para tener una visión general de la importancia que tuvo a lo largo de los siglos hasta el día de hoy.

1.5 Las técnicas decorativas de finales del siglo XIII y el XIV

1.5.1 Origen y difusión del reflejo metálico

Antes que nada, creo que sería indispensable una reflexión previa sobre cuestiones de tecnología, en previsión de los sucesivos análisis del lote de Cagliari, para descubrir cuál fue el origen de estas piezas, el uso, sus características y su relación con la difusión del reflejo metálico, porque no obstante, es un procedimiento muy complejo y de difícil reproducción que alcanzó el éxito internacional.

Además, pienso que es necesario estar al tanto de estos aspectos si nuestro intento es enfrentarnos a asuntos de técnica, defectos de cocción o cualquier otro problema que afecta a las piezas salidas de un taller o al resultado de acciones o reacciones que pueden haber ocurrido en procesos anteriores o posteriores a su fabricación.

La técnica de la «obra daurada» es uno de los procedimientos tecnológicos para obtener el reflejo metálico. Este término se utiliza para identificar aquella pieza cerámica que presenta una decoración realizada con óxidos metálicos que, durante el tercer fuego, se fijan en un nivel micrométrico formado por una nanoestructura metálica de metal reducido que se manifiesta con un brillo iridiscente (PRADELL 2016; MERYEM, YUSUF Y ESIN 2017). Se trata, sin duda, de un proceso muy complejo en el que la pieza se somete a tres diferentes cocciones: la primera transforma el barro en bizcocho, la segunda cubre la cerámica con un vidriado o esmalte estannífero, mientras que la tercera, realizada en atmósfera reductora, persigue la fijación de la decoración dorada.

Además, debemos tener en cuenta que, por su complejidad, se produce un porcentaje muy alto de roturas y las materias primas para preparar los pigmentos son de difícil localización y costosas. Teniendo en cuenta todas estas consideraciones que evidencian el mérito de los artesanos y las desventajas del

uso de esta técnica, no debe sorprendernos que esta producción haya sido considerada como una cerámica costosa y de lujo.

El debate sobre el origen del reflejo metálico todavía no se ha resuelto totalmente porque la comunidad científica está dividida entre dos corrientes distintas; en la primera se afirma que la técnica era conocida ya en el califato de Damasco y Bagdad entre los siglos VIII-IX, mientras que los otros investigadores (Butler, Kühnel, Lane, Fehervari, etc.) admiten que este procedimiento nació en Egipto, durante la XVIII dinastía. De hecho, en los mosaicos bizantinos utilizaron teselas realizadas en rojo de cobre (MARI 2013) y además, entre los siglos IV y V d. C., ya circulaban piezas de vidrio decoradas con motivos de reflejo metálico obtenido con un compuesto de óxidos de cobre y plata durante una cocción en un horno con atmósfera reductora, parecidos a los que se utilizan para la producción de vidrio (SOLER 1988:124).

Los testigos más antiguos que conocemos son vasos de vidrio con inscripciones árabes (fig. 9), realizados en Egipto y Siria en el siglo VIII y en el siglo siguiente en Iraq (CARBONI 2001:52-53;199-202). El primer ejemplo que vemos en la tabla es un cuerno para beber con una asa bastante larga, objeto que procede de la tradición de cuerno de animales utilizado con esa función²⁴. Se trata de un objeto muy conocido en el mundo romano a partir del siglo I a. C., así como en la cultura iraní por artistas durante el Imperio arqueménide y parto, pero realizado en plata y acero. Luego, hay otros ejemplos de vasos de diferente tipología que muestran la variedad de decoraciones y la gama de dorado que se podía obtener.

²⁴ Conservado en el Corning Museum of Glass de Nueva York: <https://www.cmog.org/artwork/drinking-horn-2>






				
Egipto s. VIII- XIX	Egipto s. IX	Damasco s. IX	Siria o Egipto s. VIII-IX Victorian Albert	Siria s. IX-XI

Fig.9. Ejemplares de objetos de vidrio con decoración en dorado.

Esta información fue interpretada por algunos autores como la respuesta a la prohibición coránica de que el hombre pudiese ostentar, utilizar y decorar objetos con metales preciosos como plata y oro para su ornato e incluso en la vajilla. En este sentido, el uso del pigmento dorado era una medio válido que permitía emular el brillo metálico. Así, Abdullah ibn Qayyim (1292-1350), siguiendo al imán suní Al-Bujari (810-870), en su obra *Sahih* (Libro 62, XI), dice lo siguiente: «Estábamos con Hudhayfah en Al-Mada'in. Hudhayfah pidió agua y entonces un campesino le trajo de beber en un recipiente de plata. El (Hudhayfah) lo tiró y dijo: Os informo que le he ordenado que no me dé de beber en eso, porque el Mensajero de Allah dijo: «No bebáis en recipientes de oro o plata y no os vistáis con brocados y sedas, ya que en este mundo son para ellos (los incrédulos) y para vosotros en el otro mundo, el Día de la Resurrección». Otra referencia directa es la del Imam Al Ghazzali que, en su libro *Ihiá 'Ulum Al dín*, indica que «el mensajero de Dios dice: «Quien come o bebe en utensilios de oro o plata está, ciertamente, llenando su estómago con fuego del Infierno» (COLL 2012:89).

Hay muchas afirmaciones como estas que nos confirman la utilización de vasijas de un material que no sea exclusivamente de metales preciosos.

Entonces parece lógico pensar que los alfareros del Medio Oriente adquirieron las herramientas necesarias para utilizar este procedimiento de los artesanos del vidrio. Desde el punto de vista de la alquimia, la transmutación de los metales usando vitriolo, cinabrio, marcasita y azufre —componentes frecuentes del reflejo metálico— ya fue expuesta en los tratados del alquimista Jabir Ibn Hayyan, conocido en Occidente como Gebber (710/730 – 810 AD) (PRADELL 2016:35).

Los califas abasíes de Bagdad contribuyeron al desarrollo de estos nuevos productos empleando las vasijas así decoradas como vajilla de servicio en su propia corte y fomentando su distribución como objetos suntuarios y de representación en las redes internacionales, de manera que en muy poco tiempo se convirtieron en objetos de prestigio social altamente difundidos (CAIGER-SMITH 1973; 1985). Varias fuentes musulmanas orientales transmiten las fórmulas y procesos para la obtención del reflejo metálico, en especial Abu'l Qasim el Kashani (ROUHFAR-NEYESTANI 2008; PORTER 2003; 2011; COLL CONESA 2015:89-90). Los artesanos musulmanes intentaron emular también las decoraciones que adornaban las porcelanas chinas, que vieron llegar a Irán ya en el siglo XI, como hemos visto en el epígrafe 1.1.

En el mundo islámico la técnica del reflejo metálico se desarrolló principalmente en cuatro áreas (fig. 10), siguiendo a grandes rasgos lo que fue su camino de difusión. Tenemos testimonios de la primera fase Abbasí (IX-X) en los centros de Samarra (Iraq) y Rayy, patria del califa abasí Harún al-Rashid (763-809), en el actual Irán, donde se encontraron fragmentos pintados en dorado; la segunda de época Fatimí y Tuluní en Egipto (siglos X-XII), sobre todo en la ciudad de Fustat; la tercera se sitúa en Siria y Persia (siglos XI-XIII) durante la época Selyucida, y finalmente, en el extremo occidental de dar al-Islam, la fase referida a al-Ándalus del siglo XI-XV.



Fig.10. Mapa de las cuatro áreas donde se desarrollo en reflejo metálico.

De hecho, fue gracias a la conquista de la península ibérica por parte de los musulmanes que estos conocimientos tecnológicos llegaron a al-Ándalus. Son hechos que vemos materializados en los hallazgos del yacimiento de Medina Azahara (Córdoba), donde descubrieron 56 fragmentos de loza dorada con decoración semejante a las piezas de Samarra (siglo X) posiblemente realizadas en Egipto bajo la dinastía Tuluní (868-904) (POLVORINOS *et al.* 2008). No será hasta la segunda mitad del siglo XI, cuando los príncipes abasíes controlaban la taifa de Sevilla, cuando empieza su producción. En el Alcázar de esta ciudad salieron a la luz dos fragmentos de cuencos que presentaban una inscripción en el borde interior de la pieza que permiten concretar su cronología exacta. El texto parece ser una propaganda política dedicada a dos príncipes: Al-Mutadid (1041-1069) y Al-Mutamid (1088-1092) (HEIDENREICH 2012:285-286). A finales del siglo XI o principios del XII tenemos hallazgos de loza dorada de producción local, procedentes de talleres surgidos a lo largo del Valle del Ebro y en especial en Zaragoza (PÉREZ-ARANTEGUI *et al.* 2012:243). Finalmente, en el siglo XII los centros del al-Ándalus que producían loza dorada eran

fundamentalmente Almería, Murcia y Málaga, pero ya en el siglo XIII esta situación se modificó debido, en parte, a los conflictos que afectaban a los territorios islámicos peninsulares. Las lozas doradas de Murcia alcanzaron el área pisana en el siglo XII a través de redes mercantiles y es muy probable que la técnica perviviera durante el periodo del Protectorado castellano (1243-1266), continuando con su comercialización. Sin embargo, desde mediados del siglo XIII y a finales del siglo XV los alfares nazaríes del sur de la península ibérica retomaron el testigo y dieron un nuevo impulso a la fabricación de diferentes vasijas que, gracias al comercio de toscanos y genoveses, se distribuyó en los mercados burgueses del Mediterráneo y del Atlántico.

En cuanto a su producción en el Reino de Valencia, y según conocemos actualmente (LÓPEZ ELUM 1984), fueron alfareros islámicos los que introdujeron la técnica del dorado y, en sus inicios, los objetos que realizaron eran proporcionalmente más pequeños, ya que se adaptaban a las demandas de un mercado burgués que requería, en general, productos más asequibles, de tamaño más reducido pero de gran refinamiento, siendo la primeras series valencianas reconocidas bajo el nombre de lozas doradas de estilo malagueño (LERMA *et al.* 1986; etc.), grupo para el que se ha propuesto el acrónimo LVDM (Loza Valenciana Dorada Malagueña) (COLL CONESA 2009:74 y 2012). Se ha comprobado, tanto a partir de información escrita como de las analíticas realizadas sobre hallazgos de pigmentos crudos y cocidos (MOLERA 1999, 2001; PÉREZ-ARANTEGUI *et al.*, 2001; POLVORINOS DEL RIO *et al.*, 2009), que el reflejo se realizaba aplicando sobre las piezas un pigmento emulsionando en vinagre compuesto de ciertos elementos químicos como sales de plata, cobre y cinabrio, a los que luego se añadía óxido de hierro. Por su parte, los registros históricos y la etnografía permiten acercarnos al modo en cómo estos alfareros realizaron esta técnica.

Desde su origen, la preparación del pigmento se pasaba de maestro en maestro como un secreto de oficio y la documentación escrita no transmite

una fórmula exacta, sino diferentes combinaciones de elementos con ciertas coincidencias comunes. Desde la perspectiva historiográfica hay varios autores que han adelantado digresiones técnicas según su propia experiencia directa o porque adquirieron conocimientos de los alfareros con los que se relacionaron. Entre ellos hay que recordar el tratado de Henrique Cock que, en 1585, aunque en la descripción del método parece muy conciso, enumera sumariamente los ingredientes necesarios para conseguir el compuesto (COCK 1585). Las documentaciones más antiguas en el ámbito mudéjar, conocidas hasta hoy en día, son del siglo XVI y aunque tengan diferencias en algunos aspectos, todas coinciden siempre en la presencia de Cu y Ag (AINAUD 1941; GONZÁLEZ MARTÍ 1944:321; PÉREZ CAMPS 1998; AMIGUES 2002).

Su preparación en 1785 en Manises requería tres onzas de cobre, una peseta de plata, tres onzas de azufre y doce onzas de almazarrón, así como un azumbre de vinagre y tres libras de doce onzas del residuo que se limpiaba tras la cocción (cosela) y de un cuidado proceso. Durante siglos este procedimiento sufrió ciertas modificaciones, esencialmente en algunos ingredientes empleados y en sus proporciones (PÉREZ CAMPS 1998). El único proceso que permaneció invariable fue el químico, producido en el horno durante la cocción (casi nunca explicitado en los textos) que permitía llevar a la combustión, provocando una reducción metálica y la aparición del efecto iridiscente.

Desde la perspectiva historiográfica hay varios autores que han adelantado digresiones técnicas a partir de su propia experiencia directa o bien mediante la adquisición de conocimientos gracias a las relaciones que mantuvieron con algunos alfareros. También está la saga de los comerciantes valencianos Reyners Nicolau (1514-1519, Barcelona) y Martínez de Irujo (1785) que aportan en sus trabajos muchos más detalles respecto a quien los precedió (Reiner Nicolau 1514-1519).

Entre ellos, hay que recordar el tratado de Henrique Cock (1585), cronista de Felipe II que, respecto a este tema, escribe lo siguiente: «[...] para que

toda la vajilla hagan dorada, toman vinagre muy fuerte con el cual mezclan como dos reales de plata en polvo y bermellón y almagre y un poco de alumbre, lo cual todo mezclado escriben con una pluma sobre los platos y escudillas todo lo que quieren y los meten por tercera vez en el horno y entonces quedan con el color de oro que no se les puede quitar hasta que caigan en pedazos» (COCK 1876). Aunque en la descripción del método parece muy conciso, y se limita solo a enumerar sumariamente los ingredientes necesarios para conseguir el compuesto sin especificar las cantidades, es una fuente muy interesante porque añade informaciones del proceso de cocción.

El conocimiento sobre la técnica se ha transmitido de forma empírica de maestro a maestro. Existen registros descriptivos o descripciones de la composición y de la técnica de producción más o menos vagas hasta el siglo XVIII. Se comprueba que, en general, coinciden en la composición del pigmento y pocas veces se describe que las piezas fueran cocidas con abundante humo para conseguir la reducción.

Sin embargo, las notas de los formularios de la fábrica de Alcora, así como el informe de Manises que realizó en 1785 el alcalde de Valencia, Manuel Martínez de Irujo, para el Conde de Floridablanca (RIAÑO 1878), recogiendo la información del mayoral del gremio y del alcalde de Manises, ilustran con mayor claridad los procesos técnicos indicando cómo se debe proceder para obtener el pigmento y la cocción con romero. A lo largo del siglo XIX se señala que la transmisión empírica en Manises se realizó por dos ceramistas: Juan Bautista Casañ y Juan Bautista Torrent. Sin embargo, el reflejo ya no tenía interés comercial hasta que fue recuperado, ya a finales de siglo, por Francisco Monera y por José Ros, para la fábrica de La Ceramo (1890-1992) (MAS 2015).

De hecho, no es tan fácil obtener, dado que estamos hablando de un proceso muy largo y complejo en donde la pieza se somete a tres diferentes hornadas, con un porcentaje mayor de ruptura, y además las materias primas para preparar los pigmentos son de difícil localización y excesivamente

caras. Teniendo en cuenta todas estas consideraciones —que revelan los méritos y las desventajas del uso de tal técnica— no debe sorprender si esta producción ha recibido la denominación de cerámica de lujo. Todas estas consideraciones revelan los méritos y las desventajas de uso de tal técnica, por lo que no debe sorprender que esta producción haya recibido la denominación de cerámica de lujo.

1.5.2 Origen y difusión del cobalto

Como ya hemos podido ver en el apartado precedente, la documentación escrita que trata sobre la producción de cerámica dorada en el área valenciana evidencia que comienza a elaborarse durante los primeros treinta años del siglo XIV. La novedad que presentaba esta producción es que en el mismo objeto el reflejo metálico aparecía combinado con trazos azules. Se supone que el uso del cobalto se introdujo en los alfares andalusíes en el transcurso del siglo XIII.

Probablemente los centros de Málaga y Murcia asumieron un protagonismo particular al importar la técnica del mundo oriental.

Los productos que salieron de allí obtuvieron un inesperado éxito, sobre todo cuando se empleaban ambas técnicas para la decoración de las vasijas. Este pigmento se extendió entre finales del siglo XIII y principios del siglo XIV a los alfares del Reino de Valencia, inicialmente en las localidades de Paterna y Manises. Este peculiar tono de azul se debía obtener gracias a la combinación del cobalto con el esmalte de estaño, por lo que el alfarero debía atesorar un alto conocimiento en la aplicación de ambas técnicas (COLL CONESA 2009:63).

El cobalto es una materia presente en la naturaleza, pero resulta ser muy rara y escasa en la cuenca del Mediterráneo (DUFURNIER-FLAMBARD-NOYÉ 1986:277-278). Curiosamente, uno de los pocos yacimientos de este mineral de los que tenemos conocimiento está radicado en el territorio del antiguo reino nazarí de Granada (PORTER 1997:508-509), en las

proximidades de Ítrabo. Los artesanos aragoneses, por su parte, podían explotar los yacimientos de Laguna de Tortajada, Gistain, cerca de Huesca, y el de Chóvar en la zona de Castellón. Si los recursos peninsulares no eran suficientes podían tener acceso a este mineral a través de intercambios comerciales internacionales.

Las noticias al respecto son muy escasas. Resulta ser de extraordinaria importancia el tratado italiano escrito por Cipriano Piccolpasso, quien en 1550 confirma la importación de *zafre* en la zona levantina a través de mercantes venecianos que lo adquirirían en las minas de Sajonia (PICCOLPASSO 1857).

El término *zafre* de algunas fuentes puede equipararse a otras denominaciones citadas de diferentes formas como *lividus* en latín, *blau*, *safre* o *açafre* en catalán. *Zafre* y *safre* proceden del árabe: «s'afra o s'oufr» que significa, 'dorado', 'amarillo'. Ello ha llevado a algunos autores a que con esta denominación probablemente los documentos se refieran al color del mineral antes de su explotación, es decir, rojizo, ocre o blanco rojizo y con un carácter muy brillante.

Por lo que se refiere a la producción de la loza dorada, ya hemos señalado la existencia de un documento de 1326 referido a Manises que nos informa acerca de la aplicación del dorado. Debemos esperar, sin embargo, hasta 1333 para encontrar otro que nos hable sobre la utilización del cobalto en el área valenciana, en Manises, mientras que para Paterna el primero pertenece a inicios del siglo XV (1403).

Sin embargo, los hallazgos arqueológicos nos muestran con claridad que en estos dos importantes centros se producían cerámicas de este tipo desde inicios del siglo XIV, pero no son los únicos de la zona levantina que realizaban estas cerámicas y para ello debemos recordar el material recogido en otros talleres de Valencia, Alaquás y Cocentaina.

Otro documento de alto interés por tratar parcialmente este tema es el de Abu'l- Qasim el Kasaní, fechado en 1301. En este tratado, cuando se hace referencia al uso de la técnica del cobalto en la producción cerámica iraní, se

describe con detalle todo el procedimiento que experimenta el mineral, desde su extracción en la cantera hasta su aplicación en la vasija de barro, procedimiento que aún hoy día se sigue utilizando en Irán (ALLAN 1973).

¿De qué procedimiento se trata? ¿Cómo se aplica sobre el soporte cerámico?

Las intervenciones arqueológicas en algunos centros productivos y el material salido de ellas, sobre todo el hallado en las proximidades de un taller, nos ayuda a comprender y explicar cómo se podía desarrollar esta técnica.

En los alfares valencianos son fundamentalmente dos los procedimientos más utilizados: *bajo cubierta* o *sobre cubierta*, como ha podido demostrar en los últimos decenios el estudio de los materiales recuperados en las intervenciones arqueológicas de algunos centros productivos levantinos (COLL CONESA, PÉREZ CAMPS 1993; COLL CONESA 2010:13-49).

En el primer caso, en la aplicación *bajo cubierta*, el objeto una vez bizcochado recibía el pigmento de óxido de cobalto y se sumergía en un baño de estaño y plomo, se encontraba así preparado para el segundo fuego. Las evidencias que atestiguan esta practica son múltiples, sobre todo entre los materiales hallados en Manises, como por ejemplo en los talleres de la Calle Valencia 25 y del Barrio d'Obradors Fabrica 1 (fig. 11) Cuando se suelta el vidriado sobre la pincelada es porque el esmalte no se ha adherido abajo por estar el cobalto. Puede apreciarse este método en algunas lozas decoradas que han perdido de manera casual la cubierta justo en las zonas donde se han aplicado los trazos azules, demostrando la inadecuada fijación del pigmento en el cuerpo cerámico (fig. 11. Técnica A1.).

En este último, entre los desechos de fabricación de escudillas, se ha podido detectar la presencia de una variación de la técnica descrita. Algunos fragmentos todavía crudos, es decir, tras ser torneados, secados y sin haber pasado por el horno, parecen haber sido pintados con cobalto. Este diferente *modus operandi* es claramente visible en la superficie cerámica de algunos fragmentos sobre cuya decoración pintada en cobalto ennegrecido han caído

accidentalmente gotas de esmalte estannífero. Una vez que estos han pasado por el horno, el pigmento bajo el esmalte muestra su característico tono azul intenso, mientras que el trazo no cubierto presenta el color oscuro propio del cobalto (fig. 11. Técnica A).

En relación con el procedimiento denominado *sobre cubierta*, constatamos una pequeña diferencia respecto al primer caso. La pincelada de azul se aplicaba sobre el esmalte. Luego se sometía a una segunda cocción (COLL CONESA 2013:251-252).

Puede apreciarse este método en algunas lozas decoradas que han perdido de manera casual la cubierta justo en las zonas donde se han aplicado los trazos azules, demostrando la inadecuada fijación del pigmento en el cuerpo cerámico (fig. 11. Técnica B).



Fases del proceso de producción.



Técnica A. Bajo cubierta PINTADA EN CRUDO.



Técnica B. Bajo cubierta PINTADA SOBRE BIZCOCHO YA COCIDO.



Fig.11. *Procedimientos técnicos*

Por una parte, se han podido constatar las evidencias de estos procedimientos gracias a los restos hallados en las excavaciones de Paterna y Manises, pero en 2012 fue publicado un estudio muy interesante que confirma científicamente qué tipo de técnica se empleaba (GARCÍA, COLL, ROMERO, CABELLA, CARDELL y CAPELLI 2012:419-435). Fueron examinados 15 fragmentos de las primeras producciones valencianas: lozas de verde y negro (serie clásica, evolucionada y esquemática), las malagueñas primitivas y evolucionadas, ejemplares del tipo “Pula” y de turquesas. Las muestras fueron preparadas para obtener un visión transversal del vidriado y de la pasta, y analizadas por miscoscopía

electrónica (MO) para averiguar su composición y microtextura²⁵. Parte de los resultados obtenidos evidencia cómo la mayoría de estas muestras eran decoradas en cobalto cuando la pieza no poseía todavía el esmalte estannífero, confirmando la aplicación bajo cubierta del color azul, tanto en las piezas maniseras como en las de Paterna. De hecho, se apreciaron restos del pigmento en cobalto molido finamente en contacto con la pasta cerámica.

En cuanto al color utilizado, los análisis en un fragmento del tipo “Pula” y en uno de loza azul compleja muestran una asociación del cobalto con el elemento químico Zinc (Zn), que está presente también en los primeros cobaltos empleados en el área valenciana a partir del segundo tercio del siglo XIV, aunque es un tipo de composición que se encuentra en las piezas azules en los talleres iraníes o sirios del siglo XIII (ROLDÁN *et al.* 2006).

²⁵ Microscopía óptica de polarización utilizando también un equipo Olympus BX-51. Análisis efectuado por el DIPTERIS de la Universidad de Génova. Se emplearon otros tipos de análisis como la microscopía electrónica de barrido (MEB_EDS) y el microscopía Raman (MR) para una mejor visualización del vidriado.

1.6 Caso de experimentación del tercer fuego

Para el caso que nos ocupa, y en previsión de lo que analizaremos luego, es interesante contribuir con el tema describiendo el procedimiento del tercer fuego mediante la experiencia directa.

En mayo de 2013 se realizó en Valencia una jornada de arqueología experimental que contó con la colaboración de Alejandro Barberá ²⁶—uno de los ceramistas que aprendió la técnica del reflejo metálico de Manises²⁷ y que todavía sigue con este oficio— y el soporte técnico y profesional de Jaume Coll Conesa, que dedicó la mayor parte de su vida al estudio del tema.

En este sentido, haremos un breve resumen de las etapas principales que son necesarias para obtener un reflejo metálico con resultado satisfactorio.

Se trata, sin duda, de un proceso muy complejo donde la pieza se somete a tres diferentes cocciones: la primera es la que transforma el barro en bizcocho, en la segunda se cubre la cerámica de una película de esmalte estannífero, mientras que con la tercera se llega a la fijación de la decoración iridiscente.

Las características del horno de reflejos que describimos en este apartado siguen la tradición etnográfica de Valencia. En numerosa documentación de Paterna del siglo XVI (1520) (GIMENO ROSELLÓ 1995) y de Manises (1553, 1563, 1568, 1588, 1596) se alude a estos hornos como «*fornets de daurar*», con menciones como «*furnum sive fornec de daurar la obra de terra*» (NICOLAU 1987:173, 186). En cualquier caso, están indudablemente influenciados por modelos más antiguos de procedencia oriental (PORTER 2003). En estas cocciones es fundamental utilizar un

²⁶ Agradecemos también el trabajo de esposa Milagros, por su disponibilidad y su arte en pintar las lozas doradas y azules utilizadas durante el curso experimental.

²⁷ Los resultados de estos estudios se han representado en dos congresos: PUGGIONI S., COLL CONESA J. 2018a: La riscoperta del riflesso metallico: il contributo dell'archeologia sperimentale, in *Storie (di) Ceramiche 5, Tecnologie di produzione*, Pisa. PUGGIONI S., COLL CONESA J., 2018b: "Arqueología experimental: experiencia de la reproducción de la técnica de cocción de loza dorada valenciana" En *Reflexiones sobre la cerámica: presente, pasado y futuro: XXI Congreso de la Asociación de Ceramología: 4-6 Diciembre, 2018: Museu del Disseny de Barcelona: Libro de actas, 2019, pp. 105-112.*

horno de tiro directo vertical²⁸ (fig. 12), tradicionalmente de planta cuadrada y cuya cámara de cocción rondaba el metro cúbico. Según los modelos usados en La Ceramo la estructura guardaba unas proporciones determinadas entre el hogar o cámara de combustión, el laboratorio y el tiro.

El hogar y la cámara de cocción se separan solo por una parrilla que posee cinco perforaciones (fig. 13), una central y cuatro en las esquinas sobre las que se construyen chimeneas regularmente perforadas. Este sistema favorece la distribución uniforme del gas en los diferentes niveles. Además, una bóveda baja y una chimenea central (*alule*) adecuadamente proporcionadas son elementos que contribuyen a conseguir una atmósfera reductora lo más homogénea posible en la cámara de cocción (fig. 14). Para conseguir la correcta fijación del reflejo en el esmalte y la iridiscencia la temperatura de cocción del pigmento está relacionada con la composición del vidriado, que en el caso de las cubiertas de plomo y estaño tradicionales se conseguía a temperaturas bajas (500 a 600 °C) (COLL Y PÉREZ CAMPS 1993; MESQUIDA 2002A; COLL CONESA 2012). El efecto del intercambio iónico se produce a diferentes temperaturas según sea la composición de los vidriados en el momento en que empieza el reblandecimiento superficial de la zona de contacto entre el pigmento y el vidriado de soporte. Si el vidriado es más duro, como ocurre en las cubiertas sílico-alcálicas, la fijación podría producirse a temperaturas mayores.

Para realizar la cocción de las piezas ya vidriadas y decoradas con el pigmento dorado crudo, se colocan en el interior del laboratorio separadas por soportes que eviten el contacto entre ellas y que permita la libre circulación de gases. A través del *alule* se introducen, además, pequeñas muestras de fragmentos con el mismo vidriado y pigmento suspendidas con alambre (fig. 15), que pueden retirarse y moverse con facilidad durante la cocción y que son usadas para comprobar el punto de ajuste óptimo del reflejo.

²⁸ Planta realizada por la arquitecta Paloma Coll Tabanera.

Siguiendo el modelo tradicional, las cocciones se realizan con combustible vegetal, pero el conocimiento adquirido con esta experiencia permite que los alumnos puedan comprender cómo se forma el reflejo y desarrollen experiencias ulteriores con otros combustibles. Para que las condiciones se mantengan estables y constantes durante todo el proceso, es necesario utilizar combustible seco y menudo —ya lo indicaba el informe de 1785—, preferiblemente plantas con hidrocarburos aromáticos como el romero *Rosmarinus officinalis*, que era el combustible tradicional, pero en otras experimentaciones hemos usado con éxito la *Salsola vermiculata* (taller Escuela de Muel 2018) e incluso el *Nerium oleander* (taller Malvasur 2013), que generan bastante humo y acentúan la reducción de los elementos químicos.

Una vez que el horno ya está cargado se procede a tapar la puerta de la cámara de cocción con ladrillos y arcilla. En nuestras experiencias documentales dejábamos también un pequeño agujero para insertar un pirómetro²⁹ pero antiguamente la cocción se guiaba por la propia experiencia del alfarero, que observaba los fenómenos que se forman en la boca y la chimenea a diferentes temperaturas. La duración de la cocción del dorado es variable y depende de las condiciones atmosféricas, del tamaño del horno, del volumen del material que cocer, etc., por lo que no se puede hablar de un tiempo concreto, ya que son muchos los factores que influyen en el éxito final de la cocción. Según el procedimiento probado durante más de un siglo en La Ceramo, base de nuestra experiencia, la cocción debe seguir un proceso pautado, permitiendo que el horno vaya subiendo de temperatura con cargas de combustible alternadas con momentos en los que el horno debe respirar para quemar todos los residuos, de forma que el tiro nunca se ahogue ni disminuya la temperatura de combustión al tiempo que se garantiza una cocción en atmósfera reductora permanente. En el caso de la experiencia de Muel (2018), se extrajo la primera muestra una vez transcurrida más o menos una hora y media tras encender el horno.

²⁹ En nuestro caso, para observar la evolución de la temperatura, entre otros parámetros que consideramos.

Tras sumergirla en un cubo de agua y limpiar la capa de hollín superficial que oculta su superficie, se observa el tono asumido hasta ese momento por el reflejo metálico. Tras volver a cargar y subir algo la temperatura se repite la operación hasta alcanzar el color y el brillo deseado. Se trata de un proceso ciertamente crítico, ya que una atmósfera no uniforme en la cámara de cocción en cuanto a la temperatura y la concentración de gases provoca efectos indeseados y, si aumenta el calor en exceso, se produce la vaporización del pigmento manchando la pieza. En el punto correcto hemos experimentado que cuando el humo negro reductor que emerge del horno se aclara (fig. 16) es indicativo de que la acción reductora ha terminado. Es entonces cuando se analiza la última muestra restante y se comprueba si realmente el reflejo dorado se ha fijado correctamente en las piezas (fig. 17). Tras ello, se tapa la boca de carga y la chimenea para evitar que entren gases fríos y las piezas se dejan al menos 4 o 5 horas en el horno —normalmente hasta el día siguiente—, hasta que se pueda abrir y extraer de él las lozas acabadas sin sufrir roturas por el choque térmico.

Una vez que el horno se ha enfriado se rompe el murete de ladrillo previamente creado y se examinan las piezas. El éxito de la cocción depende de muchos factores y por ello hay que asegurar una atmósfera reductora y una temperatura adecuada y en ascensión pautada continua, lo que solo se consigue con la experiencia práctica. Si se actúa forzando el ahumado o alterando el ritmo natural de la combustión el resultado es impredecible. Además, tanto una disposición inadecuada de las piezas dentro del laboratorio como los eventuales accidentes que pueden ocurrir, provocan cambios de color o brillo en el dorado final. De hecho, en el caso experimentado en Muel, al abrir la cámara de cocción percibimos que algunos objetos tenían una gradación de color más rojiza en un lado y más amarillenta en otro debido a la diferente homogeneidad en la temperatura de la cámara durante la cocción (fig. 18). Esto significa que, ante una misma fórmula de reflejo, si la pieza percibe una mayor cantidad de calor, la

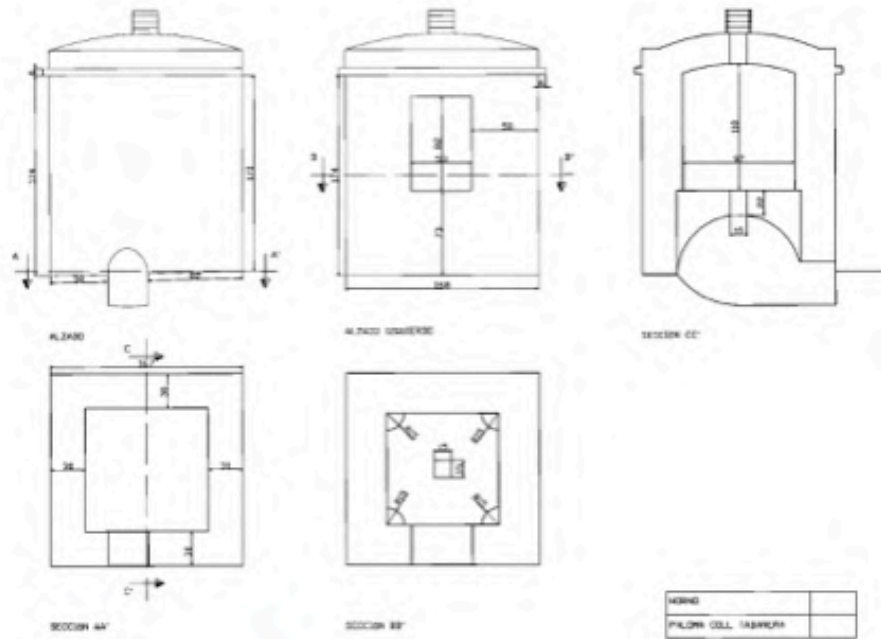


Fig. 12. Horno de reflejo. Planta de Paloma Coll Tabanera.



Fig. 13. Fases de construcción de un horno de reflejo.

tonalidad del reflejo metálico será más pronunciada y si no alcanza la requerida no se forma. También se observó que recociendo piezas fallidas en las que se había lavado la *cosela* por no haberse formado el dorado, estas podían presentar reflejo tras una segunda cocción reductora al alterar las partículas metálicas que habían penetrado en el vidriado, aunque fueran imperceptibles a simple vista.

¿Qué pasa desde el punto de vista químico en la cámara de cocción?

Los gases que circulan en su interior entran en contacto con el pigmento generando un intercambio iónico que produce una reducción de los componentes metálicos, mientras que el reblandecimiento del vidriado permite que sus partículas penetren en el vidriado (PRADELL *et al.* 2004). La composición del vidriado es en sí muy importante, ya que, según sus componentes, favorece en mayor o menor grado la fijación del dorado en su superficie. En los estudios arqueométricos se aprecia una mayor penetración del nivel de partículas metálicas en los vidriados de base alcalina que en los plúmbicos, siendo esto visible tanto en producciones antiguas de Irán como en lozas modernas de Miguel Ruiz Jiménez, ceramista contemporáneo que ha formulado sus vidriados partiendo de estudios arqueométricos de lozas orientales (PRADELL, *et al.* 2004; Ruiz Jiménez 1990). El esmalte estannífero medieval se obtenía con Pb, Si, ClNa y Sn. Entre finales del siglo XVII e inicios del siglo XVIII, el estaño era de difícil adquisición y aumentó mucho de precio debido a su uso como material bélico. Este hecho obligó a los artesanos a modificar la composición del vidriado en aquella época, eliminando el opacificante (POLVORINOS 2009), y entonces el dorado se podía conseguir con una temperatura un poco más baja, entre los 530°-550°. En la experimentación de Muel que aquí presentamos, los ceramistas utilizaron un esmalte alcalino-bórico, por lo que el dorado se consiguió alcanzando los 600°.

La experiencia que hemos descrito resulta útil como punto de partida para una reflexión más amplia, ya que es muy frecuente entre los investigadores utilizar parámetros como el aspecto cromático de la decoración, la pasta o la



Fig. 14. *Elaboración de la cámara de cocción.*

cubierta, para argumentar sobre la procedencia, la técnica o la cronología de un determinado material cerámico. Este es un error muy común que no tiene en cuenta las alteraciones que pueden afectar a un objeto a lo largo de su existencia, desde su elaboración y cocción, hasta su uso o incluso los efectos que se pueden producir tras su abandono. Además, este factor es crítico en las decoraciones de reflejo metálico, formadas por finos niveles nanoestructurados de partículas metálicas que se encuentran embebidas en una capa vítrea y que, por tanto, pueden ser afectadas por la propia inestabilidad de esta. De hecho, independientemente de los efectos que permiten variaciones cromáticas debidas a la composición ya descrita, como la existencia de diferentes proporciones de metales Ag-Cu (PRADELL 2016) (los más comunes usados en la tradición valenciana), en nuestra experiencia hemos observado que el mismo pigmento puede dar resultados cromáticos diferentes durante la cocción a partir de variables como el grosor de la pincelada, la carga diferencial de pigmento que puede existir entre el borde y el centro de esta, o la temperatura conseguida por cada una de las caras del

objeto que, en caso de no ser uniforme, puede propiciar colores metalizados más pálidos en las partes que han recibido una menor temperatura y más rojizos en las que han sido expuestas a unos grados más.

Esos factores pueden transformar notablemente el aspecto estético de la pieza o de su decoración. De hecho, no faltan afirmaciones sobre el uso de reflejos policromos en reflejo metálico valenciano solo porque el reborde de la pincelada se presenta más rojizo que su interior cuando se trata únicamente de uno de los efectos naturales que pueden producirse. El reflejo metálico suele perder su brillo original por procesos de alteración o degradación de la pieza que afectan en especial a la cubierta vidriada durante



Fig. 15. *Muestras de fragmentos con pigmento dorado.*



Fig. 16. *Fases de reducción.*

su «vida». Por ello, el contexto donde se ha descubierto o colocado puede justificar también las variaciones que se hacen visibles, ya que medios ácidos o básicos del subsuelo, de medios acuáticos; o agentes meteorológicos en el caso de objetos insertados en la fachada de un monumento, incluso el polvo acumulado en un punto en concreto, pueden

provocar la alteración del reflejo metálico y hacer que el objeto no refleje realmente cómo fue en sus orígenes. Estas reflexiones pueden ser útiles a la hora de analizar una pieza dorada cuyo brillo o color no sea homogéneo en toda su superficie. Es más, en ocasiones el reflejo metálico desaparece por alteración del vidriado, pero sus trazos pueden permanecer visibles a contraluz, efecto que llamamos «reflejo fantasma» al quedar mate la zona del vidriado que tenía esta decoración. Como consideración final podemos afirmar que el caso valenciano puede ser el ejemplo etnográfico más próximo del procedimiento de la producción medieval y que la arqueología experimental en este sentido puede contribuir al mejor conocimiento de los diversos aspectos que confluyen en la interpretación de la técnica tradicional.

Esta técnica se ha transmitido de forma empírica y por ello la documentación sobre el tema es escasa, de forma que hasta el siglo XVIII encontramos solo registros descriptivos o descripciones más o menos vagas. En los textos donde se menciona la composición del pigmento vemos que resulta aproximadamente la misma desde el siglo XVI, con la excepción de la presencia/ausencia de cinabrio, y no se especifica en concreto la necesidad de ahumar los objetos. A lo largo de los siglos, la práctica artesanal de una técnica tan difícil requería la sistematización de las estructuras utilizadas, de las tareas de elaboración de los pigmentos y del proceso de cocción, de modo que las fábricas desarrollaron sus métodos para seguir siempre las mismas pautas (cf. formulario de Alcora o comentarios del mayoral del Gremio en el informe de 1785), lo que nos ha llegado a través de la experiencia de La Ceramo y de la práctica profesional de Alejandro Barberá como último eslabón de la transmisión histórica de todo ello.



Fig. 17. *Muestras de la diferentes fases de la cocción.*



Fig. 18. *Resultado de la cocción.*

II.
Estudio de la loza azul y dorada valenciana,
conocida como tipo “Pula”

2. El hallazgo de Pula: notas sobre un descubrimiento fortuito

Las piezas analizadas en este trabajo pertenece, a un conjunto de lozas descubiertas en la localidad de Pula (Cagliari) en 1896, pueblo ubicado al suroeste de la isla de Cerdeña.

Se trata de un hallazgo que, por la integridad de las piezas y su rasgos peculiares, modificó poco a poco los conocimientos que hasta entonces se tenía de la cerámica valenciana, propiciando entre los investigadores el desarrollo de un debate muy encendido.

En efecto, las piezas se catalogaron dentro de las producciones de loza decorada en azul y dorado, pero presentaban características, morfologías y decoraciones inéditas, tanto que se decidió definir las con la denominación de tipo “Pula”. La única cosa que estuvo muy clara desde el principio fue la procedencia de su producción, atribuyéndola a la zona meridional de la península ibérica.

En un primer momento el interés sobre el material desarrolló una doble línea de investigación, con las que se intentaba averiguar, por una lado, las cuestiones inherentes a la procedencia y, por otras la cronología del conjunto. Desde aquel momento, todos los estudios que dieron el paso, se conformaron en estas direcciones. Por tanto, los historiadores que se ocuparon del tema empezaron a revisar toda la información histórica, la documentación editada y examinaron el material desde una perspectiva morfológica y decorativa.

En un momento dado, cuando tuvo lugar el avance de la arqueología hacia el aprovechamiento de nuevos recursos científicos, algunos investigadores decidieron disfrutar de tal oportunidad y obtener resultados más concretos y profundos sobre la cuestión y, por tanto, gracias a los ensayos arqueométricos que se hicieron, se ha podido definir mejor la procedencia de las piezas y además delinear un marco geográfico limitado.

En 1897 Filippo Nissardi fue quien que por primera vez documentó el descubrimiento de Pulay difundió la noticia a la comunidad, publicando un artículo en la revista *Galleria d'Italia* en el que explicaba el hallazgo y ofreciendo los comentarios iniciales sobre los objetos, determinando también una posible cronología (NISSARDI 1897:280-284).

De hecho, el 11 Septiembre del año 1896 Nissardi, en aquella época conservador del Museo de Cagliari, fue contactado por el alcalde de Pula para acudir con urgencia al pueblo debido al reciente hallazgo que acababa de salir a la luz durante las obras de ampliación de la carretera que subía al Monte Granatico. La calle de interés tenía una anchura de 2,50 m y era muy transitada por los vecinos, así como camino de paso de los carros cargados de mercancía. Parece impensable que a poco menos de 30 centímetros del suelo se conservaba una fosa con un contenido excepcional (fig. 19). Según Nissardi en épocas previas no existía la calle ya que estaba cerrado el paso y, por tanto, es muy probable que el «fragile tesoretto» se encontrara en el interior de una vivienda.

Esta fosa estaba colocada junto a la pared de la casa de Doña Rita Nieddu y sus medidas eran aproximadamente 1.20 de largo, 1 m de ancho por 0,80 cm de profundidad en la estructura externa, pero lo más interesante es que no se trataba de un simple agujero realizado en la tierra, sino de algo más complejo. Se dieron cuenta de que las paredes de esta estructura estaban construidas con sillares de gran tamaño, aunque para formar el hondo utilizaron piedras más pequeñas.

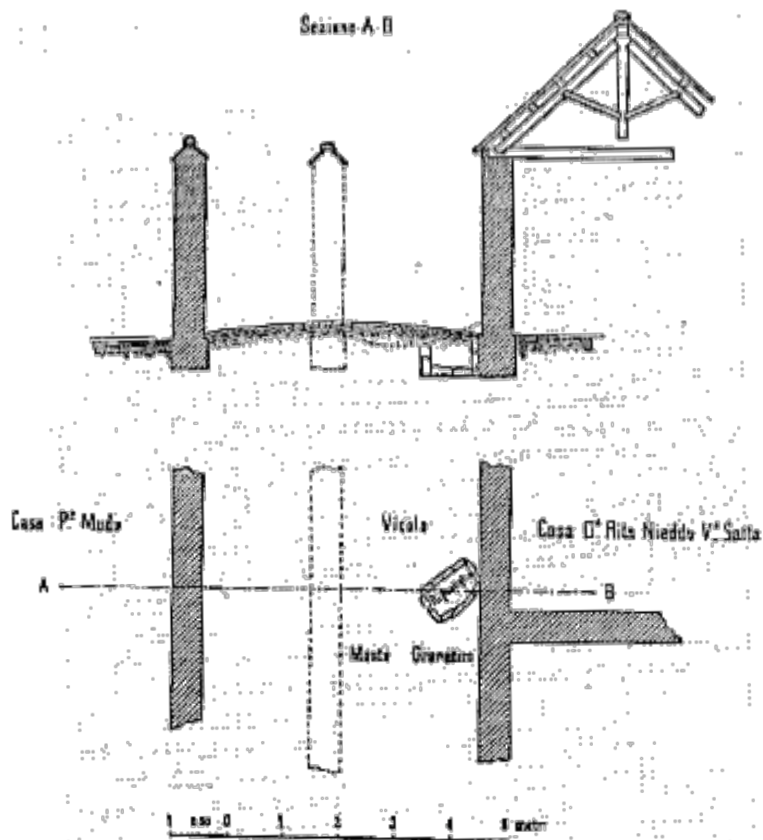


Fig.19 Documentación gráfica de la intervención arqueológica a Pula (Cerdeña).

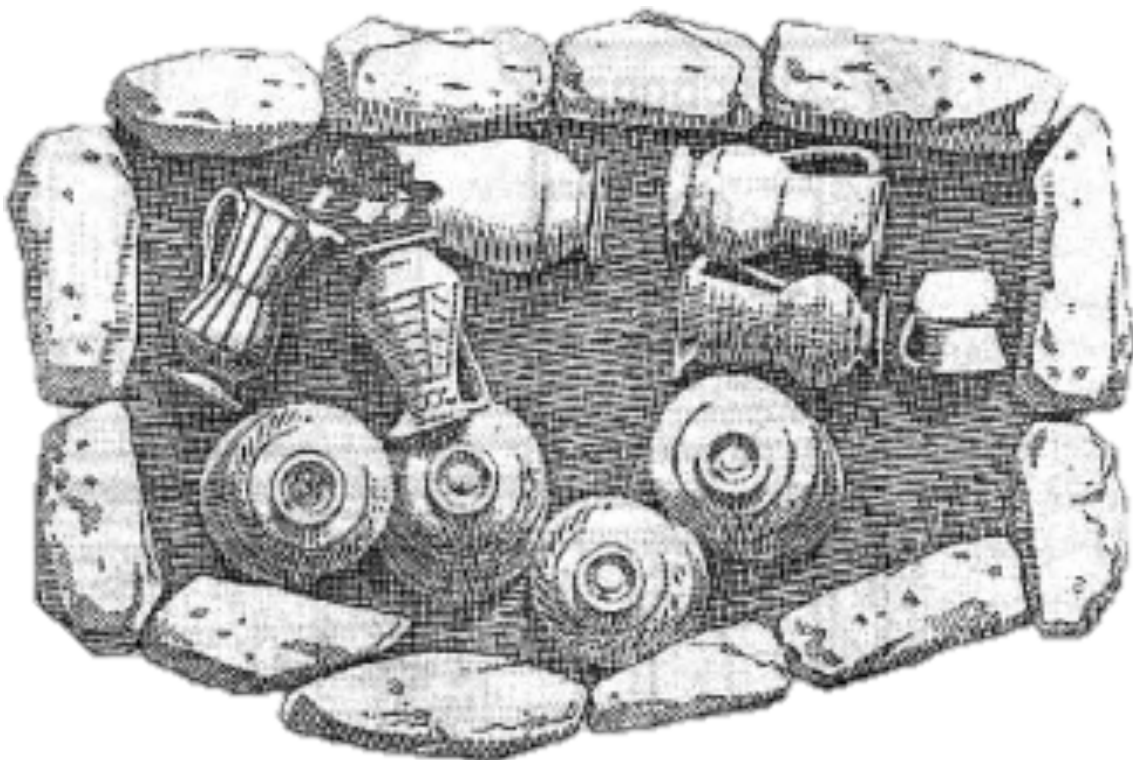


Fig. 20. Interior de la fosa.

Este escondrijo custodiaba un conjunto de objetos, colocados dentro de un espacio de 0,80 m de largo por 0,55 m de ancho y solo 0,35 m de profundidad. La mayoría de las piezas estaban completas y parece que fueron situados en su interior de forma cuidadosa, sistemática, como puede verse perfectamente en el dibujo editado por Nissardi (fig. 20). El croquis muestra la exacta ubicación de las piezas y su estado de conservación.

Este conjunto, conocido por los historiadores italianos como “Fondo Pula”, entró en 1901 en el registro de la colección del Reale Museo di Antichità di Cagliari, siendo catalogados en un primer momento 58 fragmentos, 18 objetos incompletos, otra decena fragmentada y otra treintena más fragmentada. Después de algunas intervenciones de restauración que interesaron del lote, podemos decir que el *corpus* Pula se componía de 42 elementos, la mayoría objetos en cerámica, de factura y tipología diferente, pero también incluía 2 botellas de vidrio.

Nissardi, a primera vista, se da cuenta de que delante de sus ojos había piezas de dos calidades diferentes *«alcune di fabbrica isolana, e sono terracotte ordinarie a vernice di galena (vernice di uso il più possibile antico e più comune in Europa), similissime a quelle che anche attualmente si fabbricano in Sardegna per uso pratico, non artistiche ed altre molte di fabbrica di oltremare, verniciate o smaltate coll'ossido di stagno, decorate con rosoni e con fiorami di un bell'azzurro, su fondo bianco, e con palmette ed altri disegni svariatiissimi a riflessi metallici di un bell'oro rosso»*.

También Hugo Blake, cuando empieza su estudio preliminar sobre este conjunto, subdividelas piezas en dos grupos para simplificar el trabajo: en el primero coloca lo que, según él, eran ejemplares elaborados localmente, mientras que en el otro, ubica las importadas (BLAKE 1986:282).

Esta investigación pretende realizar un análisis de las piezas que componen este último grupo, puesto que su procedencia ha sido desde el primer momento enmarcada en el contexto sur/sureste de la península ibérica.

Se trata de 34 piezas decoradas con la técnica conocida como loza azul y

dorada, entre las cuales hay 29 escudillas, con características muy homogéneas, presentando la mayoría decoraciones en azul y dorado con una cubierta estannífera que recubre ambas caras, pie anular y un agujero en el pie de la base para ser colgadas en la pared, detalles que veremos más adelante en el capítulo III.

Creo que antes de desarrollar la parte que interesa, es necesario determinar y describir la composición del *corpus* del conjunto Pula, aunque de manera sintética, porque a la hora de aclarar las cuestiones relativas a la cronología, el origen y la funcionalidad de este material, se puedan observar todos los elementos desde una perspectiva más general. Junto con las escudillas había también cuatro formas cerradas que tenían la misma procedencia ibérica. Se trata de cuatro jarros, tres de ellos presentan la decoración de las escudillas en azul y dorado, mientras que el resto presenta motivos que las relacionan con los alfares malagueños. Además, parecen coincidir con la cronología de las otras; las del siglo XIV.

Entre la cerámica importada de la península ibérica hay también que señalar un cuenco en verde y negro, con la decoración característica y común de la elaborada en los talleres de Paterna en el siglo XIV (GONZÁLEZ MARTI 1944:103; BLAKE 1986:367; PASCUAL- MARTÍ 1986).

A este conspicuo grupo de cerámica de importación se iban añadiendo algunas producciones de la península italiana y Nissardi describe algunas de ellas: *«una coppa a vernice giallognola ha nel concavo, dipinto con linee nere, uno stemma gentilizio di forma triangolare con cinque linee disposte a sbarra, e che richiama la più antica forma della scudo nell'arte del blasone»*.

Se trata de un plato decorado con esmalte de tonalidad amarillenta que presenta en la parte central un escudo heráldico pintado en manganeso que fue atribuido a alfarerías sicilianas. Es una protomayólica siciliana conocida desde el último cuarto del siglo XIII a la primera mitad del siglo XIV, que se caracterizan por tener una cubierta muy pobre, mientras que las tipologías típicas son de mediano y gran tamaño, con paredes altas, cuerpo carenado y

pie a anillo. Son piezas que suelen estar decorados con elementos vegetales, geométricos, zoomorfos o un pseudo heráldico, que lleva una pequeña apéndice, en la parte superior central, como para disimular un clavo (D'ANGELO 1990; AA.VV. 1998; FIORILLA 2022). Podría pertenecer a una producción de Sicilia centro-meridional.

También está una jarra de mayólica arcaica de procedencia todavía dudosa, entre la zona pisana o ligur (del momento en que estas piezas empiezan a circular), es decir hacia mitad del siglo XIV inicio del XV (BERTI, TONGIORGI, 1974; MANNONI 1975:105-116 fig.93; BLAKE 1980:95; PICON DEMIANS D' ARCHIMBAUD, 1980:129).

Por último, hay una olla común de cocina, dos jarritos y un cuenco vidriado, de origen discutible, al ser sometidas muestras de sus pastas a diferentes análisis, sus resultados parecen ser discordantes. De hecho, según la activación neutrónica, se trataría de producciones mallorquinas o malagueñas, pero según la lectura del contenido mineralógico son de inequívoca factura local (BLAKE-HUGUES-MANNONI-PORCELLA 1992:367; MARINI 1996:50). Ya hemos dicho que el *corpus* se constituye casi totalmente por piezas cerámicas, pero hay también dos pequeñas botellas de vidrio, fechadas en época romana por el mismo Nissardi, tomando en consideración la cercanía del antiguo yacimiento de Nora (3 km desde Pula) como posible lugar de procedencia de este material.

En el artículo que publica Nissardi se puede observar que no hay ningún indicio que permita realizar una aproximación cronológica fiable; de hecho, parece que durante el levantamiento de la tierra para recuperar el material no fue recuperado ningún elemento fechable. Sin embargo, como afirma él mismo, son «stoviglie ispano moresche», reconociendo en seguida la mayoría de las piezas (NISSARDI 1897). Sigue comentando que es muy común desde el 1200 colocar objetos cerámicos de la misma tipología en las fachadas de los monumentos, sean civiles o religiosos, y también tradición popular colgarlas en las paredes del propio hogar.

Así que observando todas las informaciones, el conservador supuso que el escondrijo no debería haber ocurrido después de la segunda mitad del siglo XVII y que casi todas las piezas del Fondo Pula podrían ser enmarcadas en un límite temporal muy estricto delimitado en el siglo XIV. Teniendo en cuenta la naturaleza fortuita de este hallazgo -que fue un descubrimiento tan excepcional-, desde aquel momento se realizaron un nutrido número de publicaciones en las que los historiadores intentaban aclarar las diferentes cuestiones que se quedaron pendientes de averiguar, cada uno enfocando sus trabajos en aspectos concretos, de manera que el tema ha podido ser examinado desde diferentes perspectivas, que incluyen las cuestiones historiográfica, iconográfica y tecnológica, entre otras. En tal sentido, se generó un estimulante debate internacional que puso el acento sobre algunos temas que no obstante siguen todavía pendientes, como por ejemplo lo relativo a la procedencia, la datación o quién fue el propietario del conjunto, el artífice del ocultamiento, si se puede definir o aproximar un término temporal del hecho y quizá averiguar qué necesidades, obligaron a esconder este precioso material (fig. 21).



1



5



2



6



3



7



4



8



Fig. 21 *Lote Pula*

1-2-3 Jarra de producción malagueña.

4 Jarra de producción valenciana.

5 Cuenco verde y manganeso-Paterna.

6-7-8 Jarritas de vidriado de plomo de posible producción local.

9 Jarra de mayolica arcaica pisano-savonese.

10 Olla producción local.

11 Plato con decoración en manganeso. Producción siciliana.

12 Ampolla de vidrio.

2.1 Estudios previos y estado de la cuestión

Sin duda, fue Nissardi el primero que describió lo ocurrido en torno al descubrimiento de Pula y, por primera vez, propuso una hipótesis sobre la datación y la procedencia de cada pieza del conjunto. Digamos que los investigadores que intervinieron en este asunto, ya, a primera vista, identificaron los objetos, adscribiéndolos a las producciones de loza decorada en azul y dorado, las cuales se colocaban dentro de la conocida «hispano-morisca» y adjudicaron su elaboración a los talleres del sur de la península ibérica.

Lo que claramente resultó más difícil y complejo fue definir una área concreta de procedencia, ya que se trataba de cerámicas fabricadas en las alfarerías andaluzas o levantinas a lo largo del siglo XIV.

Tenemos que esperar hasta el 1907 para que se vuelva a hablar de Pula; en efecto, Scano hipotetiza que las piezas llegaron para un cargamento mercantil atracado en la vecina estación portuaria próxima a la antigua ciudad romana de Nora.

A principios del siglo XIX, entre los historiadores internacionales hay que mencionar a Wallis, que incluye en su trabajo «*Oriental Influence on the Ceramic Art of the Italian Renaissance*» algunas láminas que representan las escudillas decoradas en azul y dorado del *corpus* originario de Pula, por su evidente influjo islámico (WALLIS 1900: fig. 6 a,b)

En 1932 será quien vuelva a retomar el tema, en un artículo editado por la revista de Faenza. Durante una breve disertación sobre la cerámica hispano-morisca, no pudo dejar fuera del discurso el «reciente» descubrimiento sardo y revela una posible procedencia del mismo en los talleres de Manises. Intenta avalar su hipótesis llamando la atención sobre dos aspectos: el primero explicándolo por la relación histórica manisera y su conexión con Cerdeña, justo a partir del segundo decenio del siglo XIV, cuando la familia de los Boil de Manises se estableció en tierra sarda hasta el 1334. La otra consideración se refiere a un dato técnico, al constatar, en las piezas

discutidas, la presencia de un agujero para colgar, hecho que Van de Put asocia sin duda a los artesanos maniseros. Recuerda que este tipo de costumbre estaba también muy difundida en la zona del Campidano de Oristán, donde se decoraban las paredes con piezas antiguas de fábrica o estilo morisco.

Sin embargo, hay que hacer una pequeña observación, ya que a primera vista se aprecia que estos agujeros se hicieron intencionalmente sobre el objeto ya acabado, así que, por esta misma razón, se niega completamente la posibilidad de que sea una costumbre propia de estos talleres. No hay duda de que se trata de pequeños orificios -resultado de una acción mecánica ejercida por un utensilio que además ha removido parte del esmalte superficial-, realizados en un momento indefinible tras su cocción (VAN DE PUT 1932:77).

A la corriente manisera se contrapone la teoría de González Martí. En su trabajo «La Cerámica del Levante Español, siglos medievales», dedica una parte a la loza decorada en azul y dorado de Paterna, describiendo gran parte del material hallado a principios del siglo XX en la intervención de la alfarería del Testar de Molí (GONZÁLEZ MARTÍ 1944:333).

Durante la clasificación y los estudios de estos fragmentos, González Martí notó una semejanza muy clara entre estos y las piezas de Pula, tanto que declaró su indiscutible procedencia de los mismos talleres de Paterna.

De hecho, Manuel González Martí nos informa de su viaje en tierra sarda, que fue solo una de las tantas etapas elegidas por él para investigar los lugares donde se custodiaban o se habían hallado piezas valencianas. En el año 1931 recibe de la Generalidad Valenciana una pensión³⁰ de 9 meses con este propósito y el 29 mayo de 1932 sabemos que estuvo en Cagliari (fig. 22), en el Museo Arqueológico para hacerse una idea del conjunto. Fue en esta ocasión cuando realizó algunos bocetos de las escudellas del grupo originario de Pula. Estas aparecen en el apartado gráfico de su manual, donde reproducía las decoraciones que veía, aunque quizá, debido a la poca

³⁰ Una financiación recibida por parte del Ayuntamiento de Valencia en el 1931 con una duración de 9 meses para viajar a los lugares donde sería documentada la presencia de cerámica valenciana.

visibilidad de algunas —poco reconocibles por el deterioro del esmalte o la falta de color en otras— no siempre lo consiguió.



Fig. 22. Dibujo de Manuel González Martí del 1932. Lote Pula.

A comienzos de los años cincuenta, Frothingam y Olivar Daydi volvieron a retomar la primera hipótesis adscribiéndola, por tanto, a los alfares maniseros. Aunque también este último vuelve a referir la noticia errónea del hallazgo de la cerámica por el derrumbe de la iglesia de Pula en el 1896 y propone para su cronología el 1400, sino antes, como fecha aproximativa.

Sin embargo, también tenemos la teoría de Llubí, que atribuye la elaboración de estas piezas a los talleres nazaries de Málaga, empujado por sus características estilísticas y el influjo islámico (FROTHINGHAM 1951; OLIVAR DAYDÍ 1954; LLUBÍ 1967:106-107).

El encendido debate que acabamos de enumerar estimuló de tal manera a los investigadores que se decidió dejar las reflexiones hipotéticas por un lado y buscar una solución más concreta. Así que, siguiendo el progreso tecnológico que arrancó a mediados de los años ochenta, se eligió una metodología más asequible y al mismo tiempo fiable, aprovechando los

recursos científicos disponibles. En este sentido, el interés se centró directamente sobre la pieza, analizando el soporte cerámico, las pastas y las arcillas, con la intención de llegar a un resultado específico.

Siguiendo esta línea de investigación, se pusieron en marcha diferentes proyectos, realizados en varios contextos europeos, partiendo de material semejante o con características similares al tipo “Pula”, para definir la controvertida procedencia andaluza o levantina.

Para tal propósito hay que señalar los ensayos elaborados por el equipo francés de Demians D’Archimband, Lemoine y Picon (1980 y 1986), que aplicaron la técnica de la fluorescencia de rayos X sobre material valenciano y andaluz hallado en el sur de Francia.

También están los estudios que el grupo de investigadores italianos, dirigido por Berti, Tongiorgi y Arias (1973), sobre el material toscano, y finalmente el estudio de Mannoni (1979) en el territorio ligur, cuyos resultados confirmaron que se trataba de piezas realizadas en la península ibérica.

Finalmente, en 1992, se publicaron los datos relacionados con el lote de Pula, tras su análisis científico, efectuado por Hugo Blake en colaboración con el Department of Scientific Research at the British Museum (DEMIANS D’ARCHIMBAND-LEMOINE 1980, 1986; BERTI, TONGIORGI 1973; MANNONI 1979; BLAKE 1992).

Fueron examinadas 10 muestras, entre las cuales había piezas en azul y dorado de tipología y decoración diferente; un jarro en dorado, la escudella siciliana, la mayólica arcaica y las de vidriado de plomo para averiguar si estaban realizadas en Cerdeña. Además, se examinaron otros fragmentos procedentes del Settimo San Pedro (Cagliari), para tener como referencia la producción sarda local. Se tomaron muestras directamente en el Museo de Cagliari en la parte del borde de algunas o de la base en otras y finalmente de un asa. Los datos adquiridos a través del análisis petrográfico se introdujeron en una base de datos con informaciones de, por lo menos, 150 piezas de Manises y Málaga conocidas, y, comparándolas con las nuevas, se ha podido averiguar que el epicentro productivo era la zona levantina. Sin

embargo, otra cuestión fue determinar si se habían fabricado en Manises o Paterna, siendo los centros más importantes de producción de loza dorada de la época. Comparando las muestras con las piezas de Málaga que la base de datos tenía registradas, se excluyó categóricamente alguna correlación con las de Pula, por presentar una mayor concentración de sodio, hierro, calcio, cromo, escandio y una elevada concentración de europio respecto a las valencianas.

Por otra parte, el grupo de muestras vidriadas probaba la presencia en la pasta de arenisca y rocas granítica típica de la zona costera, con minerales derivados de esquisto y granito que confirmaba su producción en talleres del lugar.

Las investigaciones iniciadas para determinar el lugar de elaboración de tales piezas han ido paralelas a las vinculadas con la cuestión de su cronología, aspecto también complejo y pendiente de solución. Parte de la responsabilidad se debe a la situación histórica, ya que a mediados del siglo XX lo que se conocía de la cerámica medieval formaba parte de colecciones de arte o anticuarios, así que no sorprendió en su época la falta de una referencia cronológica determinada.

Durante el trescientos los alfares levantinos elaboraron cerámicas decoradas de diferentes series, teniendo siempre en cuenta la disponibilidad de las materias primas y la demanda del mercado, así que la cantidad de piezas que salían de sus talleres era directamente proporcional a los encargos. Por eso no parece rara la circulación de piezas decoradas en dorado, en cobalto o en azul y dorado en la misma época.

Más complicado entonces será averiguar la transición entre unas y otras, aunque no se descarta la idea, propuesta por Van de Put, de que hubo una época en la que se producían contemporáneamente.

Para llegar a una mayor comprensión del tema y de los cambios que afectaron la cerámica decorada valenciana, hemos decidido dirigir nuestro análisis a través de dos líneas de estudio. Por un lado, los *bacini* y, por otro, las intervenciones arqueológicas hechas en contextos cerrados con

metodología estratigráfica. De esta forma, se podrían utilizar las informaciones recuperadas como punto de referencia cronológico, dado que pueden ayudar en la identificación de una datación altamente fiable.

En el primer caso, hay que señalar los trabajos que arrancaron en Italia a principios de los años setenta, cuando se empezó a comprender la importancia de esta fuente de información, no solo por la cronología, sino también como testimonio visible del tráfico comercial.

Inicialmente se examinaron los edificios en el distrito de Savona por parte de Hugo Blake, que en 1970 publicó un artículo sobre los 26 *bacini* que decoran la iglesia de Sant’Ambrogio Nuovo a Varazze. Algunos de ellos presentan características artísticas semejantes con las cerámicas descubiertas en Pula, proponiendo un acercamiento cronológico hacia mediados o finales del siglo XIV (BLAKE 1970). Un par de años más tarde Graziella Berti y Liana Tongiorgi publican sus estudios sobre la Iglesia de Santa Maria Novella a Marti (Pi), que conserva en su fachada piezas de estilo “Pula”; se trata de un caso muy interesante, ya que gracias a la fecha de construcción del edificio tenemos un marco cronológico limitado al 1330-1332, adelantándose de ese modo a la hipótesis anterior, y con un desarrollo productivo que abarcaba todo el siglo XIV. Sin embargo, nos ocuparemos de este asunto en el epígrafe 2.2.5 cuando analicemos todos los *bacini* de loza dorada y azul conocidos hasta el día de hoy.

Cuando me dieron el permiso para investigar el material, el Fondo Pula se conservaba en los almacenes de la Pinacoteca Nacional de Cagliari, por lo que no se podía disfrutar de él sin una solicitud previa. Según la directora, Mariella Serreli, ello se debe a una cuestión de espacio insuficiente que permita su digna valorización dentro de la colección museográfica. Por tanto, según la Dott.sa Serreli, hay que esperar a la recuperación y ampliación del palacio, para poder contemplar la exhibición que haga justicia a la importancia del conjunto.

Tras su descubrimiento, el material fue trasladado al Regio Museo de Cagliari, donde inicialmente se ordenó, pero solo en 1902 se decidió ponerlo

al alcance del público, al finalizar el Palazzo di Piazza Indipendenza, es decir el complejo museal donde estas piezas se conservan actualmente. En este lugar, los *bacini* se colocaron en las salas dedicadas a la época cristiana y medieval, donde permanecieron hasta la inauguración de la Cittadella dei Musei de Cagliari, bajo la dirección de la Soprintendenza ai Beni Ambientali, Architettonici, Artistici e Storici di Cagliari, cuando los objetos se ubicaron definitivamente en el pabellón de la Pinacoteca Nazionale (NISSARDI 1902:17; TARAMELLI 1914:168).

Solo en ocasión del centenario del descubrimiento de Pula se ha podido gozar integralmente del conjunto, incluyendo también las dos redomas de vidrio, cuando en 1988 fue organizada una exposición en el Museo Archeologico del pueblo homónimo (PORCELLA 1988 7-32). Desde hace un par de años se ha inaugurado un nuevo apartado para el lote Pula, teniendo así más visibilidad por su colocación en una de las salas permanentes del museo, y aunque el número de las piezas expuesta es exiguo, es un avance muy importante en la fruición y disfrute de este conjunto excepcional.

2.2. Marco geográfico de difusión y distribución comercial del tipo “Pula”

El interés que la cerámica del tipo “Pula” ha obtenido en estas últimas décadas es coincidente con su amplia difusión y eso se nota, a nivel material, por su presencia no solo en la zona Mediterránea, sino en los mares del Norte y en el Egeo. El ámbito de distribución de esta cerámica refleja de forma indirecta el propio proceso de expansión política y comercial del reino aragonés (Corona de Aragón; la Corona estaba constituida por muchos reinos: Valencia, Mallorca, Sicilia, Nápoles, etc.) durante los siglos XIII-XIV. Esta distribución es perfectamente observable tanto en contextos arqueológicos como en excavaciones o sondeos, o en su uso en aspectos funcionales o decorativos, cuando las piezas cerámicas se insertan en las fachadas, ábsides o campanarios de las iglesias o monumentos civiles de cierta importancia. Es muy probable que la introducción y distribución a larga escala de esta producción se relacione con las mismas redes comerciales que se utilizaban para las mercancías de los productos primarios, indispensables para la economía de la sociedad y que incluía también loza dorada nazarí de Málaga (GARCÍA PORRAS 2006:826-842; COLL CONESA 2007:316).

En esa época el control de las exportaciones se realizaba por mercaderes de diferentes nacionalidades, entre ellos sin duda dominaban los italianos y de modo especial los Datini³¹, pero también los procedentes de Génova, Savona, Pisa, Livorno, Lucca, Firenze, Venecia, Sicilia y Calabria. Por las fuentes de finales del cuatrocientos, como Jerónimo Münzer, entre los mercaderes hay que incluir también a Sevilla, Portugal, Avignon y Lyon, quienes definen a los ceramistas como gente acomodada. Los mercaderes genoveses serán los primeros que lanzan nuevas rutas y puntos de comercio estableciendo asentamientos de carácter colonial a lo largo de la costa del

³¹ Mercaderes de Prato (Pisa) que tenían muchos comercios en el Mediterráneo y en Europa hasta el Mar Nero y los Balcanes. Estamos hablando de la época entre el 1365-1412 y en los años 1393-1394 crearon la Compagnia di Catalogna, con sedes en Barcelona, Valencia, Mallorca, pero también otra Compagnia en Avignone.

Mar Negro, ampliando de esta forma el horizonte comercial y convirtiéndose en los principales factores de importación de cerámica en Liguria durante los siglos XIV y XV (BENENTE 2010:55).

En los documentos de los Datini (1383-1407) destaca la exportación de cerámica valenciana a Génova que, además, se convirtió en su depósito de mercancías (BERTI 1998:250-251). De hecho, hay bastantes testimonios arqueológicos de este fenómeno en las ciudades portuarias de Génova, Savona y Albenga, pero también en localidades consideradas menores como Finalbono, castillo de Spotorno y castillo de Andorra, se trata de material que no es datable antes de la segunda mitad del siglo XIV (GARCÍA PORRAS 2001:145-146). En Toscana, por supuesto, hay grandes evidencias de su relación económica con Valencia documentada en las fuentes, sobre todo extrapolada del Fondo Datini, donde se indica la presencia de mercaderes catalanes a partir del 1368. La producción del tipo “Pula” se ha hallado de manera muy importante en la zona de Pisa, como hemos visto en el caso de los *bacini*, luego en Siena, Pistoia (Palazzo dei Visconti) y en el claustro di San’Agostino a Pietrasanta (Lucca) (FRANCOVICH-GELICHI 1980:16-19). También hicieron historia los contactos con los venecianos, aunque se han hallado menores cantidades de cerámica levantina y hay piezas del tipo “Pula” en esta parte de la costa tirrénica y en la excavación de Sant’Alvise di Cannaregio, donde han aparecido decoraciones a retícula, con esquema en sectores y con estrellas de lacería y polígonos (MUNARINI 1998: 233-234), además de otras en Malamocco (SACCARDO 1993:358). Por supuesto, hay un ingente número de hallazgos de LVDP en Cerdeña y es muy frecuente, de hecho, encontrar fragmentos de esta producción debido a la asidua presencia de la Corona en la isla sarda. En la parte septentrional de Cerdeña, en la provincia de Sassari, hemos citado ya los dos hallazgos en la misma ciudad: pozo de Via Sebastiano Satta y en la excavación de Via Duomo debido a la presencia, aunque escasa, de LVMD con LVDP. Hay que señalar también el pueblo abandonado de Geridu (SS), que nace con la conquista aragonesa de 1323, por ser concedido en feudo a representantes

de la clase feudal ibérica, como testimonian los documentos inherentes a esta fase histórica del territorio entre la mitad de los años treinta y los inicios de los años cuarenta del siglo XIV; además, sabemos su etapa final, cuando en 1427 ya estaba abandonado. Entre su material hay una pieza del tipo “Pula” que se relaciona con la CE17 del conjunto originario conservado en Cagliari (fig. 23) (MILANESE 2001:49). En la ciudad de Alguer, por supuesto, hay evidencias de material cerámico valenciano en la excavación de la Piazza de Santa Croce con presencia de loza atribuible a las radiales con hoja rayada (PIPIA 2017).

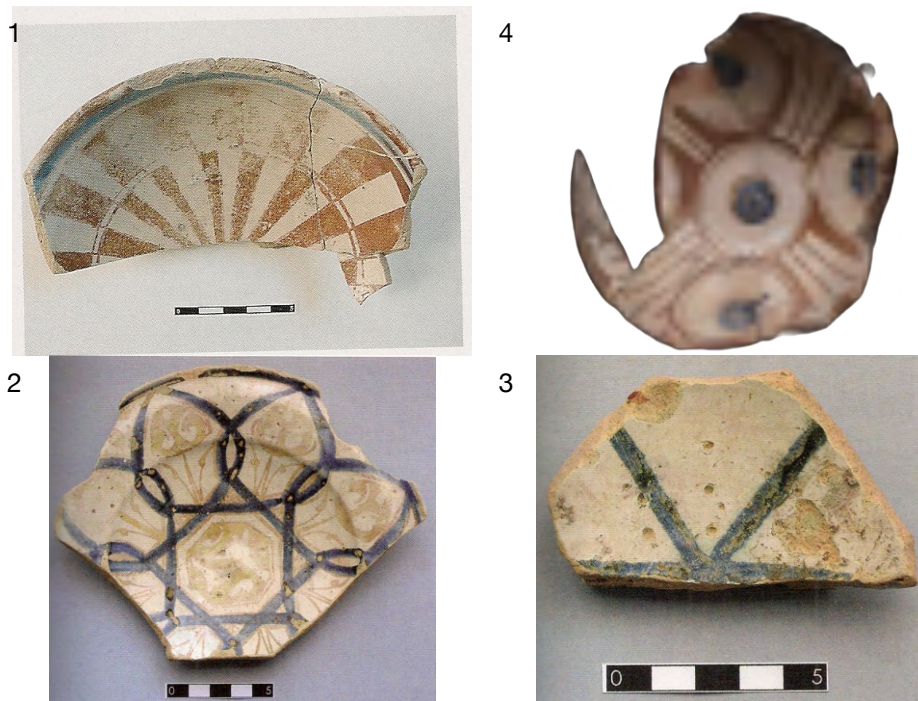


Fig. 23. 1- Geridu; 2-3 San Nicola di Trullas; 4- Castello di San Gavino Monreale.

En las campañas realizadas entre el 2003-2005 en el asentamiento monástico de San Nicola di Trullas (fig. 23), bajo la dirección científica de la soprintendenza de Sassari, se excavaron unas estructuras pertenecientes a la iglesia. En un documento del año 1113, la familia de los Athen entrega sus bienes a las órdenes de los camaldonenses por cuestiones espirituales, por un lado, y económicas, por otro (DERIU, CHESSA 2003).

Entre el material hallado hay ejemplares que tienen semejanza con las piezas CE3-16 (FIORI, PADUA 2010).

Otro contexto muy interesante es el castillo de Monreale (Sardara), que tuvo un papel muy importante en la historia de Cerdeña durante la dominación aragonesa y, como veremos en el epígrafe sucesivo, aquí fue encarcelado el presunto propietario del lote de Pula. El complejo fue estudiado por la Profesora Letizia Pani Ermini (1993-1994) y Francesca Carrada (1998) se ocupó más detalladamente de las cerámicas valencianas halladas durante las intervenciones arqueológicas. En relación con lo que nos interesa, señalamos una piezas (fig. 23, n.º4) de puntos inscritos en círculos que se alternan con la palabra Alláh en árabe, que hemos visto en los *bacini* de lo Steri de Palermo, asociadas con la serie denominada «Ave María», de corona, palmeta, brionia y loza azul clásica. En este sentido, la cronología resulta muy avanzada, ya que llega a la mitad del siglo XV. En la zona meridional tenemos otros hallazgos en Cagliari, en la Iglesia de Santa Restituita.

Hay otras fuentes que demuestran su actividad comercial en el Mediterráneo oriental, como los hallazgos en Egipto, en Fustat y Alejandria (KÜHNEL 1942; MEHREZ 1959; KUBIAK 1969; ROSSER 2012: 178-180), en Siria, en Damasco, Raqqa, Hama y Baalbek (RIIS *et al.* 1957), centros de Alejandría, los puertos tunecinos, Kasbah de Túnez (FERROU-PINARD 1954; DAOULATLI 1978:344-246, 348-355; 1995) y del Maghreb, a pesar de ser una zona conquistada por los mamelucos, y en Argelia (MARÇAIS 1916) el caso de Bijaya y Tlemcen (DJELLID 2020) (fig. 24).

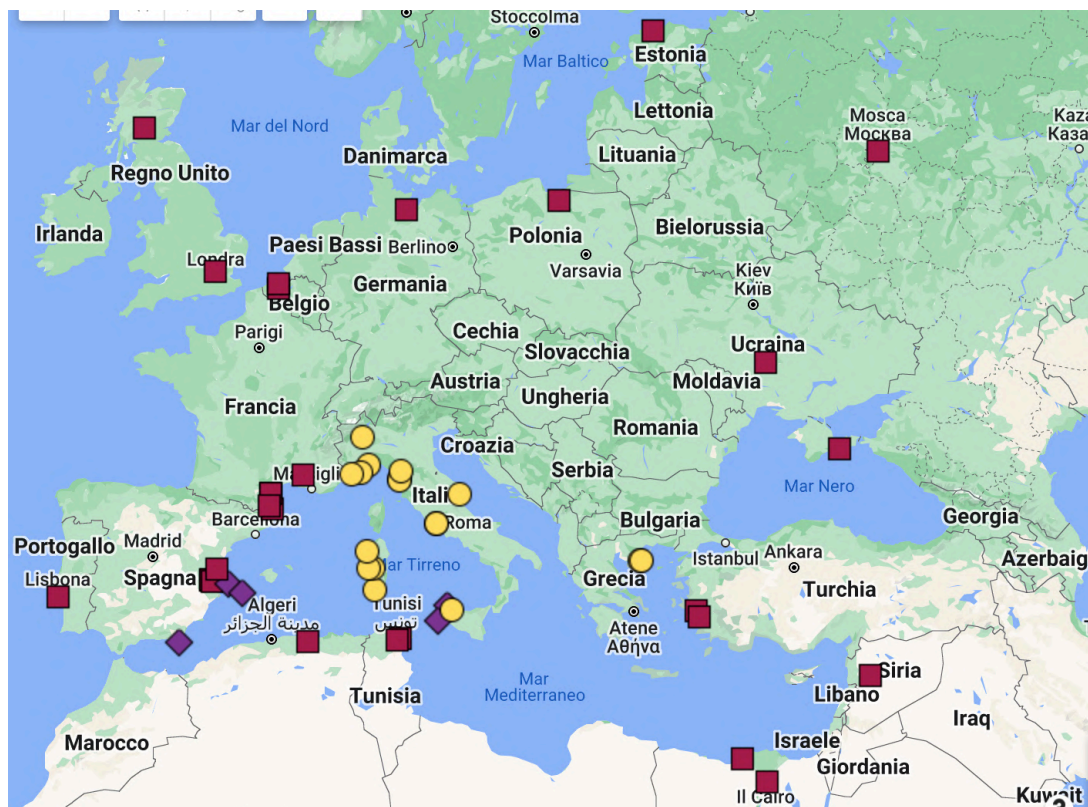


Fig. 24. *Mapa de distribución del tipo “Pula”*³².

Esta circulación mercantil permitió que la cerámica tipo “Pula” se hallara en muchos países del norte de Europa, como Inglaterra, Londres (HUGHES 1984; RAY 2000), Bélgica (Bougie y Sluis), Alemania (Hamburgo y Lubeck), Escocia, Dinamarca, y también en Extremo Oriente en lugares como Crimea (VON STERN 1906; KRAVCHENKO 1991; ADAKSINA KIRILKO & MYTZ 2004; TESLENKO 2009:859-862), Ucrania (Feodosia, Phoona), Rusia (Moscú) (ROZENFEL’DT 1968), Rumanía, Bulgaria (Mar Negro) (RETUERCE-MELERO 2012:18), Tallin, Estonia, Polonia (Elbing, Elblag), Turquía (KÜHNEL 1942; BRITISH MUSEUM M&LA), Grecia (Agio Orors, Hagioi Anargyroi, Monte Athos, Efeso, Mileto), Chipre (Lárnaca), Croacia (Ragusa-Dubrovnik) (MILOŠEVIĆ-TOPIĆ 2011), Líbano (KÜHNEL 1942).

³² Leyenda del mapa: cuadrados morado-pecios; cuadrado rojo- hallazgos y círculo amarillo- contexto de bacini.

Pero parece que las evidencias se concentran principalmente en la zona tirrénica de la península italiana, en la parte meridional de Francia y desde luego en la península ibérica, donde hoy en día los testimonios son más frecuentes.

Como hemos visto, la circulación de la cerámica fue muy abundante durante el marco cronológico que nos interesa y fue aumentando durante todo el cuatrocientos, pero en la documentación escrita es bastante difícil identificar la cantidad de objetos por el hecho de que en los contratos (donde aparece el listado de mercancías, seguro del cargamento, etc.) no resulta tan fácil encontrarlos mencionados, ya que se consideran objetos de importancia secundaria. Sin embargo, productos como la lana, por ejemplo, eran más apreciados por sus beneficios económicos, mientras que las vasijas, de alguna forma, se subían al barco para completar el cargamento (FÁBREGAS-GARCÍA 2004a: 16-17; MURARINI 1998:237-238; TONGHINI 2011:103-105). Hecho que, como hemos visto en los casos presentados, manifiestan los datos arqueológicos y los hallazgos terrestres o submarinos.

Parece que las rutas comerciales seguían unas determinadas directrices, el triángulo de la península italiana (Liguria o Toscana), Languedoc, Cataluña (Barcelona) y Valencia era dominio de las grandes compañías de mercaderes italianos (florentinos o toscanos) que tenían sus agencias de apoyo en Barcelona y Narbona. Sus embarcaciones salían de Pisa, Savona, Génova o Niza, hacían escala en la península ibérica y luego proseguían hacia el Mediterráneo oriental o el norte de África. En lo que se refiere al comercio con las islas de Mallorca, Cerdeña y Sicilia, se aprovechaban de otras rutas comerciales que se desarrollaron a finales del siglo XIII que salía de la península ibérica, pasaba por el territorio isleño mencionado y se dirigía hacia Oriente Medio (TANGHERONI 1998:485).

Como hemos visto, la cerámica valenciana era uno de los productos más anhelados en los siglos XIV y XV, pero para transformarla en un producto de alto alcance social necesitaba un proceso productivo bien desarrollado y una demanda constante. Este binomio funcionó durante esta época gracias al

hecho de que se convirtió en una tendencia de «moda». Es cierto que gradualmente entró en las casas de la sociedad medieval europea y, a medida que la producción se diversifica, con tipologías, estilos y decoraciones diferentes, la demanda fue aumentando. Para tener una idea de la extensión de la circulación de las primeras vasijas en la sociedad valenciana, diferentes autores se ocuparon del tema analizando los inventarios *post mortem*, como es el caso de los historiadores Josep Gudiol o Marçal Olivari a principios del siglo XX, Pedro López Elum en los años noventa y Luis Almenar Fernández en una publicación más reciente del año 2018.

Estas fuentes son muy útiles porque muestran las posesiones del difunto después de su muerte. Es como tener un listado de los bienes que encargaban los herederos para no incurrir en problemas durante el proceso de sucesión. Fueron analizados 232 inventarios, entre 1283 y 1349, en un territorio bastante amplio que abarca desde la ciudad de Valencia hasta la zona de Sagunto, además de pequeñas zonas de huertas y aldeas. Claramente los objetos de consumo como las vajillas de mesa o los utensilios de cocina, los contenedores, etc., se incluían en los bienes. Por supuesto, los mismos objetos se podían fabricar también con otros materiales y de allí la diferencia social entre las clases acomodadas, que se podían permitir metales preciosos, o las más bajas, vajillas de madera. De hecho, en los documentos analizados se refleja una tendencia a utilizar mayoritariamente este material (70) respecto a la cerámica (19).

En el ambiente doméstico, al menos en los siglos XIII y XIV, solía utilizarse solo un objeto para uso individual, que generalmente era un plato hondo o escudilla. Esta última, aunque era la más comercializada y consumida, constituye apenas un 17 % en las fuentes escritas analizadas. Esto quiere decir que inicialmente no era un producto de consumo extendido hasta, por lo menos, mediados del siglo XIV, y, por el contrario, era de formas poco variadas y entraba solo en determinados ambientes sociales. El investigador Luis Almenar Fernández tomó como referencia la sociedad valenciana y se dio cuenta de que la burguesía era la base de la demanda de cerámica, lo que

podría significar que la vasija tenía un coste inalcanzable para una parte de la población. Para averiguar cuánto podía costar una pieza o un conjunto de vasijas, una opción era acceder a los documentos relacionados con las subastas públicas, en las que muchas veces se vendían bienes para amortiguar los gastos del funeral. Sin embargo, este tipo de subastas no se documentan sino hasta el 1360-1370, ya que el primer documento considerado útil para esta investigación es del año 1375, en el que se consigna que «vendía tres grealets³³ de terra de Málequa e dos scudelles por 5 dineros»³⁴. Es cierto que este precio era una rebaja del coste original, ya que se liquidaba dentro de un mercado de segunda mano y, además, no solía haber una marcada diferencia del valor por cuestiones de decoración o tamaño. Por otro lado, si observamos los contratos entre alfareros y mercaderes que fueron tratados por Pedro López Elum, pero referidos al siglo siguiente, las vasijas con decoraciones simples (verde y manganeso/azul) costaban de 8 a 11 sueldos la *grossa* (correspondería a 144 piezas), lo que sería entre medio y un dinero por pieza. Aquella más elaborada (dorada) valía entre 24 y 38 sueldos la *grossa*, entre 2 y 3 dineros la pieza. Entonces, si tomamos en cuenta estas informaciones, para comprar una docena de cerámicas se pagaban unos 3 sueldos como salario de un artesano LÓPEZ (200617). En conclusión, parece ser que la cerámica se consideraba, en aquella época, el producto más barato, respecto a la madera, por ejemplo, y aunque fuese accesible a todos se compraba solo en ciertos ambientes particulares por ser un objeto que simplemente estaba de «moda» (ALMENAR 2018:69-101).

³³ El término greal se asocia a un cuenco pequeño.

³⁴ Almoneda de Antoni Jordá, AMV, Protocolos, Lluís Llopis 26.318, 28 de julio 1376.

2.3. Cerdeña: situación política y comercial en la Baja Edad Media

Para comprender el contexto histórico y político de Cerdeña durante la Edad Media y cómo se desarrollaron las relaciones con los demás países que se asoman al mar Mediterráneo, creo que es imprescindible realizar una pequeña introducción sobre los procesos políticos e institucionales, que favorecieron la formación de una autonomía administrativa, la creación del *Regnum Sardiniae et Corsicae* y su inserción en la Corona de Aragón.

Cerdeña tuvo cierta importancia desde épocas muy antiguas; en primer lugar por su posición geográfica, lo cual favoreció su introducción en las rutas comerciales de Oriente y Occidente gracias a su centralidad dentro del Mediterráneo Occidental; en segundo lugar por sus recursos. De hecho, desde el siglo VIII hasta el IX, la isla fue frecuentada principalmente debido a intereses económicos, ya que se consideraba una fuente de aprovisionamiento por sus productos locales. Fue parada obligatoria en las rutas marítimas entre África y la península ibérica para llegar a la costa catalana o a la Provenza, hecho que incrementó la relevancia de su papel en el circuito comercial, pero que también la perjudicó al verse su territorio afectado por la piratería, la depredación y la destrucción de sus zonas portuarias.

En esa época comenzó la expansión islámica en el *Mare Nostrum* y la amenaza de Mugâhid³⁵ (MELONI 1988:53), que a partir del 711 conquista la península ibérica y posteriormente Sicilia en 827. En Cerdeña el primer ataque musulmán fue en 1015 y pese a los ataques continuos, la presencia asidua y la devastación del litoral marítimo en busca de botines y esclavos, nunca llegaron a asentarse de manera estable. Por si no fuera bastante, pretendían el pago de la *gizyah* por parte de los sardos a fin de que pudieran

³⁵ Las fuentes árabes dicen que Mugâhid era un liberto, de origen cristiano, que vivía bajo la protección de Al Mansur, califa de Córdoba. Fue quien lo introdujo en la administración estatal, promoviéndolo a cargos siempre de mayor importancia, pero cuando él murió se dedicó exclusivamente a sus ideas expansionistas. Según el Besta su objetivo era convertir el Mediterráneo en un mar musulmán.

seguir practicando la religión cristiana y manteniendo el control costero³⁶ (GUIDETTI 1988; SODDU 2011:67), siempre con el propósito de debilitar la defensa militar bizantina.

Por su lado, el Imperio bizantino nunca se opuso a esta amenaza y esto incentivó, inevitablemente, un distanciamiento de sus relaciones con el gobierno oficial de Bizancio, tanto desde un punto de vista económico como militar, de modo que los sardos se aislaron y se produjo un despoblamiento de las zonas marítimas para asentarse en otras interiores más seguras. La presión musulmana (árabe) era constante y viéndose abandonados por Bizancio, los sardos decidieron organizarse en estados soberanos autónomos para defenderse. A partir de este momento comienza una nueva etapa histórica para la isla, denominada Edad de los Giudicati³⁷ (fig. 25)



Fig. 25. Mapa de la división territorial de Cerdeña durante los Giudicati.

³⁶ El tributo era denominado *gizah*, aunque los sardos mantuvieron una cierta independencia en los territorios y la posibilidad de mantener su religión, libre comercio y tranquilidad militar.

³⁷ Referencia bibliográfica sobre los *Giudicati*: ORTU 2011:24; MELONI 2002; MASTINO y ORTU 2002: 1-32; PETRUCCI: 1987: 97-156; BOSCOLO 1979.

El sentimiento independentista que caracterizó siempre a los isleños queda patente ya a finales del siglo X, época en la que se data el primer documento que cita «[...]autem Sardos fuisse, a quattuor iudicibus reguntur...»³⁸, donde aparece mencionado el término *juez* (*Giudice*), autoridad con poder judicial que gobernaba una zona determinada.

Hacia la segunda mitad del siglo XI, sabemos que Cerdeña estaba subdividida en cuatro administraciones independientes llamadas *Juzgados* (*Giudicati*: Karales, Arborea, Torres y Gallura) (GUIDETTI 1988:18), dicho reparto seguía los límites naturales del territorio sardo, ya que, teniendo en cuenta sus 1800 km de costa, era impensable elegir una sola autoridad que controlase un área tan extensa.

Los *Juzgados* corresponden a pequeños gobiernos con gestión administrativa autónoma denominados *Rennu* o Regnos, con *summa potestas* sobre un área predefinida. Disponían de un parlamento (*corona de logu*) formado por los representantes de los vecinos de cada villa, de una legislación propia (*carta de logu*) y de emblemas heráldicos y estatales. Eran cuatro departamentos administrativos totalmente distintos unos de otros, que desarrollaron su historia, arte, cultura e idioma propios y que emprendieron caminos diferentes, pero se respetaban mutuamente.

Siendo las fuentes escritas de la época muy escasas, se ha generado un debate bastante encendido entre los historiadores modernos a fin de ahondar más sobre cuál fue el origen, el planteamiento y la duración efectiva de los *Juzgados*. Por una parte, el investigador Francesco Cesare Casula propone su posible comienzo a finales del siglo X y evidencia cómo esta organización política era conocida y apreciada en todos los países europeos (CASULA 1985:17-18; BESTA 1908). En contraposición, hay otra teoría que adelanta su principio en casi un siglo, es decir, cuando la subdivisión de la isla en cuatro áreas autónomas que se sustentaban mediante la explotación agrícola de la tierra ya era oficial en los documentos.

³⁸ Documento enviado por el príncipe polaco Mieszko I, junto con su esposa Oda, al Papa Juan XV (985-996), en *Dagome iudex* en la *Collectio canonum cardinale nomine Deusdedit*, ASV. Bibl. Vat., Cod. Lat. 1984, f.99.

Dentro de esta organización política, sabemos que el juez (*judike*) era la autoridad máxima, quien controlaba el poder civil, militar, judicial y administrativo y además podía declarar la guerra o la paz y establecer pactos con otros países. Los *jueces* ejercían mucho poder no solo en sus territorios, sino también en la política exterior.

Los *Juzgados* era un modelo de gobierno muy moderno, respecto a los contemporáneos reinos europeos, basado en un sistema bárbarico-feudal, porque se trataba de un Estado no patrimonial (propiedad exclusiva del juez) en donde su elección dependía de la voluntad de los representantes de los pueblos. Ellos tenían el derecho de proclamar a su soberano y se sometían a su poder, pero se pactaba un respeto mutuo, el denominado *bannus consensus*. Si el juez rompía este vínculo, el pueblo podía elegir a otro y además decidir ajusticiarlo. Los representantes de los pueblos solían seguir la transmisión por herencia masculina, pero en caso de herencia femenina, la mujer podía asumir el cargo hasta que su hijo alcanzara la mayoría de edad o, en caso de estar casada, podía ser asumido por el cónyuge (CASULA 2017:17-39).

Después de un vacío considerable de fuentes escritas entre los siglos VII-XI, lo poco que sabemos de este periodo histórico es gracias a algunos documentos de mediados del siglo XI que describen la estructura política sarda como muy estable. Las informaciones adquiridas proceden de diferentes fuentes. Sin duda, las más importantes son los denominados *Condaghes*, que incluyen bastantes documentos de carácter jurídico y donde se anotaron las donaciones a las iglesias y monasterios de la península italiana; luego están las actas de particulares por la zona de Sassari, Bosa y Castelgenovese (Castelsardo) y también los registros catalanes del siglo XIV. Los *Condaghes* resultaron ser una fuente de información fundamental para la reconstrucción del paisaje sardo, no solo a nivel geográfico, sino también antrópico; de hecho, describen detalladamente los límites naturales de toda la isla y, gracias a la persistencia de la mayoría de los topónimos hasta hoy en día, es bastante fácil localizar los asentamientos en la cartografía

moderna. No obstante, las transformaciones políticas que se manifestaron en aquellos años modificaron radicalmente la fisionomía de los poblamientos sardos.

Fueron siglos muy difíciles para Cerdeña, debido a la complejidad de la política interna las correrías musulmanas y los repetidos intentos de los países vecinos de «colonizar» el territorio y apropiarse de sus recursos naturales y alimenticios.

La isla era, junto a Sicilia, uno de los mayores graneros del Mediterráneo, gracias a los fértiles terrenos cerealícolas del Campidano (TANGHERONI 1981); las salinas de Cagliari igualmente garantizaban un ingreso económico muy elevado por su exportación hacia las ciudades italianas y a partir de finales del siglo XIII también la península ibérica³⁹ (MANCA 1966:50-51); las minas de plomo argentífero de iglesias (antigua Villa de Iglesia) abastecían un 5 % anual de toda la plata extraída en Europa (TANGHERONI 1985).

Alfonso IV de Aragón (III de Cerdeña), a partir del año 1323, durante el asedio de Villa de Iglesia, se apura en encontrar *monerders* y *obrsers* para cuñar alfonsinos de grande y pequeña talla (GIORGIONI MERCURIALI 1985:407). A esto hay que añadir los productos típicos de la economía pastoral sarda como el cuero, la piel, el queso, la lana, el coral, etc.

En cambio, sabemos que los mercaderes de la Corona llegaban con sus naves a la isla cargados con madera, pescado, vino, arroz, aceite y los paños de calidad baja y media para dejarlos y embarcar de nuevo con artículos locales. En lo relativo a la cerámica, es bastante complejo recuperar información sobre la comercialización de este objeto en Cerdeña durante el trescientos porque no es un tema muy investigado, debido también a la escasez de la documentación de la época.

No obstante, en 2015 se publicó un estudio muy completo de Juan Leonardo Soler Milla sobre «el comercio en el Reino de Valencia durante la primera mitad del siglo XIV», en el cual cita un texto de 1326, donde Pere Roig,

³⁹ Carrère *et al.* 1959: “La Cataluña gastaba cada año entre los 20 y 30 mila lire para comprar el trigo sardo”. p.126.

padrón valenciano de un *uxerr*⁴⁰, llevaba «centum duplarias pini et mille cordas grossas et quingentas troyellas et sex gerras operis terre et duos canestellos dicti operis»⁴¹ (SOLER MILLA 2015:360) de propiedad de Arnau Tonyra, mercader valenciano, tasado por 75 libras y que se vendería en el castillo de Bonayre. El autor traduce el término *sex gerras* con seis jarras, pero por el análisis de la documentación medieval relativa al comercio de la cerámica, realizado tanto por Guillermo J. de Osma como por P. López Elum, debemos entender que *gerras* son tinajas usadas como contenedores de obra de tierra. Al indicar que hay también dos *canastellos*, el documento da a entender que son contenedores adicionales (canastas) que no sumaban el contenido de otra tinaja.

Antes de la llegada de la Corona de Aragón, Cerdeña mantenía intercambios y numerosas relaciones comerciales con las ciudades de Génova y Savona, mientras que resultaban más escasas con Pisa. Durante los siglos XIII y XIV, nuevos cambios políticos modificaron, no solo el equilibrio interno de cada asentamiento, sino también el vínculo internacional con los demás países. Hemos visto que quienes se aprovecharon de la débil condición de las costas sardas fueron los musulmanes, pero las repúblicas marinas de Pisa y Génova se unieron en su defensa, cerrando acuerdos con los Juzgados. Ambas ciudades ayudaron a la isla, pero a cambio penetraron despacio en su tejido social, consiguiendo tierras y más poder a través de uniones matrimoniales con la nobleza sarda (Visconti en Karales, Malaspina en Bosa, Conde Hugo de Pisa en Iglesias, etc.). Esta intensa alianza con la península italiana supuso una ampliación de las redes comerciales, pero también una debilitación del poder central a causa de esta convivencia tan forzada y cerrada; tanto que las dos repúblicas marinas luchaban para apropiarse del territorio y tomaron el poder por periodos alternos provocando la caída de los tres reinos (Gallura, Karales y Torres), que en poco tiempo desaparecieron hasta ser retomados por familias pisanas y genovesas.

⁴⁰ Una tipología de embarcación.

⁴¹ Texto original: «[...]100 doblerias de pino, 1000 cuerdas de tamaño grande y 500 de tamaño mediano y 6 jarras (operis terre) y 2 canastos...» (SOLER MILLA 2015: 956).

El único reino que siguió en pie fue el Juzgado de Arborea, más fuerte que nunca, que consiguió mantener su dominio hasta la segunda década del siglo XV cuando decayó por mano de Pisa. Desde aquel momento se plantearon modelos políticos parecidos a las *Signorie*, forma de gobierno ya presente en la península italiana, que sustituyeron definitivamente lo que quedaba de autonomía sarda.

Hemos visto cómo los problemas gubernativos que interesaron a la isla generaron mucha inestabilidad administrativa. A esta circunstancia, tenemos que sumar también el papel de la Iglesia y sus intereses económicos y religiosos, que penetraron en el territorio, enviando grupos de diferentes órdenes monásticas (Vallombrosani, Cassanesi, Vittorini e Camaldolesi) para evangelizar y cambiar el culto. A partir de este momento se asiste, por una parte, a una revolución económica a la que le interesa la bonificación del suelo y la fortificación de la agricultura, y, por la otra, a una transformación arquitectónica que desarrolló nuevos edificios o recuperó y fomentó la ampliación de las estructuras ya existentes (NIEDDU 2008:99).

Esta situación puede presumir de la importancia y la influencia que tuvo la arquitectura de la península italiana en estos siglos y no debe sorprender el hecho de que muchas iglesias sardas sigan o tomen como ejemplo el estilo toscano o padano.

Es cierto que, durante esta transformación arquitectónica, llegaron también artesanos continentales, pero esto no impidió que se desarrollara una corriente artística local, mostrando de esta manera una perfecta fusión entre las dos partes (HOBART y PORCELLA 1993:139).

Sin embargo, es a partir del siglo XI cuando aparecen por primera vez los *bacini* como elementos decorativos en la arquitectura religiosa, una fuente de información indispensable para la historia económica y comercial de la isla, ya que la costumbre parece continuar en Cerdeña en el siglo XIV, de manera difusa y gradualmente menos frecuente con la llegada de los aragoneses, y continuar hasta el siglo XVI. Esta técnica arquitectónica decorativa llamó la atención de los investigadores durante el ochocientos.

Giovanni Spano, Dionigi Scano e Vico Mossa señalaron en sus publicaciones *bacini* en las iglesias sardas. Dedicaremos un apartado a este tema en el capítulo siguiente.

Estas condiciones son las que encontramos en Cerdeña durante los siglos XII-XIV y las que percibieron los aragoneses cuando a finales del siglo XIII empezaron a negociar y exportar productos sardos.

Si inicialmente su interés podía ser solo comercial, con el paso del tiempo el valor de la isla se consolida tanto que se convierte en una parada fija en las rutas del Mediterráneo entre las costas del norte de África y las tirrénicas.

El 4 abril del 1297, el Papa Bonifacio VIII concede al rey Jaime II de Aragón el Reino de Cerdeña y Córcega con la bula «Super reges et regna», pero tardará casi 26 años en realizar la conquista, de hecho solo a partir del año 1321 se pone en marcha la organización de la intervención militar.

Según V. Salavert y Roca la causa fundamental de esta ocupación por parte del rey fue por cuestiones políticas, ya que Cerdeña había sido siempre considerada un lugar estratégico para sus intereses en el Mediterráneo (SALAVERT Y ROCA 1956:129). Abufalia confirma esta teoría, pero opina que este hecho intensificó la rivalidad comercial entre los genoveses y los catalanes porque ambos buscaban básicamente lo mismo, el control de las rutas occidentales (ABUFALIA 1999:125). Las intenciones de la Corona eran, por una parte, recompensar la nobleza catalana, valenciana y aragonesa que financiaron la expedición, y, por la otra, la política de Jaume II y sus sucesores era tener el control de sus bienes, utilizando sus tropas de manera esporádica como supervisores de los territorios (MELONI 1999:90-93). En esta primera parte del trescientos, la Corona de Aragón consideraba Cerdeña y Sicilia como los dos lugares más importantes para abastecerse de grano y es desde allí desde donde se redistribuía para gran parte de los mercados del Mediterráneo Occidental. De hecho, ambas estaban incluida, en la «ruta de las Islas» o diagonal insular que salía de Valencia y pasaba por las Baleares, Cagliari o Alger, Palermo, Chipre y alcazaba Oriente Medio.

En las primeras décadas del siglo XIV, la presencia pisana en la isla era muy intensa, dado que controlaba una porción bastante grande del territorio, incluido el centro más importante: Castel de Castro (ciudad de Cagliari). Durante los preparativos de la conquista, Jaume II procura negociar con Pisa, pero al no llegar a un acuerdo se alía con el Juez de Arborea, que le ayuda a expugnar a los enemigos pisanos apropiándose de todas sus bienes, excepto el Castel de Castro. Será el 19 de junio de 1324 cuando se firme en Bonaria el primer tratado diplomático en el que se reconoce el dominio de Aragón en el territorio sardo.

De hecho, el interés de la burguesía mercantil catalana era asegurarse el dominio de la ruta de las islas o de las especias hasta los puertos orientales. Pero se trata de un tema bastante complejo y que requeriría un estudio aparte.

En 1326 se firma otro acuerdo entre los reformistas generales Felipe Boyl y Bernardo de Boixadors y los consejeros municipales Francesco Grasso y Giovanni Granci donde Pisa renuncia a Castel de Castro (CASULA 2019). Desde ese momento los aragoneses se apropiaron de la ciudad de Cagliari, nombrándola Castell de Càller y trasladándose a la ciudad fortificada de Bonaire (BonAyre)⁴² (FIGUS 2016:124).

A partir de ese momento el modelo institucional sardo pasó a modificarse adaptándose al fenómeno del feudalismo, desarrollándose un poco más tarde respecto al resto de Italia.

En un principio el sistema feudal pareció más provechoso de lo esperado, pero con el tiempo se dieron cuenta de que la nueva clase ibérica no residía en la isla y eso la alejaba de sus sometidos, que se rebelaban repetidamente, hasta que el rey obligó a los feudatarios a vivir de forma estable en Cerdeña y controlar en primera persona sus propiedades. Sin embargo, la situación no fue tan propicia como esperaban. Si a esto añadimos las epidemias de peste,

⁴² Se trata inicialmente de un campamento militar, fundado por el infante Alfonso, de creación funcional y estratégica para el asedio del Castillo de Castro. Fue situado en la colina de Bonaria a apenas 450 metros de las murallas del Castillo. Luego se convierte en una comunidad bien organizada de 6000-8.000 personas entre nobles, soldados, marineros, artesanos, mercaderes, etc., que además recibe los mismos privilegios que la ciudad de Barcelona.

las carestías y la crisis demográfica que afectaron al territorio sardo a mitad del siglo XIV, podemos entender por qué no se llevó a cabo el proyecto de los catalanes de explotar totalmente sus recursos.

Durante todo este tiempo los objetivos de la Corona sobre Cerdeña cambiaron respecto a la fase inicial, porque las condiciones que se vivían en la isla se habían modificado. Si pensamos que en 1320 la población estimada era de 190 mil habitantes, de los cuales unos 50 mil estaban asentados en los centros urbanos y los demás distribuidos en las zonas rurales, con la llegada de los catalano-aragoneses en 1324, la ocupación de la isla, la peste (1348), las innumerables guerras, las pestilencias y muchas decisiones económicas que se revelaron relativamente equivocadas, la dejaron en un estado de progresiva degradación. Los recursos y productos que se exportaban, como la sal, la plata y los cereales, dejaron de comercializarse y casi el 75 % de los asentamientos fueron abandonados, tanto que Cerdeña llegó a tener a principios del cuatrocientos solo 100 mil habitantes.

La situación era insostenible, el malestar de los indígenas y sus continuas rebeldías causaban desorden y falta de productividad comercial y económica. En 1353, a causa de la enésima insurrección sarda en Alguer (antigua fortaleza genovesa), Pedro IV guía una expedición militar para restablecer la paz en el territorio. Esta vez debió enfrentarse no solo a las tropas genovesas —junto a los más poderosos representantes del linaje ligur (Doria), que poseían lugares estratégicos en la isla, el duque de Milán—, sino también a la tropa de Mariano de Arborea, que se unió a la causa. Es evidente que la cuestión era muy delicada porque el rey tomó personalmente parte a la empresa y, sobre todo, hizo una considerable inversión económica para alcanzar la expedición, que contaba con 100 embarcaciones, más de 1500 hombres de armas y 10 000 peones⁴³, (LAFUENTE GOMEZ 2022:19-21). En dos días Alguer se rindió al ejército aragonés, pero eso no significó el final de las controversias y batallas que perduraron hasta el 1409,

⁴³ ACA, Can., reg.1398, ff. 54v-55 (1354, enero, 14. Barcelona).

cuando Martín I el Humano derrota finalmente el último gobierno autónomo sardo. A partir de este momento asistimos a una reactivación demográfica, económica, política y social de Cerdeña, que logró de nuevo tener un papel importante en los circuitos comerciales del Mediterráneo. Según Ciro Manca, la Corona proyectó en la isla las dos almas y la mentalidad de su construcción política: la feudal y la mercantil (MANCA 1966:26). Aspectos que se denotan en la relación entre ciudad y vida rural, sobre todo en la asidua dominación aragonesa en las dos ciudades que eran étnicamente catalanas: Alguer y Cagliari; los dos puertos sardos más importantes, donde los mercaderes hacían una parada intermedia para cargar coral o productos alimenticios y luego seguir hacia Sicilia y África.

Los acontecimientos históricos que *grosso modo* acabamos de describir pueden justificar de alguna manera la procedencia levantina de la mayoría de piezas del conjunto Pula y constituyen una prueba evidente de la larga y estrecha relación entre la isla y la península ibérica y cómo estos hechos e intercambios influyeron tanto en lo político como comercial.

En efecto, Pedro Boil, Señor de Manises, hijo del mayordomo del rey Alfonso II, se casó con Altadonna della Scala, con la que tuvo cuatro hijos, dos de ellos Felipe y Ramón acompañaron al padre a la conquista de la Cerdeña, al séquito del Infante Alfonso, pero desafortunadamente Pedro falleció en 1323 durante el asedio de Iglesias. Después de la batalla, el rey ordenó que la ciudad fuese repoblada por grupos delimitados de familias catalanas y valencianas, y fue por esta circunstancia, según González Martí, que algunos parientes de Boil se establecieron en tierra sarda hacia finales de 1334 (MARTÍ 1944). En realidad, veremos más adelante que hay informaciones de su presencia en la isla hasta finales del XIV.

Su hijo Felipe fue nombrado almirante, virrey y reformador de la isla, por su intervención en los asaltos militares; se casó con Teresa del Bellví y fue el primero que entró en el Castillo de Cagliari después del asedio. En cambio, Ramón se casó con Berenguera de Castellar y su hijo Pere Boil y Castellar fue caballero del rey y recibió, por su entrega y méritos en la guerra, el título

de Barón de Aragón, y para su hijo Pedruelo Boil y Diezo la Baronía di Putifigari (DE FLUVIÁ 1978). Sobre ese nombramiento el historiador Van de Put cita en su trabajo una obra inglesa que desafortunadamente desapareció pronto, donde se publicó el texto original del privilegio fechado el 6 marzo 1364, en el que Pedro IV d'Aragón concede al nieto de Pedro Boil la Baronía en Aragón, convirtiéndose así en señor de un territorio muy amplio (Putifigari, Alghero, Uri, Villanova, Lomedeo y Itiri).

En 1999 el investigador Mauro Marini, en su estudio presentado en la *Storia della Ceramica in Sardegna*, trata el descubrimiento de Pula según un nuevo punto de vista, centrandó el tema sobre un posible poseedor del conjunto. Su teoría se concreta revisando las costumbres de la ocultación, evidenciando como esa fosa artificial no era el producto de una provisional ocultación para la inminente llegada de un peligro, sino el fruto de un gesto programado con conocimiento de causa.

De hecho, la fosa estaba construida en piedra y fueron empleados bloques de media talla para las paredes laterales y para delimitar la zona, mientras que utilizaron piedras pequeñas para crear un cavidad donde colocar las piezas.

Por estas razones la estructura parece ser un lugar perfecto para custodiar provisionalmente el conjunto, ya que está alejado y fuera de las zonas militares, tanto que quedó sepultado hasta finales del siglo XIX. Es muy probable, según Marini, que algo ocurrió para que nadie volviera a rescatarlo.

El historiador Francesco Floris (1996) afirma que en época medieval, en la comarca de Pula, existía una modesta altura denominada Su Casteddu, donde hoy en día quedan restos de un poblado fortificado citado solo a partir de fuentes renacentistas, como *castrum o castellum Palae*, monumento en desuso y abandonado (MARTORELLI 2012:285; BONETTO 2013:285). Construido por el Juez de Cagliari en el siglo XI, es muy probable que a partir de este núcleo se desarrollara el antiguo asentamiento medieval, por la presencia a su alrededor de cerámica y por su función de defensa del

poblado de Nora⁴⁴, cuyos habitantes huían de las frecuentes incursiones árabes. Cuando el poder del Juzgado de Cagliari llegó a su etapa final, en 1258 fue consignado a la familia pisana de Gherardo Della Gherardesca y sucesivamente a sus herederos. Sin embargo, durante la primera batalla entre Mariano IV y Pedro IV en 1353, Gherardo fue capturado por los arborenses, acusado de traición y le confiscaron su feudo. Así que el rey Pedro IV concede el señorío de Pula a Manuel d'Entença, que justo durante la segunda batalla entre Aragona y Arborea perdió su propiedad y es probable que en ese momento fuera destruida la fortaleza.

Estaba ubicado a menos de dos kilómetros del pueblo actual y hemos podido ver que esta zona tuvo varios propietarios (OLLA REPETTO 1975: 41; ANGIUS 2006: 1292-1301) pero según Marini, Manuel d'Entença, hombre de la nobleza catalana, fue el último dueño del conjunto. Además, para comprobar su hipótesis, remite a algunos episodios históricos de su bibliografía, poniendo en relación sus asuntos personales y familiares con los objetos incluidos en el conjunto Pula. Así que descubrimos que parientes de Manuel formaron parte a la conquista de Cerdeña, como por ejemplo su padre Ponç Hug y su tío Guillermo, que sacaron una ingente suma de dinero para financiar el ataque militar. Pero el primero falleció después del combate, mientras que el tío participó también en el ataque contra los Doria en 1332, año en que consiguió la señoría de una multitud de tanto en Cerdeña como en la península ibérica. Además, su abuelo Gombau participó en la conquista de Valencia del 1238, fue procurador de la ciudad y era muy activo en política externa, sobre todo en Sicilia, donde se casó con Stefania de Sicilia con la que tuvo cuatro hijos (Teresa, Ponç Hug, Teresa Gombau y Guillermo). Según el autor este detalle puede asociarse con la presencia en el conjunto de una escudilla donde está el escudo de Aragón⁴⁵ pintado en negro, que se atribuye a un taller siciliano del siglo XIV. Manuel d'Entença, en 1354, con un grupo de militares, acompañó el rey Pere IV en la

⁴⁴ Yacimiento de época romana, fenicia y púnica situado en el termino municipal de Pula.

⁴⁵ Esta es una opinión del autor Marini, pero el escudo de Aragón no lleva las barras diagonales sino siempre en vertical.

reconquista de Alguer y tomando en consideración su victoria contra los genoveses, Marini supone que la jarra de mayólica arcaica puede estar de en alguna manera relacionada con este hecho. El noble obtuvo la señoría de Pula como recompensa por su apoyo y fidelidad hacia el rey, gobernaba según el *mixtum imperium*⁴⁶ y tenía la obligación real de vivir definitivamente en esta misma tierra. En efecto, en la documentación de la época parece que en 1353 Pedro IV empezó un redoblamiento de la zona, sin olvidar que Pula tenía un castillo, quizá utilizado por los pisanos para tener mayor control del área costera hasta que no se abandona en 1326. A mitad de los años cincuenta recibe la carga de *veguer*; aunque por poco tiempo y en 1358 se casa con Castellana, hija de Guillerm Catalá, *valenzano*. Durante los años 1366-1367 las controversias y las guerras entre sardos y aragoneses eran tan frecuentes y violentas que la situación era insostenible. Algunos hombres del rey, entre ellos Manuel, fueron capturados y llevados al Castillo de Monreale.

Siempre según Marini, Manuel, consciente de la débil y peligrosa situación en que se encontraba la isla —y en particular la zona de su feudo—, amenazado por Mariano IV, decidió afrontar la lucha enterrando su patrimonio provisionalmente, con la esperanza de poderlo recoger un día. En realidad, sabemos que esto nunca ocurrió y Manuel empezó su nueva vida en el Castillo de Cagliari (MARINI 1996: 96). De hecho, las últimas noticias referidas a él las tenemos gracias a dos documentos guardados en el archivo de Aragón. El primero es su testamento, fechado el 12 de julio 1383, donde dispone de sus voluntades sobre el lugar del entierro (de realizarse en el claustro de la Catedral de Barbastro), y las modalidades de transmisión de su herencia, dejando todos su bienes a su mujer, D.^a Castellana (DE SANTIAGO 1914:228). El otro, de 1386, se refiere a la donación de Pedro IV a Manuel de un patio en la *fustería* de Barbastro, donde los sarracenos pueden abrir una carnicería.⁴⁷

⁴⁶ ACA, Cancelleria, reg.1031, f. 23v, 69r-70r.

⁴⁷ DARA ES/AMBARBASTRO - P/00004/0003 (Documentos y Archivos de Aragon-1392/12/16)

Es probable, entonces, que el conde, en la última etapa de su vida, volviera a vivir en la península ibérica y tomara posesión del castillo de la familia hasta su muerte, a finales de los años ochenta.

Después de la batalla de Sanluri (1409), la zona de Pula queda completamente despoblada, pero los arborenses deciden entregársela a Berenguer Bertran Cárroz, que la incluyó dentro de su gran feudo de Quirra. Una vez que ya no quedaban herederos pasó a manos de los Centelles, otra familia valenciana que tuvo un papel muy importante en la isla. No obstante, las incursiones bárbaras las degradaron y abandonaron presumiblemente en el siglo XVII, cuando comienzan a construir un nuevo poblado.

Otra hipótesis sobre quién podría haber sido el poseedor del conjunto originario de Pula tiene que ver con la vinculación que pudo haber tenido con la familia valenciana de los Carrós. Entre la mitad del 1300 y el 1400 este linaje fue uno de los más potentes del Reino de Cerdeña; de hecho, contribuyeron a su conquista aportando 20 galeras y el mismo Francesc Carrós fue nombrado almirante de la expedición marítima, acompañado también por sus hijos Berenguer I, Jaume y Nicolau.

Se encargó de la defensa del puerto de Cagliari contra los pisanos que ocupaban el castillo.

En 1332 figuraba entre los señores feudales de Cerdeña a quienes, por su méritos y servicios el Rey Jaume II, les concedió el castillo de Ogliastra (1325) y de Quirra (1349). La familia cobraba el alquiler de casi 40 aldeas como Sinnai, Settimo, Nora, Pula y Chía, y su poder fue tan imponente que se consideraban más importantes que el mismo rey. De hecho, los Carrós asumieron las máximas cargas políticas de las instituciones sardas: Francisco, primero fue nombrado almirante y luego gobernador de la isla, su hijo Berenguer era ya capitán, pero fue ascendido a Podestá de Bonayre.

Anteriormente hemos visto que, en 1409, la zona de Pula estaba bajo el fedatario Berenguer Bertran Carrós, quien lo incluyó dentro de sus propiedades. 1410 fue el año de la derrota del Juzgado de Arborea y del fallecimiento del rey Martín el Humano, acontecimiento que creó desorden e

inestabilidad en la isla y eso afectó también a la familia valenciana de los Carrós. Diez años después, entre sus posesiones estaban la mayoría de los terrenos que correspondían a los antiguos Juzgados de Cagliari, Arborea, Torres y Gallura y, entre otros, la señoría de Pula. Además, Carrós estuvo enlazado con todos los linajes más importantes de Valencia: Centelles, Moncada, Borja, Boyl, Castellví, etc.

Dejando a un lado las hipótesis y teorías comentadas, creo que es bastante complicado adjudicar el conjunto de cerámica Pula a un propietario en concreto, ya que son infinitos los factores que han posibilitado crear un contexto de este tipo. Es cierto que si guardas algo por un peligro inminente, no tienes el tiempo material de programar y realizar una fosa artificial tan cuidada como en nuestro caso, sino que lo suyo hubiese sido excavar un simple agujero y colmatarlo todo. Además, si el motivo del enterramiento hubiera sido la guerra o las incursiones, es muy raro que Manuel, o parte de su entorno, no haya vuelto a recuperar sus pertenencias, dado que se pueden reconstruir los hechos y asuntos personales de su vida con la documentación encontrada hasta su fallecimiento, ocurrido antes del año 1392⁴⁸. Es indudable que un conjunto de este tipo formaba parte de una vajilla de familia noble, por su gran número de piezas consideradas de «lujo», pero el hecho de que las 29 escudillas tuvieran el agujero en la parte inferior para colgarlas en las paredes, podría demostrar que el valor que tenían las piezas era más afectivo que funcional y por ello guardarlas como un tesoro que preservar.

⁴⁸ Año en el cual aparece la reclamación de D^a Castellana, ya viuda de su marido Manuel, donde se queja al gobernador de Aragón, Gil Ruiz de Lihori, por haber detenido una persona en el palacio de Entença en Barbastro, «...sin respetar la inmunidad del lugar».

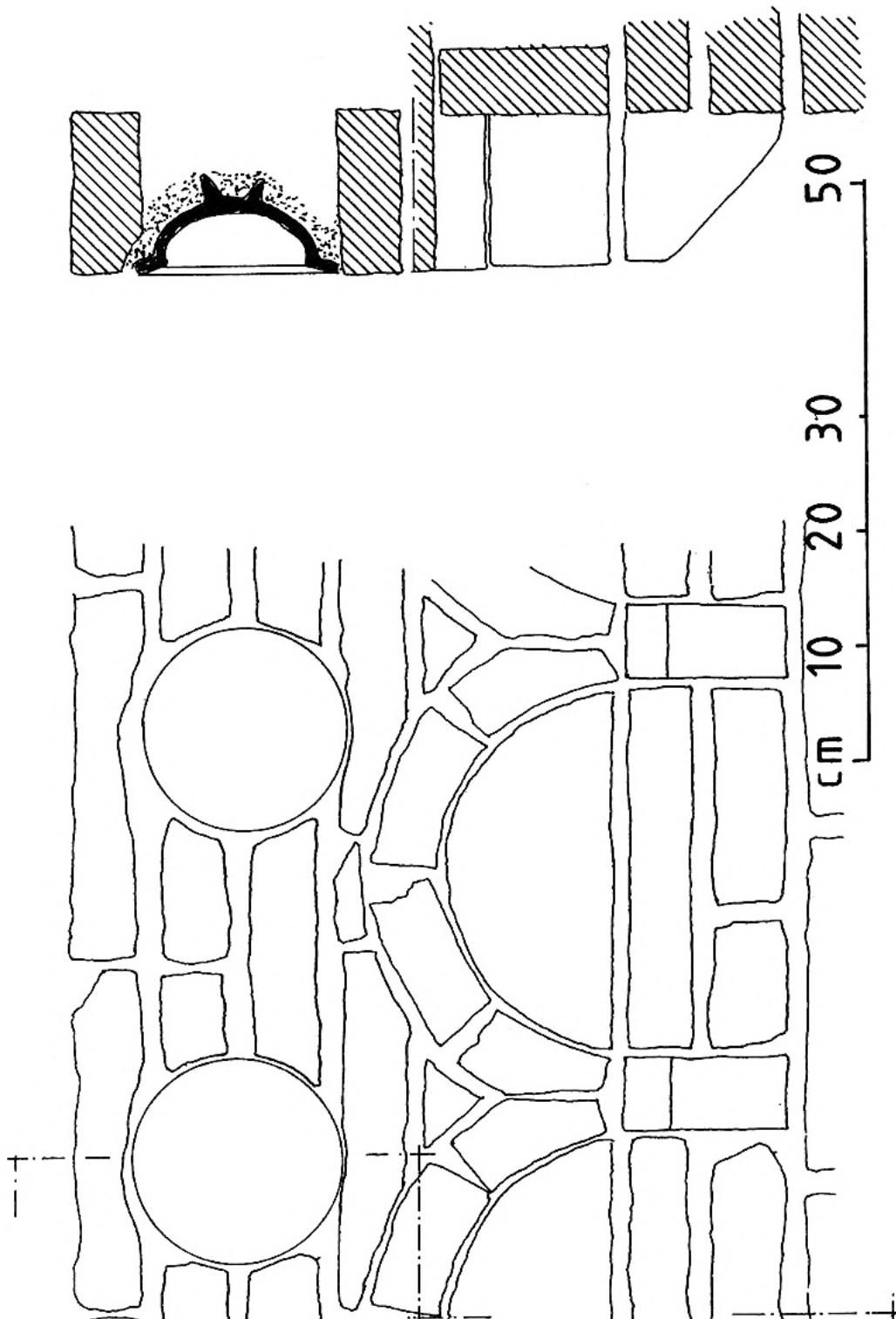


Fig. 26. Técnica de inserción de los bacini.

2.4. Evidencias materiales de las producciones en dorado y azul en los contextos arqueológicos y en los *bacini* del área mediterránea

En 1758, Passeri introduce por primera vez el término *bacini*, el cual se suele utilizar para identificar cualquier cerámica esmaltada o vidriada que se colocaba en las construcciones medievales, preferiblemente de carácter religioso. En este caso es un término que no indica la forma de la pieza, que puede ser una escudilla, un cuenco, un plato, etc., de tamaño diferente, sino el uso empleado, que lo aleja de su función primaria.

Con este término, recogemos la propuesta de S. Gelichi, G. Berti y S. Nepoti (1993) en cuya definición se refiere a «...*tutti i recipienti da mensa con coperture vetrificate e decorati con tecniche e motivi vari che trovano nell'inserimento in strutture murarie un impiego del tutto anomalo rispetto a quello cui erano destinati in origine*».

Aunque ya en los años treinta del siglo XX algunos historiadores como Ballardini (1929;1938) dieron mayor visibilidad al tema de la conservación y a la necesidad de realizar un inventario de los *bacini*, solo a partir de 1970 arrancó esta tarea sistemática gracias los estudios de G. Berti y de L. Tongiorgi. A día de hoy el censo no está del todo completo, pero sí en un nivel muy avanzado, tanto que tenemos una visión general de su difusión y su presencia en los países que se asoman al Mar Mediterráneo.

Como en los ejemplos que acabamos de mencionar, es cierto que esta costumbre tenía un carácter casi siempre estético, es decir, una clara intención de añadir prestigio a la construcción religiosa; además, el uso de las piezas con decoraciones en azul y dorado confiere una mayor importancia y suntuosidad al monumento. Algunas décadas después los mercaderes genoveses, pisanos, toscanos y vénetos se convirtieron en los principales comerciantes de loza dorada, tanto que permitieron ampliar gradualmente el radio de difusión, como aciertan las evidencias en varios contextos arqueológico o en los *bacini*, que se encuentran en número muy

elevado, sobre todo, en la península italiana. De hecho, esta tradición decorativa puede convertirse en un punto de partida para empezar un estudio cronológico sobre material cerámico, ya que su inserción en las paredes de edificios de relieve puede ayudar en la determinación de un marco temporal limitado y por eso se puede considerar muy fiable. Desde finales del siglo X hasta el XV se manifiesta como una práctica casi constante y es un fenómeno que encontramos en muchos países europeos, si bien Italia tiene la mayor evidencia al respecto, aunque en mayor cantidad en algunas regiones que otras. Durante esta época hay también evidencias de que esa técnica ya no reflejaba las costumbres del momento y se prefiere rellenar las cavidades para nivelar la pared. El hecho de que en la ciudad de Pisa decidieron arrancar unos 600 *bacini* originales y sustituirlos con copias, ha permitido averiguar cuál era el sistema adoptado para su inserción durante los diferentes siglos.

Pero, por otro lado, es una tendencia de la cual no tenemos ninguna documentación que compruebe su existencia ni tampoco que deje entrever quién encargaba las piezas cerámicas. Esta falta de textos ha estimulado a los historiadores a formular diferentes hipótesis para explicarla, destacando primero la tesis de Ballardini (1931:101ss.;1964: 32), que remonta su origen al mundo clásico por el hallazgo de pateras en un edificio romano de Ostia entre los siglos II-III. Se trata de un caso excepcional, ya que no hay otras evidencias de este tipo y, aunque las hubiera, falta una continuidad temporal hasta el siglo XI.

La segunda teoría se basa en las observaciones de Dawson Turner (DAWSON 1860:32-36) que considera los *bacini* como parte del botín o de un bien adquirido por los cruzados de regreso a Tierra Santa, teoría desmentida por la presencia de *bacini* antes de la primera cruzada en los casos de San Sisto de Pisa (1070 o 1088), por el complejo de la abadía de Pomposa (1026), San Prassede (1073-1085) y San Giovanni a Porta Latina (1070-1085).

Así que conlleva ese posible aspecto simbólico, relacionándola con épicas victorias contra los infieles y atribuyéndole un significado más religioso, que explicaría que los *bacini* se usaron como exvotos de los peregrinos que los donaban al santo para agradecerle los milagros recibidos en vida o de los comerciantes por su regreso a su casa después de un largo viaje de navegación (SOLER 1988).

Pero la hipótesis más acreditada se centra simplemente en su carácter estético, indicando que las piezas que adornaban los edificios eran seleccionadas por su decoración, ya que enriquecían los monumentos (MAZZUCCATO, 1973-1976; BERTI TONGIORGI 1981:9). Además, viéndolo desde un punto de vista económico, esta técnica decorativa resulta ser la más barata en comparación con otras, como el mosaico, las taraceas policromas o el uso del mármol y la piedra, que necesitan mucho trabajo y sobre todo mano de obra profesional en su elaboración, lo que presupone un coste más elevado. Dicho esto parece aún más claro por qué en la época medieval se difundieron de tal manera los *bacini* y también se podría entender más el otro fenómeno de género etnográfico de adornar el propio hogar con este tipo de objetos.

En este sentido, debemos considerar que las 29 escudillas del conjunto Pula presentan un agujero en el borde del pie hecho de manera intencional en un segundo momento, para eventualmente colgarlas en la pared. Otra cuestión sería establecer si refleja una necesidad funcional o una finalidad estética.

La fiabilidad cronológica que se revela a partir del estudio de los *bacini* se relaciona únicamente con el hecho de que la inserción de las piezas en la mayoría de los casos es contemporánea a la construcción en que fueron colocadas y esto resulta ser de gran interés porque las vincula y las sitúa en un exacto espacio temporal (fig.25). La técnica utilizada para incrustar los *bacini* puede ser múltiple y variable y se relaciona con el sistema de construcción del monumento: en algunos casos se coloca contemporáneamente a la edificación y en otros se convierte en un elemento

indispensable dentro de un sistema decorativo más complejo, como parte complementaria de una determinada composición arquitectónica⁴⁹.

Es cierto que este fenómeno no se manifiesta solo en Cerdeña o en la península italiana, sino que se difunde en todo el Mediterráneo, Córcega, Francia, España, Grecia, Chipre, Croacia etc. Sin embargo, para nuestra investigación es indispensable tomar como referentes solo aquellos monumentos que presentan piezas del tipo “Pula” y que además estén fechados científicamente, de modo que se puedan utilizar para establecer una secuencia cronológica en función de las decoraciones. De esta forma se puede restringir el área de análisis solo al área italiana, dado que ahí se evidencia una mayor concentración de esta producción atribuible a una datación más restringida. Dicho esto, podemos resumir que, durante los siglos XIII-XIV, hay una altísima demanda de productos procedentes de la zona levantina, aunque es durante el siglo XV que estos alcanzarán su máxima difusión. Sin embargo, una mención aparte se merece la isla sarda, ya que es un territorio con intensos intercambios comerciales con el Levante y Mallorca, mucho antes de ser incluida en los dominios de la Corona de Aragón. Como consecuencia, fue la isla a la que llegaba material cerámico español y por eso se constata la existencia de abundante evidencia arqueológica de este tránsito, como también se puede observar por los cargamentos de cerámicas de algunas naves hallados en el sur de Cerdeña (PORRAS GARCÍA 2006; A. FÁBREGAS, 2000; EADEM, 2006).

El tema interesó a muchos historiadores y, en el caso de Cerdeña, a partir del siglo XVII hay estudios de Spanu, Dionigi Scanu y Vico Mossa que se acercaron a la problemática desde diferentes puntos de vista. Pero hubo que esperar hasta mediados de los años ochenta para tener un primer análisis sistemático de los *bacini* sardos. De hecho, la tesis de Michelle Hobart cuenta con 13 iglesias decoradas y otras 50 presentan en la fachada el agujero preparado para colocarlos, pero por entonces estaban vacíos. A partir

⁴⁹ Referencias bibliográficas sobre los estudios de los *bacini* en la isla de Cerdeña: MOSSA 1952; VARALDO 1983; BERTI 1990; PORCELLA 1990; HOBART- PORCELLA 1993; RAVANELLI-GUIDOTTI, 1996.

de este estudio se establecieron las áreas de procedencia de estas piezas y su cronología, que abarca un periodo bastante amplio entre los siglos IX y XIV, para luego ser retomado durante los siglos XVII-XIX. Algunos años después, con los avances de la investigación, otros estudios señalaron nuevas iglesias con *bacini* y otras tantas sin restos visibles en la pared.

Su difusión en el territorio resulta bastante homogénea porque se concentran en las ciudades más grandes, como Cagliari, Sassari y Oristano, y se señalan menos en la zona de Nuoro.

Sin duda, parecen seguir el eje viario principal que permitía la comunicación entre el norte y el sur de la isla desde la época romana y las iglesias decoradas en cuestión se encuentran en áreas rurales en correspondencia con poblados medievales abandonados que ya no existen o con los centros cercanos (fig. 5).

La procedencia de estos *bacini* está identificada con el Islam Occidental (Túnez, Sicilia oriental y Maghreb), luego con la parte septentrional y meridional de Italia y, por supuesto, con el sur y el levante de la península ibérica. En cuanto a su función, varios autores propusieron la teoría de que eran exvotos, signo de agradecimiento por liberarse la isla de la dominación árabe; también fueron considerados trofeos de marineros o mercaderes que habían evitado fácilmente los peligros encontrados en el mar y, finalmente, elementos con carga simbólica o religiosa.

Ya que por el momento no se han encontrado fuentes escritas que justifiquen cualquiera de estos motivos, hay historiadores, como Nieddu, que justifican este fenómeno como compensación de una necesidad estética y económica, ya que por comodidad se empleaba un material de coste inferior respecto al uso de mosaicos y taraceas policromas (NIEDDU 2008).

De hecho, las iglesias medievales sardas construidas con piedra local son muy austeras, majestuosas, pero no dejan espacio para pinturas o esculturas. El único detalle ornamental que las caracteriza es el accesorio cerámico colocado en sus paredes externas y esa austeridad parece reflejar la toma de posesión de las iglesias por órdenes monásticas, ejemplo la Orden de

Montecassino, la Opera di Santa Maria di Pisa y la Orden de San Vittore las recibieron en donación durante el siglo XI, mientras que los Camaldolesi y Vallombrosani lo hicieron en el siglo siguiente.

Parece entonces que la inserción de los *bacini* no corresponde a la edificación de las estructuras religiosas, sino que se hizo con las reformas y restauraciones puestas en marcha por ellos. En la época que nos interesa, el siglo XIV, vemos la aparición de *bacini* procedentes de los centros levantinos a partir de la conquista catalano-aragonesa de Cerdeña y, aunque siguen las contemporáneas producciones italianas, a finales del siglo se percibe un decaimiento de esta «moda» al llegar al cuatrocientos, con la única evidencia en la iglesia de San Pancracio de Suni (MILANESE 2010).

Lo mismo ocurre en los siglos XVII y XIX cuando en varias iglesias sustituyen los *bacini* antiguos con producciones más tardías, aunque no es posible averiguar si hubo un regreso a la moda de decorar iglesias con piezas cerámicas o si se trata de una simple restauración con un añadido ornamental de productos contemporáneos (NIEDDU 1993:107-118).

2.5 Debate cronológico y estado de la cuestión

El discurso sobre la procedencia productiva de este conjunto sardo está altamente conectado con la época de elaboración de las piezas. Desde este punto de vista, el debate cronológico, en un primer momento, apuntaba hacia una datación tardía, hacia finales del siglo XIV y fundaba su tesis en las semejanzas y elementos estilísticos en común con otras producciones decoradas conocidas.

Ha sido muy complejo llegar a un encuadramiento cronológico de estas piezas, pero el resultado obtenido se debe al uso cruzado de informaciones de muy distinto tipo y naturaleza: los *bacini* y las informaciones adquiridas por las excavaciones arqueológicas.

El análisis de los primeros jugaron un papel fundamental en esta nueva metodología investigadora, por su importancia a la hora de utilizarlos como recursos cronológicos fiables. Como hemos comentado anteriormente, esta forma decorativa parietal fue estudiada por primera vez, a principios de los años setenta, en los territorios de Pisa y en Liguria, y posteriormente se trasladó su estudio a otras zonas de la península italiana.

Toscana

De los 12 *bacini* incrustados en su pared principal, dos son de procedencia levantina, ambas caracterizadas por un esquema radial (E4-A4), con alternancia de hojas triangulares rayadas (MD23) -aunque no aparezca exactamente en ninguna pieza del lote Pula- y estrella central octogonal de la que surgen ocho pétalos poligonales que encierran el motivo de la palmeta tripetala en reserva y flor con ramas en las metopas laterales (MD1-30; MR96). Estas son decoraciones muy frecuentes en el conjunto originario de Pula. La fecha atribuida fue deducida por una lápida datada en el año 1332, pero no se sabe si se refiere al momento de construcción o de finalización, fuera de las murallas, de la Iglesia de Santa Maria Novella, cuando pertenecía al dominio del Ayuntamiento de Pisa.

Parece ser que en el año 1360 ya estaba acabada porque hay un documento que menciona una visita pastoral en la que se solicita la necesidad de restaurar parte del edificio; entonces no solo estaba en funcionamiento, sino que ya carecía de mantenimiento (BERTI, TONGIORGI 1974:71). La iglesia estaba realizada en su totalidad en ladrillo, pero se notan unas reformas realizadas seguramente durante los siglos XVII-XVIII que modificaron la estructura de la fachada, ya que antes de aquel momento no se ha documentado ninguna.

El Ex Convento de Sant'Anna es otro contexto pisano que incluye en sus muros un *bacino* con motivo en roseta en reserva inscrita en un círculo y delimitada por una estrella en azul, mientras que los espacios creados se rellenaron con pequeñas espirales y otros elementos en reserva (MD20, MA55, MR84, MR103). Esta pieza acompañaba a otros ejemplares con decoraciones que se encuadran mejor dentro del siglo XV, como el motivo denominado Brionia. En cuanto a la datación del monumento, su construcción se sitúa entre el 1375 y 1390, aunque en varios artículos G. Berti indica que debe fecharse hacia 1390. El mismo H. Blake, en su trabajo sobre el edificio, considera que la loza que nos interesa debe ser considerada más antigua que las otras, pero que se insertó en la pared en el mismo momento (BERTI 1999:249; BLAKE 1986:373).

Liguria

Más tarde constatamos más ejemplares en la zona ligur. Un ejemplo destacado es el de la iglesia de Sant'Ambrogio Nuovo de Varazze (Savona). En su campanario se insertaron 27 *bacini* con varias tipologías, distribuidos por lo alto de la torre y en cuatro huecos vacíos para más piezas. No obstante, la datación de la iglesia tiene su complejidad. La documentación escrita nos indica su edificación entre 1251 y 1370, momento de anexión del edificio en la ciudad fortificada, y aún se conserva una inscripción en la portada que nos informa de su construcción en 1338 (BERTI, TONGIORGI

1985:14; BENENTE, PREDIERI Y SFRECOLA 1992; BENENTE Y GARDINI 1993:74-75).

Desgraciadamente no tenemos las imágenes de todos los *bacini* de Sant' Ambrogio Nuovo, pero aquí traemos el testimonio de trece que podrían ser de interés para nuestro trabajo, aunque presentan una combinación de motivos que no siempre están conectados con las piezas de "Pula", pues también hay piezas nazaríes. La distribución de las lozas es bastante homogénea y se colocan en los cuatro lados de la torre campanario, pero las del tipo "Pula" se encuentran ubicadas en la parte sudeste y norte.

Hay dos ejemplares que muestran una roseta en hélice central (MR102). De una de ellas parte una retícula (MD15) y de la otra rayas alternadas en azul y dorado (MD11). También hay otra pieza con motivo íctico, cuatro peces muy estilizados en círculo. Dos platos decorados con inscripciones pseudoepigráficas dispuestas siguiendo un esquema radial no se reconocen en ninguna de las piezas del conjunto, siendo el único motivo parecido el MR108-109.

Sí que se encuentra en Pula el motivo decorativo del sexto *bacino*, las tres hojas borladas (MA51; MD18) que se distribuyen radialmente, mientras que el séptimo, posiblemente nazarí, incluye cuatro árboles de la vida borlados (MA51; MD18) que desarrollan un esquema radial en sectores que ocupan otras tantas hojas, terminando en el borde con unas manos de Fátima.

Finalmente, constatamos la existencia de un plato con esquema radial simple en cobalto, dejando espacio para seis hojas triangulares rayadas (MD23) y, como este, otro parecido donde las hojas trazadas en azul y dorado se alternan dibujando la composición. Otro par presenta el mismo motivo de estrella pero con variaciones. En el primero hay una lacería compleja de estrellas curvilíneas, con eslabones triangulares y zig-zag en reserva (como el CE7 del lote Pula) y una flor de 8 pétalos central (MR93; MA56). En el segundo, encontramos el mismo motivo central, pero es difícil averiguar más detalles de la parte interna hacia el borde, ya que se distingue solo la palmeta (MR96) como elemento secundario. Esta pieza se colocó en la pared en un

hueco no apto para contenerla en su totalidad y fue insertada intencionalmente partiéndola por la mitad.

Finalmente llegamos a los últimos ejemplares conservados, uno de los cuales presenta solo el trazado en cobalto del esquema compositivo, mientras que el siguiente resulta bastante reconocible por su esquema radial de ocho sectores que se rellenan con el motivo de palmeta (MR96).

El conjunto que acabamos de describir se ha fechado en torno al 1400, en correspondencia con las dos fases de inserción de las piezas en la torre, considerando entonces que los ejemplares del tipo “Pula” se colocaron en la última etapa.

Otra iglesia homónima, pero situada en el territorio de Alassio, presenta *bacini* en tres lados de la torre campanario, no todos adjudicables a nuestro trabajo, sino solo cuatro de ellos, ya que los demás se adscriben a la producción tardía de la *grafita arcaica savonese*⁵⁰. Los historiadores que desde principios de los años setenta del siglo XX se ocuparon del edificio tuvieron una considerable dificultad para determinar su cronología dada la falta de documentación accesible. Sucesivamente, con los trabajos de H. Blake, M. Hugues, T. Mannoni y M. F. Porcella en 1992, se aportaron nuevas informaciones, utilizando como referencia los otros *bacini* similares fechados, que se llegaron a colocar antes de la segunda mitad del siglo XIV.

Su colocación es todavía visible en la luneta del primer registro de bóforas del lado sur, donde aparecen cuatro platos, el primero empezando por arriba tiene una organización radial, con motivo epigráfico⁵¹ (Alláh) central inscrito en un cuadrado, de donde sale una compartición en sectores en los cuales hay el motivo recurrente de la palmeta y los triangulares secundarios alternados en reserva. El segundo a la izquierda parece que ha mantenido solo los trazos azules, que describen una composición en la que de un círculo central salen una serie de lóbulos que se entrelazan entre ellos formando

⁵⁰ BENENTE Y GARDINI 1993; BENENTE 2010; BENENTE Y PITTEA 2013; GARCÍA PORRAS 2008a; GARCÍA PORRAS 2010.

⁵¹Aunque en la foto correspondiente no se aprecia toda la decoración del bacino en cuestión, gracias a la aportación gráfica del Fondo d'Andrade hemos conseguido averiguar la palabra árabe de Allá, ya presente en la CE 12-13 de Cagliari. BLAKE 1982.

sectores en los que se pintaría la decoración en dorado. El tercer plato a la derecha tiene el mismo repertorio iconográfico de la escudilla CE4 del conjunto conservado en Cagliari y es la única fácilmente reconocible, mientras que la última de abajo, de tamaño inferior respecto a las demás, se adornó con un motivo en reserva no identificable inscrito en una lacería de estrellas curvilíneas complejas y con una cenefa de medio loto en el borde de ala.

Siempre en esta misma región, pero pasando a la provincia de Imperia, habría que señalar la Iglesia de San Tommaso en Pigna, fechada entre 1340-1350, donde encontramos dos fragmentos de *bacini* muy pequeños, pero en donde se nota la inconfundible decoración radial de “Pula”, como en el ejemplar CE3-CE4 en uno, y con bandas concéntricas en el otro, con motivo en reserva MR83 y rayas alternadas en dorado y azul MD15.

Aportamos también el caso de San Biagio en Finalborgo (Savona). Sabemos la fecha de su edificación por la inscripción conmemorativa, todavía *in situ*, que anuncia el año 1452. Su campanario fue adornado con lozas del tipo “Pula”, pero también acompañadas por otras de producciones italianas, adscribibles a la época renacentista. Es por ello que las interpretaciones pueden ser múltiples: o el *bacino* considerado más antiguo fue conservado e incorporado luego durante la construcción del campanario o la iglesia presenta más etapas de edificación o una fase de reajuste de la estructura.

La única presencia de *bacini* en Piemonte se sitúa en el Castillo de Buronzo⁵² (VC), constituido por un complejo de palacios, algunos de ellos fortificados, donde residía la familia de Casalvolone, edificados en el siglo XIV. Las más recientes construcciones se datan en 1427, cuando cambia el propietario y pasa a dominio sabauda. Los tres *bacini* en cuestión se ubicaron en la vivienda de los Berzetti, realizada durante el siglo XIV, cuando recibieron el título de marqueses, en especial con Antonio Berzetti,

⁵² Agradezco la dott.sa Nadia Botalla Buscaglia, funcionaria de la Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per le province di Biella, Novara, Verbano-Cusio-Ossola e Vercelli, por facilitarme las fotos de los *bacini* del Castillo de Buronzo.

que dio prestigio al nombre de la familia, como demuestran las actas notariales que lo mencionan entre los años 1370-1406 (CORTELAZZO 1993:38). Las piezas se colocaron en la vertiente occidental del palacio, en los cruces de los arcos de las tres ventanas bíforas. En realidad no todas se han identificado, ya que una resulta de difícil interpretación por el deterioro de la parte interna que ha eliminado parte de la decoración. El estado de conservación de las otras es bastante bueno y se ha podido averiguar su atribución al estilo “Pula”; el primer ejemplar es un plato de tamaño grande que muestra una flor con pétalos central inscrita en una estrella de ocho puntas (MA55-56;MR93; MD20 y E1.A4) mientras que el segundo presenta lacería compleja de estrellas curvilíneas con flor en ramas distribuido en forma radial (MA51-55-56: MD9).

Lacio

Por otra parte, en la zona del Lacio encontramos los *bacini* insertados en la estructura muraria de una probable pared de la iglesia de Sant’ Andrea, que fue incorporada al hospital de San Giovanni en Roma. En esta misma pared se colocaron dos formas cerámicas: un plato con distribución de carácter radial, creando polígonos triangulares, que no se encuentra en Pula, y una escudilla con lacería compleja de estrellas rectilíneas que es, sin embargo, similar a las CE17 con MD14 (BERTI 2002:224-225). Las numerosas reformas que han afectado el edificio dificultan la lectura de la estratigrafía muraria, pero hay que recordar que en el año 1216 fue edificado un hospital de tamaño pequeño y que entre 1338-1348 fue ampliado y además se añadió a la iglesia originaria de Sant’Andrea, que resultó englobada en el complejo. Según Berti y Tongiorgi fue justo en esta década cuando fueron insertadas las piezas cerámicas.

El otro contexto del Lacio es más tardío. Nos referimos a Santa Maria Maggiore, siempre en la capital italiana, donde se insertaron 6 objetos cerámicos⁵³. Entre estos hay una escudilla con esquema concéntrico, con

⁵³ Agradezco el colega Jacopo Russo por facilitarme las fotos de los *bacini* de Santa Maria Maggiore y del Ospedale de San Giovanni.

estrella central delimitada por una banda de palmetas en reserva y una reticulada en azul y dorado (MR106; MD11; MA55-56); dos platos, uno con esquema a cuadrifolio relleno del motivo de palmetas MR96 y una decoración de orla de peces que decora el ala del plato (MD20); en el otro se utiliza el elemento MR96, pero con una composición en forma de cruz griega; una escudilla con medallón de flor central y circunscrita por una banda pseudo epigráfica y termina con una banda de encadenado de medio loto (MR83; MD 26). Por último, se encuentra un fragmento que muestra una parte de cenefa y una estrella curvilínea central (MR83; MD10-20). Mazzucato estudió el complejo y señaló que se debería datar entre 1370-1378. Un par de años más tarde Berti y Tongiorgi retoman su estudio y señalan 1370-1380 como el periodo de inserción de las piezas (MAZZUCATO 1981; BERTI 1985; BLAKE 1986:372-373).

Seguimos señalando en el patrimonio lacial otros dos casos que nos interesan. El primero se encuentra en Itri, en la Iglesia de San Michele Arcangelo, en cuya torre campanario están incrustados casi 90 *bacini* cerámicos, entre ellos hay 20 escudillas colocadas encima de la ventana trifora en la fachada principal y en el lado sur. La torre, de planta cuadrada, fue realizada en el siglo XII y está situada en el centro de la fachada de la iglesia, creando una pequeña lonja debajo. Es inevitable notar diferentes fases de construcción o reformas entre la parte superior, mucho más compleja, y la inferior. De hecho, sabemos que la torre fue parcialmente afectada por los bombardeos de la Segunda Guerra Mundial y la trifora fue reconstruida durante las intervenciones de recuperación de la misma en los años cincuenta. Así lo explica Raffaele Perrotti, que en su monografía describe estas obras sin mencionar ninguna remoción y recolocación de los *bacini* o sustitución de los mismos, dejando entrever que los que se aprecian son originales y están *in situ*. En la documentación adjunta al estudio del Perrotti hay fotos que muestran la mayoría de la superficie enlucida y algunos *bacini* recubiertos con mortero. La «protección» que tuvieron hasta los años cincuenta ha preservado su buen estado de conservación

(PANNUZZI:183). Las piezas levantinas están insertadas en los arcos de las ventanas (10 piezas) y otros dos pares están ubicados a ambos lados. Estos *bacini* se parecen mucho entre ellos, sin embargo, podemos distinguir dos patrones diferentes que se alternan en la fachada: hay siete piezas de loza azul y dorada dibujada con un árbol de la vida borlado con tallo compuesto por un encadenado de espigas y dos hojas laterales con palmetas en reserva; otras siete lozas con una flor central de la que salen hojas ovaladas y borladas alternadas con palmeta en reserva. Según Luigi di Cosmo y Mazzucato, estos cuencos de producción valenciana están fechados en la primera mitad del siglo XV (DI COSMO 2021:51; MAZZUCATO 1996:170). En los registros de la aduana de Roma de esa época se nombran la piezas hispano-moriscas levantinas, con los términos «maioricha o de Valenza o de Catalogna», las cuales se comercializaban a través del puerto de Gaeta, que en el cuatrocientos era el más importante de la zona; de hecho, dista solo 10 km de Itri. Esta ciudad se incorporó al Reino de Nápoles y estuvo vinculada con la corte aragonesa; además, a partir del año 1322 hubo en ella un consulado mercantil catalán que facilitaba los intercambios entre ambos reinos.

Otro monumento lacial decorado con *bacini* del tipo “Pula” es la Torre del Trivio a Velletri, utilizado como torre campanario de la cercana iglesia de Santa Maria. Actualmente mantiene un aspecto dieciochesco-ochentero, pero hay un epígrafe en el lado sur de la misma que revela su fundación en 1353 y la documentación registra los diferentes eventos que afectaron a la estructura: rayos en el siglo XVIII y en los años setenta del XIX, y bombardeos durante la Segunda Guerra Mundial (1944).

Los seis *bacini* de reflejo metálico insertados entre el primer y el segundo registro de las biforas en los lados oeste, norte y este parecen ser todavía los originales. Siguiendo el mismo orden encontramos la primera loza, aunque no es apreciable en la foto publicada, pero según la investigadora Simona Pannuzi, que ha estudiado el conjunto, presenta una decoración ya vista en la Iglesia de Santa Maria Novella di Marti, en el Palacio Chiaramonte y en San

Ambrogio Nuovo a Varazze. Se trata de un esquema radial de ocho compartimentos donde se alternan hojas partidas de forma triangular.

En el mismo lado hay también otra pieza dorada en cuyo centro aparece una palmeta en reserva inscrita en círculos desde la cual sale el motivo en retícula, con tramas muy tupidas, dividido en sectores con líneas y círculos en azul. Se trata del mismo que aparece en la Iglesia de Santa Maria Maggiore en Roma, en la de Sant' Ambrogio de Varazze y en la fachada de lo Steri en Palermo.

En el lado occidental de la torre hay otras dos piezas; una con esquema radial donde se alternan hojas partidas ovaladas y flores de palmetas con elementos decorativos que adornan el borde; la otra con hoja central que se extiende en toda la superficie interior y a ambos lados tiene dos hojas con palmeta en reserva. La composición recuerda mucho aquella que decora el campanario de Itri, sustituyendo en este caso la hoja con el árbol de la vida.

Los dos últimos que quedan son muy parecidos y se encuentran en la pared norte y este. Las piezas mantienen el mismo esquema, con rayos pintados en azul y dorados que se alternan, pero cambia el elemento central en reserva por un florón de ruedas en el primero y una palmeta en el segundo.

Sicilia

Para la zona siciliana conviene señalar la iglesia de Sant'Antonio Abate construida durante el siglo XIV en la zona sur-oeste del Palazzo Chiaromonte, conocido como Steri de Palermo (figs.29-30), desafortunadamente destruido hace poco tiempo y que conservaba diecinueve *bacini* en su campanario, pero solo cuatro se han recuperado. En 1932 Ettore Gambrici publicó por primera vez las imágenes en blanco y negro de seis de los diecinueve que había.

A principios de los años ochenta se publicó otro artículo más detallado donde Franco d'Angelo presenta los cuatro *bacini* supérstites conservados en el Palazzo Abatellis, sede de la Galleria de la región siciliana. El interés de los investigadores sobre el complejo de lo Steri fue muy intenso y eso

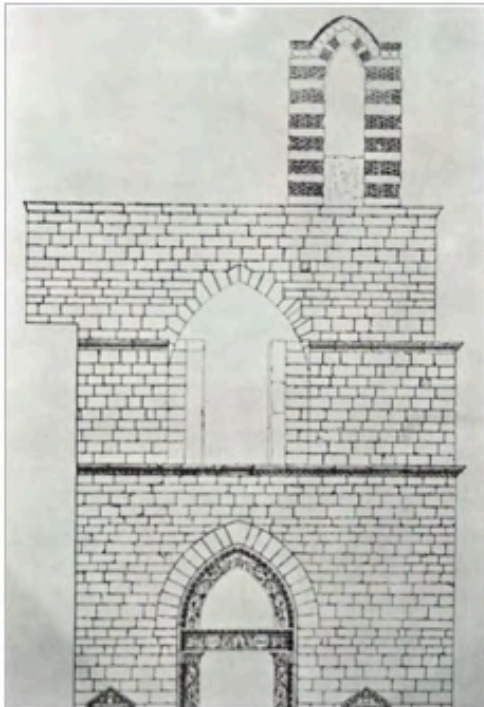


Fig. 29 Iglesia de Sant'Antonio Abate (Steri)
Foto publicada por Ettore Gambrici



Fig. 30 Imagen actual de la Iglesia de Sant'Antonio Abate (Steri)

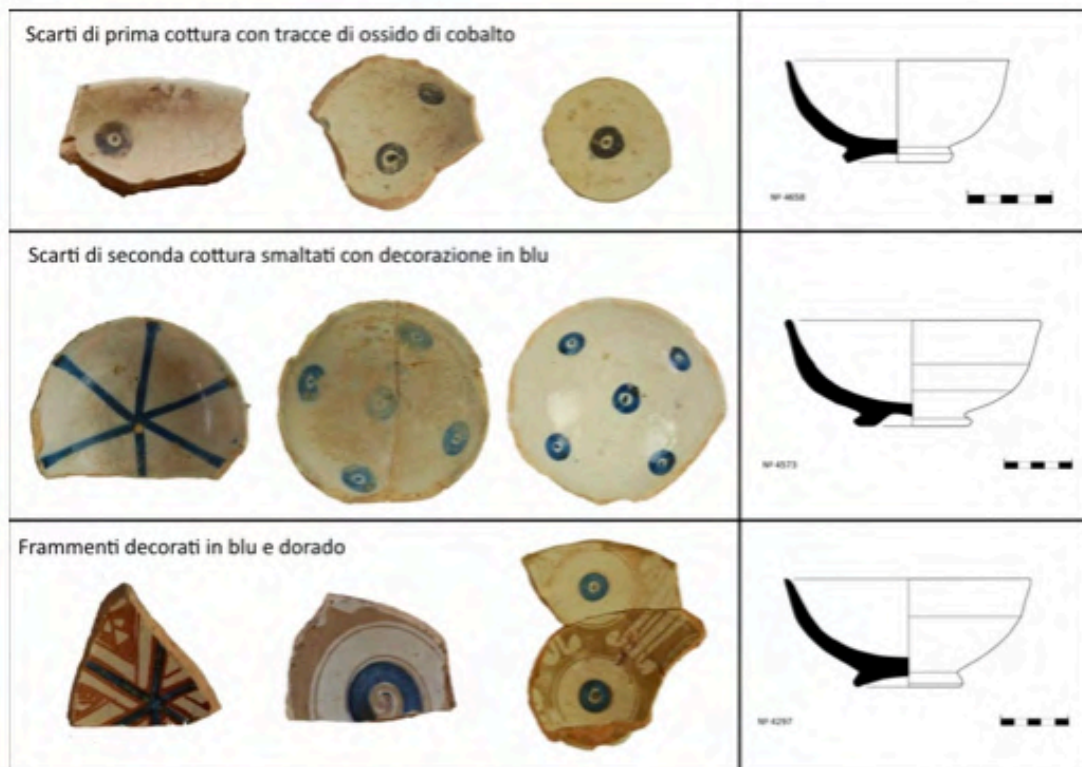


Fig. 32 Fases del proceso productivo-Manises-

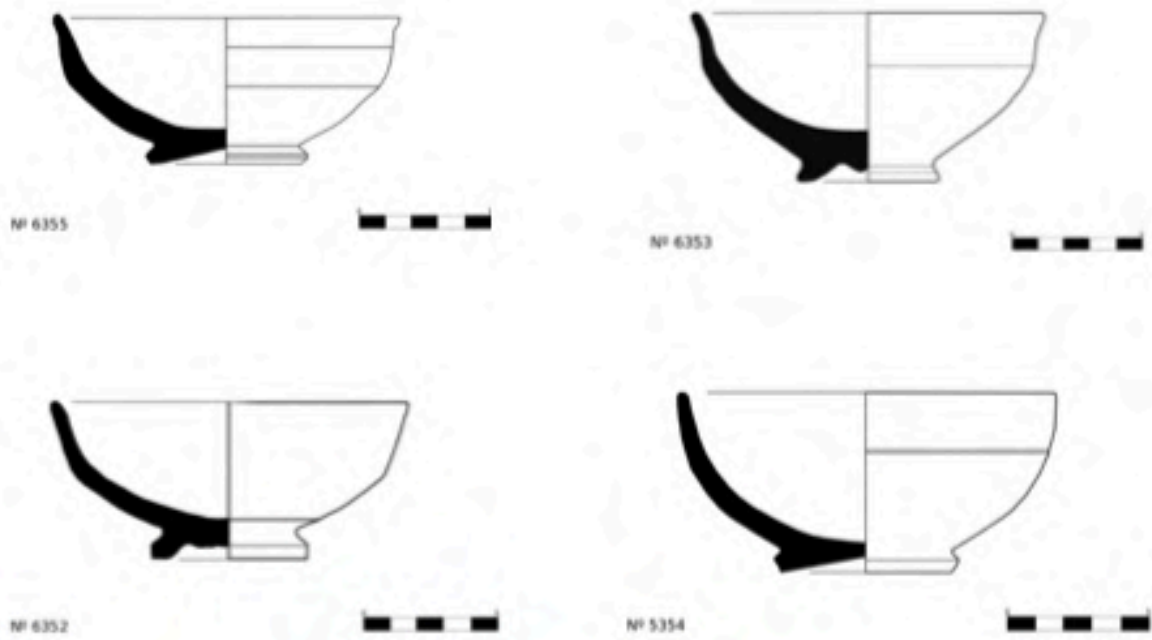


Fig. 33 Morfología de los *bacini* de lo Steri de Palermo.



Fig. 34 *bacini* tipo Pula Steri

provocó un debate encendido por identificar su centro de producción. Desde el primer momento el historiador Hugo Blake clasificó estas piezas incluyéndolas en el tipo “Pula”, pero esa afirmación fue contrastada recurriendo a la arqueometría, efectuada por Tiziano Mannoni y Gabrielle Démians d’Archimbaud. El primero, halla en la pasta componentes de tipo granítico con lo que excluye *a priori* la procedencia levantina de las mismas; la opinión de la investigadora d’Archimbaud sigue la misma línea después de visionar los resultados de su estudio científico. La presencia de una menor cantidad de potasio en el soporte cerámico respecto a las piezas analizadas en Rougiers indica un diferente lugar de fabricación. Afortunadamente, las intervenciones arqueológicas que se han realizado en los últimos años en Manises, bajo la dirección de Jaume Coll Conesa y la que suscribe, han refutado esta tesis (fig. 33). Se encontrarán más detalles en el epígrafe 4.1.1.

En el año 2018 la que suscribe pudo visionar personalmente los cuatro *bacini* en cuestión, gracias a un permiso concedido por la soprintendenza de Palermo⁵⁴. Durante el estudio se han examinado las piezas no solo por el repertorio iconográfico, sino también por la técnica de ejecución, la morfología y la decoración del reverso (fig. 34). De hecho, dos de ellas presentan el motivo del círculo en dorado con puntos concéntricos, alternados con la inscripción de «Allá» en reverso. Ambas piezas poseen características que las ubican en un momento más tardío de producción, entre finales del siglo XIV y comienzos del siglo XV por tener la base plana maciza. Los otros dos ejemplares presentan un motivo de rueda dentada rayada central, que se diferencian por la banda superior, reticulada una (MD13) y con cenefa con líneas de chevrones la otra (fig. 35) (D’ANGELO 1982:77-84; SOLER 1999).

Las piezas que se consideran del tipo “Pula” se caracterizan por una decoración radial con hojas triangulares rayadas y palmetas en reserva (MD21-83) y círculos en cruz y florones en reserva, motivos documentado

⁵⁴ Autorización protocollo n. 2406, Polo regionale di Palermo per i Siti Culturali Galleria Regionale della Sicilia di Palazzo Abatellis.

en Manises por Coll y Pérez Camps en el 1994, aunque no fueron considerados del tipo “Pula”.

La construcción del monumento se encuadra en un arco temporal a partir de 1352 y 1382, durante los reinados de Manfredi II y III, pero es muy probable que los *bacini* se insertaran cuando el Palacio y la Capilla fueron utilizados para alojar a los reyes catalanes, es decir, entre 1392-1415.

Las Marcas

Hay que recordar también dos iglesias de Las Marcas que todavía conservan *bacini* en su fachada, pero de momento no se han datado por falta de una documentación cierta. Solo se sabe la época de su construcción, adscrita a lo largo del siglo XIV. Se trata de la iglesia de San Francesco a Sarnano, que conserva en la parte lateral, hacia el norte, seis *bacini* (formando una cruz) de los cuales tres son muy parecidos a los de Pula (BLAKE 1980:119; BERTI, TONGIORGI 1986:365-405). En dos escudillas hay la misma composición con tres bandas circulares y una roseta central en reserva. En la primera hay espirales y paralelas, círculo azul, encadenado de chevrón (MD 38; MR103), igual decoración presenta la segunda, que solo se diferencia por un encadenado de S estilizada en la cenefa superior (MD37). Sin embargo, la última pieza desarrolla su composición con una estrella de ocho puntas en azul que encierra una flor con ocho pétalos (MA56;MR93) y en la banda un encadenado de medio loto en reserva (MR82). Considerando todo lo que hemos visto hasta ahora, podemos intentar conocer la cronología de estas piezas a partir de una pequeña búsqueda cruzada de los motivos que acabamos de mencionar con los *bacini* fechados. Según ello, los ejemplares de Sant’Ambrogio de Varazze y San Tommaso de Pigna son los más parecidos a los señalados. En este sentido, se podría afirmar que también las cerámicas de Sarnano se debieron colocar entre el 1338 y 1350.

La otra iglesia es Santa Maria a Mare a Torre di Palme en la que ha quedado solo un *bacino* inscribible en este estudio (NEPOTI; GELICHI 1996:189). Es un tema decorativo que no se encuentra en el grupo originario, pero está

muy difundido en la producción levantina de esta época. En el centro el elemento principal está compuesto por radios que parten de un punto central y están inscritos dentro de un círculo ondulado. Este motivo suele estar acompañado por un encadenado de S estilizadas en la banda superior y así también aparece en este caso. Según Di Cosmo (2021), sabemos que la iglesia se edificó en los años treinta del siglo XII y se expuso a muchas reformas que alcanzaron a modificar su orientación. Por ello resulta difícil saber la inserción exacta de la pieza, pero es, sin duda, fechable a finales del siglo XIV.

Grecia

La difusión de las lozas valencianas utilizadas como *bacini* no interesó, como bien sabemos, solo en la península italiana, sino también en Grecia. El primer contexto fue publicado en 2014 por Androudis Paschalis, del Departamento de Historia y Arqueología de la Aristotle University of Thessaloniki y Anastasia G. Yangaki. Se trata del monasterio de Hilandari, que se encuentra en la montaña de Athos, un ejemplo serbio de arquitectura religiosa, de época bizantina tardía. Según los estudios recientes, fue edificado por voluntad del rey Milutin entre 1300-1303 o 1306-1311 (MARKOVIĆ, HOSTETER 1998:201-220), lo cierto es que el príncipe serbio Lazar Hrebeljanović (1371-1389) construyó el nártex externo en torno al año 1380. Justo en el lado sureste fue colocado un plato del cual queda parte de la base y un tercio del borde en ala, hecho que según los autores no es casual, sino que fue roto artificialmente para insertarlo en un hueco mucho más pequeño de lo debido.

La decoración es reconocible y aunque no se pueda incluir en el repertorio iconográfico del lote originario, sí puede hacerse en el estilo “Pula”. Si lo comparamos con los *bacini* del Palazzo Steri de Palermo nos daremos cuenta de que son parecidos, aunque la tipología no sea la misma y tampoco la distribución de los elementos de los círculos con puntos (y la palabra árabe Allá en reserva) no se reflejan perfectamente, representan una variación del

tema. La mayoría de las producciones valencianas halladas en Grecia encajarían, hasta el momento, con la denominada «loza dorada clásica o de estilo clásico», pero en las últimas décadas van saliendo a la luz también testigos de las series tempranas levantinas, especialmente del tipo “Pula”. Evidencias de tal producción las encontramos en la iglesia de Hagioi Anargyroi, en el monasterio Vlatadon (Thessalonika), en la torre del monasterio de Vatopedi (Athos) y en la Iglesia del Dormitorio de la Virgen en Episkopi (Ano Volos), además de en los fragmentos encontrados en Rodas y Naxos (ANDROUDIS Y YANGAKI 2014:53).

En Athos se ha documentado otro *bacino* incrustado en la pared de la iglesia de Hagioi Anargyroi en el monasterio de Vatopedi, en este caso se trata de una escudilla radial en sectores donde se alternan hojas triangulares rayadas y una flor con ramas, visible en la zona del ábside (TSOURIS 1998:14). Respecto a otros casos de iglesias griegas que documentan *bacini*, suelen estar colocados en forma simétrica en la vertiente este u oeste y reflejar, de esta manera, su función estética de adorno de los edificios; sin embargo, en los dos casos que hemos tratado se ubican en lugares bastante inusuales. Probablemente el de Vatopedi podía haber formado parte de un grupo más consistente de piezas, quedarse como ejemplar único y ser ubicado en una zona de paso para ser visible a todos, pero el de Hilandari es prácticamente imposible localizarlo, aunque esté en un hueco preparado en la pared del nártex exterior a una altura muy baja y, en este sentido, sea más fácil de divisar.

Este resumen ha sido necesario para presentar una visión panorámica y más detallada sobre lo que hasta el momento se ha podido recuperar, comparando los datos ya adquiridos y los nuevos aportes decorativos.

En realidad, para seguir con esta línea de investigación, sería necesario volver a revisar los *bacini* que presentan decoraciones en azul y dorado, ya que desde los estudios más recientes han pasado ya veinte años y, sobre todo, no hay una documentación fotográfica suficiente para identificar o, por lo menos individualizar, lo que todavía es visible.

Otro recurso que ha aportado datos cronológicos acerca de las lozas incluidas en el lote Pula han sido las intervenciones arqueológicas. Desafortunadamente no son muchos los casos relacionados con contextos del siglo XIV con información estratigráfica fiable que puedan resultar interesantes para nuestro trabajo. En la península ibérica hay un número limitado de contextos, ya sea por falta de una documentación fiable o porque todavía no se han hecho estudios *ad hoc*.

En Valencia capital, recordamos las intervenciones urbanas dirigidas por el SIAM en las proximidades de una de las puertas medievales, en la zona extramuros de la ciudad, donde estaba ubicada la medina islámica (LERMA ALEGRÍA, RUIZ 1991; PASCUAL PACHECO 2000). Aquí se identificó el cementerio de Bab al-Hanax, con un conspicuo número de tumbas sobre las que se hallaron estructuras que documentaban una fase de vida posterior a la conquista cristiana y, además, restos de tres hornos, en asociación con fosas, quizá, para la manipulación de la arcilla. En un determinado momento estas fosas se colmataron con materiales de desecho, probablemente a partir de la primera mitad del siglo XIV, por la identificación también de cerámica de estilo “Pula”, pero también de estilo «malagueño primitivo» (GARCÍA PORRAS 2006:36; SERRANO 1993:197).

Pero hasta el momento no se han hecho estudios detallados sobre el ingente material que salió de las excavaciones ni se ha comprobado tampoco la tipología de los hornos y si estos fueron empleados para la producción de cerámica.

En fechas posteriores se excavaron los pozos del palacio de las Cortes Valencianas, colmados tras la peste que se difundió en Valencia a finales del siglo XIV (1395) (López García, Marín Jordá, Martínez García, Matamoros de Villa 1994). Aquí se encontraron piezas en azul y dorado con esquemas decorativos semejantes a las del tipo “Pula”.

Vall Vell es otro contexto valenciano adscrito a la misma época donde se ha podido trazar una secuencia estratigráfica bien estructurada, pero que parece no haber aportado cerámica escribible a la loza del tipo “Pula” (LERMA,

ROSELLÓ MIQUEL 1999). En cambio sí que la hay en la Calle Unión, cuyo material se ha fechado entre el 1363-1395.

Se conocen, además, varios pecios en aguas españolas; uno en El Puig y otro en Ibiza, que manifiestan sin duda semejanzas con las cerámicas de Pula, encuadrándose en el tercer cuarto del siglo XIV (BORDOY y FRAU 2000: 527-536).

En el primer caso, en el año 2018⁵⁵, se pudo analizar un material casi inédito procedente de un pecio, a pocos kilómetros de Valencia, conservado en el monasterio seminario de Santa María del Puig. Una vez obtenida la concesión de la investigación, se creó un equipo formado por Jaume Coll Conesa, la que suscribe, María José Badenas⁵⁶, Lucas Saéz y Encarnación Sebastiá para recuperar las piezas, dibujarlas, estudiarlas y contextualizar con documentos el momento histórico del hallazgo⁵⁷. El hallazgo se produjo en 1965 al descubrir los seminaristas los restos de un navío sumergido a escasa distancia de la costa, frente al monasterio de Santa María de El Puig (Valencia, España). De su cargamento pudo recogerse una tinaja cargada con material cerámico, posiblemente del tipo llamado *gerra d'estibar*, así como algunas piezas sueltas dispersas en sus alrededores. Durante años el conjunto fue conocido solo parcialmente gracias a la acción de un grupo de aficionados locales que lo dejaron expuesto en la sacristía de la iglesia. Tras comunicar su existencia a algunos especialistas, pudo comprobarse que el cargamento contenía loza valenciana dorada del tipo “Pula” junto a loza decorada en verde y negro, lo que concordaba con el hallazgo original que

⁵⁵ Los resultados de este trabajo se ha presentado junto con Jaume Coll Conesa: COLL CONESA, J., PUGGIONI S., 2021: El hallazgo subacuático de “El Puig” (Valencia, España). Un conjunto de lozas del siglo XIV, 12th Congress AIECM3 on Medieval and Modern Period Mediterranean Ceramics Proceedings, Athenas, 21-27 octubre 2018 y en COLL CONESA, J., PUGGIONI S., BADENAS POBLACIÓN MJ., 2017: El Pecio De El Puig (Valencia). Un Contexto Cerrado De Lozas Medievales Del Tipo “Pula” Del Siglo Xiv y sus asociaciones en el L Convegno Internazionale della ceramica “Cinquant’anni di studi sulla ceramica e il contributo del Centro Ligure per la Storia della Ceramica”, 6-7 Ottobre 2017.

⁵⁶ Archivera en el Museo Nacional de Cerámica González Martí-Valencia.

⁵⁷ Agradecemos la colaboración de Teresa Ribelles, Lucas Saéz y Encarna Sebastiá en el estudio del conjunto y nos sentimos deudores de la ayuda de la Comunidad Mercedaria del Monasterio de El Puig: padre prior Melchor Azcárate Valencia, fray Juan Merino, padres José Sesma, Cristian Peña y en especial, padre Manuel Inglés.

dio nombre al grupo cerámico localizado en Pula (Cerdeña) en 1897, considerado desde la antigüedad un conjunto valenciano de los inicios de la producción de la loza dorada. El contexto contenía también loza cubierta con vidriado de plomo, lo que da una idea de la asociación de materiales producidos, consumidos y que fueron objeto de tráfico comercial en un momento dado.

El Real Monasterio de El Puig se encuentra a 18 km al norte de Valencia en un enclave conocido en época musulmana como «Jubal-la» o Colina. De hecho, en el lugar existieron tres colinas que cerraban el llano de acceso a Valencia por el paso litoral norte, estando la mayor presidida por un castillo. Allí se libró la batalla de Enesa contra los musulmanes en agosto de 1237. El lugar quedó sacralizado en septiembre, ya que según se dice, el mercedario San Pedro Nolasco descubrió una imagen de la Virgen María, venerada desde entonces como patrona del Reino de Valencia por deseo de Jaime I. En 1240 se fundó el monasterio por donación real de las tierras a Arnau de Carcelona, Maestro General de la Orden de la Virgen María de la Merced de la redención de los cautivos. En los inicios del siglo XIV el almirante Roger de Lauria inició la construcción de la actual iglesia gótica. El monasterio pasó a jugar un papel fundamental como centro religioso vinculado a la corona de Valencia y existen vajillas conventuales con su heráldica, halladas en el Barri dels Obradors de Manises (COLL CONESA *et al.* 2017, fig. 3407), o en piezas de loza dorada de los siglos XVII y XVIII hoy conservadas en el propio convento. Tras la exclaustación de la Orden, ocasionada por la Desamortización de Mendizábal en 1835, el monasterio fue devuelto en usufructo a los mercedarios en 1948 y convertido en Seminario Mayor, otorgándoles de nuevo su propiedad en 1969.

En el verano de 1965, un grupo de novicios y estudiantes acudieron a bañarse en la playa cercana. No siendo habitual, en aquella ocasión el mar se encontraba calmado y con una extraordinaria transparencia, lo que les permitió divisar en el fondo marino la silueta de una barca que contenía varias tinajas. Una de las tinajas, cargada de objetos y varias piezas sueltas,

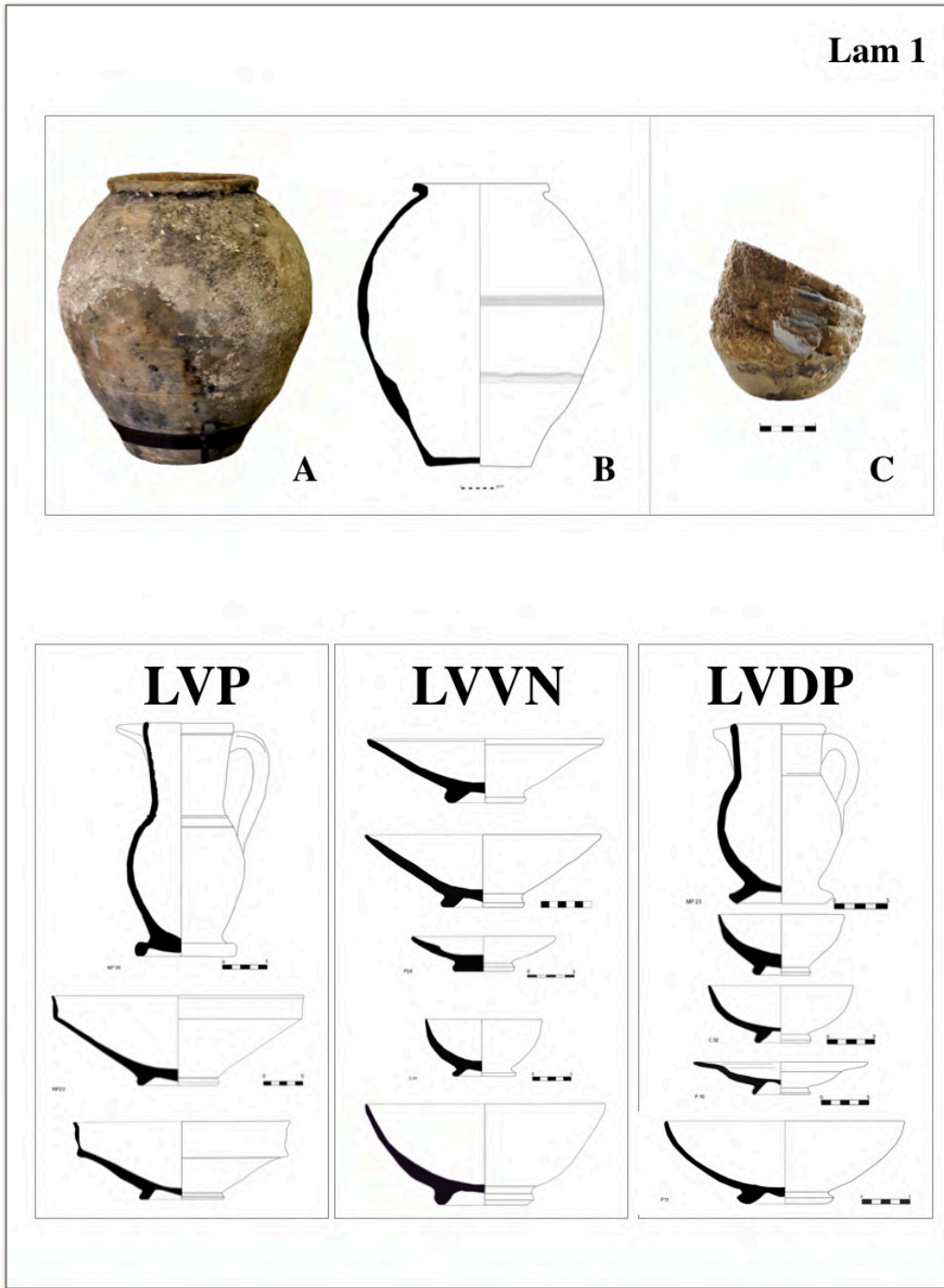


Fig. 26. Hallazgo del pecio de El Puig. Arriba. **A:** foto de la tinaja usada como contenedor. **B:** perfil de la tinaja. **C :** parte de la pila de escudellas tal y como se colocaron en el interior de la tinaja. Abajo. Formas cerámicas aparecidas en el conjunto. **LVP:** formas cerámicas de la serie Loza Valenciana con cubierta de Plomo. **LVVN:** formas cerámicas de la Loza Valenciana decorada en Verde y Negro. **LVDP:** formas cerámicas del grupo Loza Valenciana Dorada del tipo “Pula”.

podieron ser extraídas antes de que el mar volviera a sepultar los restos. Las piezas se llevaron al monasterio donde se han custodiado hasta la actualidad. Olvidadas hasta hace unas décadas, un grupo de aficionados a la arqueología iniciaron su limpieza, descripción y análisis, dándolas a conocer a profesionales que difundieron su existencia en aproximaciones parciales (SOLER FERRER 1997a: 103; 1997b: 53; 1999: 110; MESQUIDA, 2002; AMIGUES 2002:64). Hace unos años publicamos una noticia preliminar sobre el conjunto completo que ampliamos posteriormente (COLL *et al.*, 2018a). El lugar del hallazgo se sitúa en la playa de El Puig, cerca de la torre vigía del siglo XVI que se halla a unos 2,4 km del monasterio hacia el sudeste. Hoy resulta imposible ubicarlo, ya que la costa se ha visto modificada por las dinámicas marinas y por la intensa acción antrópica litoral. Rastreada la costa, una escollera moderna para evitar la erosión marina litoral impide localizar cualquier evidencia. Según informaciones verbales, se pudo ver durante un día la silueta de una embarcación pequeña sin cubierta que contenía tinajas algo alejada de la costa y a unos 2 o 3 metros de profundidad. Se recuperó una de ellas, muy pesada por su carga, así como varias piezas sueltas dispersas en los alrededores. Tras regresar al lugar en días posteriores, no fue posible localizar de nuevo el pecio. La tinaja rescatada (lám.1, fig. 26) presenta el perfil típico de una *gerra* de Paterna, utilizada en la función de las «*gerres d'estibar escudelles*» (tinajas de estiba o carga). En su interior se encontraron las lozas colocadas formando pilas (láms. 1-2, figs. 27-28) cementadas por arena solidificada en la que se aprecian fibras vegetales o sus improntas, tal vez paja o restos de algas. Para reconocer la naturaleza del cargamento hubo que extraer secciones de cada pila y luego ir separando las piezas una a una. Solo un pequeño porcentaje conserva la decoración legible, aunque los grupos decorativos se reconocen claramente por morfologías típicas.

Se conservan 133 piezas: una tinaja, noventa escudillas, diecinueve cuencos de tamaño medio, catorce platos y nueve jarros. Uno de los aspectos más

interesantes del conjunto es que contiene cinco tipos de producciones medievales. Por una lado, la tinaja contenedor (grupo OA= obra aspra), la loza valenciana con cubierta de vidriado de plomo (LVP), la loza valenciana decorada en verde y negro evolucionada (LVVNE) y la loza valenciana decorada en verde y negro esquemática (LVVNX), así como la loza valenciana dorada tipo “Pula” (LVDP) (COLL CONESA 2009:71ss). Tan interesante como las asociaciones comprobadas es la ausencia de hallazgos de otras lozas valencianas (LV) también producidas en el siglo XIV, como la dorada malagueña (LVDM/LVDAM y LVDAME), la verde y negro clásica (LVVNC) o las diversas series de la azul (LVAE, LVAC, LVAE). Todo ello ofrece un conjunto cerrado, sincrónico, que debemos suponer presenta una clara coherencia y que permite proponer, por tanto, un marco cronológico centrado en pocas décadas para el conjunto.



Fig. 27. Hallazgo del pecio de El Puig. 1-2: piezas del grupo LVP; 3-15: piezas del grupo LVVN. 16: reverso típico de una escudilla del tipo LVDP. 17: roseta basal de una escudilla del grupo LVDP; 18: guirnalda interna de un jarro del grupo LVDP.

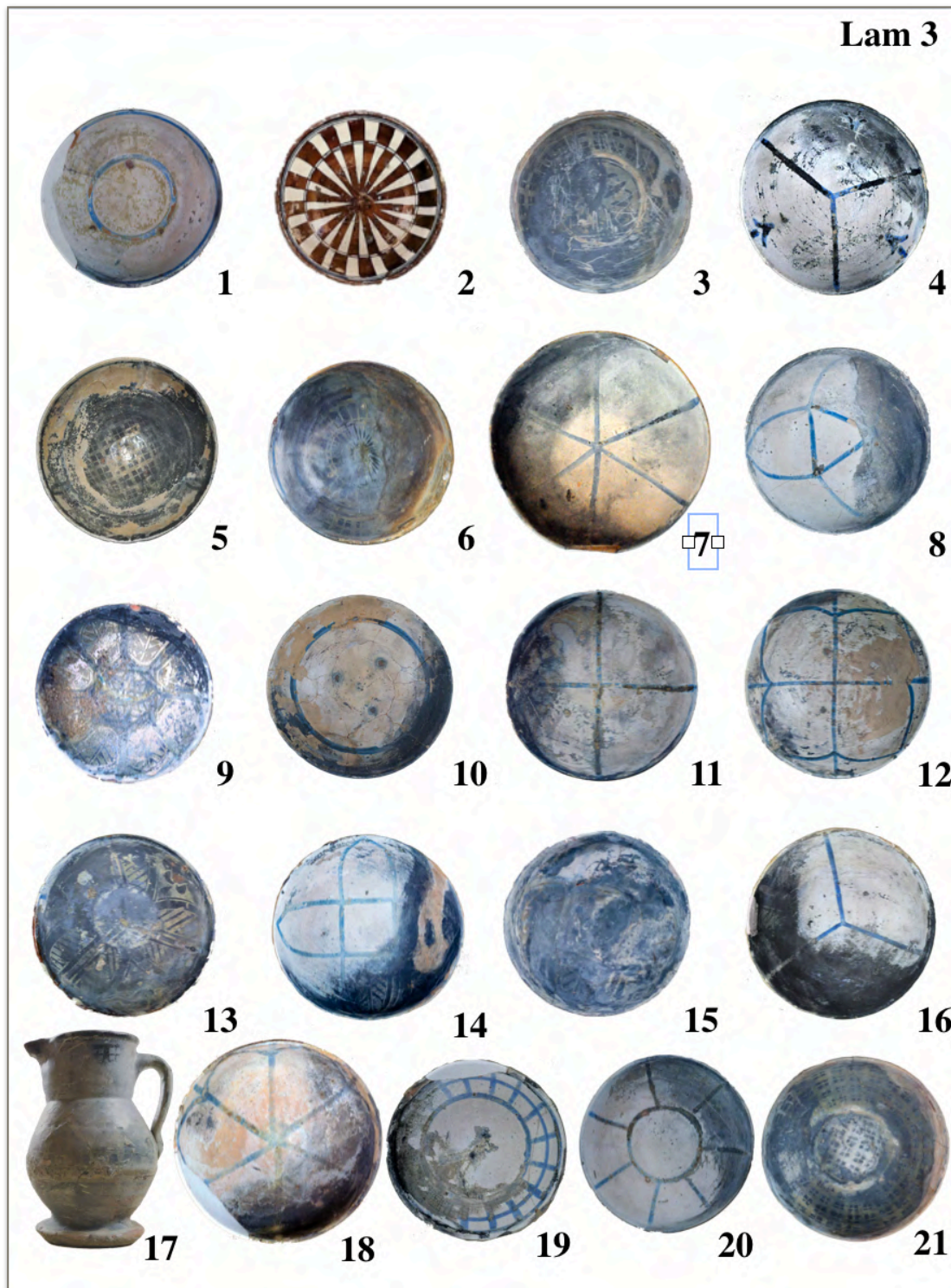


Fig. 28. Hallazgo del pecio de El Puig. 1-21: piezas del grupo LVDP.
Principales variantes decorativas.

Obra Aspra (OA)

En este grupo se incluyen habitualmente piezas bizcochadas o de barro cocido, a veces pintadas, como cántaros, tinajas, lebrillos, anafes u otras menores para el consumo de líquidos como las cantarillas. En nuestro caso solo pertenece a este grupo una tinaja, recuperada junto con su contenido, a pesar de que se indica que se vieron en el fondo marino algunas más. Presenta cuerpo ovalado con un grueso borde de sección redondeada, siendo similar al perfil del tipo 1c recogido por M. Mesquida (2001: lám. 1, n.º 69). Se confeccionó al torno, en dos tramos, en su mitad inferior y por urdido en su mitad superior y borde. En las zonas de unión de cada tramo se observa la impronta de un cordón trenzado, probablemente usado durante el secado para evitar que se abriera por el peso. Mide Ø 367 x 820 mm y su capacidad total es de 111 litros. En referencia a su carga cerámica, en contratos mercantiles conservados se menciona que las lozas, escudillas y platos, encargados y pagados en docenas o en *grosses* (doce docenas = 144 piezas), debían entregarse en el Grao de Valencia (*in gradu maris*), *ingerratas*, es decir, colocadas dentro de jarras (OSMA 1923:13). Una tinaja de morfología semejante, aunque mucho mayor, para la cual se calculó una carga de unas cuatro «grosses» de escudillas, se documentó en una bodega o almazara de Mallorca (COLL CONESA 1994:1073).

Loza valenciana con cubierta de plomo (LVP) (lám. 1, LVP).

El revestimiento vítreo realizado con plomo, estaño y sílice es uno de los procedimientos más elementales para impermeabilizar un vaso cerámico. En las producciones mudéjares se empezó a utilizar para ollas y cazuelas, pero también para vajilla de mesa o contenedores de servicio de aceite y vino, tanto de tamaño pequeño como grande. En el cargamento de El Puig representa el 5 % del conjunto, con un total de siete piezas. Presenta dos morfologías básicas, los platos o *servidores* (denominación documentada desde 1333 (DCVB), 1342 en València, 1359 en Barcelona) de servicio colectivo (COLL CONESA 2009: 66) y el jarro, *setra* o *pitxer*

(denominación documentada ya en 1275 (DCVB) en escritos catalanes), para escanciar (COLL CONESA 2009:66) (lám. 1, n. 1 y 2). Los primeros, en dos tamaños (\varnothing 220-225 x 80 mm h y \varnothing 320 x 115 mm h), presentan base anular y cuerpo en dos tramos, bajo tronco cónico, carena marcada que define otro superior recto y con labio algo exvasado, siendo asimilables al tipo 'plato 6a' de Vicente Lerma (1992:25). La forma del *pitxer*, base amplia destacada de un cuerpo globular u oval, largo cuello cilíndrico con una alta asa vertical y con un brocal o pico vertedor opuesto a esta, aparece en Barcelona en contextos fechados antes de 1286, en loza estannífera decorada en verde y negro local (Hospital de Sant Pau). Los cuatro ejemplares del conjunto son muy similares en tamaño (1250-1271 mm h). Se asocian al consumo de vino y es una nueva morfología del siglo XIII de prototipo metálico (*dos pitxers daurats a barres*, DCVB) que fue producida incluso en loza dorada de Málaga (*picherorum de Malyk*, recogen los registros de importaciones en Sandwich de 1303).

Todas las piezas de este grupo fueron realizadas en monococción, es decir, bañando las piezas tras el secado con la preparación del vidriado y cociéndolas posteriormente. Ello forma un vidrio de color verdoso oscuro que cubre zonas grisáceas en la pasta, mientras esta solo presenta un color rosado u ocre rosado en las zonas que no están bajo el vidriado. Esta particularidad técnica individualiza el grupo de cualquiera de los otros conjuntos, al igual que lo hace la exclusividad de sus morfologías.

Ambos tipos se han documentado en Paterna, en el Castell d'Ambra de Pego y en el Vall Vell de Valencia, lo que sitúa el inicio de su producción en área valenciana hacia el último cuarto del siglo XIII (AZUAR *et al.* 1999:279; ROSSELLÓ Y LERMA 1999). En los *pitxers* más antiguos las asas rematan con un botón en relieve, rasgo que desaparecerá posteriormente y que ya no se encuentra en nuestros ejemplares.

Loza valenciana decorada en verde y negro (LVVN) (lám. 2, LVVN)

Producción conocida desde los hallazgos de M. González Martí realizados en el Molí del Testar de Paterna en 1907, difundida tras su presentación en la exposición conmemorativa del nacimiento de Jaime I realizada en el *Rat Penat* (1908) (GONZÁLEZ MARTÍ 1944). Se presentó en el congreso de la CMMO en Siena una propuesta de clasificación que definió tres estilos decorativos en su evolución: clásico, evolucionado y esquemático (LERMA *et al.* 1984). Posteriormente mereció un estudio más profundo por J. Pascual y J. Martí (1996).

Hemos documentado 67 ejemplares en esta producción, lo que representa el 51 % de las piezas. Entre ellos hay 10 piezas del estilo evolucionado y 57 del esquemático. En el primero encontramos varias escudillas con escudete central (lám. 2, n.º 13) y cuencos con decoración geométrica compleja (lám. 2, n.º 10, 11, 14). En el segundo y mayoritario, el esquema decorativo parte de líneas radiales en verde o violeta de manganeso (lám. 2, n.º 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 12, 16). En el lote observamos tres grupos funcionales: escudillas, con un 67 % del conjunto, platos con el 15 % y cuencos para servicio colectivo con un 16 %. Presentan cinco morfologías de la clasificación de V. Lerma (1992): escudillas de la familia A1, tipo 1a; platos de la familia A2, tipo 7; bacines de la familia A1, tipo 3, con una variante más profunda; cuencos del grupo «*tavach*», familia A1, tipo 1. Teniendo en cuenta sus aspectos formales, se distinguen perfectamente del grupo anterior y del siguiente no solo por su decoración, sino por detalles de conformación y torneado en sus perfiles, de forma que sería incompatible que un bizcocho de esta producción pudiera servir para realizar una pieza del grupo LVDP. A diferencia del primer grupo, su realización exigía dos cocciones, una primera del bizcocho y la segunda con el vidriado estannífero.

Loza valenciana dorada del tipo “Pula” (LVDP) (lám.3)

El grupo de loza decorada en reflejo metálico y azul hallado en Pula (Cerdeña) que sirve para definir esta producción posee unas características que lo separan netamente de las producciones de loza valenciana dorada de estilo malagueño (COLL CONESA 2012), sin embargo, posee ya elementos característicos de la loza clásica de influencia musulmana, entre ellos el tratamiento en reserva de lotos o motivos geométricos, la presencia de alafías y los reversos con bandas de chevrones, líneas inclinadas o filetes paralelos. Por ello existe una tendencia en la investigación a no tenerlo en cuenta como grupo específico. Sin embargo, la cohesión decorativa y el hecho de que sus motivos muestran una evolución que permite entender cómo se formaron las series clásicas, nos hace mantenerlo en nuestro esquema clasificatorio. El estudio global más completo hasta el momento se debe a Hugo Blake (1986). A pesar de lo afirmado hasta ahora, no parece que se difundiera antes de la peste negra y su cronología se concentraría entre la segunda mitad del siglo XIV y los inicios del siglo XV.

En este conjunto encontramos 57 piezas (43 % del total) en cuatro grupos funcionales y cinco morfologías. Las escudillas conforman un 75 % del grupo, seguidas de los jarros (*pitxers*) y los cuencos para servicio colectivo, con un 9 % cada grupo, y, finalmente, están los platos que conforman un 7 % del total. En su tipología descubrimos cinco morfologías de la propuesta de V. Lerma (1992): escudillas de la familia A1, tipo 1a y 1b, más bajas y abiertas; platos de la familia A2 tipo 1; jarros o *pitxer* de la familia A, tipo 2, y grandes cuencos del grupo «*tavach*», familia A, tipo 2. Presentan unas características propias en su confección y acabados, visible en su mayor calidad, precisión y delicadeza de torneado unido a una técnica decorativa más compleja que requiere tres cocciones.

En cuanto a sus decoraciones, el estado de conservación nos impide definir las en muchos casos, pero abundan las piezas de compartimentación radial con temas en reserva, a modo de estilizaciones florales con pétalos de

rayado oblicuo, o las formadas por bandas con retículas, mayoritarias en los jarros. Un ejemplar presenta una roseta de tres pétalos.

No hemos hallado documentación referida al naufragio de El Puig. Existen conjuntos documentales con información potencial referida a contratos comerciales, pagos de aduana, entradas y salidas de los puertos, reclamaciones por daños u otras posibles informaciones indirectas. En general, se conservan en el Archivo del Reino de Valencia, en el Archivo de Protocolos del Colegio Seminario del Corpus Christi, ambos en Valencia, en el archivo de la Corona de Aragón (Barcelona) y en el fondo Datini dell' Archivio di Stato di Prato (Prato, Italia). Una de las fuentes legislativas más interesantes es el Llibre del Consolat de Mar de Valencia, compendio de leyes de derecho marítimo, redactado en 1407. Valencia poseía consulado por autorización real desde 1283. Como evidencia del tipo de información que podemos localizar, encontramos, entre las tipologías documentales consultadas, el Libro 1163 *Manaments i empires de Bailia General*, del Archivo del Reino de Valencia, que menciona la existencia de envíos, en 1371, de lozas «*carregades en altres vaixells per a dur a Génova*».

El cargamento del pecio de El Puig comparte el hallazgo de lozas del tipo “Pula” solo con el pecio de Ibiza (RAURICH 1991, 1998) y con otro hallado en Mazara del Vallo en Sicilia. Como puerto habitual de carga, debía proceder del Grao de Valencia, equidistante de Manises y Paterna, perdiéndose la nave a escasos 15 km. El destino pudo ser cualquier punto próximo de la costa por las características del naufragio que nos ocupa, ya que al describirse como una nave cargada con tinajas y al encontrarse esta a escasa distancia de la playa, es posible interpretar que se trataba de un navío sin cubierta realizando una ruta de cabotaje que se hundió súbitamente por un golpe de mar. De otra manera, pudo ser también una nave auxiliar perdida en medio de la operación de descarga de otra mayor con mar inestable.

El cargamento consistía en lozas con cubierta de plomo —tal vez servicio para la tripulación—, y, probablemente como mercancía, una mayoría de

loza decorada en verde y manganeso y de loza dorada del tipo “Pula” en porcentajes similares, estas últimas ubicadas en el interior de tinajas embaladas con paja. Es destacable la asociación de estilos que presenta. Los tres grupos técnico-decorativos poseen diferencias en la morfología y las técnicas de acabado que permiten hablar de tradiciones artesanas claramente diferenciadas con detalles distintivos propios y que traslucen saberes no compatibles entre los artesanos artífices de ellas. La técnica de la monococción de la loza de plomo ya era usada por los alfares musulmanes, y las morfologías asociadas a este conjunto se documentan en Valencia desde finales del siglo XIII. La loza verde y negro posee claras similitudes con la de Teruel y parece que se introduce en los alfares de Valencia ya en el siglo XIV. Los estilos evolucionados y esquemáticos que ofrece el conjunto señalan un momento avanzado, cuando la producción de loza figurativa de calidad con esta técnica ya había sido abandonada y substituida por la loza dorada del tipo “Pula”, que a su vez representa un segundo periodo de producción de esta compleja técnica bajo nuevas claves estilísticas.

F. Amigues (2002) fecha el conjunto de El Puig entre finales del siglo XIII o principios del siglo XIV, indicando que son producciones de Paterna. La cronología del tipo “Pula” apuntada por H. Blake nos sitúa al menos en el segundo tercio del siglo XIV. Ausentes en el cargamento, las mayoritarias producciones de loza azul compleja, influenciada estilísticamente por la porcelana Ming del periodo Hongwu, sugieren fecharlas *in extenso* en un momento posterior a la peste negra y anterior a 1382, momento de la difusión de aquellas porcelanas y de sus imitaciones. Finalmente, deseamos destacar la similitud de las lozas doradas y decoradas en verde y manganeso del pecio con las del conjunto Pula original y también con el contexto aparecido en el yacimiento de la ciudad de Valencia de Corts Valencianes, Calle Unión, cuya datación propuesta abarca de 1363 a 1395 (LÓPEZ *et al.* 1994).

En cuanto al lugar de fabricación, las lozas con cubierta de plomo solo han sido halladas en Paterna, mientras que las verdes y manganeso

evolucionadas y esquemáticas son mayoritarias de Paterna, aunque también se fabricaron en Manises (COLL *et al.* 2015, 2017). Finalmente, la loza dorada del tipo “Pula” ha sido hallada profusamente en Paterna (MESQUIDA 2002) y también en Manises en todos sus estadios de fabricación (COLL *et al.* 2015, 2017, 2018a y b).

Muy similar al contexto que acabamos de describir es el descubrimiento de un cargamento de cerámica en la costa de Mazara del Vallo (TP), entre los años ochenta y noventa del siglo XX, y conservado en el Museo delle Trame Mediterranee della Fondazione Orestadi di Gibellina. El conjunto hallado fue estudiado por numerosos historiadores entre el 1996 y 1999, pero de reciente publicación es un ulterior estudio presentado por la doctora Francesca Agró en el Congreso AIECM3 del 2015⁵⁸.

El cargamento de la embarcación contenía 83 ejemplares (fig. 35, 5-9) de lozas y una jarra de medio tamaño (volumen de 100 litros) de factura levantina y una escudilla de mayólica arcaica toscana. Es muy probable que originariamente el conjunto fuese más abundante, pero se dispersó en colecciones públicas y privadas sicilianas o de otras italianas.

Dentro del material se puede distinguir un 80 % de piezas del tipo “Pula”, un 20 % del estilo malagueño evolucionado y de loza azul simple y compleja. Además, se aprecia la técnica utilizada bajo cubierta y los numerosos defectos de cocción como burbujas, coladuras de esmalte y grietas en la superficie (AGRÓ 2015:55-58).

Compartimos y reafirmamos de nuevo la opinión de la historiadora de que esta tendencia a vender en el mercado piezas consideradas «defectuosas» puede responder a una demanda de comitentes menos exigentes y de un nivel económico más bajo. Lo mismo se podría decir del conjunto originario de Pula, ya que, como veremos, la manufactura y la cocción de algunos ejemplares no estaba bien hecha, sin embargo, circulaban sin problemas en todo el Mediterráneo.

⁵⁸ La doctora Agró ha presentado el estudio completo para la tesis de la Scuola di Specializzazione in Beni Culturali de Trieste, dirigida por la Profesora Simonetta Minguzzi y presentada en el año académico 2011-2012.

La jarra utilizada para el transporte de la cerámica es, sin duda, muy semejante a la *gerra* del Puig y, como en nuestro caso, podía contener unas 100 piezas que se colocaban en su interior, separadas y guardadas con paja para amortiguar el movimiento del barco y evitar el peligro de que se rompieran durante el viaje.

Aunque sea un poco más avanzado en la cronología, también el pecio de Arenys de Mar (fig. 35, 1-3), descubierto en 1965 delante de la costa llamada Turó de Mata-Sant Andreu de Llavaneres-Caldes d'Estrac. El material fue donado al Museu de les Puntes por parte del señor Ot Soler d'Arenys de Mar y actualmente se encuentra en los almacenes del Museu de Mineralogía en la misma localidad. El lugar exacto del hallazgo se denomina Fons de la Galera, su toponimia podría sugerir la presencia de un barco o pecio hundido, según CLARIANA I ROIG (2004:233), o hacer referencia a algunos pescadores locales, ya que ahí se pescaban langostas blancas llamadas *galeres*. El lote cerámico recuperado está compuesto por 70 piezas, entre ellas unas 64 escudillas y un gran contenedor que hubiera podido ser una «gerres terceres d'estibar escudelles».⁵⁹ La mayoría de las piezas parecen ser de reflejo, aunque el deterioro de la superficie no siempre es de fácil interpretación, pero gracias a algunos indicios más visibles se podrían ubicar a finales del siglo XIV y principios de siglo siguiente, entre ellas hay que destacar tres ejemplares con esquema muy frecuentes en las piezas del tipo “Pula” (E2.B2; E4.B3; E7.3). Seguramente estarían decoradas en dorado como las demás, pero solamente apreciamos los trazos en cobalto que dibujaría la organización espacial radial cortada por círculos en la primera, de lacería de estrella y los polígonos entrelazados en las siguientes⁶⁰. Estarían relacionadas entonces con las escudellas doradas con figuras antropomorfas y con el motivo de espirales y paralelas que ya marcan una fase cronológica más avanzada.

⁵⁹ Correspondería a la variante “la” de la clasificación de AMIGUES *et al.* 1995: 141.

⁶⁰ Números de inventarios: 2.628; 2.629 y 2.625 (CLARIANA I ROIG 2004:238 figs. 7-8-9).

Es reciente un estudio publicado por Xanthie Argiris y Angelos Tsompanidis sobre otro contexto submarino ya conocido, descubierto entre 2007-2008 por el Emphorate of Underwater Antiquities (EUA), donde sacaron a la luz tres pecios con material fechado entre los siglos XIV y XVI (Koutsouflakis 2017:477-500). En 2013 se organizó una colaboración entre la University of West Attica y la University of Patras para investigar en los restos de las embarcaciones, pero también se propuso una intervención del muelle moderno, que fue construido encima del de la época medieval. Durante este sondeo se recuperaron unos 2500 fragmentos de cerámica, abarcando un arco temporal muy amplio y sobre todo de procedencia variada, lo que demostró la continuidad del uso del puerto y los intercambios comerciales que ha tenido lugar durante siglos. Los estudios de Argiris y Tsompanidis se enfocaron solo en el material de fabricación en la península ibérica y presentaron un conjunto de 35 fragmentos de cerámica esmaltada y 19 de obra aspra. Del siglo XIV realmente hay muy poco y se atribuye a las producciones de Cataluña, los demás restos, aunque falta parte de la decoración en algunas piezas, por la tipología, habría que incluirlos en las series valencianas del siglo XV.

No podemos discutir sobre este tema dejando fuera todas las investigaciones arqueológicas que se hicieron en Paterna. Desafortunadamente hay que precisar que las aportaciones adquiridas no son de gran ayuda debido a las metodologías empleadas y, en consecuencia, esta situación también incluye el material salido de estas excavaciones, que fue datado fuera del límite cronológico que nosotros hemos documentado. En efecto, se trata de producciones atribuidas al siglo XIII, diferenciándose así de todos los estudios nacionales e internacionales que hasta hoy en día se han presentado. Las hipótesis propuestas se fundaban en el hallazgo de dos monedas durante las excavaciones, una de Martín el Humano (1396-1410) y otra de Jaime II (1291-1327), pero el problema surge a la hora de determinarlas sin una contextualización estratigráfica, perdiendo de esta forma su fiabilidad cronológica. Sobre todo si consideramos que es justo en la zona levantina

donde se elaboraron las piezas de Pula, siendo Paterna y Manises los centros más importantes en el siglo XIV. Aunque las semejanzas estilísticas son sin duda una certidumbre, la pena es que no haya sido posible recuperar más datos científicos durante las amplias investigaciones arqueológicas que se han llevado a cabo en los centros de elaboración que permitan una adscripción cronológica fiable de las producciones de la época y una eventual distinción entre las producciones de las dos localidades valencianas. Quizá el análisis mineralógico petrográfico nos permita determinar los lugares precisos de producción de estas piezas, e incluso establecer una cierta distinción entre las localidades alfareras de Paterna, así como la pertenencia a un mismo contexto geológico y el aprovisionamiento en las mismas canteras. Otra opción sería concentrarse en el análisis de las técnicas empleadas, en el acabado de las piezas y constatar si presentan disimilitudes en su modelado, acabado o pintura. Sin embargo, no podemos descartar la hipótesis de que quizá los artesanos trabajaban al mismo tiempo en sendos pueblos.

Las aportaciones arqueológicas estudiadas en estos centros productivos será expuesta de forma más detallada y rigurosa en el capítulo V.



Fig. 35. 1-3 Pecio de Arenys del Mar; 4-9 Pecio Mazara del Vallo.

III.
ANÁLISIS DEL GRUPO ESTUDIADO

3. Introducción al material analizado

Como ya hemos evidenciado, en el lote Pula hay treinta y cuatro piezas de procedencia española, de las cuales 29 fueron sin duda realizadas en talleres levantinos y otras 4 son formas cerradas de fabricación malagueña y valenciana. Nosotros analizaremos con más detalle este grupo tan numeroso, mostrando cuántas y cuáles son las vías de investigación a las que se puede enfrentar, en función de la perspectiva con las que se puede mirar el objeto. Lo que parece muy claro es que hay cuestiones que nunca se han tratado o, a lo mejor, no han llegado a desarrollarse de manera exhaustiva, por lo que el primer paso sería afrontarlas con una metodología diferente.

Generalmente se trata de aspectos perennemente vinculados con el propio objeto, como por ejemplo el estudio tipológico, la técnica empleada y los motivos utilizados, pero sería también interesante investigar las vinculaciones en cuanto a su función y utilización, la importancia que ha asumido en la sociedad, llegando a profundizar, además, en otros aspectos como el ámbito etnográfico, social y cultural de una comunidad.

En este sentido, las preguntas que se pueden formular podrían ser múltiples: ¿Qué peso o valor atribuían los artesanos a los elementos decorativos utilizados en su repertorio iconográfico? ¿Es el producto de una composición estética o el reflejo de las tradiciones, costumbres culturales de una sociedad? ¿Es cierto que se compraban y vendían solo objetos considerados estéticamente perfectos o es una visión desde la época moderna?

En la decoración del tipo “Pula” el carácter que más predomina es la transmisión del arte islámico, ya que la mayoría de los alfareros que elaboraban estas piezas procedían del reino nazarí de Granada.

A través de este trabajo, intentaremos hacer un primer repaso; un *excursus* analítico que permita analizar los objetos desde sus diferentes perspectivas, pero poniendo el acento en el tema iconográfico y demostrando que algunos motivos siguen una tradición más antigua respecto a otros y que simplemente se modifican o se alteran durante los siglos.

Este catálogo que aquí presentamos es el resultado de la recuperación de todos los elementos decorativos que aparecen en las piezas examinadas.

Esto quiere decir que para realizarlo hemos accedido directamente a la Pinacoteca Nazionale di Cagliari donde hoy en día se conserva el conjunto de Pula y hemos documentado fotográficamente cada pieza, ya que, muchas veces, las publicaciones que se han editado sobre el tema casi nunca muestran imágenes del reverso de las vasijas, aspecto que no debería ser subestimado, dado que es una fuente de información igual de importante y podría, además, contribuir en cuestiones cronológicas. La directora del Museo puso a mi disposición una sala para estudiar las piezas, si bien me ofrecieron el material de forma racionada para no no incurrir en alguna situación desagradable que pudiese comprometer la integridad de las cerámicas. Esto es comprensible y necesario, pero, por otra parte, no he podido tener una visión general de todo el conjunto en el mismo momento; en este sentido, falta una imagen del lote de Pula en su totalidad.

Para la documentación fotográfica se utilizó una cámara Nikon con un filtro polarizador para disimular el defecto del reflejo que, de otra manera, hubiera sido demasiado evidente por el color iridiscente que genera el metal. Posteriormente, se realizó una selección de las fotos que mejor mostraban los detalles y se hizo una simple extrapolación de cada motivo que aparece a primera vista. En un segundo momento se llegaron a recuperar totalmente los elementos que habían dejado huellas en la superficie de las piezas, a pesar de que haya desaparecido el pigmento dorado.

En conclusión, se recogieron 95 motivos y fueron ordenados utilizando un sistema codificado y reagrupándolos por afinidad decorativa. En este sentido, se realizó una primera división por colores, ya que muchos elementos están pintados en azul, dorado y blanco, obtenido con la técnica en reserva. Esta última es una de las características más interesantes del tipo “Pula”, ya que es lo que la diferencia de las producciones precedentes y sucesivas. Lo veremos de forma más específica cuando analicemos minuciosamente las piezas de Pula.

El segundo paso consistió en la agrupación por temáticas decorativas: geométrica, fitomorfa o abstracta, epigráfica y zoomorfa.

Finalmente, todos los elementos se colocaron en un tablero y en un archivo de datos, con un código alfanumérico asociado, como en el ejemplo MD1; MA2; MR3..., donde M equivale a Motivo y se mantiene como referente constante, mientras que las letras A, D y R son las iniciales de los distintos colores: Azul, Dorado y en Reserva (Catalogo Motivos-Anexos); además, el número se refiere a una numeración progresiva.

Se empleó la misma metodología para ordenar los variados esquemas documentados en cada pieza examinada, recuperando un número de 69 modelos diferentes sucesivamente subdivididos en 8 grupos distintos según su desarrollo espacial. Para que la búsqueda sea más ágil, la sigla de referencia empieza con la letra E (inicial de Esquema), sigue al número correspondiente del grupo y una numeración progresiva asociada a las múltiples variantes existentes (tabla 1-Anexos).

Esto se ha hecho de esta forma previendo una eventual utilización de una base de datos, donde cada información o dato obtenido se incorpora a un archivo a través de una codificación interna de manera que la búsqueda pueda resultar más rápida y sistemática.

Otro factor de distinción que se ha encontrado en la cerámica del tipo “Pula” es la doble función del azul, porque su empleo no es exclusivamente decorativo, sino que también sirve para trazar la composición esquemática. De hecho, la mayoría de las piezas están pintadas en cobalto y existen muy pocos casos donde el color dorado tiene el papel principal.

3.1 Repertorio iconográfico del conjunto originario de Pula

Ante todo, quiero precisar que la finalidad del presente estudio ha sido la incorporación de la mayoría de los motivos que se pudieran incluir en el repertorio iconográfico de loza dorada valenciana, pero, a pesar de que el trabajo se encuentra todavía en su fase inicial, ha manifestado ciertas potencialidades aptas para dirigirse hacia nuevos caminos de investigación. De hecho, hay diferentes aspectos aún desconocidos o cuestiones que quedan sin resolver y que podrían contribuir a esclarecer temas como la cronología y la procedencia de estas cerámicas.

En cuanto a la morfología, las piezas conservan más o menos una serie de características homogéneas, como una forma hemisférica con borde afilado, pie anular con pico central pronunciado que emerge del fondo. Sin embargo, otros ejemplares presentan una variación de este modelo, con una énfasis en la parte superior hacia el borde en algunos casos, o más evidente en la carena en los otros, aunque hay piezas que llevan ambas características. Lo podemos ver mejor en los ejemplares (fig. 36). Las piezas CE9 y CE10 representan el perfil hemisférico, mientras que en las CE6 y 4 se advierte una ligera pronunciación del borde; por otro lado, el ejemplar CE19 lleva una ondulación en la parte inferior de la pieza y finalmente las CE12, 21 y 24 presentan los dos aspectos. Dentro del conjunto se denotan similitudes también en las dimensiones de las escudillas: los diámetros oscilan entre los 120-162 mm, solo cuatro de ellas tienen la altura mínima (CE3, 18, 24 y 16), mientras que las demás piezas pasan los 140 mm, hasta las CE20 y 8, que llegan respectivamente a los 160 y 162 mm. Las bases también tienen una medida variable, entre los 43 mm de la CE9 y los 65 mm de las CE26 y 27, y, por último, está la altura, que en nuestro caso parte de un mínimo de h 46 mm; es el caso de la CE9, una de las más pequeñas, logrando una extensión de casi h 75 mm en las CE26 y 20.

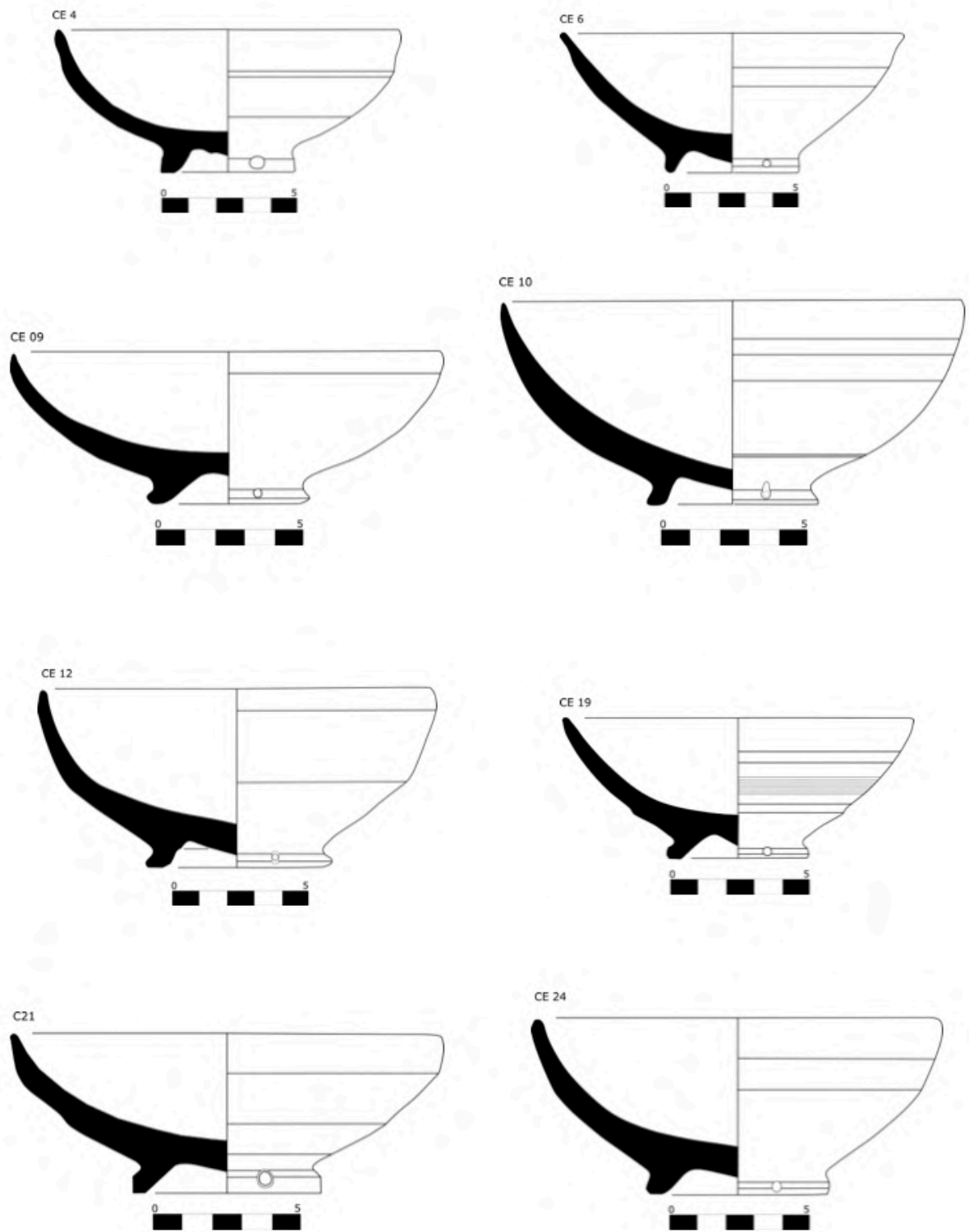


Fig. 36. Tipología del lote Pula.

Esta conformidad en las dimensiones y en la morfología no quiere decir que procedían de un mismo taller. De hecho, las escudillas no son idénticas todas ellas, pues es cierto que fueron fabricadas en alfares diferentes y eso se aprecia al analizar las piezas: algunas manifiestan una perfección en el acabado, mientras que otras denotan una imprecisión en la distribución y adorno de la superficie cerámica.

Esta información no pretende ser una mera exaltación estética del objeto, sino un dato de interés a la hora de averiguar si se trata de una manufactura específica de un alfar o simplemente resalta una mayor delicadeza técnica de la loza, quizá realizada en una determinada época o en las primeras fases de producción cuando todavía la demanda comercial no era tan alta.

Es posible que un menor control de la técnica, la rapidez en la elaboración o la decoración del producto, así como los defectos superficiales visibles en el soporte cerámico, pueden revelar señales de hiperproducción en los talleres, consecuencia de una altísima demanda del mercado que obligaba a los artesanos a acelerar sus tareas en el proceso de fabricación, repercutiendo en las vasijas durante las diferentes fases de elaboración (fig. 37).





Fig. 37. *Diferencia de manufactura entre las CE9-CE27.*

Así que, para acercarnos a la procedencia productiva de las lozas valencianas del fondo Pula, otra línea de investigación sería examinar las piezas según una visualización específica que ponga el acento en los aspectos tipológicos, técnicos (acabado o moldura) y compararlas con ejemplares parecidos hallados en excavaciones de Paterna y Manises. Con tal propósito ya se ha empezado a transitar esta vía de investigación y, además, tenemos documentadas un número conspicuo de piezas que se enmarcan en el denominado estilo Pula⁶¹.

⁶¹ Desde aquí quiero agradecer a Sara Blanes y Ernesto Manzanero, directores de estos dos Museos y, por supuesto, a sus colaboradores por la generosa disponibilidad que me han ofrecido a lo largo del tiempo.

3.1.1 Aspectos técnicos

Si nos fijamos en los objetos incluidos en nuestro estudio, es difícil precisar qué procedimiento se ha empleado durante su fabricación, ya que para obtener tal información sería necesaria una mayor meticulosidad y atención en el análisis visual de cada pieza.

Sin embargo, observando la documentación fotográfica en este sentido, bajo la supervisión de dos expertos en la materia como Alejandro Barberá y Jaume Coll Conesa (ya mencionados en la fabricación experimental de reflejo metálico), se ha detectado la presencia de microindicios que quedaron indeleblemente fijados en la superficie cerámica con los cuales es posible formular una hipótesis. Son señales de defecto durante las diferentes fases de elaboración que un ojo inexperto nunca habría podido poner de relieve.

En el estado preliminar de esta investigación no se puede decir claramente cuál es la técnica utilizada para la aplicación del cobalto para todas las treinta formas tipo “Pula” estudiadas, pero es plausible pensar que fuese la técnica «bajo cubierta», conformándose así la tendencia en los talleres del siglo XIV de decorar la superficie antes de ser recubierta de esmalte estannífero.

Como justificación de tal hipótesis mostramos el detalle de una pieza en la fig. 37 que denota la ausencia de esmalte justo donde se encuentran los motivos pintados en azul, y tampoco han quedado restos del mismo pigmento debajo del vidriado. Esto habría podido suceder por diferentes factores: uno de ellos sería la incorrecta fijación del óxido de cobalto en el soporte tras la primera cocción, con la consecuente inadecuada fijación del pigmento azul en la cubierta estannífera que en un momento dado provocó la pérdida de ambos. Otra posibilidad sería que, al acabar de modelar la pieza, esta se almacenó un cierto tiempo y la suciedad se acumuló antes de ser pintada esperando la sucesiva hornada.

Sería también necesario realizar un estudio específico sobre la gradación del

azul empleado para la decoración de las lozas, ya que la variación de la intensidad quizá pueda ser un indicador cronológico interesante. De hecho, en nuestro caso, vemos que algunas cerámicas están pintadas con un azul de tono muy claro, casi celeste, y otras con un pigmento más oscuro, más intenso. Nos planteamos otra posible explicación para este fenómeno. Quizá en un momento difícil para el abastecimiento de materias primas, la reducción del cobalto en el compuesto supuso un ahorro, aunque la tonalidad resultante quedara más diluida. De este modo los alfareros podían ganar en material y al mismo tiempo seguir produciendo a ritmos constantes como exigía el mercado.

Por otro lado, la presencia del azul con tonalidad muy intensa podría interpretarse de modo inverso y evidenciar una época de comercialización masiva del mineral de cobalto. Este momento histórico podría corresponderse, en el primer caso, con el comienzo del siglo XIV, cuando la provisión de esta materia era muy escasa, tendencia que cambió a mediados del siglo con una mayor circulación e importación de esta.

En lo que respecta a la gradación del reflejo, se presenta en algunos casos amarillento, en ocasiones cobrizo y también verde. Se emplea para rellenar espacios con motivos a veces muy pequeños y también parece decorar el reverso, los fondos y los interiores de los cuellos de las formas cerradas, como en el jarro incluido en el conjunto (CE32).

La tonalidad del dorado es variable y está influenciada por muchos factores. Es verdad que, en los tres primeros cuartos del siglo IX, se documentan piezas decoradas con pigmentos dorados policromos, en las que se alternan tonos amarillentos, rubíes y verdosos. A partir del último cuarto del siglo, y durante el siguiente, las lozas están decoradas con un reflejo metálico monocromo.

En el caso de Pula la variación cromática es imperceptible a primera vista y a veces está perfectamente acoplada con el soporte cerámico.



Fig.38. Arriba CE15; detalle de las CE9 y CE8.

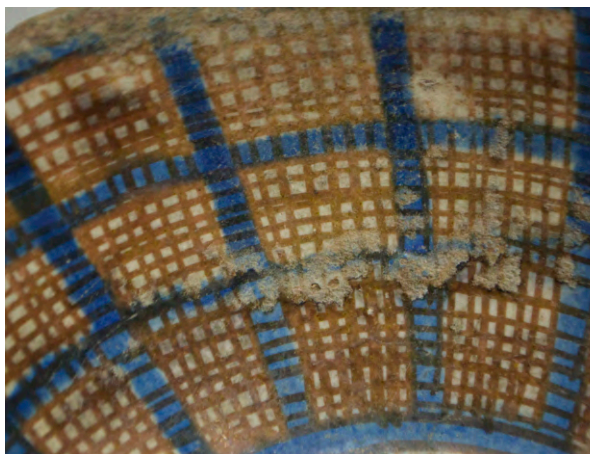


Fig. 39. Detalles de las piezas del lote Pula (CE6, 12, 20 y 25).

Muchos investigadores suelen utilizar el aspecto cromático como parámetro de referencia a la hora de individualizar una procedencia aproximada del objeto. En varias ocasiones esto ha generado muchas incongruencias, ya que, si no contextualizamos a nivel científico y arqueológico, ni tenemos experiencia directa y completa en técnicas cerámicas, lo que percibimos e interpretamos según nuestra percepción del material no pasa de ser en una interpretación personal, completamente subjetiva.

Entre otros, Mercedes Mesquida lanzó una propuesta según la cual sería muy posible pensar que en Paterna fueron utilizadas con frecuencia combinaciones diferentes de pigmentos de dorado que dieron como resultado otras tantas tonalidades de reflejo en la superficie cerámica. Además, estas distintas combinaciones pudieron ser aplicadas con pinceles de varios tamaños, unos para el trabajo fino y otros para rellenar espacios más grandes. La variabilidad en la tonalidad y grosores de los trazos es, por tanto, muy alta y no está relacionada con el lugar de producción o la fecha de fabricación.

Sin duda, la cuestión queda reflejada muy bien en los ejemplares CE8, 9 y 15 (fig. 38), donde la indiscutible diferente gradación del reflejo metálico avalaría la tesis anterior, ya que a primera vista sería razonable considerarlos como el resultado de la combinación de dos pigmentos distintos, pero en realidad este aspecto también hubiera podido originarse por una reacción química durante su cocción. Otra explicación sería que se ha aplicado una cantidad más diluida de pigmento para perfilar los motivos de la decoración para rellenar espacios más amplios. El pigmento en suspensión puede acumularse en diferentes puntos del trazo, generalmente en el exterior de la pincelada por la tensión superficial del agente usado como vehículo y esas diferentes concentraciones generan diferencias cromáticas. Así, el efecto no tendría nada que ver ni con preparaciones policromas ni con las herramientas empleadas en la decoración final. Por eso ha sido muy importante la fase de experimentación a través de los cursos descritos en el

epígrafe 1.6 para verificar, efectivamente, que durante la fase de la cocción una mala ejecución del proceso puede cambiar negativamente el resultado final del objeto.

Otros defectos detectados se aprecian en la CE6, donde en el reverso queda una marca sin esmalte por haberse pegado a otra en el momento de cocción y se pintó igualmente del color dorado para no romper la armonía de la decoración. La misma intención se aprecia en la CE12, donde el trozo de atifle —que se ha quedado pegado en la superficie cerámica— lo han vuelto a pintar de dorado para disimular el defecto. Finalmente, tenemos la CE20, que en gran parte de su anverso presenta el resultado de una fase de ebullición del pigmento que ha generado numerosas burbujas que, una vez explotadas, han dejado la superficie deteriorada.

Tenemos también documentados restos de reflejo “fantasma” en la pieza CE6, donde se aprecia igualmente la decoración impresa aunque no tenga el color dorado adecuado.

Otras Consideraciones

Por lo que se refiere al estado de conservación de las piezas, hay que decir que, tras una visión general, la mayor parte de los ejemplares han mantenido su integridad. Sin embargo, si realizamos un análisis en detalle comenzaremos a observar algunas piezas con defectos de cocción y de manufactura, junto a otras que en cambio presentan un acabado muy meticuloso o, al contrario, muy estilizado, por haber apremiado la terminación de su decoración.

Todas las piezas presentan un pequeño agujero en el pie, provocado sin duda por acción artificial, en un momento no bien definido tras su fabricación. Solo la pieza CE17 no presenta este agujero. Parece que durante la restauración de las vasijas se procedió a la integración de una parte del pie, olvidando reproducir este orificio (fig. 40).



Fig. 40. *Detalle del agujero del pie. CE 17.*

En cuanto a la aplicación del cobalto y su procedimiento durante la pintura sobre el soporte cerámico, hay escasas trazas visibles a primera vista. En efecto, el estado de conservación del lote es bastante bueno, pero algunas piezas presentan fisuras o deterioro superficial y se han intervenido con una integración en la parte ausente. Esta intervención ha anulado la posibilidad

de averiguar cuál ha sido la técnica empleada, excepto para la CE4 y la CE29, que por los defectos documentados permiten su análisis. Se trata de la técnica bajo cubierta, del tipo A y B (fig. 41). En la primera se nota que ha tenido un problema relacionado con la cocción, por una mayor cantidad de pigmento depositado en la superficie que ha llegado a ebullición y se ha escurrido dejando las líneas no bien definidas; eso ha provocado que en algunos puntos se vea el color del cobalto debajo del esmalte. En la segunda se muestra que el cobalto ha sido aplicado después de la primera cocción y se ve la pasta bizcochada donde tenía que estar el color azul. Finalmente, hay que constatar que la cantidad y tonalidad del cobalto no resulta siempre igual en todo el material, sino que hay piezas como la CE25 (fig. 39) y la CE27 que parecen más antiguas por el azul pálido que las caracteriza, aunque no son muy numerosas, y predominan, indudablemente, las lozas de un azul más oscuro.



Fig. 41. *Detalle de la técnica bajo cubierta A y B (CE 4 y 29).*

3.1.2 Organización espacial de la composición

La multitud de motivos en la cerámica del tipo “Pula” y los múltiples investigadores que se han acercado a ella, ha generado muchas dificultades a la hora de identificarlos. De este modo, M. González Martí y H. Blake decidieron distinguirlos en tres grupos, a partir del esquema compositivo y en relación con el espacio que se iba ocupando (GONZÁLEZ MARTÍ 1944:334-352; BLAKE 1986:368):

- Decoración que cubre toda la superficie interna del objeto que reparte la composición según un sistema radial, describiendo sectores perfectamente iguales.
- El tema principal suele ocupar 2/3 del contenedor de modo que quedaba solo una franja para desarrollar la decoración hacia el borde.
- Organización esquemática concéntrica, donde un motivo central está circunscrito por dos círculos.

Nuevas aportaciones al tema han venido de la mano de G. Berti y E. Tongiorgi, que han basado sus estudios en las cerámicas «hispano-moriscas» salidas de las intervenciones arqueológicas de Pisa. Por lo que se refiere a la sistematización estilística, decidieron mantener, más o menos, las denominaciones anteriores: «*[..]decorazione a settori, a raggi numerosi e fasce concentriche*» (BERTI, TONGIORGI 1985:15-23). También Alberto García Porras se ha ocupado de la cerámica de tipo “Pula” durante la catalogación de las piezas incluidas en la colección Pere Jorge del Museo Nacional de Cerámica. Las dividió en dos grandes grupos, en el primero incluyó todas las lozas con una organización radial y en el segundo las que presentaban la decoración organizada en círculos o franjas concéntricas (GARCÍA PORRAS 2006:39).

Con esta breve síntesis hemos querido mostrar la metodología investigadora que se ha venido empleando a lo largo del tiempo en la seriación de las piezas del tipo “Pula”. Como bien hemos señalado, las distintas

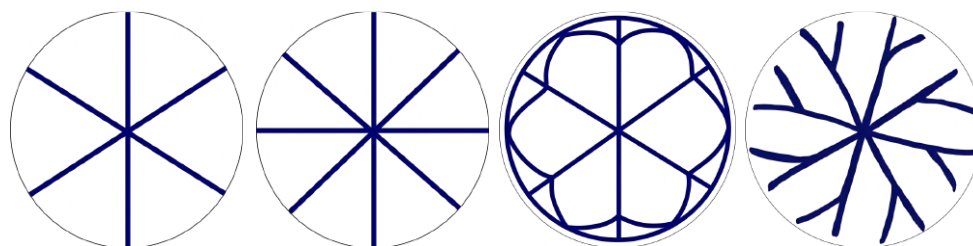
sistematizaciones se hicieron en atención al esquema ornamental, poniendo el acento en la organización espacial de las decoraciones y el modo en cómo se distribuyen los elementos en la superficie cerámica.

Este procedimiento parece ser el más sencillo, pero a la hora de enfrentarnos con este estudio y agrupar las decoraciones por características comunes se hace más complejo, tanto por la heterogeneidad de la estructura compositiva como por la variabilidad en la combinación de los motivos.

Así que, para este trabajo, se ha intentado seguir la misma sistematización ya propuesta por Alberto García Porras, adaptándola a las lozas valencianas del conjunto Pula, añadiendo la descripción de los diferentes modelos y sus variaciones.

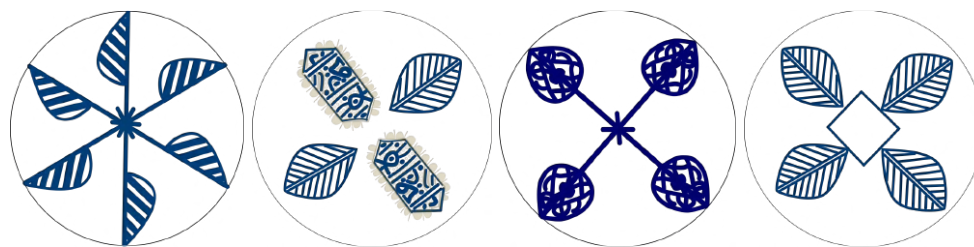
Las piezas CE3, 4, 5, 6, 7, 8, 11 se pueden reunir en un único gran grupo, en el que la decoración se extiende según una distribución radial, pero no siempre de la misma manera y utilizando los mismos elementos. De esta forma, tenemos objetos con una subdivisión del campo en sectores, realizados con simples rayas, y otros en los que sus mismos elementos se utilizan para tal finalidad.

En el primer caso la porción útil para insertar motivos es proporcional a la complejidad de su composición. Aquí tenemos algunos ejemplos y sus variaciones:



Ejemplos de esquema radial simple (CE3-4-5-6-7).

Mientras, en los siguientes casos veremos cómo el trazado lineal va ampliándose en sus extremos con elementos vegetales y como los mismos motivos se disponen bajo una organización radial:



Ejemplos de radial fitomorfo (CE8-9-10-12)

En cuanto a la composición radial de molinillo, como en la pieza CE8, en la que hay una hoja bicolor en azul y dorado, tenemos ejemplos de uno de los centros productivos iraníes con una secular tradición de esta técnica. Durante los siglos X-XII, en los talleres de Kashan, la decoración dorada se aplicaba en la superficie cerámica en monocromo y policromo, de manera que el brillo adquiere las tonalidades que van del verde oliva hasta el rojizo cobre. Gracias a este caso en concreto, comparamos una pieza que a primera vista presenta una coloración de pigmento excesivo debido probablemente a las consecuencias de una mala cocción o porque simplemente se han pasado de fuego. Respecto a la pieza CE11, el motivo de hojas partidas del ejemplar iraní (fig. 42) se parece mucho, aunque falten los trazos azules, sin embargo, el otro elemento secundario utilizado múltiples veces como motivo complementario es la palmeta de triples pétalos.



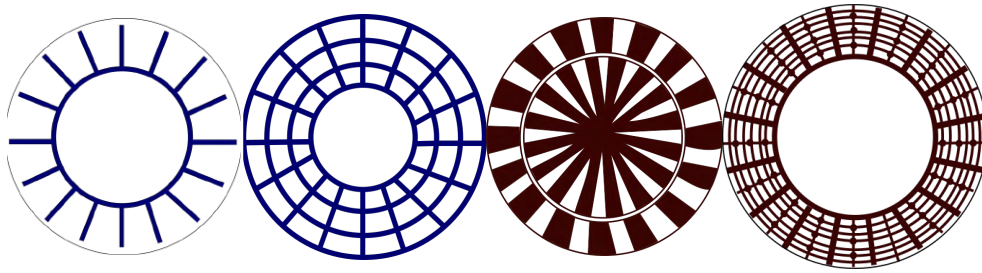
Iraq s. IX (WATSON 2004:189 Cat.E7)

Iraq s. IX (WATSON 2004:185 Cat. E2)

Fig. 42. *Lozas doradas policromas abasies (Iraq).*

Dentro de esta familia hay que destacar otro modelo, muy difundido entre el material estudiado, que se caracteriza por centrarse en un sistema ornamental de carácter centrífugo (CE 18-19- 20-21-22-26).

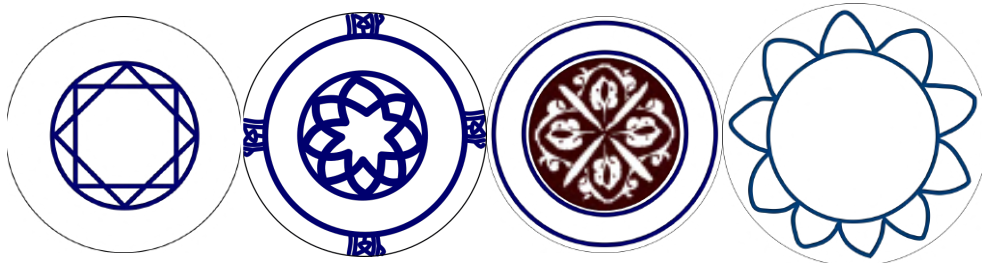
Hay algunas piezas que presentan un medallón central inscrito en un círculo, de donde parten líneas gruesas en azul alternadas con otras en dorado y en reserva. En otra variación, la parte central está ocupada por una forma estrellada o combinación de elementos delimitados por varios círculos cortados por radios, delineando una retícula de varias líneas gruesas hasta formar una rejilla de malla fina.



Motivos: «Círculos cortado por radios» (CE18-26) y «retícula» (CE 20-22).

De hecho, con el segundo grupo parece romperse el carácter rígido de la composición radial, llegando a una decoración más armoniosa (CE 23-24-25-27-28-29).

En ocasiones la superficie se divide en una sucesión de dos (CE23) o tres cenefas circulares, dentro de las cuales hay una repetición consecutiva y alternada de los mismos elementos vegetales en reserva (CE24-27) o una inscripción árabe (CE28-29). Mientras, en otros ejemplares hay igualmente una superposición de círculos que delimitan un motivo central a partir de una estrella o una combinación de formas geométricas o vegetales. Aquí tenemos algunos casos:



«Círculos superpuestos» (CE25-28-24-27).

El *corpus* de Pula también se ha dividido por temáticas decorativas, conformándose, en este sentido, cuatro grupos distintos: fitomorfo o abstracto, geométrico, epigráfico y zoomorfo. Pasamos revista a cada uno de ellos en las siguientes líneas.

3.1.3. Tema decorativos

Fitomorfo o abstracto

Dentro de esta serie se inscriben la mayoría de los motivos incluidos en el catálogo, ya que hay un número relevante de elementos que recuerdan motivos vegetales, como las hojas rayadas de formas y tamaños variados (CE3, 8) que en otras ocasiones asumen el papel propio de estructura compositiva (CE9, 10, 11, 12, 13 y14). Algunas de estas se adornan de una corona borlada hecha con semicírculos en dorado alternados por pedúnculos o puntitos (CE9, 10, 12). La palmeta es otro motivo recurrente en el repertorio iconográfico de Pula (fig. 43). Se suele realizar con el dorado en reserva. Se representa de forma estilizada o con perforaciones laterales (MR 98) y se coloca en posición secundaria como elemento complementario a la composición, aunque hay casos en los que se coloca en el centro del objeto (CE4, 5, 12, 13, 16, 20, 23, 24 y 29).

En la Iglesia de Santa Cecilia de Pisa, fechada entre los años 1210 y 1230, hay un *bacino* decorado solo en reflejo donde encontramos una serie de palmetas en el centro de unos círculos en el reverso de la pieza (BERTI 2002:4).

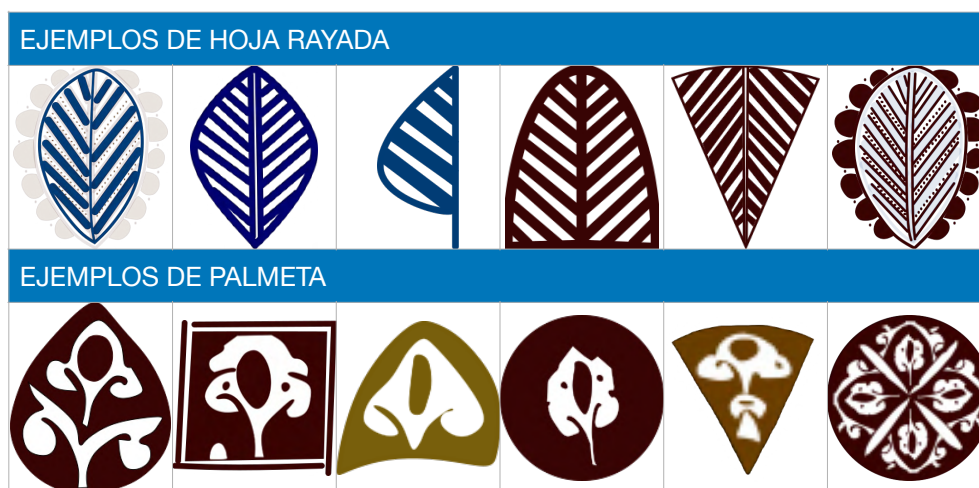


Fig. 43. *Ejemplos de hojas rayadas y palmetas.*

Acabamos de describir decoraciones que proceden de una larga tradición

islámica que se transmitió durante muchos siglos en las variadas producciones elaboradas en el mundo oriental y que, posteriormente, se fabricarán sucesivamente en los talleres de la península ibérica, como el ejemplo de la palmeta. De hecho, se puede decir que es uno de los elementos más empleados en el repertorio iconográfico, seguramente una herencia del arte musulmán y que es frecuente encontrar en la decoración de las diversas expresiones artísticas a partir del siglo IX, pero que tiene un origen más antiguo por su inconfundible modelo iconográfico. El término «palmeta» se suele identificar con unas hojas de palma estilizadas; se compone de un eje central del que salen hojas simétricas y alargadas, puede terminar en forma de espiral o de volutas, que curvan hacia arriba o abajo.

La palmeta también se suele asociar a la flor de lirio, conocida por el hombre desde la antigüedad por su aroma y las propiedades curativas de su rizoma. Dioscórides (1555) la describió en su libro *De materia médica* (QUIÑONES 1995:93). En el primer capítulo indica las virtudes terapéuticas diciendo lo siguiente: «Tiene la facultad de calentar y adelgazar los humores gruesos, y en especial aquellos del pecho que difícilmente se arrancan, por donde sirve mucho a la tos. Purga las flemas gruesas y la cólera bebidas al peso siete dracmas con agua mil. Provocan sueño, mueven lágrimas y sanan los torcijones de tripas. Bebidas con vinagre socorren a los mordidos de las serpientes, deshacen el bazo, valen contra el espasmo, mitigan los fríos y temblores paroxismales...»⁶² (QUIÑONES 1995:94).

De hecho, en el siglo VIII tenemos loza china de la dinastía T'ang decorada con un círculo de palmetas compuesta por dos hojas azules que, con el fondo naranja, correspondería al motivo del tipo “Pula” en reserva, misma composición que encontramos en otro ejemplar, pero de dinastía Song de Ji'an (Jizhou). Ambas piezas están incluidas en la colección del Benaki Museum de Atenas (lám.1: 3-4).

Sus variantes son múltiples, con estilizaciones más o menos marcadas, y se pueden apreciar en diferentes expresiones artísticas, como, por ejemplo, en

⁶² Traducción de lengua griega a la vulgar castellana e ilustrado con claras y substanciales anotaciones por Andres de Laguna.








las conocidas piezas de ajedrez de cristal de roca (lám.3, fig. 2), procedente de dos conjuntos diferentes de Irán e Iraq (¿Bassora?) fechados hacia el siglo IX. Aunque haya sido considerado como un material de difícil tratamiento en su fabricación, en el mundo musulmán era muy demandado por dar un resultado muy refinado y puro. Eran muy apreciadas, lo sabemos también gracias a los viajeros de la época; por ejemplo, Nasir-i Khursrau los documenta en sus frecuentaciones en el rastro de El Cairo entre 1047-1050 y fue un material tan exitoso que lo trajeron a Occidente, en ocasiones de guerras o reutilizados para rituales religiosos. El hecho de que fuera también empleado para realizar las piezas del ajedrez, denota una verdadera maestría de los artesanos musulmanes. No obstante, un versículo del Corán prohíbe los juegos de azar como el backgammon; el ajedrez, por otra parte, se considera un ejercicio noble, aunque los dos juegos de piezas representen dos ejércitos que se enfrentan en batalla. El rey o *Shah*, aparenta un aspecto original por su forma de *howdah* o baldaquí sobre las espalda de un elefante y es decorado con el motivo a palmeta en las dos volutas en la parte inferior (lám. 4, fig. 2).



Fig. 44. *Ejemplos de rosetas.*

Seguimos con el motivo de roseta o florón; se trata de otro elemento en forma de flor, cuyos pétalos están en disposición radial. El término no se asocia a ninguna especie botánica, ni siquiera a una planta, ya que es un diminutivo de rosa. Sin embargo, este término siempre ha sido empleado por los investigadores para indicar la presencia de un elemento pseudofloral constituido por un eje central del que irradian un número indeterminado de

pétalos. En la fig. 44 vemos algunas variantes del tema en el conjunto del tipo “Pula”. Este motivo se ha utilizado como elemento decorativo en arquitectura desde épocas antiguas: Mesopotamia (en objetos de terracota del periodo Protohistórico), Próximo Oriente (en las decoraciones de los marfiles sirio-fenicios de los siglos IX-VIII a. C.), Egipto y Grecia, donde se empleaba para adornar estelas.

		
<p>1- Qu’ran manuscrito, n.º85 Biblioteca National de París.</p>	<p>2- Piezas de ajedrez de cristal de roca Irán siglo IX.</p>	<p>3- Loza dinastia Tung siglo VIII Benaki Museum.</p>
		
<p>4- Loza dinastía Song- Jizhou Benaki Museum.</p>	<p>5- Cuenco. Siria 2º mitad del siglo XII.</p>	<p>6- Jarro. Siria siglo XII.</p>
		
<p>7- Qu’ran manuscito, folio 3b n.º 75</p>	<p>8- Detalle del folio 3b n.º 75</p>	<p>9- Qu’ran manuscito, n.º 76</p>

Lám. 4. Ejemplos de palmeta y estrella

Posteriormente, también fue adoptado artísticamente en el periodo romano, visigodo, románico y renacentista (QUIÑONES 1995:178-179). Su éxito se evidencia en las múltiples apariciones en los diferentes oficios: metalurgia, ebanistería, joyería y, por último, en la cerámica en forma simple, compleja o estilizada.

Las fuentes de inspiración de los maestros del reflejo metálico son variadas, a partir de las influencias de los objetos en metal, desde la decoración aplicada a la arquitectura hasta la indumentaria de la época. A partir del siglo IX, el repertorio iconográfico árabe tiene mucha conexión con los manuscritos, sobre todo del Qu'ran, que fue transcrito después de la muerte del Profeta (691) y durante el tercer califa Uthman Ibn Affan —y que fue distribuido en las ciudades árabes más importantes—. Hasta el momento, el Qu'ran más antiguo ha sido descubierto en la Universidad de Birmingham (UK) gracias a la prueba del Carbonio 14, fechándose entre el 598 y el 645, lo que significa que el autor pudo haber conocido y escuchado de primera mano las palabras de Mahoma⁶³.

Se decía que la biblioteca de Córdoba tenía 250 000 ejemplares (Khemir 1992:115), y considerando que en aquella época todos estaban copiados a mano es un hecho de extraordinaria importancia. Uno de estos Qu'ran cordobeses, datable al A.H. 538/1143, hoy conservado en la biblioteca de la Universidad de Estambul, tiene algunos motivos que encontramos en la cerámica del tipo “Pula”. En la hoja N.º 75, folio 3b hay dos cartelas enmarcadas en un rectángulo alargado, que termina en los cuatro ángulos con el motivo asociado siempre a las ramas de la flor (MD 8) (lám. 4, n.º. 7); la primera presenta una cenefa que delimita la escritura, con un encadenado de S (MD39) y los elementos que envuelven la palabra de Mahoma son la hoja estilizada y la palmeta inscrita en un círculo. Las cartelas están decoradas en su lado derecho con una piña del árbol de la vida, llamado *medallions* entre los historiadores de habla inglesa, que está borlada en azul (lám. 4, n.º. 8).

⁶³ https://www.bbc.com/mundo/noticias/2015/07/150722_manuscrito_coran_birmingham_descubrimiento_wbm

Estos medallones que encontramos en diferentes estilos, ya sea dentro del texto o en los márgenes, además de mantener el papel fundamental de marcar el cambio del versículo, su aspecto sugiere árboles que crecen desde el encabezamiento de las *suras* y sus bordes punteados aluden al infinito (KHEMIR 1992:121).

El folio del Qur'an N.º 85 (lám. 4. n.º.1), fechado en 1304 (A. H. 703) y conservado en la Biblioteca Nacional de París, presenta varios motivos identificables: la lacería de estrella, las hojas estilizadas y la palmeta; este último se pueden encontrar fácilmente en la decoración arquitectónica y en los vasos de la Alhambra, así como en el repertorio del tipo "Pula" (fig. 45).

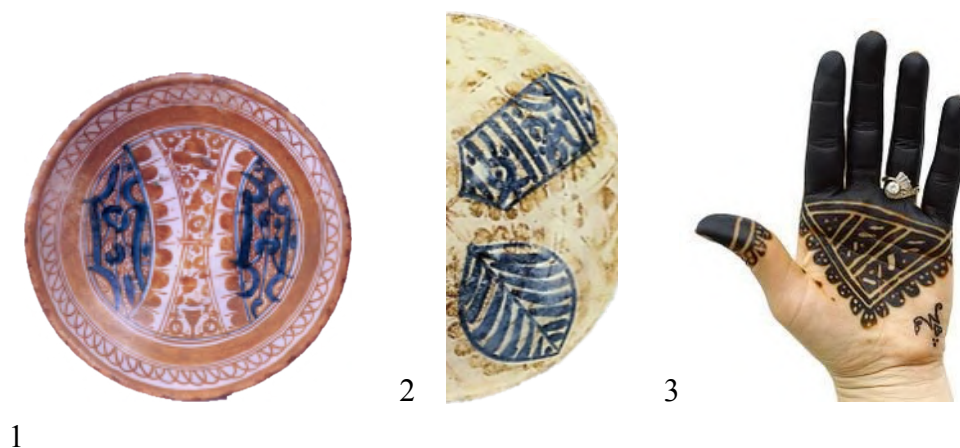


Palmeta
Jarro de las Gazelas Alhambra-
Granada. S. XIV.



Palmeta recuperada en las
decoraciones del lote de Pula.
CE4. S. XIV.

Fig. 45. *Palmeta*.



1-LVMP siglo XIV. Manises.

2-CE9 Pula.

3- Harkous-Henné-Tunisia 2014.

Fig. 46. *Ejemplo de herencia iconográfica islámica.*

Anteriormente propusimos un ejemplo de esta herencia musulmana, donde iguales signos o símbolos se pueden encontrar con diferentes significados sociales no solo en la cerámica, sino también en las prácticas rituales de una comunidad, como se puede observar en el tatuaje típico tunecino (hecho con la henna), llamado «Harkous= ححرر قفوسس» (fig. 46-47). Se utilizaba en los preparativos para la boda, un homenaje a *Allá* para recibir prosperidad y protección en el matrimonio. No obstante, muchas de las decoraciones parecen seguir posiblemente un desarrollo paralelo al de determinadas modas, otras, sin embargo, parecen ser una herencia mucho más antigua que perdura hasta hoy en día. Así que, en estos *Harhous* que traemos como ejemplo, podemos ver la hoja borlada (fig. 46. n°.3), las hojas estilizadas, el nudo entrelazado, la estrella y la roseta.



Fig. 47. *Harkous-Henné Tunisia 2002.*

Tema epigráfico

Uno de los aspectos más importante del mundo islámico es la escritura, concepto al que se recurre y que se manifiesta claramente en varios ámbitos de su cultura, no solamente en su forma artística. De hecho, es muy probable encontrarla decorando objetos o en ornamentos arquitectónicos, mostrando su valor sagrado, su estrecho vínculo con los preceptos coránicos. En este sentido, se puede entender aún más por qué empezó a aparecer también en el soporte cerámico: posiblemente se deba a que, al tratarse de un objeto indispensable en la vida cotidiana, justificaría el hecho de añadir inscripciones de buenos auspicios o de invocaciones religiosas en todas las superficie cerámicas, mientras que en el caso de Pula, estas solo se colocan

Con el pasar de los siglos la escritura islámica pierde su función de portadora de un mensaje divino o auspicioso y pasa a emplearse como simple adorno, con el cual se intentan emular los caracteres árabes de manera estilizada (AMIGUES 1992:151-159).

Un ejemplo podría ser el tema de las alafias, término que procede de *al-afiya* que significa ‘felicidad o salud’ (CAVIRÒ 1982:112; COLL CONESA 2009:83).

Se utilizan a menudo en la decoración de la arquitectura en el mundo oriental y en la cerámica, reflexión que nos permite introducir la presencia de «leyendas árabes», tal como las definía González Martí, dentro el conjunto de Pula (CAVIRÒ 1982: 111-112).

Las novedades que anunciamos en este trabajo rompen de alguna manera con la interpretación que se ha sostenido en los estudios anteriores de que venían a calificar la caligrafía árabe como un simple motivo pseudoepigráfico o de tener un significado de «alafias» esquemáticas, sin saber con claridad si pudieron haber tenido un sentido más concreto, más allá de una mera función estética.

Teniendo en cuenta la importancia que tuvo la escritura para el mundo oriental, hemos comenzado a cuestionarnos si estas letras habrían podido esconder un significado más profundo.

Así que, para responder a tales cuestiones, he mostrado detalles fotográficos de la cerámica analizada por profesor de Lengua Árabe y Traducción de la Universidad de Málaga, D. Nicolas Roset Nebot, y bajo su opinión he ido recuperando diferentes informaciones.

Resulta lo siguiente:

الله =Alláh es la palabra que se encuentra con más frecuencia en las piezas de Pula, término (codificado como motivo MR109) que aparece centrado en los siguientes ejemplares CE12, 13, 15 y 16, mientras que en las piezas CE28, 29 y 30 se coloca en posiciones diferentes, a veces cerca del borde y, en ocasiones, dispuesta en diagonal.

Lo que se pretendía obtener con esta decoración es la plena exaltación de la

divinidad. Utilizaban su nombre y sus apelativos con caligrafía clásica o con abreviaciones. Estas se suelen obtener con la técnica en reserva sobre dorado de manera que resalte en la composición y leyéndola siempre en el sentido de derecha a izquierda. En la parte superior de la escritura hay un pequeño signo que podría ser la estilización de la *shadda* ω , que es un componente ortográfico de la lengua árabe para expresar la duplicación de una consonante (fig. 48):

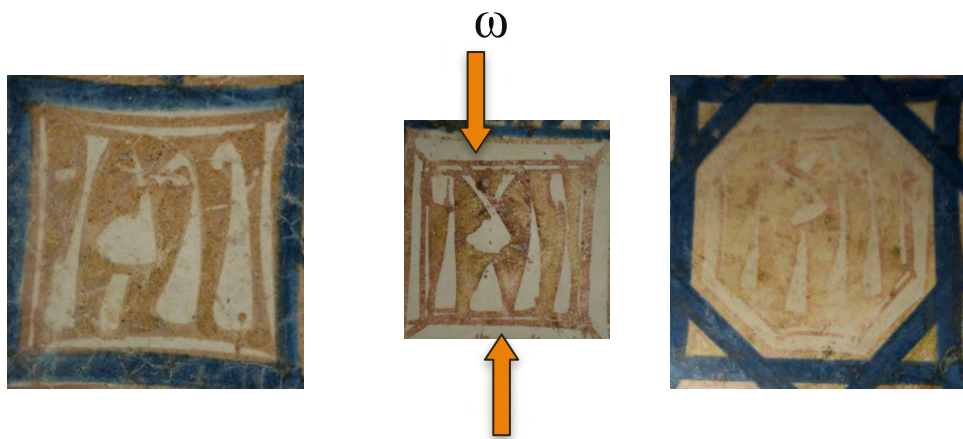


Fig.48. Tema central con el nombre de Allah en caligrafía árabe estilizada.

En la loza CE16 aparece el mismo motivo, aunque el reflejo que decoraba la pieza ha desaparecido casi por completo. Solo observándola con una luz oblicua se pueden percibir todavía los restos que quedan sobre la superficie. Como se puede observar en las imágenes siguientes, en la CE30 encontramos una variación del tema; podría reconocerse la doble repetición del nombre Allah *العافية* y la primera parte de la profesión de fe islámica «*la ilaha illa Allah*» («No hay Dios sino Dios» (لا إله إلا الله) (fig. 49).

		
<p>C30 Pula</p>	<p>«<i>al-Afiya fi-Afiya</i>», es decir, «La salud y el bienestar en salud y bienestar», lo cual es muy adecuado para un recipiente que va a</p>	<p>La primera parte de la profesión de la fe islámica «<i>la ilaha illa Allah</i>» («No hay Dios sino Dios» لا إله إلا الله) también estilizada.</p>

Fig. 49. CE30 del lote Pula.

Hay que hacer un análisis aparte de las piezas CE28 y 29, dado que aquí aparece una combinación de inscripciones que se alternan a lo largo de una franja continua, situada en la parte más externa de la escudilla. Esta composición parece formar una hilera de metopas donde hay un escrito en blanco obtenido con la técnica de sobredorado, que resalta el nombre de Alá, mientras que para dibujar su epíteto se ha utilizado el pigmento de cobalto. Así que, asociando las palabras y leyéndolas una detrás de la otra, se descifra claramente una invocación religiosa.

En efecto, en la cultura islámica hay 99 maneras de definir a Alá y, aquí mismo, se menciona una de ellas: *Al-aliyy* = العالِي equivalente a lo que para nosotros sería el Altísimo.



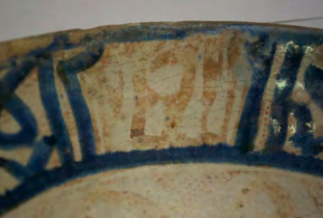
Dicho esto, la secuencia exacta sería el nombre de Alá con su epíteto «el Altísimo», interrumpida por una conjunción

الله

الله + العالي + الله

Pero la lectura podría resultar correcta si tenemos en consideración que, si queremos que el término pintado en cobalto sea interpretado de manera exacta, tenemos que girar el objeto 180°, ya que solo así la «leyenda árabe» podría sugerir su oración.

		
<p>C30 Pula</p>	<p>La palabra «Allah» -الله- («Dios») estilizada.</p>	<p>«Al-'Afiya» (العافية), es decir «alud y bienestar», pero estilizando la «f» y escribiéndola como una «l», con la «<i>ta marbuta</i>» (ة) arriba sin los dos puntos y los dos puntos de la «ya» (ي) sobre la palabra, a veces sobre la «<i>ayn</i>» (ع) y, a veces, como un acento circunflejo (^). Es como si la palabra diera la vuelta sobre sí misma.</p>

		
<p>C28</p>	<p>«<i>Al-'Afiya</i>» (العافية), es decir «alud y bienestar», pero estilizan-do la «f» y escri-biédola como una «l», con la «<i>ta marbuta</i>» (ة) arriba sin los dos puntos y los dos puntos de la «ya» (ي) sobre la palabra, a veces, sobre la «ayn» (ع) y, a veces, como un acento circunfle-jo (^). Es como si la palabra diera la vuelta sobre sí misma.</p>	<p>En la 221, 260, 356 y 387 es posible que diga Allah pero también «<i>La Ilaha</i>» («No hay Dios»), que es la primera parte de la profesión de fe islámica y que puede quedar sobre enten-dida para no poner el nombre de Dios en los platos, pero si son platos suntuarios podría decir Dios, aunque también puede decir <i>Al-'Afiya</i> de forma estilizada, lo que sería lo más normal y no poner el nombre de Dios, ya que la letra de arriba parece una <i>t marbuta</i> (ة) en escritura manuscrita más que una <i>shadda</i> (ّ)</p>

«*Al-'Afiya*» (العافية), es decir, «alud y bienestar», pero estilizando la «f» y escribiéndola como una «l», con la «*ta marbuta*» (ة) arriba sin los dos puntos y los dos puntos de la «*ya*» (ي) sobre la palabra, a veces sobre la «*ayn*» (ع) y, a veces como un acento circunflejo (^). Es como si la palabra diera la vuelta sobre sí misma.

Sin embargo, en la pieza CE29 encontramos, como ya hemos anunciado, la misma invocación, pero con una posible variación al dibujar el nombre de Alá; de hecho, se presenta en un formato apretado y abreviado (fig. 50. CE29).



Fig. 50. CE29.

En el conjunto de Pula hay otras dos cerámicas que incluyen caracteres árabes (CE9-10); sin embargo, no podemos proponer para estas piezas ninguna hipótesis interpretativa en cuanto a la difícil comprensión general del epígrafe. La cuestión merecería un estudio más detallado.

Tema geométrico

En el mundo musulmán el ritmo decorativo se basa en la repetición insistente de los temas y, sobre todo, en el empleo de formas geométricas; desde la más simple hasta la más compleja. Entre estas, sobresale la lacería de composiciones lineales continuas que se cruzan y van formando motivos, como los polígonos regulares del que deriva la estrella. En algunos casos, por la superposición de dos cuadrados, uno de ellos ha sido girado de 45°, creando así una estrella de ocho puntas; en otros se traza a mano libre. El primer ejemplo se identifica en el mundo musulmán con *Rub el hizb* (ربع الحزب). Es un símbolo de gran importancia para los árabes porque, en primer lugar, se utiliza en el Corán cuando termina un capítulo o una *sura*, como si fuera un sello. El mismo motivo enriquece el Manuscrito N.º 76, producido en Valencia en 1162/ A.H., 538, pero ahora conservado en el General Egyptian Book Organization del Cairo y lo podemos ver en su variante en la lám. 3. n.º. 9 del libro anterior, que sale en el margen izquierdo de una cartela, esta vez cuadrículada, donde reconocemos en el centro la roseta que compone la estrella de ocho puntas inscrita en un doble cuadrado (lám.3, n.º. 9).

En árabe, *rub* significa ‘cuarta’ e *hizb* ‘parte’ o ‘partido’, por lo que vendría a significar ‘cuarta parte’. En segundo lugar, representaría el paraíso que, según las creencias musulmanas, estaba rodeado de ocho montañas. Se puede encontrar en variantes y combinaciones diversas, no solo entre el material analizado, sino en la tradición cultural de muchas sociedades antiguas.

El origen se ha de atribuir a la religión tartésica y a la mitología orientada hacia la adoración del sol, pero es verdad que los que hicieron más uso del mismo fueron los maestros andaluces, que la emplearon profusamente en la decoración arquitectónica.

En las piezas de Pula tenemos el ejemplar CE28-29 en cuya parte central hay una forma estrellada en azul, de trazos alargados encerrados en un círculo

(MA44). En cambio, en la CE25, la estrella de ocho puntas se obtiene de la unión de dos cuadrados, que encierran un octágono con un medallón central. Este último motivo es muy parecido a los esquemas presentes en las producciones del tipo malagueño primitivo (MA43).

En las CE15 y CE16 hay una evolución de la estrella de ocho puntas en cuanto que se prolongan los vértices hasta conseguir otros tantos pétalos poligonales, mientras que en la CE17 su desarrollo genera un motivo más complejo que crea una multitud de metopas de líneas rectilíneas.

En el proceso de la decoración de las piezas islámicas se sigue la filosofía del *horror vacui*, que significa miedo a dejar en la superficie cerámica algunas partes vacías, sin decoración. Por esta razón, las piezas están repletas de elementos que rellenan todo el objeto y que en ocasiones se emplean con más frecuencia, sobre todo dos elementos muy pequeños (puntos y espirales) que se repiten infinitamente sueltos o combinados. Esto revela una vez más la habilidad artística y la precisión de estos alfareros que, con elementos decorativos muy simples como, por ejemplo, los finos punteados y las espirales, demuestran un trabajo muy minucioso creando un fondo sobre el cual se desarrolla toda la composición.

En realidad son muy conocidas entre los nazaríes y aparecen también en la cerámica almohade de Murcia (MARTÍNEZ CAVIRÓ 1991:61). Se trata de espirales enlazadas, acompañadas a veces por puntitos y apéndices. Este tema fue muy utilizado en la cerámicas policromas iraníes del siglo X y en las de Túnez y Sicilia del siglo XI y también en la loza dorada iraní del periodo mongol de los siglos XII y XIV (COLL CONESA 2012 :337; BERTI Y TORRES 1983:25).

El primer plato procede de Kashan; está fechado entre los siglos XII-XIII y muestra este procedimiento en todo su esplendor.

Tema zoomorfo

Es un grupo compuesto solo por dos ejemplares (CE30; CE31), pero ha sido muy interesante descubrir que en realidad no se ha representado solo el tema íctico, como hasta entonces los autores habían sostenido, sino también el perfil de otro animal, equivocación plausible si solo nos fijamos en los restos de decoración azul que quedan visibles en la decoración de las piezas. Antes de afrontar el tema, vamos a describir la pieza CE30. Se trata de una composición que sigue de manera particular un esquema radial, donde hay tres peces orientados hacia el centro, de manera centrípeta y parecen introducidos en formas geométricas ovaladas y punteadas. El espacio restante se rellenó con una inscripción árabe que hemos visto en el apartado anterior (tema epigráfico).

El tema de los peces es algo que también procede de una tradición muy antigua. Para la religión cristiana el pez representaba a Jesucristo, ya que en griego *Ichthys* se correspondería con un acrónimo de la inscripción *Iesous Christos Theou Hyos Soter*, Jesús Hijo de Dios y Salvador.

Si lo miramos desde el punto de vista del mundo oriental, y en particular en Asia, el mismo término «pez» (魚) se pronuncia como la palabra (余) abundancia.

En los ritos asiáticos se adoraba a los peces, son símbolos de prosperidad y buena suerte y a los sacerdotes les estaba prohibido comer pescado (CIRLOT 1985:360).

Por estas razones es fácil encontrarlos representados como adorno de los cuencos de porcelana, en pareja⁶⁴ o en grupo distribuidos en círculo, como en los ejemplos de celadón del siglo XII de la dinastía Song (960-1280) de fig. 50. 1 (KADOI 2009: 56-58⁶⁵).

Realizado con paredes muy gruesas, con un vidriado espeso de color gris verdoso translucido, que se usó mucho en China y que fue imitado por los árabes de Irán como en la pieza fig. 50. 2 donde hay tres peces dispuestos

⁶⁴ Cuando hay una pareja de peces es un buen augurio para una matrimonio feliz.

⁶⁵ Kadoi Yuka 2009, Islamic Chinoiserie, The Art of mongol Iran, in Edinburgh Studies in Islamic Art.

creando un círculo concéntrico, fechada en el siglo XIV, en este caso en un ejemplo de al-Ándalus.

Además, en el Museo de la Alhambra, se conserva una zafa con esmalte verde nazarí que cubre la parte anterior donde hay representaciones de peces estilizados, dispuestos de forma centripeta (fig. 51). Pero ya en el siglo XII en Egipto aparecieron piezas doradas con cuatro peces dispuestos según un esquema compositivo radial, con las cabecitas dirigidas hacia el centro y que se alternan con la palabra prosperidad en árabe (*al yumn*).

	
<p>1- Celdón. Dinastía Song.</p>	<p>2- Imitación de Celadón. Irán s.XIV.</p>
	
<p>3- Zafa de peces S.XIV cerámica nazarí.</p>	<p>4- Egipto S.XII Loza dorada.</p>

Fig. 51. Ejemplos de lozas de diferente procedencia con el motivo de peces.

Como hemos podido observar, la iconografía del pez sigue dos formas de interpretaciones diferentes. Según el estudio hecho por Pedro Lavado, «por un lado se encuentran los contratipos o peces que nadan en direcciones

inversas y que rellenan el espacio del recipiente», «por el otro, nadando en un cierto ritmo helicoidal o circular sobre un eje o pez central».

El primer ejemplo se asocia a los principios de la filosofía T'ai Shi, el masculino y el femenino o Yang y Yin en la cultura oriental y que también tiene sus interpretaciones en el pensamiento sufi. En cuanto a los movimientos de los peces en las representaciones descritas, el investigador Pedro Lavado lo asocia a los rituales musulmanes de peregrinación hacia la Kaaba o la Cúpula de la Roca⁶⁶.

En el ejemplar CE31, como ya hemos señalado antes, intentamos aportar nuevas interpretaciones acerca de su decoración original.

Comúnmente se ha pensado que era un pez lo que aparecía representado en la superficie de la pieza. Su identificación parece muy sencilla a primera vista, pero en realidad gran parte del motivo decorativo se borró. Examinando en detalle la pieza me he dado cuenta de que quedaban todavía restos de elementos pintados con reflejo, lo que permitiría hacer una nueva interpretación del motivo.

Así que, a partir de esta impresión, y consultando diferentes catálogos de loza dorada valenciana, descubrimos un plato del siglo XV, incluido en la colección del Instituto Valencia de Don Juan decorado con dos pavos reales enfrentados y el árbol de la vida central (MARTÍNEZ CAVIRÓ 2010).

En nuestro ejemplar parece evidente que se ha perfilado una parte del cuerpo con el dorado, mientras que se completó la parte final del plumaje con el cobalto. Es justamente este color el que se ha conservado con más claridad en la escudilla de Pula. A pesar de que el plato de Valencia sea tardío y presente variaciones del tema, los elementos en común son más que evidentes (fig. 52).

⁶⁶ No se considera una mezquita, pero es un lugar de culto de los musulmanes en Jerusalén.



Fig. 52. *Izquierda pieza CE30, derecha plato de la Colección Don Juan de Valencia.*

Posteriormente, para obtener una comprobación se utilizó un programa de fotografía para someter la foto a una alteración cromática con la que se consiguió acentuar el tono dorado con el que poder reconstruir los detalles de la decoración de manera completa (fig. 54).

Con la intención de confirmar esta nueva interpretación, traemos a comparación un fragmento presente en el Museo de Paterna⁶⁷ (fig. 53), que se ha documentado recientemente, con trazos similares. En la lámina se ve claramente una parte del cuerpo del pavo real pintado en azul, mientras que hay restos de la cola y las plumas pintadas en dorado. Igualmente tenemos que llamar la atención sobre los pequeños trazos segmentados en dorado que recubren ambas piezas en la zona azul, tal y como se puede ver en el detalle que mostramos a continuación (fig.53).








⁶⁷ Agradecemos el director del Museo, Ernesto Manzanedo, y a Rosario Orero Esrich por la posibilidad de visualizar esta pieza y documentarlas.



Fig. 53. Izquierda fragmento Museo de Paterna, derecha pieza CE31 de Pula.



Fig. 54. CE31 restos de reflejo fantasma.

		
<p>1- Escultura con pavos, Mesopotamia, s. VI</p>	<p>2- Cuenco Alcalá de Henares. (S. XI) MAN-Madrid.</p>	<p>3- Filtro de agua Época Fatimí s. XI.</p>
		
<p>4- Loza dorada Basra-Iran s.X.</p>	<p>5- Azulejo Kashan-Iran s. XII-XIII.</p>	
		
<p>6- Loza dorada- Syria s.XII Aga Khan Museum AKM 550</p>	<p>7- Loza dorada y azul Syria-Raqqa (1200-1230)-Brooklyn Museum</p>	
<p>Fig. 55. Representaciones de pavos.</p>		

Es una iconografía muy frecuente en el mundo oriental y occidental desde épocas antiguas. Su origen se encuentra en el sur asiático y pueden aparecer en pareja y enfrentados en sus primeras apariciones en la iconografía sasánida (siglos III-VII), donde en el eje central se dispone siempre un tallo (fig. 55. n.º. 1).

Se atribuía a este animal significados y conceptos espirituales diferentes.

Cuando el tema decorativo llega el mundo romano, ellos mismos lo nombraban «pájaro de Juno» porque es el ave que acompañaba las ánimas en el más allá, luego los bizantinos y cristianos lo asociaron a las ideas de inmortalidad, resurrección y vida eterna.

El árbol de la vida que divide la escena de los dos pavos enfrentados simboliza la conexión entre cielo y tierra. En la cultura oriental, la cola de los pavos evocaba el cielo estrellado; además, los múltiples «ojos» que lleva en su plumaje, nos recuerda que los dioses lo ven todo. Por la forma que tiene y el esplendor que se puede apreciar cuando despliega la cola en forma de rueda, en Oriente lo asocian con la representación del Cosmos o del sol.

Sin embargo, los musulmanes retoman esta simetría de los pavos divididos por el árbol para representar *«las almas de los muertos como aves en un bosque pendientes de la resurrección que les hará entrar en el Paraíso»*, como los define Fernando Canilla del Rey en su artículo sobre la *iconografía del pavo real en la Edad Media*. Se trata de un tema bastante solicitado en el mundo andalusí y representado en diferentes objetos de marfil como botes, cajas o arquetas, así como en ambientes domésticos, como se aprecia en la pieza del Cuenco de Alcalá de Henares (fig. 55. n.º. 2) (siglo XI Museo Arqueológico Nacional Madrid).

Estamos hablando de tres siglos antes de nuestro conjunto de Pula, pero es importante demostrar que existe una herencia y transmisión de conceptos que siguen aplicándose, ya que la tradición oral y espiritual es algo intrínseco en cada cultura y se repite constantemente. Como evidencia de ello, presentamos a continuación algunos ejemplos iconográficos del pavo en la zona oriental como Egipto, Irán y Siria.

Durante el siglo XI en Egipto usaban piezas de cerámica muy interesantes, como la jarra filtro (fig. 55. n.º. 3), que lleva en la parte final interna (de la pared de la boca) una placa agujereada o filtro que servía para prevenir la intrusión de insectos y la contaminación del agua (SABIHA AL KHEMIR 2008:295). Esta parte que terminamos de describir lleva una minuciosa decoración que representa un pavo en su perfil derecho (fig. 55. n.º. 3), muy parecido al motivo de la loza C31 de Cerdeña. Aunque esta última no se aprecia en su totalidad por la desaparición parcial de la parte dorada, se percibe una cierta semejanza en la postura del ave y en los círculos-ojos que cierran la cola.

Otros ejemplos que aportamos a nuestro trabajo comparativo proceden de la antigua Persia y la iconografía es la misma: los pavones enfrentados y separados por el *hom* o árbol de la vida. El primero se realizó en la ciudad de Basra; está fechado en el siglo X y pintado exclusivamente en dorado (fig. 55. n.º. 4); el segundo fue encontrado en Kashan, donde se fabricaban azulejos en forma de estrella en dorado y azul (fig. 55. n.º. 5). En esta pieza se sitúan en el centro dos pavos reales contrapuestos, que cruzan los picos y están rodeados de elementos vegetales. Es un ave asociada, desde el periodo preislámico iraní, a la realeza y en su interpretación mística también se refiere al Paraíso, tanto es así que era un animal que se encontraba muy fácilmente en los jardines de los gobernadores y la élite. La belleza de estos jardines era el reflejo terrenal de su contraparte celestial (AKBARNIA 2009:107-108). De hecho, el poeta Athir al-Din Akhsikati dedicó algunos versos al sultán selyúcida Arslan b. Tughril (r.1161-76): «*el rey es en la singularidad un simurgh ('anqa) y en velocidad un halcón, en sagacidad una abubilla y en imperial gloria un pavo real*» (RUGIADI 2016:109).

Otros ejemplos que señalamos son piezas procedente de Siria del siglo XII, una conservada en el Aga Khan Museum (fig. 55. n.º. 6) y otra en el Brooklyn Museum (fig. 55. n.º. 7). Esta última, fue encontrada cerca de un taller y probablemente es un desecho de producción. Las excavaciones realizadas en



Fig. 55. Representaciones de pavos.

Raqqa por el Ottoman Imperial Museum entre los años 1906-1908 se hicieron cerca de un horno del siglo XIII y en esta ocasión salió este material. La pieza en cuestión pertenece al periodo Ayyubid; se ha fechado dentro de la segunda década del siglo XIII y el cuerpo del pavo está representado con trazos azules, mientras que en pigmento dorado se define el plumaje y algunas partes del animal. El conjunto está completado por elementos florales en el borde y motivos secundarios en los espacios vacíos, que parecen hojas de palmetas estilizadas como las del tipo “Pula”.

También es muy interesante la representación que se realiza en el tratado de al-Jazari publicado entre 1198-1200, encargado por el califa Nasr al-Din Mahmud antes de su reino. El autor recoge en un libro todos los dispositivos que creó y, entre ellos, el más llamativo es, sin duda, el proyecto de un reloj (fig. 55. n.º 8) regulado por un mecanismo formado por unas palas grandes que, llenándose de agua, accionan una rueda y con ella dos pavos reales señalan las horas a medida que pasa el tiempo (CANBY 2016:189-190).

Por último, no podían faltar una serie de correspondencias con el arte textil: la denominada franja del Pirineo, por haberse hallado en su interior. En principio se pensaba que formaba parte de un tocado musulmán, pero un análisis reciente ha demostrado que se trataba de una franja ornamental de otra pieza, posiblemente un paño de tapicería como el del obispo de

Barcelona de Arnaldo de Gurb 1252/1284⁶⁸ (PARTEARROYO 1992:224). En el fragmento que mostramos podemos ver un pavo dentro de un medallón, de perfil, realizado con colores más claros y contorneado en azul oscuro, sobre fondo dorado.

Las plumas se simulan con círculos dorados y en las alas se superponen dos tonos de seda azul. Todo inscrito dentro de una cenefa de elementos de palmetas alternas (fig. 55. n.º 9). La segunda pieza textil es una casulla de época almorávide de la primera mitad del siglo II y también fue realizada en seda (fig. 55. n.º 10). Procede de Mesopotamia y llegó al norte de África a través de los fenicios. Las colas de la pareja de pavones enfrentados parecen dibujar un semicírculo, con los «ojos» en la parte final que acentúan esa armonía geométrica. Entre ellos hay un *hom* en forma de palmeta estilizada (PARTEARROYO 1992:318). El conjunto está sobre un zócalo con una inscripción árabe en caracteres cúficos donde se puede leer lo siguiente: «bendición completa». Hoy en día se conserva en el Basilique St. Sernin, Toulouse, y en 1258 la casulla fue utilizada para envolver las reliquias de Saint-Exupéry⁶⁹.

⁶⁸ Estudio de Dorothy Shepherd, sobre el paño de Arnaldo de Gurb de la Catedral de Barcelona. SHEPHERD 1978: 111-134.

⁶⁹ Obispo de Toulouse en el siglo V.

3.1.4 Temas decorativos del reverso

Hasta el momento hemos presentado las numerosas decoraciones y motivos que se alternan en la loza de Pula, recuperando tanto los elementos que predominan en la composición como aquellos secundarios que se emplean simplemente en los espacios pequeños vacíos u obtenidos con la técnica de reserva.

Como sabemos, las 29 escudillas tienen un revestimiento estannífero que las recubre en ambas caras, por lo que también ha sido pintado el reverso de las piezas; esto significa que, para nuestro estudio, también hemos incluido los ornamentos que aparecen teniendo en cuenta que los estudios previos casi nunca enfocaron el interés hacia este aspecto ni tampoco lo documentaron gráficamente.

Hemos intentado incorporar en el catálogo fotografías de la parte externa de los objetos, pero siempre en la medida de lo posible, ya que el reflejo metálico desaparece con mucha facilidad de la cerámica y a pesar de que no veamos el color es posible que queden igualmente trazos indelebles a través de las huellas que deja el reflejo en la superficie.

Finalmente, se ha podido constatar que se han empleado dos modelos fijos para adornar el reverso de las piezas y que no hay una prevalencia de uno respecto al otro porque se corresponden numéricamente (fig. 56).

Ambos se suelen pintar en dorado y se colocan cerca del borde, dentro de una cenefa continua. La diferencia se define en los motivos empleados. En el primer caso se dibujan trazos por pares, con una ligera inclinación hacia arriba y abajo, llegando a tocarse en un punto, creando una especie de encadenado >>>>>, motivo tipo «*à chevrons*». Este mismo modelo lo vemos presente en las escudillas CE3, 6, 9, 16, 18, 19, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27 y 30. En cambio, en la segunda decoración, se desarrolla en una repetición de trazos diagonales que simulan una «rueda de radios».

En las piezas de Pula se ha detectado la presencia de otro elemento asociado a este ornamento, que se suele colocar debajo del pie. Se trata de una roseta

de forma y tamaño variable, que puede tener entre ocho y hasta quince pétalos continuos. Este modelo es el que se ha representado en las lozas CE4-5-7-8- 10-11-12-13-15-17-18-19-30.

Sin embargo, hay que señalar también los casos excepcionales de CE6-10 y 17, donde se ha añadido a la decoración en reflejo una línea continua en azul, justo bajo un par de centímetros del borde.

Todos los comentarios que hemos mencionado han sido considerados a medida que ha ido evolucionando la investigación, afinando los conocimientos que actualmente se tienen de las decoraciones insertadas en el conjunto originario de Pula, por un lado, y en las piezas que se consideran parte del denominado tipo “Pula” por otro.

De hecho, es muy probable que el cambio o la combinación de motivos en un mismo objeto pueda manifestar un marco temporal de su fabricación y circulación. También sería posible sostener que hubiera podido haber una diferencia cronológica entre el uso de los motivos de «*chevrons*» y de «rueda de radios».

Sería interesante averiguar si esta diversidad puede atribuirse a diferentes talleres de elaboración de estas series o si en realidad se produjeron en la misma época. Es cierto que la otra loza decorada en azul y dorado del grupo malagueño primitivo muestra disimilitud en su decoración exterior, como se puede apreciar en la siguiente tabla. Se trata de una banda continua donde se han dibujado líneas onduladas para emular ondas, por eso ha sido definido motivo de «ondas encabalgadas».

**Malagueno Primitivo motivo a
"ondas encabalgadas"**



**Gruppo Pula
"motivo a "chevrones"**



**Gruppo Pula motivo a "Rueda
de radios"**



Fig. 56. Diferentes tipo de reverso en las LVMD y LVMP.

Sin embargo, no hay que descartar la posibilidad de que en los mismos talleres se decora la cara exterior con otras decoraciones, como podemos ver en el fragmento documentado entre el material catalogado en la excavación de Calle Obispo Soler de Manises (fig. 57), donde parecen muy evidentes los motivos que incluirían a esta pieza en el tipo "Pula". Y otra más que veremos con más detenimiento en el siguiente capítulo.

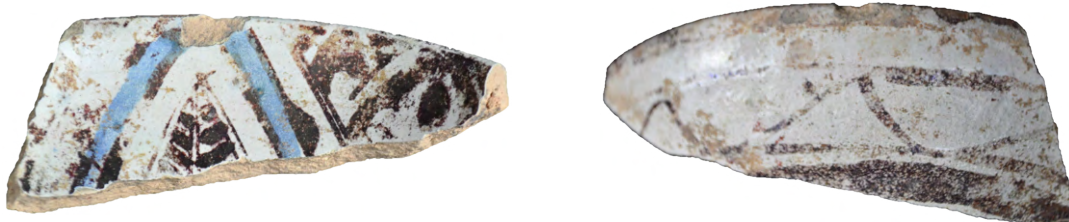


Fig. 57. Pieza hallada en C/ Obispo Soler de Manises.

Otro detalle que caracteriza algunas de estas piezas es la presencia de una roseta en la concavidad circular exterior del pie. Por supuesto, cada una es diferente del resto por el hecho de estar pintadas a mano alzada, pero sí podemos identificar por lo menos dos patrones que se repiten en los 29 ejemplares en cuestión. En la podemos ver las dos tipologías de decoración floral que se han identificado entre las piezas analizadas.

Con todas las informaciones y conocimientos adquiridos desde sus primeros descubrimientos hasta el día de hoy, es posible marcar con mayor definición una evolución y límites cronológicos de la producción valenciana examinada. Si en un principio se identificó como la primera en desarrollarse a principios del siglo XIV, ahora sabemos que las lozas doradas que primero empezaron a circular entre las clases nobles fue la denominada malagueña primitiva, introduciendo la novedosa técnica del dorado combinado con el cobalto. Según J. Coll antes de 1325 no existen datos que permitan demostrar su elaboración.

3.2. Base de datos

Actualmente hemos catalogado la mayor parte de los motivos decorativos que aparecen en las lozas valencianas del conjunto Pula y, con la finalidad de que el trabajo realizado se pueda disfrutar públicamente, nos planteamos el proyecto de crear una base de datos (fig. 58). El objetivo final es que esté disponible para la comunidad científica, de manera que sea una ayuda para las próximas investigaciones; que facilite el trabajo a la hora de buscar diversas informaciones y, desde luego, que sea un material abierto para que se puedan incorporar nuevos datos.

Ya se ha creado un archivo virtual subdividido en tres partes. En la primera de ellas se han puesto las fichas descriptivas de todas las piezas decoradas en azul y dorado de Pula, siguiendo la sigla atribuida por el conservador del Museo de Cagliari, es decir, CE más el número currens⁷⁰.

En la segunda se han incorporado todos los motivos recuperados en el repertorio iconográfico del conjunto originario, mientras que en el último apartado se ha fichado todo el material semejante a las decoraciones tipo “Pula”; en primer lugar, se han incorporado los *bacini* italianos, si bien la idea es que posteriormente se use para integrar otros materiales procedentes de contextos arqueológicos u otro tipo de hallazgos.

Cuanta mayor información se incluya en la base de datos más sencillo será realizar búsquedas complejas y cruzadas, obteniendo así resultados más específicos.

En concreto, se podrán obtener datos estadísticos en corto tiempo, definir cuáles son los elementos que se siguen repitiendo y empleando durante décadas, delinear un espacio de difusión de los mismos y también el momento de su circulación, así como definir finalmente la cronología de esta producción contestando las preguntas que todavía quedan sin respuesta.

Pero no queremos centrar el estudio únicamente en el aspecto iconográfico, así que no se descarta la idea de dejar aparte las cuestiones técnicas

⁷⁰ Ordenación siguiendo una secuencia de números correlativos o números de registro.

vinculadas a los objetos, eventuales análisis arqueométricos y todo lo que se refiere a las tipologías y dibujos de las piezas, que en parte ya se han hecho para el *corpus* originario, pero es mucho más complejo intentarlo con los *bacini* por su imposibilidad de ser examinados.

fichaPula

32 Total (Unsorted) Records

1

PANTALLA GENERAL

View As: [Grid]

B I U

Preview

New Record Delete Record

Find Sort

AB

Edit Layout

VOLVER FAMILIA PULA **Motus**

N° Inventario CE3 **Codice** 380 **CodNE** M4 M1

Collocazione Pinacoteca Nazionale di Cagliari **Immagine**

Regione Sardegna

Provincia Cagliari

Comune Pula

Forma **Serie** **Tecnica**

Aperta Pula Azul y Dorado

Dimensioni **Datazione**

Alt. 52-55 mm.

D.Max 123 mm.

D.Base 47 mm.

Zona produzione

Tipo di Rinvenimento Fortuito

Descrizione

Descrizione
Cavità divisa in sei settori da bande radiali blu definite a lustro e chiusi in alto da archi a sesto acuto, contenenti alternativamente una foglia con venature oblique a lustro e fiore in blu e lustro su alto gambo, affiancato da germogli ad andamento sinuoso; nei pennacchi, divisi in triangoli da linea mediana blu, motivi di riempimento a lustro. **Esterno:** fascia a chevrons e nel fondo del piede rosetta con petali ad elica in lustro.

100% Browse

Fig. 57. Ejemplos de fichas de la base de datos.

Siglo XIV2012

Records: 1 / 259 Total (Unsorted) | View As: [Grid] [List] [Table] | Preview

Layout: PANTALLA GENERAL | New Record | Delete Record | Find | Sort

Forma Escudilla **Grupo** PULA
 cod GP10 N° Lug./Colecc. S. Maria Novella (Marti-Pisa) **Motius**

Zona produc. Area de Valencia
 Estilo Pula complejo. -Grupo Pula: con laceria compleja de

Cronologia D.taq. 1332 **D.taq.** 1330

Tecnica deco. Reflejo y azul sobre blanco

Fuente Berti, Graziella (2002), Le role des bacini...Calife, Prince,


Dimensiones Berti y Tongiorgi, 1974; Faenza LX.

Bibliografia **IMG**

Descripción
 Escudilla. Composición radial: estrella en octógono central de la que surgen ocho pétalos poligonales. Encierra: Laceria central y palmetas tripartitas en reserva alternadas con árbol de la vida en las metopas laterales.

Comentario
 La fecha de construcción o finalización "risale" en 1332. Gran parecido con el ejemplar 91 del lote de Pula en su organización, aunque no en los motivos utilizados (Porcella, Moriscos). Berti asegura su datación en 1332 en numerosos artículos (Berti y Tongiorgi, 1981; Berti, 1999; 248; Berti 2002). Sin embargo Berti y Tongiorgi (1974; 73), indican que la iglesia de San Martino empezó a construirse a partir de 1332, y que las piezas no podrían haberse insertado después de 1350, fechas que coincidirían con Santa maria La Novella.

Composición
Estructura decorativa



CLAVMOT

Fig. 57. Ejemplos de fichas de la base de datos.

**IV.
MATERIAL COMPARATIVO LOCALIZADO EN
OTROS YACIMIENTOS**

4.1. Conjuntos analizados y sus características

Una vez terminado el análisis del conjunto original de Pula, empezamos el estudio que incluye, por supuesto, los dos centros productivos más importantes de los siglos XIV-XV en el área de Valencia y otro conjunto hallado en la propia ciudad.

4.1.1 Paterna

La ciudad de Paterna se encuentra a unos pocos kilómetros de Valencia y está situada en la margen izquierda del río Turia. Su origen remonta a la época romana, como se ha documentado en los dos poblados excavados en la Lloma de Betxí desde 1984 (DE PEDRO MICHÓ *et al.* 1998) y de Despeñaperros, que desapareció por las obras de acceso al recinto de la Feria de Muestras en los años sesenta. Pero durante las intervenciones del barrio alfarero medieval de Las Ollerías Menores en 1998, que comentaremos más adelante en este mismo epígrafe, se documentó en la Calle de los Huertos un pequeño horno romano y algunos fragmentos de *sigillata* datables a la segunda mitad del siglo I d .C., además de restos de villas, acueductos y otras edificaciones dentro del municipio de Paterna (ALFONSO BARBERÁ 1978). Desafortunadamente no hay evidencias claras de época visigótica y de la Alta Edad Media, pero sí que está documentado un asentamiento dentro del pueblo de época musulmana. El origen del término Paterna ha sido investigado por varios historiadores entre los cuales recordamos a Anio de Viterbe, quien afirma que podría proceder del rey legendario Palatulo (GONZÁLEZ MARTÍ 1944:115 Vol. I). Por otra parte, Pedro Antonio Beuter (1490-1495-1554) supone que correspondería a la Iuballa, como llamaban a Paterna en la época del Cid (GONZÁLEZ MARTÍ 1944:115 Vol. I). Hay otros investigadores, como Pérez i Marco y Zurriaga Navarro (1996:25-28), que mencionan que el término podría derivar del latín '*pater*' o '*patera*', nombre que significa 'cosa redonda y ancha', como son los

platos. En el siglo X se denota un cierto cambio en la zona donde está situada Paterna, por la introducción de nuevos cultivos traídos de Oriente, el arroz, la naranja y la caña de azúcar, lo que modifica la fisonomía del territorio. Sabemos por Escolano que fue dotada de un castillo, rodeado por una muralla (en parte excavada en 1983), y utilizado por el Cid Campeador como «cuartel general para la conquista de la ciudad de Valencia» (ESCOLANO 1611). El castillo se situaría en lo alto de una colina llamada el «Calvario»; de hecho, la calle cerca de donde estaba colocado mantiene el topónimo de Calle Castillo y es por donde pasaba el primer cerco de la muralla. Durante las tres campañas realizadas entre 1993 y 1995 en la calle en cuestión, se hallaron los testigos materiales de estos acontecimientos históricos: los cimientos de la muralla musulmana y dos viviendas construidas encima del foso.

El patrimonio y la importancia de Paterna se descubrió gracias a Manuel González Martí quien, en torno al año 1907, paseando por la zona que fue sucesivamente denominada «El Testar de Molí» (GONZALÉZ MARTÍ 1944:107), encontró una ingente cantidad de cerámica decorada en verde y manganeso, en azul y dorado o simplemente en cobalto. Se trata de un área donde, por cierto, estaba ubicado un molino y eso dice bastante sobre la actividad productiva de esa misma zona. El nombre fue atribuido por los primeros visitantes del lugar, que al ver la abundante presencia de desechos de cocción y restos destrozados, lo asociaron a un vertedero de un testar y los molinos cercanos completaron la denominación de la zona (GIMENO ROSSELLÓ 1995:45). Guillermo de Osma y Scull, estudioso que se revela muy importante para ambos centros por su trayectoria como arqueólogo y coleccionista, investigó y promocionó la técnica del reflejo que se empleaba en época medieval. Fue también mecenas, propició la recuperación de piezas cerámicas para su estudio y divulgación, y publicó diferentes libros referidos al tema. De hecho, es el primero que editó una serie de textos del año 1403 que hacen referencia al registro del notario Miguel Camanyes, donde se menciona que Paterna tenía dos barrios alfareros: las Ollerías Mayores

(acerca de la acequia de Montcada) y las Ollerías Menores (en el camino hacia a Liria) (OSMA, 1911) (fig. 59).

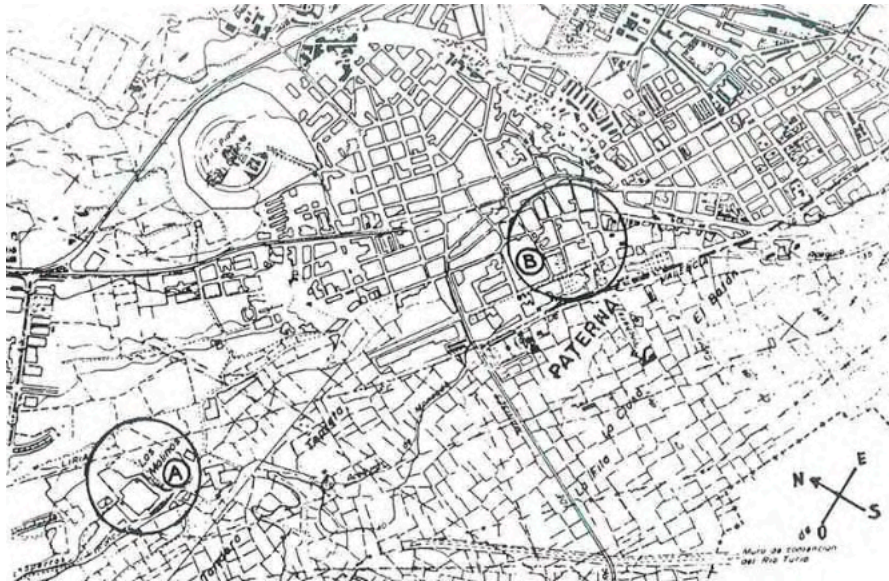


Fig. 59. A- Ollerías Mayores; B- Ollerías Menores (Paterna).

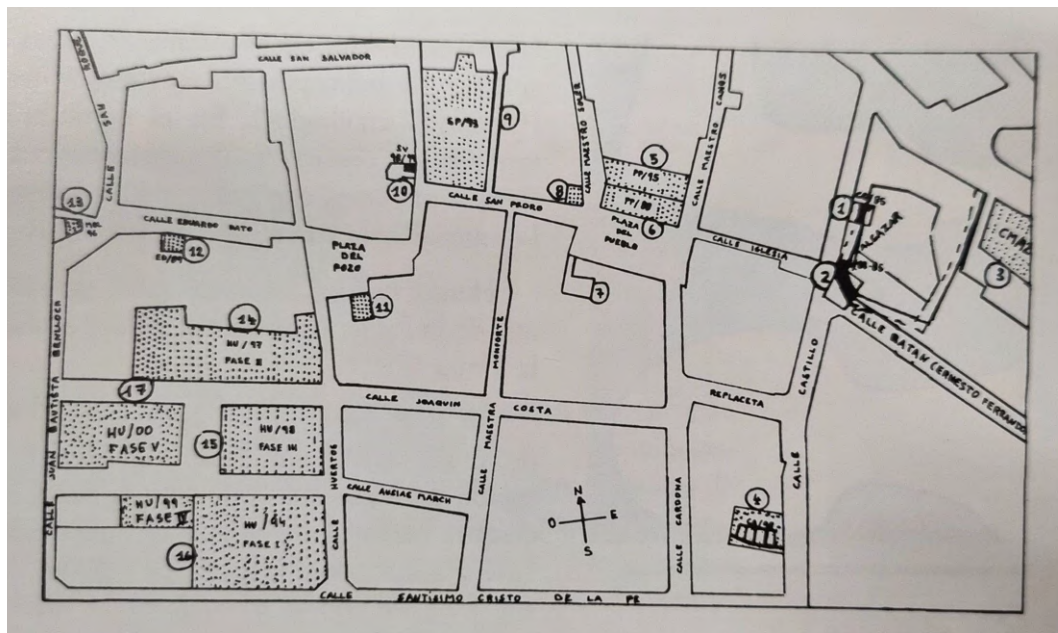


Fig. 60. Foto MESQUIDA 2001. Las diferentes intervenciones arqueológicas en Paterna (C/ de los Huertos, Calle San Pedro y Castillo Batán).

Según la investigadora Mercedes Mesquida, entre los años 1907 y 1911 fueron destruidos 20 hornos para sacar piezas destinadas a la venta por anticuarios y coleccionistas. La enorme cantidad de piezas que fueron halladas en aquel momento se vendían por toneladas y formaron parte de la colecciones de los museos más importantes. Por supuesto, al recoger las piezas del contexto originario sin una sistemática arqueológica se ha perdido todo el valor científico que se hubiera podido extraer. Este tipo de intervenciones, sin aplicar ninguna metodología científica, duraron hasta la segunda mitad del siglo XX. En el año 1982 se volvieron a realizar una serie de obras (siempre en la misma zona) para construir el gasoducto y fue inevitable la aparición de una gran cantidad de cerámica, tanto que se alertó a las autoridades competentes y se elaboró un proyecto de investigación arqueológica patrocinado por el Ministerio de Cultura, el Departamento de Arqueología de la Universidad de Valencia y el Museo Nacional de Cerámica González Martí (Valencia). Las campañas duraron dos años y, según la arqueóloga Mesquida, los resultados no fueron satisfactorios, ya que encargaron el trabajo a jóvenes arqueólogos con poca experiencia y eso se notó a la hora de desempeñarse en la complejidad de la excavación. De hecho, llegaron a mezclar estratos y consecuentemente el mismo material depositado (BARRACHINA, CARMONA Y MILLARES, 1984).

Como estos trabajos no dieron los resultados esperados, el Museo de Paterna organizó sus propias excavaciones desde el año 1985 hasta 1989 bajo la supervisión primero de la directora Mercedes Mesquida y del Dr. François Amigues (por parte de la casa de Velázquez-Madrid), y luego solo por parte del Ayuntamiento de Paterna. Se identificaron dos zonas alfareras, una a 3 km al oeste del pueblo y la segunda en terrenos al sur de Paterna. Según Mercedes, ambas mantuvieron una continuidad en su funcionamiento desde la época islámica hasta mediados del siglo XVII, hecho que no se pudo averiguar por falta de una meticulosa investigación científica, ya que las piezas halladas salían del contexto siguiendo una metodología cronológica y no estratigráfica; esto quiere decir que excavaron por capas y a cada nivel se

le atribuía una datación en siglos determinada, descontextualizando de esa forma su importancia histórica. El criterio elegido lo explica la misma directora: «[...]porque pensamos que le será más fácil al lector entender el desarrollo y evolución de las técnicas y de la producción de la cerámica de Paterna a lo largo del tiempo». Mercedes Mesquida propone una cronología absoluta para los contextos hallados gracias al hallazgo de dos monedas: la primera es un real de plata referido a Martín el Humano (1396-1410), cuyo nombre aparece en el anverso con la leyenda que confirma su identificación, mientras que en el reverso está el escudo coronado de Aragón. Fue encontrado, como dice el texto publicado en 2001 por el Ayuntamiento de Paterna, «en la capa de la destrucción de la Alfarería I, perteneciente al Estrato I, nivel 2, encima de las tejas que la cubrían». Este hecho fue interpretado de la siguiente forma: «la moneda de Martín el Humano nos indica que a partir del 1396 (1450 a lo máximo) estas alfarerías no existían, puesto que la moneda fue encontrada sobre su ruinas» (MESQUIDA 2001). La segunda es un dinero de Jaume II (1291/1327) y, citando la publicación de Mercedes Mesquida (2001), «la encontramos en el patio de una de las casas destruidas encima del foso de la muralla, después de que éste fuera rellenado con cerámica procedente de la alfarería del barrio de “Las Ollerías Menores”» que se situaba cerca. Las cerámicas que rellenaban el foso, por debajo de la casa, eran similares a las fabricadas en Las Ollería Mayores, Estrato II. El método empleado en las diferentes excavaciones y los resultados, bastante incompletos, no restan en absoluto la importancia de los trabajos que hicieron en aquellos años, sobre todo en los inicios cuando la metodología de la excavación sistemática todavía estaba poco extendida, en especial por el descubrimiento de una actividad alfarera de época antigua y su relevancia en los siglos sucesivos.

Afortunadamente, estudiosos sobre el tema han evidenciado la existencia de fuentes escritas, casi siempre de carácter notarial, donde aparecen maestros alfareros que se comprometen en la fabricación de un número determinado de piezas cerámicas. El documento más antiguo es del 1285, cuando un

alfarero de Paterna llamado Mahomet Algebha vende 100 «*alcolles bonas, sinceras y bene coctas*» para aceite a un comerciante de Valencia. Más tarde, encontramos el documento sobre la venta en 1317 de la venta del alfarero patenero Azmet Aben Callip y Cahat Axalbom a Vidal Ferrer de Alboraya de «cuatro docenas de “alfabies” (tinajas), buenas, blancas, bien cocidas y embadurnadas de buena pez castellana», para entregarlas en su domicilio. Otro maestro vende a Bernat Cabot, cardador de lana, y al sastre Bernat Maxella, tres docenas de tinajas. En 1319 Francisco Falgueres Rodrigo Martínez y su hijo Bonanato venden «*seicientas jarras moriscas bien cocidas, bien embadurnadas y bien “emparellatas”*» al comerciante valenciano Francisco Falgueres (OSMA 1911:18). Los términos *canterers*, *ollers* o *gerrers* se utilizan para identificar a los alfareros, pero no significa que estén especializados solo en esos objetos. También tenemos constancia de otro documento de 1521, donde se mencionan 45 obradores en Las Olleries Menores, topónimo que identifica su menor extensión de la zona respecto a la otra y una probable producción de cerámica de tamaño inferior y del uso de diferentes técnicas.

Sobre el origen del señorío, cabe decir que después de 1238 el rey Jaume I repartió las tierras a los numerosos caballeros que trabajaron con él en la conquista del territorio levantino y la creación del nuevo Reino de Valencia. Uno de los nobles más poderosos de aquel momento, Artal de Luna, recibió el señorío de Paterna y Manises, en el año 1237⁷¹ en el Puig de Santa María. Según la información obtenida por los investigadores⁷² «el señor de Paterna y Manises percibía 80.000 sueldos de impuestos por parte de los musulmanes, más 12.000 correspondientes a los impuestos del diezmos y primicias como dijimos antes, además de 700 sueldos que recibirá de cargo de alcalde, lo que hace un total de 92.700 sueldos al año» (MESQUIDA

⁷¹ El archivo original de la Corona de Aragón que hace referencia a este acontecimiento se encuentra en la Cancillería Real de Barcelona. Registro 5, f. 1r. donde hay una nota escrita al Llibre de Repartiment del Reino de Valencia: Artallus de Luna, alqueriam de Paterna et Maneçar. VII idus julii. Llibre del Repartiment 1237,1.

⁷² Estudios realizado por Manuel Ortiz Lobato y Miguel Angel Segovia Rodríguez en ACA. PERG. 2432 a lo que hace referencia Mesquida (2001:31); además de BURNS 1987: 26.

2001:31). Los beneficios que obtenía el señor procedían de los impuestos sobre las alfarerías o *dret de olleries* y continuaron en siglos sucesivos y cuando los dos pueblos ya no estaban bajo el mismo señor. De hecho, a principios del siglo XV, María de Luna, esposa de Martín el Humano y propietaria de las Ollerías de Paterna, «recibía unos 10.000 sueldos anuales solo por el arrendamiento del diezmo que le correspondía de su alfarerías de Paterna» (CERVANTES PERIS 1998: 141-151).

En las zonas interesadas por los trabajos arqueológicos se han sacado a la luz 10 alfarerías, cuatro situadas en Las Ollerías Mayores y seis en Las Ollerías Menores. Son talleres que incluyen no solo los hornos para la cocción, sino también el área de preparación y decantación de la arcilla, del secado de las piezas y de conformación para la realización de la pieza a mano o mecánicamente con el torno. En concreto, se encontraron tres grandes hornos en las dos Ollerías Mayores más otros diecisiete más pequeños que estaban ubicados en Las Ollerías Menores y, probablemente, según Mercedes Mesquida, su función fue realizar el tercer fuego en piezas de tamaño inferior (cuencos, escudillas o jarras).

Estos hornitos tenían un tamaño entre 1,50 y 2,20 m de longitud y una anchura de 0,35/0,62 m, pero ninguno de ellos se encontró completo debido a su fragilidad. Asociada a estos, se halló una ingente cantidad de lozas, la mayoría con defectos en la cocción del pigmento dorado.

En la excavación se ha podido documentar que en el Testar de Molí las alfarerías estaban contiguas una a la otra y construidas alrededor de un patio o zona libre donde se instalaron los hornos. Ello se confirma no solo a nivel arqueológico para dos hornos sobre tres, sino también por un documento medieval: «*un Pati de obradors derroquats ab un forn chich atinent*» «[...] *una ereta atinent los dits palaus et ab un fornet chich dins lo dit pati*» (OSMA 1911:14-15). A este complejo están asociadas también algunas balsas para preparar la arcilla, que se obtenía haciendo agujeros en el suelo y sacándola siguiendo las vetas de arcilla.

Por un documento del 1411 se sabe que los alfareros alquilaban terrenos para extraerla. En este caso, un azulejero valenciano fue llamado para arreglar un horno de un particular y el propietario le permitió cavar ocho agujeros para recuperar la arcilla y, además, le dejó en uso las eras de la finca para secar los azulejos. A cambio, el dueño le pidió dejar *«en beneficio de la tierra, todas las cenizas y escorias del horno, cuidando de cerrar bien los “clots” para que luego pueda regarse»* (OSMA 1908:102). Según los estudios de Molera y Vendrell sobre las materias primas y las pastas cerámicas, los alfareros adaptaban los componentes a la medida del producto que querían realizar. Si su destino era ser utilizada para cocinar, se añadía la arcilla con cantidad de arena de cuarzo en granos gruesos para obtener una mayor resistencia y los objetos que iban a ser barnizados se sumergían en un baño con la preparación del vidriado de plomo. Por otra parte, a las piezas que iban a ser esmaltadas se les añadía la arcilla arena de cuarzo y calcita molida para que tras la cocción resultaran más blancas (MOLERA-VENDRELL 1991). En otro documento del 1403 descubrimos que a veces los hornos eran propiedad de varios alfareros: *«V cases contigues ab mig forn de coure guerre majors»* (OSMA 1911:14-15). De hecho, se han encontrado en el mismo taller distintas marcas alfareras que pertenecían seguramente a distintos maestros (MESQUIDA 1987:15). Entre los materiales hallados en esta zona se han encontrado muchos con defectos de cocción, desechados por tener imperfecciones y, siempre según la opinión de Mezquida, los desechos eran tan abundantes que podrían *«formar capas de hasta dos metros de altura»* (MESQUIDA 1994:46). Además, se han documentado partes de una nave en la llamada Alfarería I, donde se agrupaban las cerámicas listas para ser vendidas por formas: escudillas, ollas, tapaderas, cántaros, etc.

Sobre los materiales de Paterna del tipo Pula

En el caso de Paterna se ha empleado una diferente metodología. Una vez seleccionadas las excavaciones donde se descubrieron muchas lozas decoradas en azul y dorado relacionadas con el tipo “Pula”, se procedió a comparar las piezas a partir de su iconografía, ya que no se sacaron a la luz según un procedimiento científico riguroso y no se ha podido reconocer todo el material procedente del mismo contexto. Se trata de las intervenciones realizadas en los años noventa en el Testar de Molí, en la Calle de los Huertos en 1997, en Blas Vila, en el Castillo Batán (actualmente la Senda de Batán es Calle Ernesto Ferrando) y en la Calle San Pedro (fig. 60). De estas dos últimas, se han documentado solo pocos ejemplares por falta de tiempo en la investigación, pero merecerían un estudio más profundizado.

Calle Huertos (tabla 2⁷³)

La zona donde se sitúa la excavación de Calle de los Huertos hace poco tiempo eran campos de explotación agrícola. Había una fábrica de curtido que ocupaba el área; se rebajó hasta una cota de -1,20 cm para encontrar el primer estrato arqueológico y los trabajos se dividieron en 5 fases. Las primeras intervenciones fueron realizadas por parte del Ayuntamiento de Paterna; en el año 1996 la promotora confió las excavaciones a una empresa llamada Ariete, dirigida por José Benito. La arqueóloga municipal, Mercedes Mesquida, se quejó bastante de sus métodos *«por cortar el terreno a máquina sin preocuparse de si cerámicas enteras se destrozaban, y por todas partes se vaciaba el solar a grandes paladas para llegar a ese final de excavación deseado»*. La Dirección General de Patrimonio de la Consejería de Cultura revocó el permiso de esta empresa y concedió a los arqueólogos municipales la continuación con la investigación del barrio alfarero en la parte del solar que aún faltaba por

⁷³ Agradezco mis colegas Bence Kovacs y Hugo del Pozo por ayudarme en algunos dibujos del contexto de Calle Alta y Paterna y por la disponibilidad y amistad demostrada en todos estos años.

indagar.

Durante esta nueva fase se delimitaron cinco alfarerías, dos hornos y doce hornitos para cocer el dorado, aunque no estaban completos del todo y quedaban restos de ellos hasta una altura de 0,50 m. Las lozas que hallaron eran defectuosas y algunas fueron desechadas después de la tercera cocción, ya que el reflejo no se había fijado en la superficie de manera uniforme, y otras estaban pintadas porque conservaban restos de pigmento rojo de la preparación del reflejo, pero no llegaron a cocerse. Podemos ver algunos de estos ejemplos en la tabla 2. La excavación siguió en el solar situado frente al ayuntamiento, pero aquí salió a la luz una curtiduría.

En cuanto a la iconografía de las piezas localizadas, se distinguen pocos elementos decorativos, pero es cierto que los artistas alfareros los combinaron de tal forma que aparecen muchas variantes. Por lo que he podido observar en el estudio del material de Paterna, en asociación con la loza del tipo “Pula”, es evidente una producción local de la fase del dorado que es indiscutible, pero la propuesta cronológica presentada por la directora del museo en aquellos años parece ser demasiado antigua, ya que los demás contextos que ofrecen materiales comparables, tanto en las excavaciones como en los *bacini*, nos indican como mucho el tercer cuarto del siglo XIV en su inicio de circulación.

Considero que los defectos encontrados en las piezas durante el procedimiento de cocción del tercer fuego es un testigo clarísimo de que los hornitos eran para *coure obra de terra daurada*, pero lo mismo se puede afirmar para la anteriores fases.

En Paterna, desgraciadamente, ese yacimiento no se ha publicado nunca y como los almacenes de su museo no están del todo accesibles a este nivel, es complicado averiguar si verdaderamente hay testigos de todas las fases del proceso productivo. Sí existen algunas piezas bizcochadas con restos de pigmento de cobalto bajo cubierta, antes de recibir la segunda cocción, pero se trata de una producción del siglo XV (por ejemplo, el motivo de corona) y no corresponde a la serie estudiada en este trabajo.

Por esta razón, invitamos a que se proceda a las revisiones de los materiales, ya que estoy convencida de que seguramente aparecerán testimonios que permitan avanzar en el conocimiento de aspectos como la cadena operativa de producción, pero habría que analizar todo el material de las excavaciones más importante de este barrio alfarero. Sin duda, hay datos e informaciones que todavía están por descubrir.

Dicho esto, el material que ha sido documentado para el estudio fue hallado en los contextos que acabamos de describir, pero hemos añadido algunas más, que fueron descubiertas en Castillo Batán (actualmente es Senda de Batán es Calle Ernesto Ferrando) y en la Calle San Pedro porque aportaron muchas informaciones a nivel iconográfico.

Castillo Batán y Calle San Pedro (tabla2)

Esta última fue una excavación de urgencia dirigida por la propia Mercedes Mesquida en 1993. El solar en cuestión estaba ocupado en la parte oeste por una colina de areniscas y se escalonaba de la zona norte a sur en tres terrazas fluviales, con un depósito de arcilla muy plástica debajo del suelo arenoso. En este desnivel de 7 metros se encontraron algunas alfarerías y una vivienda en cueva. En la terraza inferior se documentó un silo, con forma ovoide y fondo plano, lleno de tierra, cerámica y piedras.

Según la arqueóloga Mesquida, cuando la alfarería fue trasladada fuera de las murallas, la zona fue ocupada y habitada con nuevas casas, una de ellas realizada sobre el silo en cuestión para reutilizar el espacio. Por esta razón se rellenó con un depósito de tierra y cerámicas casi completas como las que documentamos para este trabajo (tabla 2) (MESQUIDA 2001:91-92).

En las excavaciones de Las Ollerías Mayores consiguieron sacar a la luz 545 piezas, mientras que en las dos intervenciones de la Calle de los Huertos y la Calle San Vicente, incluidas dentro del barrio de Las Ollerías Menores, se han descubierto 13 hornos para la cocción de reflejo metálico —aunque no haya ninguno entero—y se hallaron 2060 piezas.

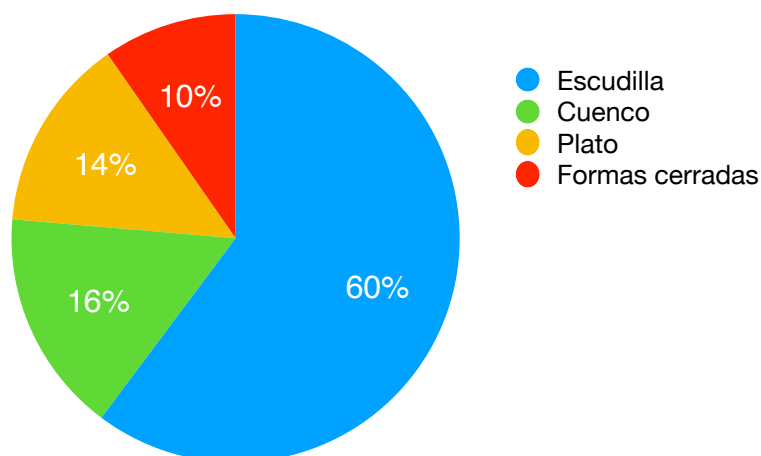


Fig. 61. *Tipología del material analizados de C/ de los Huertos.*

Entre ellas encontramos todas la producciones de Paterna del siglo XIV, como la cerámica bizcochada pintada con manganeso, la loza valenciana decorada en verde y negro clásica, estilo evolucionado y esquemático (LVVNC; LVVNE; LVVNX), la loza valenciana decorada solo en dorado o en azul y dorado (LVMD; LVMDA; LVMDE; LVDP; LVDCM).

Para nuestra investigación, hemos seleccionado 93 piezas que conservan todavía elementos decorativos del tipo “Pula” y que muestran la vastedad del repertorio iconográfico de esta serie. La misma directora de la excavación, la arqueóloga Mercedes Mesquida, dice que se han repertoriado muchas más tipologías que decoraciones y eso es evidente observando las láminas elaboradas del material paterner, los motivos son pocos pero se repiten combinados de manera distinta.

El gráfico (fig. 61) elaborado sobre el conjunto analizado indica que el porcentaje más alto por tipo lo ha proporcionado la escudilla (60 %), sigue el cuenco (16 %), el plato (14 %) y finalmente las formas cerradas que incluyen jarras, jarros y una redoma con un 10 % sobre el total.

Las escudillas y los cuencos son las formas más abundantes; tienen características similares en cuanto a morfología, perfil semiesférico, y lo

único que va cambiando es el borde y las dimensiones de las piezas. Si en las primeras el diámetro de la boca podía estar entre los 90 mm y los 160 mm (tabla 2. BV 9164 y HU 5220), en los cuencos hay piezas entre 140 mm a 160 mm. (tabla 2. HU 5227), con labio redondeado y otros ejemplares exvasados.

Por otro lado, los platos suelen ser de tamaño bastante grande, con unos diámetros de 200-220 mm (tabla 2. HU5257 y HU5259). Algunos llevan un borde con ala con labio levemente moldurado y otros son más simples.

En cuanto a las formas cerradas, hay algunas jarras con pie discoidal y línea continua hasta el borde ligeramente exvasado y no lleva ni pico ni pitorro (tabla 2. BV 8525).

Hay también jarros, con formas parecidas a las anteriores, pero con pico vertedor estirando simplemente hacia abajo el borde de la boca; tienen una asa de sección circular y un cuerpo esférico (tabla 2. HU 5327; CB 1113-1117). La altura es bastante variable porque hay ejemplares de 150 a 190 mm (tabla 2. HU 5319- CB 1117). Por último, tenemos un ejemplar de redoma con arranque de asa en un cuerpo hemisférico y el cuello alargado y estrecho.

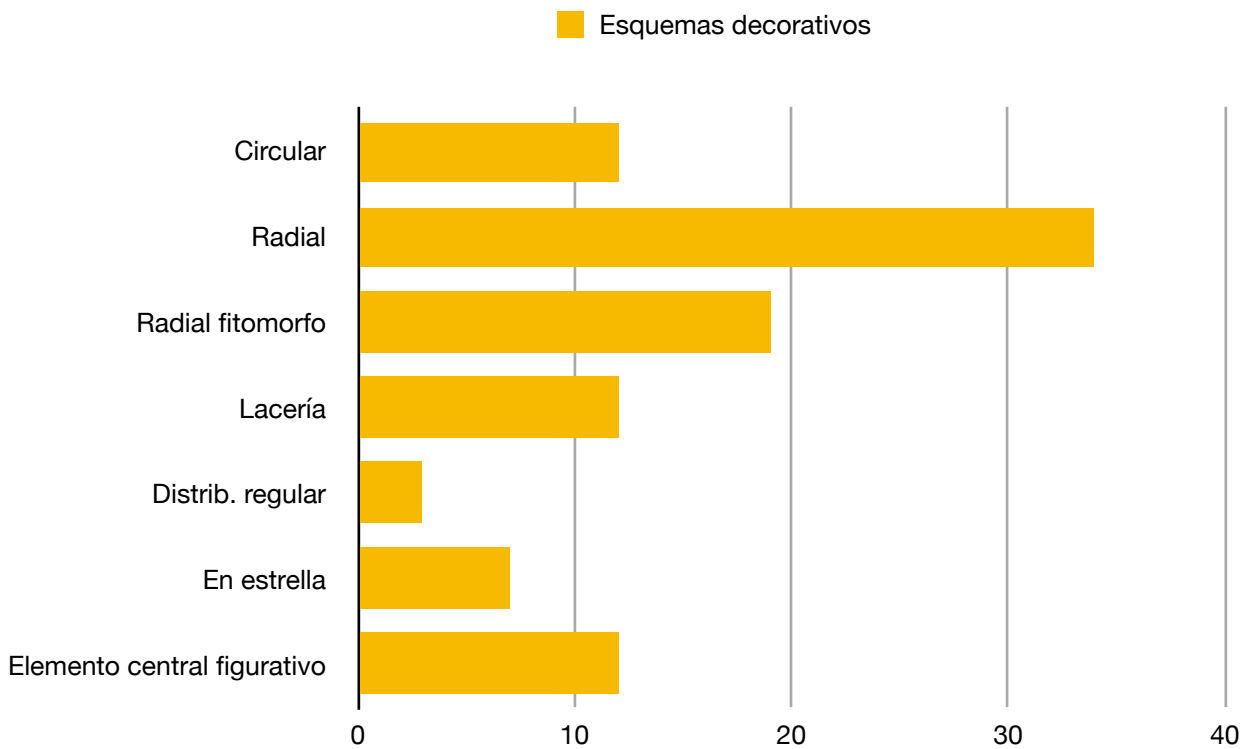
Mirando detenidamente el material hallado en la Calle de los Huertos, así como su proceso de fabricación, es difícil afirmar que procedan de un mismo taller, pero es verdad que las piezas —las que tenemos casi completas— presentan un acabado bastante homogéneo (ej. fig. 62. n.º 1; HU 5369-5642); hay muy pocos casos donde se denota una manufactura descuidada pero, aún así, han llegado a completar igualmente todas las fases de la cadena productiva (fig. 62. n.º 2; HU 5434). De hecho, si observamos la base de la fig. 62, n.º 3, notaremos piedrecitas de un tamaño bastante grande incluidas en la pasta cerámica y seguramente algunas de ellas durante la fase de cocción han estallado creando una cierta discontinuidad en la misma superficie.



Fig. 62. Ejemplares: 1-3 C/de los Huertos ; 4-5 Castillo Batán.

En los otros contextos hay pocos ejemplares para poder hacer algunas hipótesis, pero entre las veinte que proceden de Castillo Batán sí notamos una cierta desigualdad en cuanto a su elaboración final. Resultan muy bastas, se nota una falta de meticulosidad para acabar el objeto; la pieza se ha sacado del torno sin cuidado y lo mismo ha ocurrido a la hora de pintarla (fig. 62, n.º 4 y 5; CB703; 725). Eso podría ser un indicador de una época de una producción masiva, como ya hemos comentado para el lote de “Pula”, que provocaba la falta de una mayor atención en la realización de las piezas. Y esto coincide cronológicamente en algunos casos con el tipo de decoraciones que llevan.

Como hemos comentado anteriormente, el repertorio iconográfico de Paterna no está compuesto por un número ingente de motivos, aunque, no obstante, se aprecia el alto nivel de habilidad artística de los maestros, ya que podían juntar y mezclar los elementos más frecuentes e inventar



numerosos temas decorativos. Sin duda, las composiciones que suelen ser más frecuentes son las radiales, bien formando retículas entre ellas (con los esquemas E2-B1; E2-B5 y E2-B9) o que terminando en hojas rayadas (E3-A1) o borladas (E3-B5). A ello, se añaden algunos temas nuevos que parecen ser influenciados por la cerámica nazarí fabricada contemporáneamente en el Reino de Granada. De hecho, tenemos unas variantes del esquema de polígonos prolongados que salen de una estrella central o de un círculo creando organizaciones espaciales diferentes (fig. 63. 1, 2, 3 y 4).

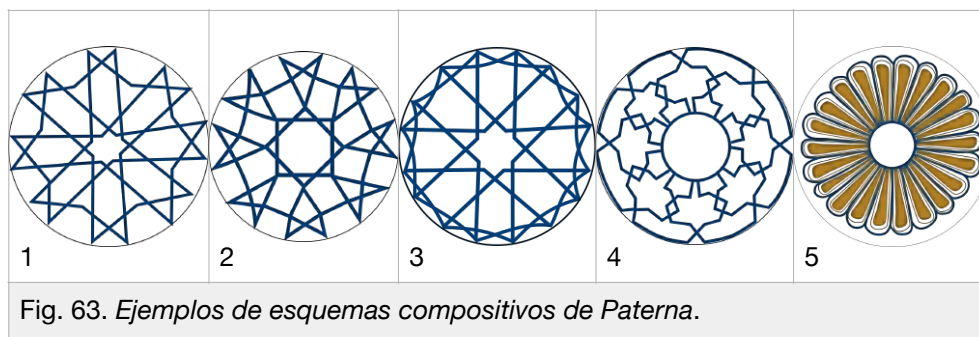


Fig. 63. Ejemplos de esquemas compositivos de Paterna.

También aparece el esquema decorativo floral de 22 pétalos (fig. 62, n.º5) dibujado en azul, pero relleno y perfilado con el color dorado. No ha sido encontrado en otros contextos examinados, pero en Paterna aparecieron tres ejemplares similares que cambian solo en el medallón central; en dos de los casos hay una inscripción árabe, mientras que el otro se diferencia por una estrella.

Los motivos recuperados durante el proceso de documentación de este conjunto respetan, de alguna manera, los que hemos señalado ya el capítulo anterior, pero se han añadido otros que confirman el abanico de propuestas elegibles a la hora de demandar estas lozas. La flor de tres pétalos que en el lote de Pula tenía una función complementaria, en las piezas HU 5197 y 5198 tiene protagonismo y se dispone en distribución radial en toda la superficie, rodeando un medallón central de roseta o una palmeta. Seguimos con las hojas borladas (HU5203) con desarrollo radial, que en algunos casos se combina con inscripciones árabes (CB 1409).

Los temas presentes en el conjunto de Paterna son básicamente los mismos que hemos mencionado hasta el momento: fitomórfico o abstracto, geométrico, epigráfico y zoomorfo, pero incorporamos a partir de ahora el tema antropomorfo.

Tema antropomorfo

No es algo novedoso, pero en el proceso de estudio encontramos algunas piezas presentes en Paterna y Manises con las características propias del tipo “Pula”, sea en aspecto tipológicos o decorativos. Son cinco los ejemplares hallados en Paterna y solo una escudilla de Manises (GONZÁLEZ MARTÍ 1944:395 vol. I, fig. 491), actualmente expuesta en el Museo Nacional de Cerámica de Valencia. Según González Martí, fue descubierta en algunas excavaciones en Manises, si bien no especifica el lugar concreto. La iconografía se podría asociar a los que hemos visto ya con los pavones; de hecho, el patrón es similar y podemos verlo desarrollado de dos maneras diferentes. En el primero hay retratados dos personajes enfrentados, de

perfil, vistiendo una túnica con mangas bastante anchas, de donde salen los brazos y las manos. En el ejemplo fig. 64. nº. 1 destaca el detalle del dedo que señala algo, por su aspecto tan afilado y alargado; elemento que por otra parte no está presente en el ejemplo fig. 64. nº. 4, y que en su lugar se sustituyó por una flor. Las figuras suelen estar separadas por el *hom* o el árbol de la vida dibujado en cobalto, decorado con espirales y orlas borladas en azul (fig. 64. nº. 2)

En el segundo modelo aparece solo una figura de perfil en el centro de la composición, llevando una túnica o dalmática de mangas anchas y a sus lados dos tallos rematados con hojas polilobuladas, y en la actitud de señalar con el índice. Desafortunadamente, de las piezas que hemos citado como ejemplos, falta la parte superior del cuerpo y no nos permite definir la identidad de género. Sin embargo, la pieza de Manises (fig. 64, nº 5) sí que conserva el rostro de la figura y, por los rasgos delicados, el velo azul que recubre la cabeza (decorada a círculos pintados en dorado), se podría suponer que se tratase de una mujer.

Hay «*espacios resultantes*», como los define González Martí, «*con hiladas de puntos*», motivo complementario que se suele emplear para rellenar zonas vacías, como ya hemos visto en el capítulo III. Este tipo de iconografía la encontramos también en un fragmento egipcio hallado en Fustat que pertenece a la colección Fouquet, conservada en el British Museum (EVANS 1925:85 fig. 55), en el cual notamos escasas diferencias con respecto a la pieza manisera: la tonalidad más oscura del rostro del personaje y la técnica empleada, ya que está pintado exclusivamente en dorado. Lady Evans hace referencia a esta pieza por los rituales de fertilidad de los asirios, asociados con la palmera datilera, durante la época de Assur-Nasir-Pal (885-860) (EVANS 1925:84). Otra correspondencia de esta iconografía antropomorfa nos lleva a la decoración de la Capilla de San Bartolomé del Hospital de Agudos o del Cardenal Salazar en Córdoba, donde aparecen figuras representadas en los paneles de sus paredes. Dentro de las 35 cartelas creadas con una cinta en azul y dorado, se han colocado

figuras con un atuendo a la manera occidental. Los temas desarrollados son once, de los cuales seis, están repetidos varias veces y otros cinco son únicos. La interpretación que Martínez Balbina Cviró (1991:115) indica en su libro *Cerámica hispanomusulmana* es que se trata de alegorías, porque algunos personajes podrían tener relación con los cinco sentidos, aludiendo al oído para los que tocan, al gusto para aquellos que están comiendo y bebiendo, y al olfato, los que estén rodeados de flores. También hay representaciones de animales (gallo, pájaro, león rampante y perro). Estamos hablando de un contexto fechado entre finales del siglo XIV y principios del XV que podría ser un poco más tardío respecto a las piezas de Paterna y Manises. Para ser más precisos, habría que indagar sobre la indumentaria de esa época y averiguar qué tipo de atuendo llevaban estas figuras.

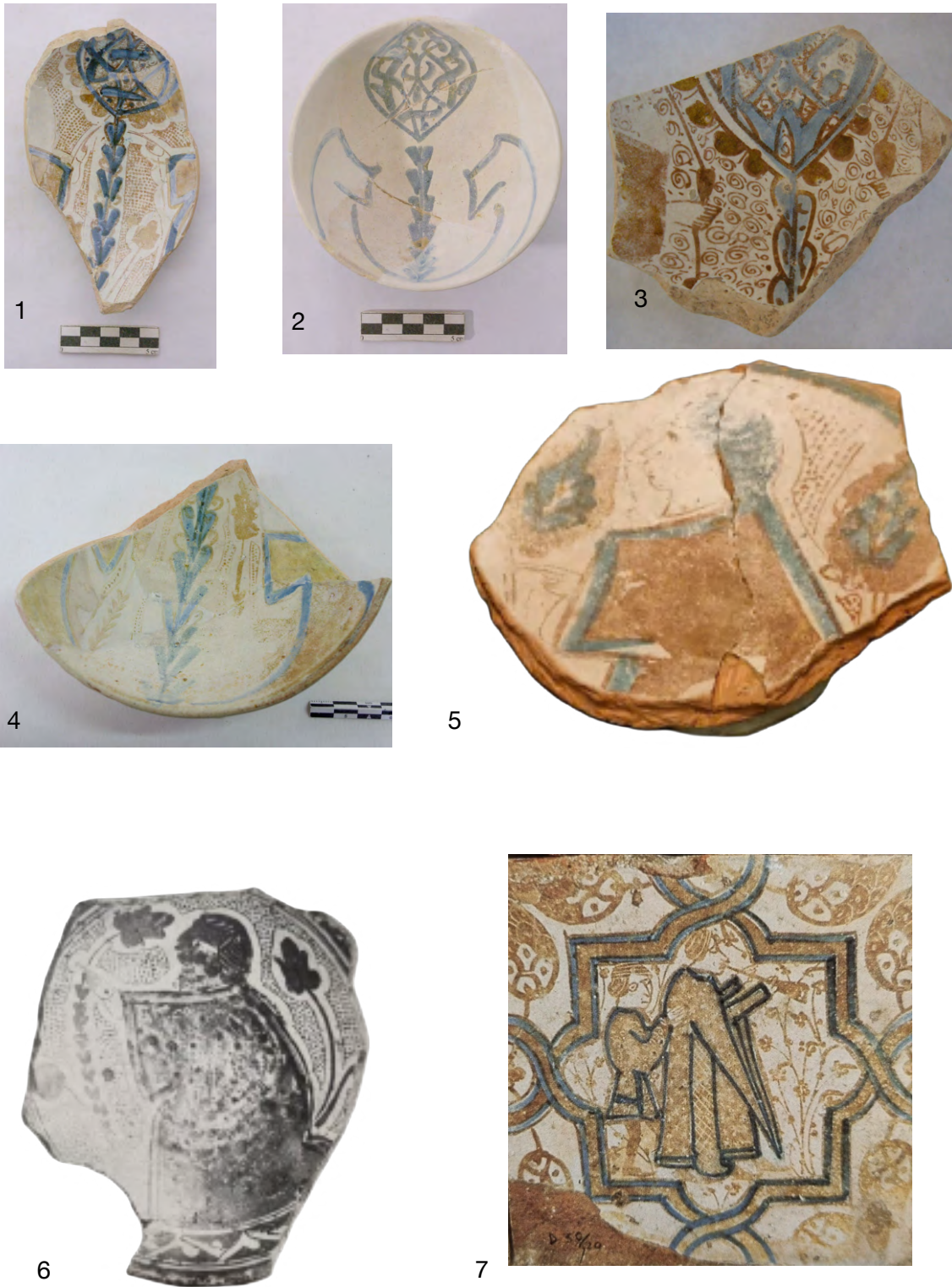


Fig. 64. Tema antropomorfo: 1-2-3-4 Cerámica de Paterna; 5 ejemplar conservado en el Museo Nacional de Cerámica González Martí; 6 pieza egipcia y 7 parte del panel decorativo de la Capilla de San Bartolomé del Hospital de Agudos en Córdoba.



1



2



3



4



5



6



7



8



9



10

Fig. 65. *Piezas Paterna.*

Tema zoomorfo

La individuación del tema zoomorfo en la CE31 de Pula se debe al descubrimiento de algunos fragmentos de representaciones de pavo dentro del material de Paterna (fig. 66). Estas piezas fueron halladas respectivamente en las excavaciones de Blas Vila y en el Castillo Batán. La primera (BV 9165) es, sin duda, muy parecida a la de Cagliari y las características son muy similares; en cambio la segunda conserva parte de la cabeza del pavo —lo que vemos es una interpretación de cómo podía haber sido su rostro—, con trazos muy delicados, mientras que la parte hacia el centro ha sido reconstruida durante la restauración y se intuye una porción del arranque de la cola pintada en cobalto (CB1153).



Fig. 66. *Ejemplos de pavos en las excavaciones de Blas Vila y Castillo Batán.*

Aspectos técnicos

Si nos detenemos en las cuestiones técnicas, hay que señalar la presencia de un número ingente de piezas que conservan los resultados de un manifiesto intento de limpiar la superficie cerámica sin darse cuenta de que los restos depositados en ellas eran simplemente trazas del pigmento dorado crudo, pintado antes de la tercera cocción. Desafortunadamente, la falta de cuidado en preservar la decoración de la pieza ha borrado casi en su

totalidad su decoración (fig. 65, nº 1, 2, HU 5228 y HU 5242); en otros casos, en la escudilla HU5197, por ejemplo, una parte de ella se ha limpiado sacando a la luz la decoración en superficie, pero en la otra mitad quedan muy visibles los restos de la costra resultante de la cocción aún sin limpiar. A diferencia del caso anterior, es muy probable que los arqueólogos pensaran que se trataba de pigmento crudo y evitaron su remoción. Eso se puede desmentir a primera vista, ya que, si nos detenemos en algunos puntos concretos, se nota que debajo del color rojizo residual se percibe la decoración dorada, aunque descolorida. Lo mismo pasa en el plato HU 5244, donde hay una diferencia considerable entre la parte izquierda y la derecha; de hecho, en la primera se aprecia el esquema radial alterno, aunque sea poco visible, mientras que en la otra no se han quitado del todo los residuos de costra. Como estas, hay muchas más documentadas dentro del material hallado en Paterna.

Tenemos también ejemplos de fragmentos desechados debido a una cocción no del todo satisfactoria. En el plato HU 5202, la tonalidad del dorado en las hojas rayadas no es uniforme, lleva un color rojizo en algunas partes y más amarillento en otras, hasta puntos casi imperceptibles donde no ha llegado a fijarse lo suficiente. Hay otros casos en los que los colores de las piezas son muy fuertes, ya que se pasó el punto de cocción adecuado y se quemaron, como se puede observar en los ejemplos HU 5243 y HU 5244. La escudilla presenta los trazos dorados que perfilan la lacería de estrella caracterizada por un color más amarillento, como si hubiese llegado menos temperatura durante la cocción, y el pigmento se ha evaporado un poco provocando ese cambio. El hecho de que tienda hacia esa tonalidad puede depender también de una cantidad mayor de plata en el pigmento. Pasamos ahora a otro ejemplar cuyos defectos superficiales han sido generados, al contrario, por un exceso de cocción. A primera vista se podría pensar que para realizar las cartelas ornamentales se utilizaron dos pinceles, uno más fino para delinear el dibujo y otro para rellenar los motivos, pero es incorrecto, ya que el resultado es la consecuencia de un proceso químico ocurrido durante la

tercera cocción. En este caso se ha producido una contaminación por evaporación porque el pigmento sube en exceso de temperatura quemándose y mostrando, por este razón, un color muy oscuro tendente al negro en la parte donde hay más concentración de pigmento — en el perímetro de la pincelada— al contaminarse con el monóxido de carbono. Al mismo tiempo, el resto del pigmento se ha volatilizado, creando una burbuja que, al dispersarse, genera una mancha borrosa.

En cuanto a la técnica empleada para aplicar el cobalto, se puede decir que los maestros siguieron el procedimiento tradicional de pintar sobre cubierta; se han documentado casos en los que el pigmento se ha colocado después del baño en el esmalte estannífero (técnica B). Sin embargo, por falta de evidencias concretas, no se puede confirmar la práctica de la técnica que definimos del tipo A comentada en el párrafo 1.5.2. En los ejemplares (tabla 4; HU5231-5245) que proponemos, se ve en detalle la ausencia del trazo de cobalto en los puntos donde falta el vidriado (fig. 65, n.º 7 y 8). Esto y el color azul claro pálido puede darnos un índice cronológico determinado (fig. 65, n.º 3, 4, 5 y 6)

Durante el estudio analítico del lote de Cagliari, comentamos que consideramos necesario e indispensable analizar no solo la decoración interior de las piezas, sino también la exterior. Hasta el momento hemos introducido en nuestro catálogo dos tipologías de reverso: el motivo a chevrón y la rueda de radios. Pero se ha documentado una variación de esta última, añadiendo simplemente al filete superior una línea ondulada (fig. 64, n.º 9) de reflejo que recuerda el motivo de rueda (MD28). Esta pieza no es una excepción, ya que hay otras con esta decoración y, además, las encontraremos también en hallazgos de Manises. Sin embargo, no es frecuente la siguiente escudilla que traemos como ejemplo, ya que en su decoración externa lleva las ondas encabalgadas (fig. 65, n.º 10), motivo típico del reverso de las malagueñas. En este caso específico se puede descartar que sea una LVMD por la presencia de una decoración en retícula que la relaciona definitivamente con la LVDP. Una última observación que

merece la pena destacar sobre el material son las diferentes rosetas que se solían colocar en la concavidad circular exterior de la base. De hecho, notamos que en contextos de Paterna se han llegado a documentar tres motivos que corresponden a una determinada fase cronológica (fig. 66, n.º 11, 12 y 13).



Fig. 66. *Detalle de la roseta en la cavidad del pie.*

4.1.2 Manises

El otro centro de producción de cerámica medieval en el trescientos era Manises y hemos visto en el párrafo anterior que el Rey Jaime I concede a Artal de Luna las alquerías de Paterna y Manises, fomentando la fabricación que ya existía en época islámica, como demuestran los hallazgos arqueológicos documentados. A principios del siglo XIV, Pere Boil (IV señor de Manises) compra a los descendientes de los Luna el territorio manisero. Es a partir de ese momento cuando los historiadores le atribuyen el comienzo de la técnica del reflejo metálico, especialmente por su intervención diplomática en el Reino de Granada para mitigar las tensiones en esa zona, que facilitó su conocimiento directo de la producción realizada en Al-Ándalus, y se atribuye a Pedro Boil que estas nociones se traspasaran a los talleres levantinos (OLIVAR DAYDI, 1952; LLUBIA, 1967).

Sabemos que la loza dorada era muy apreciada y demandada a nivel nacional y internacional. Los primeros documentos que hacen referencia a esta vajilla de «lujo» referida a Manises se fecha en 1326 con el término *opus aureum*, como hemos mencionado en el epígrafe 2. El reconocimiento obtenido alcanza un éxito extraordinario, sobre todo, a partir del siglo siguiente, como se puede apreciar de las palabras del mismo fray Francesc Eiximenis en el Regiment de la Cosa Publica (1383) hacia las maravillas de Valencia: “*la bellesa de la obra de Manises daurada e maestrivolament pintada que ja tot lo mon ha enamorat entant que lo papa e los cardenals e los prínceps del mon per especial gracia la requeren*”⁷⁴.

En el año 1801 el viajero alemán Fischer, describiendo Valencia, habla de su platos adornados con figuras en dorado, fabricados cerca de la ciudad. Sin duda, se trata de Manises. El barón Charles Davillier, historiador y

⁷⁴ traducción: “Pero sobre todo es la belleza de la obra de Manises, dorada y pintada de forma magistral que ya ha enamorado a todo el mundo, de modo que el papa, los cardenales, y los príncipes del mundo por su especial gracia la solicitan”.



Fig. 67. Contextos analizados en Manises.



Fig. 68. Foto del material de la Fab.1.



Fig. 69. Foto excavación Val.17.



Fig. 70. Foto excavación Val.17



Fig. 71. Foto deposito material, excavación Val.17.



Fig. 72. Foto deposito material, excavación Val.17.

coleccionista de loza dorada, viajó a Valencia en la segunda mitad del siglo XIX para buscar donde se producía la bella loza dorada, visitó Manises y ahí encontró solo un alfarero que tenía un pequeño taller junto a su esposa, que pintaba la pieza, pero solo lo hacía cuando tenían tiempo libre. Se trataba de Juan Bautista Casañ.

En 1944 Manuel González Martí, hace referencia a la fabricación de cerámica en la capital y sus alrededores mientras las demás alfarerías gradualmente desaparecen o disminuyen radicalmente su manufactura. Recuerda a Manises como la única que recibe todavía beneficios por su producción de lozas y azulejos hasta contar con más de 120 fábricas en aquellos años. Describe el casco histórico, como si no hubiera cambiado desde la época medieval: *«calles estrechas y tortuosas por una parte y extensas manzanas ocupadas por distintos obradores»*. Y además nos indica de donde sacaban las arcillas para la confección de las piezas, resultando que se traía, de la zona de Quart y Aldaya y se mezclaba con la creta extraída en Paterna. Pero, sigue González Martí, no siempre la elección de la tierra adecuada ponía de acuerdo a los alfareros, de hecho cita una discusión que llegó a un juicio, entre Antonio Villaragut, señor de Alaquas y don Felipe Boil, señor de Manises, donde tuvieron que intervenir los Jurados de Valencia y el Justicia de Paterna (GONZALÉZ MARTÍ 1955:19).

En referencia al material tipo “Pula” analizado en Manises se han investigado los hallazgos de cuatro excavaciones: Calle Valencia 17 y Fábricas 1 (situada en el Barri dels Obradors), Calle Obispo Soler, y Baixada de Molí (figs. 67, 68, 69, 70, 71 y 72)

En esta aportación presentaremos las evidencias de producción de piezas del tipo “Pula” localizadas en dos solares del Barri dels Obradors que han sido halladas a lo largo de nuestras investigaciones, por un lado en la calle Fábricas 1-3, y, por otros en la Calle Valencia n.º 25 (COLL CONESA, 2019; COLL CONESA *et al.* 2015; COLL CONESA *et al.*, 2017; COLL CONESA *et al.* 2018; PINTO *et al.* 2021).

Las excavaciones más importantes del centro alfarero de Manises se han realizado en el Barri dels Obradors, otras veces citado en este trabajo, siendo un proyecto muy prolífico desde el punto de vista de la reconstrucción histórica de la actividad productiva de dicho centro. A partir del año 2011 se empezó un proyecto de investigación que pretendía sacar a la luz los contextos productivos que han interesado las zonas alfareras.

Bajo la dirección científica de Jaume Coll Conesa, un grupo de arqueólogos universitarios trabajaron durante varias campañas, inicialmente en el área denominada Fab.1 (fig. 67) y dos años después en el solar de Valencia 17, para recuperar una memoria histórica y material que merece ser rescatada. En ambos contextos hay una fuerte evidencia de piezas desechadas con defectos de cocción de las diferentes producciones que debieron elaborarse en alfarerías cercanas. Entre todo este material, hemos realizado un pequeño artículo con fragmentos de piezas del tipo “Pula” hallados durante las intervenciones arqueológicas (COLL y PUGGIONI, 2021 en prensa). Contrariamente a lo que desafortunadamente ocurrió en Paterna, Manises ha manifestado otra situación, sin duda, más favorable para la investigación de los centros productivos de la loza dorada y azul. Simplemente la metodología arqueológica se ha aplicado de manera rigurosa y los resultados obtenidos han contribuido a completar materialmente las informaciones que ya se habían recuperado de las fuentes escritas.

Hasta el momento, solo en Manises se han visto evidencias de piezas del tipo “Pula” correspondientes a varios estadios de la cadena operativa de producción: bizcochos, bizcochos decorados con azul de cobalto (COLL Y PÉREZ, 1994; MOLERA *et al.*, 2021), bizcochos decorados y salpicados de estannífero por fallos de producción al compartir la cocción del bizcocho con la del esmalte (de fino), piezas esmaltadas decoradas en azul, piezas esmaltadas con defecto ya decoradas en azul y dorado. Paterna, sin embargo, solo ha ofrecido piezas desechadas o perdidas en el momento de proceder a la decoración del dorado en tercera cocción, en el taller de la Calle de los Huertos, por ejemplo (MESQUIDA, 2002). Desconocemos si

ello se debe a que en las excavaciones de Paterna era habitual no recoger los materiales bizcochados.

Evidencias de producción de lozas de tipo “Pula” localizados en Manises

En el momento del recuento realizado para la preparación del artículo mencionado se habían registrado 540 ejemplares de loza del tipo “Pula” hallados en ambos yacimientos del Barri dels Obradors. De estos, 17 son fragmentos bizcochados decorados con trazos en cobalto (fig. 62 , nos. 3449, 3459), 475 son piezas desechadas en segunda cocción de fino, y 48 son desechos en reflejo metálico (dorado). Se encuentran en todas las UUEE del registro de ambos yacimientos (F1: C/ Fábricas 1; V17: C/ València 17), pero aquí hemos seleccionado los niveles que fechamos entre 1380-1450 para presentar el porcentaje que representa el tipo “Pula” sobre el resto de series:

Presencia porcentual de ejemplares del tipo “Pula” por estrato				
UUEE	D a t a c i ó n atribuida	Total hallazgos	Tipo “Pula”	% d e l tipo “Pula”
F1-92	1380	30	17	57
F1-91	1390	166	81	49
F1-88	1400	15	7	47
V17-273	1400	452	73	16
V17-277	1400	58	15	26
F1-90	1420	198	61	31
V17-288	1420	33	6	18
V17-289	1420	37	12	32
F1-87	1430	162	47	29
V17-274	1450	145	19	13
V17-278	1450	15	2	13
V17-287	1450	263	5	2

Respecto a la unidad V17-273, se trata de un vertido puntual cerrado con muchas piezas completas que fue motivo de un estudio específico hace unos años y para nosotros es más representativo en sus porcentajes que otras unidades, como las F1-87-90 y las V17-288-289, unidades de colmatación y tránsito que tendrían más relación con actividades antrópicas prolongadas.

En cuanto a la representatividad de la serie en volumen total de ejemplares sobre las lozas halladas, para el siglo XIV el tipo “Pula” constituía el 29 % del material, mientras que para el siglo XV el 7,7 %.

La datación que hemos atribuido a los paquetes se basa en la presencia, desde el más antiguo localizado, de abundantes lozas azules de las series simples y complejas (COLL CONESA, 2020), lo que no nos permite situar con anterioridad a 1370-1380 la formación de estos depósitos. Sin embargo, hay que decir que, de forma residual, se encuentran fragmentos de azul y dorado del tipo malagueño y malagueño evolucionado (LVMD/LVMDA/LVMDE) y también de lozas decoradas en verde y negro de las series clásica, evolucionada y esquemática (Pascual y Martí, 1986) (LVVNC/LVVNE/LVVNX) de clara producción local.

Evolución estilística y morfológica

Las características estilísticas ya han sido descritas en otros lugares (COLL CONESA, 2009; 2020), aunque aquí podemos referirnos a aspectos generales. En los ejemplares más antiguos encontramos que el azul de cobalto es pálido, casi azul celeste, coincidiendo con el cobalto aplicado en la mayoría de las lozas del grupo LVMDA. En estas este pigmento sería aplicado sobre el baño de esmalte estannífero antes de recibir la cocción de fino y, desde luego, debemos suponer que se trataba de un recurso escaso al aplicarlo en cantidades ínfimas.

Más adelante encontramos cobaltos densos, casi en color azul marino sobre el estannífero (posiblemente hacia 1370-1380). Relacionado con ello se encuentran en Manises numerosos bizcochos con los esquemas típicos de la

loza del tipo “Pula” pintados en cobalto antes de la primera cocción del bizcocho. Una vez bizcochados, los trazos de cobalto aparecen negros, aunque si la pieza ha sido cocida junto a otras que se esmaltan, las gotas de esmalte que se producen en las salpicaduras durante la cocción parecen claramente el azul oscuro (COLL Y PÉREZ CAMPS, 1994). Esta técnica coincide con las producciones de loza azul de las series esquemática, simple y compleja, cuyo inicio no sería anterior a la sexta década del siglo XIV, y probablemente después de c. 1370.

En cuanto a la decoración dorada, realizada en reflejo metálico, si bien aparece en los dos yacimientos que hemos analizado del Barri dels Obradors de Manises, la mayoría de los hallazgos aquí son bizcochos, piezas esmaltadas de fino (segunda cocción) o reflejos metálicos inmaduros o con defectos de cocción. El hecho de que junto a la villa se encuentren importantes acumulaciones de desechos de tercera cocción, como en la Baixada del Molí, hace pensar que tal vez la operación de dorado se efectuaba principalmente en las residencias intramuros que tenían los alfareros y no en el lugar en el que desarrollaban el grueso del trabajo, que era en los obradores del Barri dels Obradors. El testimonio se corrobora con otras informaciones transmitidas de antiguo, como indica Rafael Valls David al decir que que en la calle Mayor se encontró un obrador de reflejo (VALLS DAVID, 1894: 111).

La decoración del reverso, siempre en dorado, también evoluciona, desde las olas encabalgadas propias de la loza dorada valenciana malagueña, que se registra en muy pocas ocasiones en piezas del tipo “Pula” y sobre ninguna de las halladas en estos dos yacimientos del Barri dels Obradors, la banda de chevrones o espigas (Fig. 75, n.º 4106), la más típica, la banda de líneas inclinadas (Fig. 75, n.º 2656) y finalmente la banda de líneas paralelas (Fig. 75, n.º 4633), la más tardía.

Finalmente, debemos referirnos a los aspectos materiales del acabado formal. Las piezas de LVMD presentan una ejecución impecable, torneado delicado, labios afinados, pies anulares con retorneados a cuchillo precisos, en suma, una

ejecución muy cuidada. Las piezas del tipo “Pula” presentan una ejecución comparativamente menos cuidada, aunque de calidad en ejemplares antiguos (fig. 73, n.º 220; Fig. 75, 2810), llega a ser incluso tosca en ejemplares de cronología avanzada (fig. 74, n.º 4530). Los labios van descuidándose en el afinado, así como la recisión de los retorneados, incluso con pies absolutamente disimétricos que ya, en el siglo XV, se ofrecen incluso de pie macizo (fig. 73, n.º 2875; fig. 74, n.º 3953).

Elementos decorativos documentados

En la tabla 4A se recogen los principales ejes compositivos realizados en cobalto, en la 4B los elementos documentados trazados en azul de cobalto y en la 4C los motivos dorados, tanto en positivo como en reserva, rasgo distintivo de la mayor parte de la producción de tipo “Pula” (fig. 75, n.º 2656, 2984, 4647, 2930, 3701).

Como rasgo de evolución general debemos indicar que la organización de la decoración en ejes radiales o concéntricos ocupa toda la etapa de producción. Sin embargo, hacia finales del siglo XIV y en el siglo XV se hacen predominantes las piezas con temas trazados a compas rodeando puntos macizos (lám. 5. A62), anillos macizos (lám. 5. A64), anillos con puntos (lám. 5. A61) y pequeñas cruces o aspas (lám. 5. A63) (lám. 5, núms. 5122, 4573, 3760, 3771), y debemos hacer constar que muchas de estas piezas proceden de la UE273 que fijamos hacia 1400 (COLL CONESA *et al.* 2018).



Fig. 73. Material Calle Valencia 17.

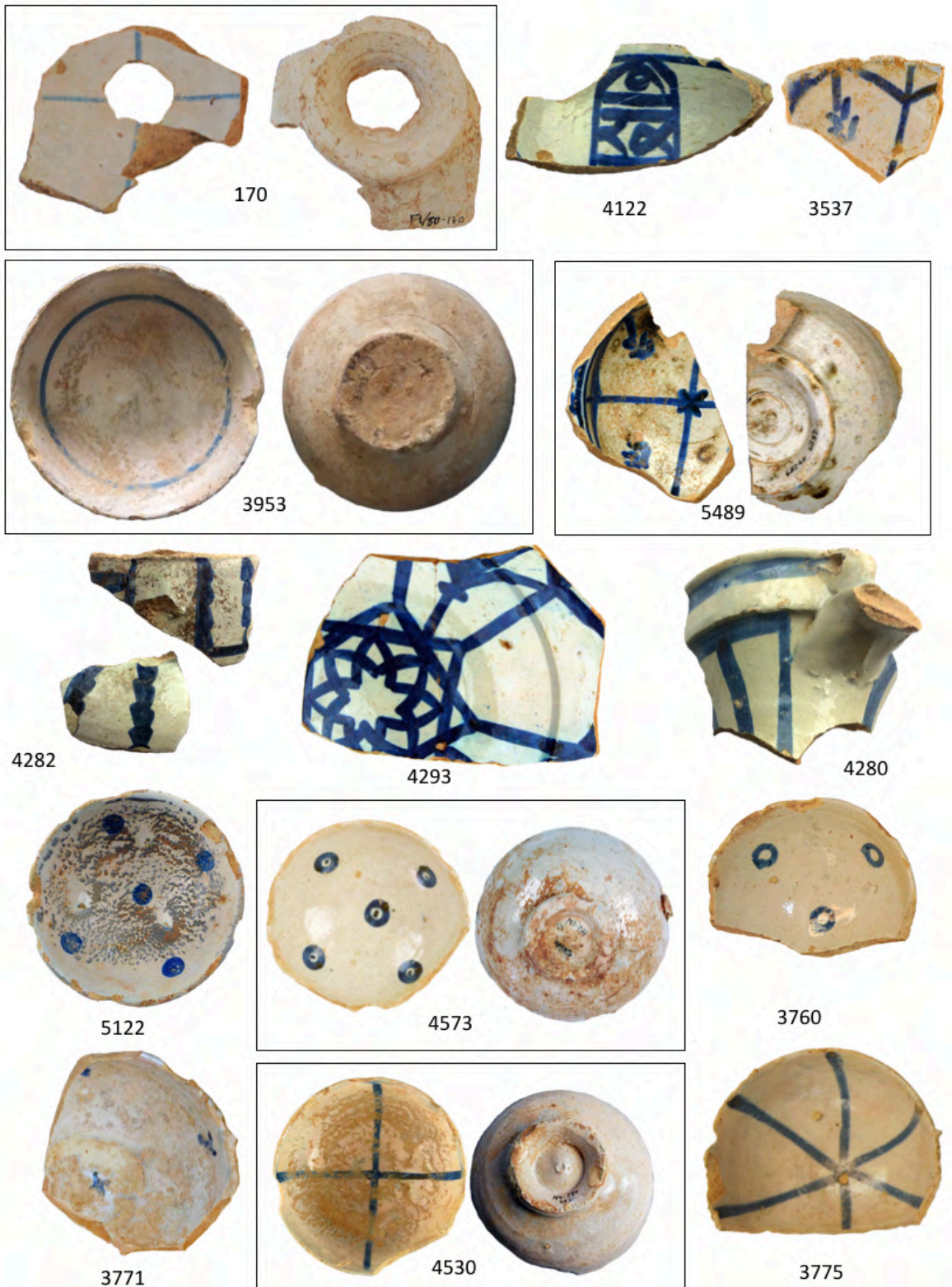


Fig. 74. Material Calle Valencia 17.

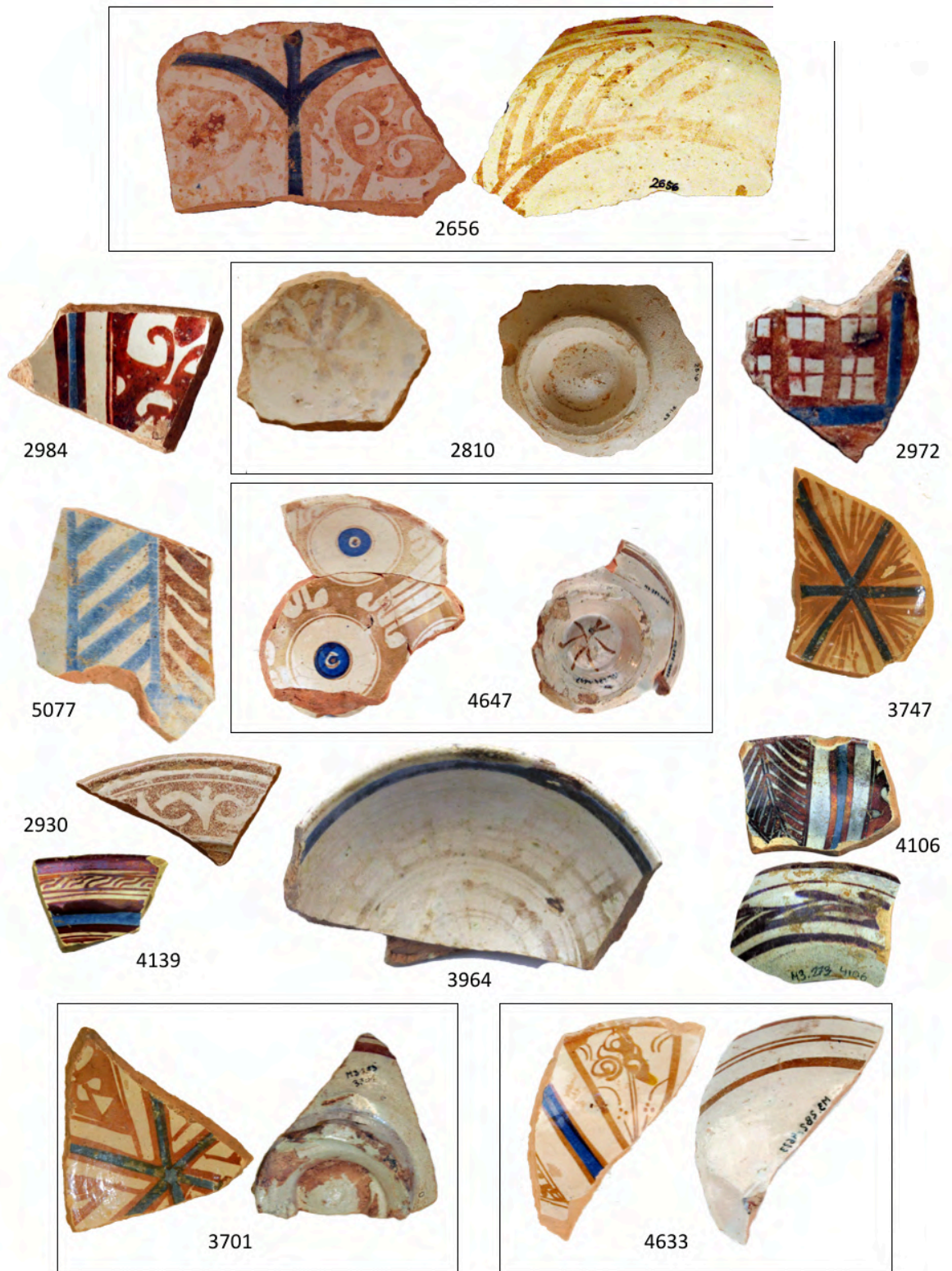
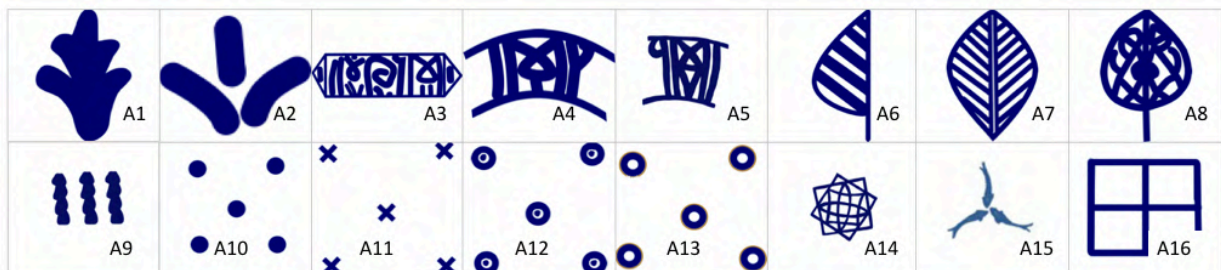
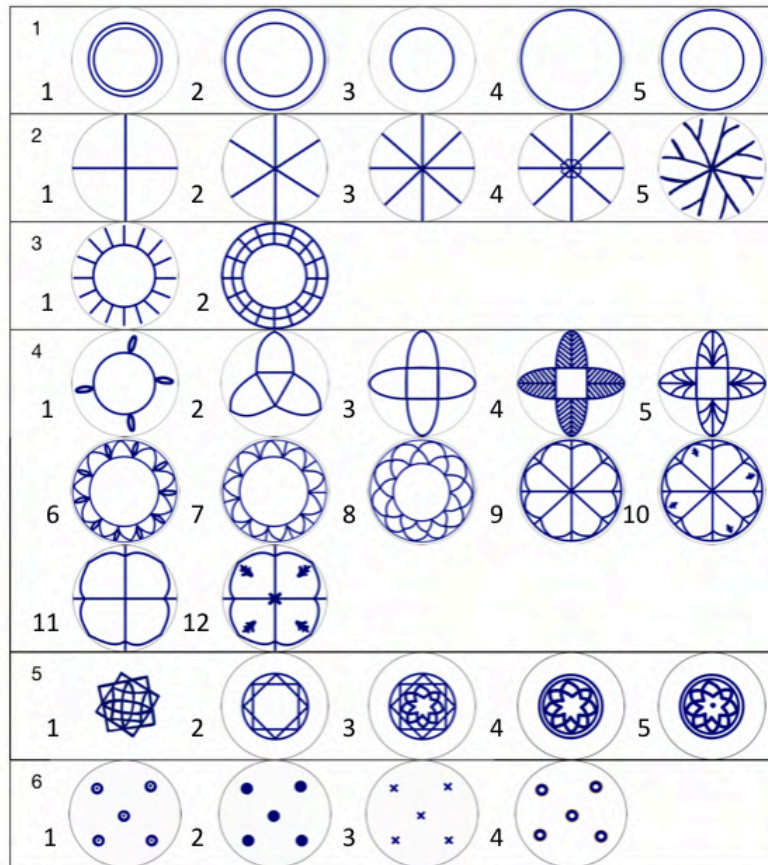


Fig. 75. Material Calle Valencia 17.



Lám. 5. Esquemas y motivos material C/ Valencia 17.

C/ Obispo Soler

La intervención arqueológica en el solar de Calle Obispo Soler, 38 fue realizada en el 2010 bajo la dirección de Ignacio Hortelano y se documentaron fases históricas de un arco temporal que abarcó los siglos XIV- XX. Por lo que aquí nos interesa, hay evidencias de la fase más antigua constatada en una estructura excavada en el terreno natural situada en el centro del solar, con orientación nordeste-suroeste y que el arqueólogo describe como «*aparentemente rectilíneo y vertical en la cara norte y cuyo fondo describía una notable inclinación hacia el sureste. Los extremos de la estructura sobrepasan los límites del solar, por lo que no se pudo definir la planta*»⁷⁵.

De hecho, debido al reducido tramo de intervención, no se ha podido afirmar la función del mismo ni sus eventuales medidas. Este rebaje excavado en el terreno (UE1109) estaba relleno de tres estratos coetáneos (UU. EE. 1108-1107-1106) que debieron ser vertidos desde el lateral norte, inclinados hacia el sureste. El más interesante es el nivel intermedio superpuesto de tejas mezcladas con ceniza y tierra fina suelta, con restos de material fundamental para nuestro trabajo. La colmatación contenía material fragmentado pero muy homogéneo y fechado «en el / a mediados del/ siglo XIV».

El contexto cerámico encontrado estaba compuesto por 233 fragmentos de lozas, el 72,81 % del total y el restante de fragmentos bizcochados (54), vidriado de plomo (14), elementos de alfarería (15) y azulejos (4).

⁷⁵ Memoria de excavación de Ignacio Hortelano depositada en el Museo de Cerámica de Manises.

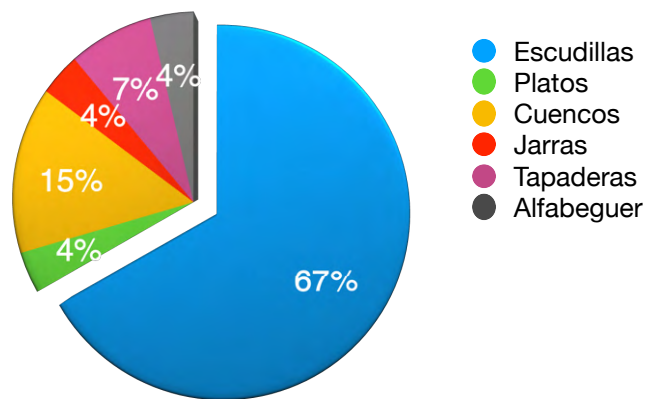


Fig. 76. *Tipología del material analizados de Calle Obispo Soler.*

Evolución estilística y morfológica

En este conjunto se han individualizado piezas incluidas dentro del tipo “Pula”, entre ellas se identificaron las siguientes tipologías: escudilla, cuenco, jarras, tapaderas y algunos fragmentos de albahaquero/*alfabeguer*. Son un total de 29 ejemplares, en los que el 67 % son escudillas, un 15 % cuencos, 7 % tapaderas (7 %) y, finalmente, un plato (4 %), una jarra y *alfabeguer* con respectivamente un 4% de fragmentos recuperados (fig. 76).

La morfología de las escudillas sigue los modelos que ya hemos comentado, con perfil afilado, algunas con énfasis de carena un poco más abajo del borde o en la parte más ancha de la pieza. No tenemos piezas completas del todo, pero por lo que hemos podido reconstruir, los diámetros de la boca, que generalmente mantienen un tamaño entre los 110 mm. y los 140-150 mm. Las dimensiones de los cuencos sí que resultan variables, entre unos 150 mm con un perfil muy simple de forma hemisférica y otras de 180 mm de diámetro con la misma morfología, pero terminando con un borde de ala casi horizontal en un caso (tabla 3. n.º 16) o con labio ligeramente exvasado (tabla 3. n.º 19). De los platos y de las jarras no tenemos un perfil completo para poder aproximar una previsión de dimensiones, pero sí que tenemos una tapadera en buen estado de conservación, con pivote central para levantarla y en un lado notamos que lleva un agujero. Esto quiere decir que

se trata de una tapadera de un «*pixter*»⁷⁶, el cual en la boca, en el lado del asa, presenta un corte y dos pequeñas placas añadidas con agujerito para sujetar la tapadera. Es una forma influenciada por los contenedores metálicos, de tipología parecida, y ambos modelos suele, emplearse para consumo de vino u otra bebida alcohólica (COLL CONESA 2018:11-12).

Desde un punto de vista de la técnica, hay una cierta homogeneidad en la elaboración de las piezas, entre las escudillas, por ejemplo, se nota un cierto cuidado en su ejecución en algunas de ellas, con un perfil muy bien realizado y un pie a anillo con pico definido que sobresale del centro de la base (13-25-29), y menos en otras, en las que se aprecian defectos en el acabado o resultados de alteraciones ocurridas en el proceso de cocción (15-20).

De hecho, los ejemplares fig. 77, n.º 9, 21 y 23 son testigos de la fase que precede la tercera cocción cuando recibe la decoración del dorado de las lozas, aunque en este caso en concreto no llegaron a concluir el procedimiento y no se volvieron a someter a otra hornada (fig. 77). Eso significa que los trazos y los motivos pintados en rojo que vemos en la superficie cerámica son el pigmento de reflejo todavía en estado “crudo”. De hecho, si las comparamos con una pieza acabada, nos daremos cuenta de que el color dorado es más rojizo, y si intentamos limpiarla con agua, el color no desaparece. Por esta razón los ejemplares señalados todavía están sucios de la tierra que se depositó encima y no podemos apreciar por completo su decoración, ya que de otra forma se quedarían completamente, sin dejar testimonio de esa parte de proceso de la cadena operativa. Afortunadamente cuando hallaron las piezas, en seguida se dieron cuenta de esta peculiaridad y evitaron de limpiarlas mecánicamente, dejando a la vista las evidencias del pigmento todavía crudo. La escudilla n.º 20 parece tener similitudes con las anteriores, pero las manchas rojas que la caracteriza, son manchas de pigmento dorado caído o salpicado sobre la

⁷⁶ Es una tipología de jarra conocida con este apelativo en ámbito local.

superficie cerámica mientras el color rojizo oscuro de las hojas rayadas indica que todavía hay residuos de cosela⁷⁷, prueba de que la pieza ha pasado por una cocción reductora y de que sí que fue sometida a una tercera cocción. De hecho, si nos fijamos notaremos que, en algunas partes, el dorado no se ha consolidado como debía y muestra los restos «fantasma» de la decoración dorada.















Fig. 77. Piezas n.º 9, 21 y 23 de C/ Obispo Soler.

Elementos decorativos documentados

El grupo mayoritario está compuesto por 17 escudillas que presentan esquema radial en siete ejemplares, dos en la forma simple a seis líneas (tabla 3, núms 2 y 3) y otra a 8 sectores (por ejemplo tabla 4, núms. 26 y 27); hay 1 círculo de radios (tabla 3, n.º14), aunque quedan pocas evidencias del pigmento, pero lo suficiente para identificar la decoración: radial compleja con una subdivisión del campo en sectores o estrella en los ejemplares (tabla 3, núms 1, 6 y17). Además tenemos cuatro piezas con composición de polígonos en cruz (tabla 3, núms 4, 11, 20 y 22) y una más compleja con polígonos entrelazados (tabla 3, n.º12); otras dos con motivo de estrella central (tabla 3, n.º 5-15). Un último grupo presenta un motivo central con inscripción árabe (nº10): una con esquema en círculo (tabla 3, núms 6 y 8) y otra con doble círculo con anillos (tabla 4, n.º7). Pasamos a los siguientes grupos, constituidos por dos cuencos con perfil parecido,

⁷⁷ Véase el epígrafe 1.6.

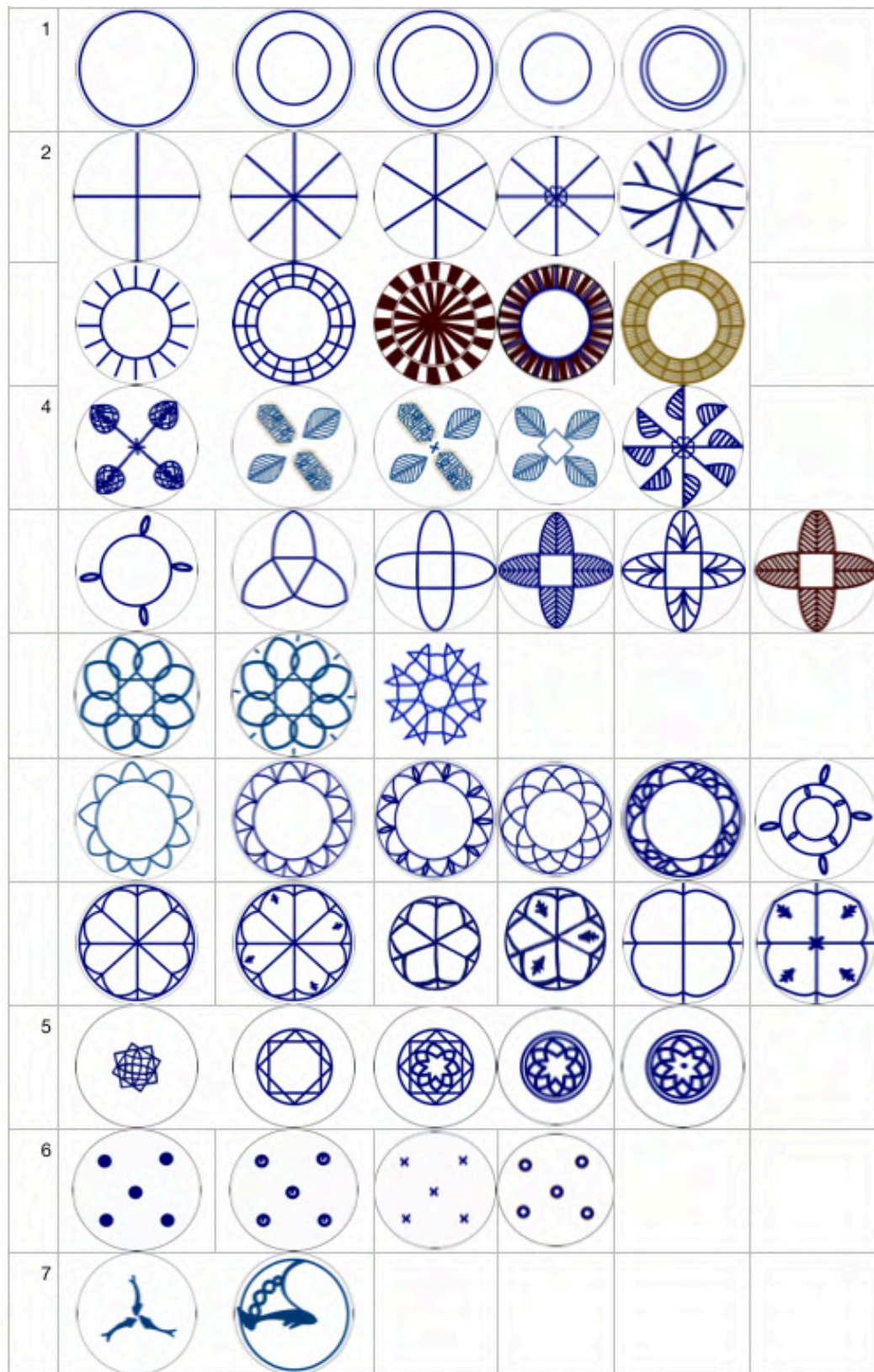
Esquema Obispo Soler, 38

Motivos Obispo Soler, 38

ESQUEMA TIPO “PULA”- OBISPO SOLER,38



pero decorado, el primero, con ocho polígonos prolongados y una flor de

ramas en los espacios creados por el esquema radial, mientras que el segundo presenta una cuadrícula azul cortada por círculos, que inscribe un medallón central de pétalos. Del tercer cuenco queda solo la parte superior, el arranque de pared y el borde de ala horizontal donde pintaron en cobalto arcos lobulados y, aunque queden pocos restos, mirando el fragmento al contraluz apreciamos evidencias de reflejo metálico con decoración de elementos a espirales complementarios. Además, tenemos tres platos de los cuales dos llevan el mismo esquema radial de a ocho que imaginamos termina con unos polígonos prolongados, pero que por la falta de gran parte de la forma no podemos hacer una propuesta concreta. Finalmente, en el tercero reconocemos parte de una lacería de estrella en círculo. Finalizamos con la parte superior y el pico vertedor de una jarra, decorado con una retícula en dorado de líneas gruesas alternadas con otras más finas, además de una tapadera completa enriquecida con un árbol de la vida que recubre toda la superficie exterior y una rama de espigas que la sustenta.

En las decoraciones notamos algunos elementos muy frecuentes en el repertorio iconográfico del lote Pula, como la flor con ramas (MD2), la palmeta pequeña en reserva en sus múltiples variantes, la hoja triangular rayada, inscripciones árabes entre las que se reconoce la palabra Alá (MR103), la retícula de trama fina y gruesa en dorado (MD16) y los elementos secundarios de relleno en reserva (MR 97).

Como podemos observar los esquemas compositivos son variables y comprenden una organización espacial a partir de círculo central, radios, polígonos prolongados y arcos lobulados, lacería de estrella, también cuadrículas y radios con trama fina.

Pero respecto a los que ya presentamos en el conjunto Pula, hay que añadir dos composiciones novedosas: los polígonos en cruz, a las que se añaden otros cuatro entrelazados y, finalmente, la rueda de radios encerrada en un círculo ondulado (fig. 78).

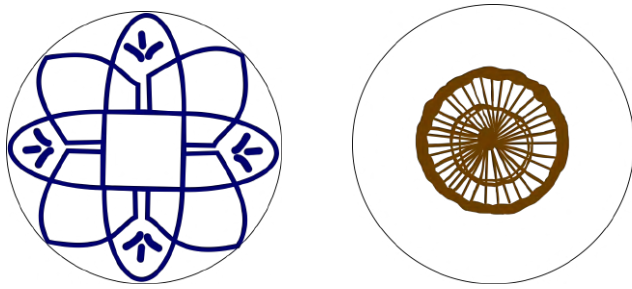


Fig. 78. *Esquemas piezas n° 15-12-14.*

Esta primera pieza es la variante de un esquema compositivo ya conocido: los polígonos en cruz a los que se añaden otros que emergen de los ángulos del cuadrado central y finalmente el uso de un elemento como la rueda encerrada en un círculo que se convierte en un esquema muy difundido hacia finales del siglo XIV.

Otra consideración que nos parece interesante comentar es la presencia de una decoración del reverso muy peculiar, ya que hay un elemento claramente reconocible en su parte exterior; la banda de olas no es algo usual en esta producción del tipo Pula (LVDP). El motivo deriva claramente de las decoraciones del reverso de las lozas previas LVMD, caracterizados por sus ondas encabalgadas (fig. 79, n.º17). Además, hay también una variación en el motivo conocido de chevrón, en el que el trazo parece más suave y no son dos líneas perpendiculares que se tocan, sino una línea continua que cruza otra más corta (fig. 79, n.º28). En cuanto a la roseta que suele aparecer en el pie de anillo con pico central del tipo “Pula”, está presente solo en tres casos, como se puede observar en el ejemplo fig. 79, núms 7, 15 y 19.

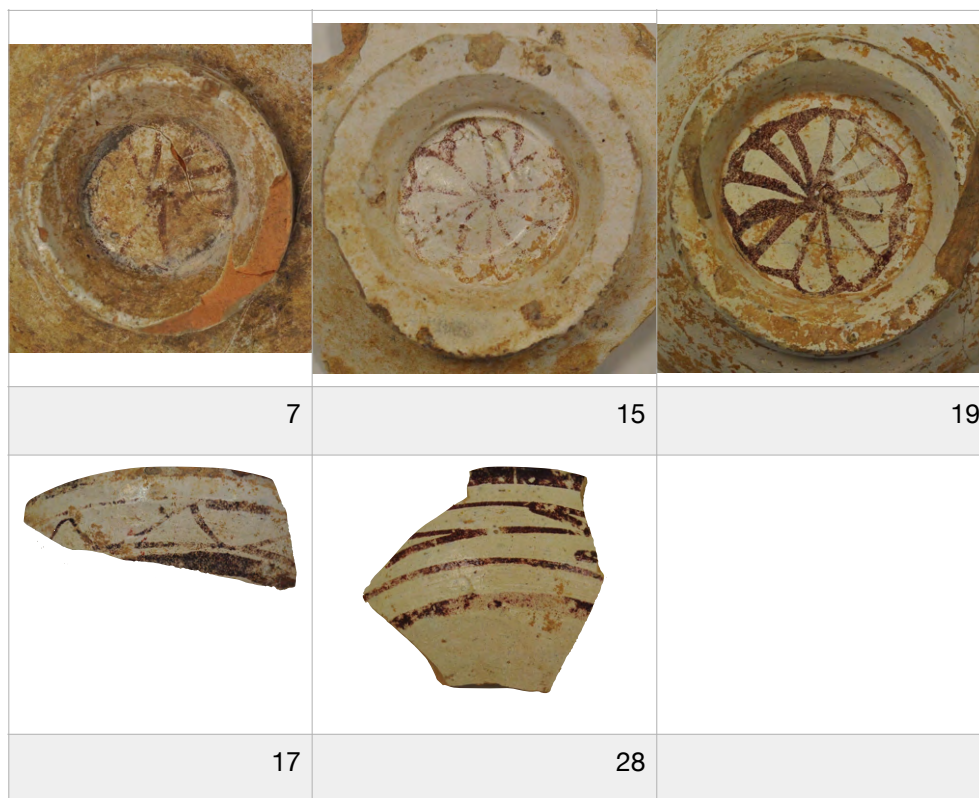


Fig. 79. Ejemplos del motivo a roseta y decoraciones de reversos.

Si observamos la tonalidad de azul que, como hemos visto antes, puede ser un indicador cronológico, en la fig. 79, n.º 15 por ejemplo de la que queda solo la base, se ha pintado el motivo en estrella con un cobalto muy pálido y además el acabado es minucioso, lo que probablemente indica que se trata de un ejemplar de los inicios de producción del tipo “Pula”. De hecho, la misma composición aparece en el *bacino* de Santa Maria Novella de Marti fechado, como hemos visto, en 1330-1332. (Catalogo *bacini-Anexos*). Por los datos que hemos anunciado, el contexto analizado encaja perfectamente con el arco cronológico propuesto por el arqueólogo.

Baixada del molí

En el año 1982, durante las obras de canalización en la zona denominada Baixà del Molí, se localizaron cerámicas desechadas volcadas ahí durante un periodo largo de tiempo entre los siglos XIV-XVI. El área de intervención fue dividida en tres sectores, pero no se pudo utilizar el método estratigráfico, ya que el material fue recuperado sin ningún control técnico en lo que era el barranco del río. Se trata de un conjunto con un número ingente de fragmentos, alcanzando casi las 1000 piezas, y de lo más variado, dado que es posible encontrar ejemplares de casi todas las series cerámicas producida en Manises en el arco temporal de tres siglos: la loza decorada del tipo “Pula” (LVDP), la loza valenciana dorada clásica de influencia o inspiración musulmana (LVDCM), la loza dorada clásica del estilo orfebre (LVDCO), la loza azul simple (LVAS), simple geométrica (LVASG) y compleja (LVAC), la loza vidriada con cubierta de plomo (LVCP), la turquesa (LVT) y algunas piezas bizcochadas con formas zoomorfas asociadas posiblemente a juguetes para niños.

La ubicación del hallazgo nos indica que se trata de un lugar extramuros, fuera del Barri dels Obradors. Normalmente, no se solían echar los desechos en el sitio donde se fabricaban, se hacía a lo mejor en la Baixà de Molí, por donde pasa la acequia de Quart y los molinos harineros y los batanes que movían el agua para la industria y también para moler los vidriados. Esta zona se denomina *baixà* porque era justamente la bajada hacia Paterna y aquí se vertían todos los restos defectuosos, motivo por el que se encontró este depósito tan grande. Por la documentación escrita y las evidencias arqueológicas se puede decir que las primeras dos fases de la producción de las lozas se realizaría en la parte del barrio alfarero y la tercera en el casco antiguo. Los hornos de reflejo eran de tamaño pequeño y debemos suponer que gran parte de los vecinos tenía en casa uno. De hecho, Valls David (1894) decía que ya en el siglo XIX en la Calle Mayor de Manises se encontraban hornitos de cocción de reflejo antiguos, lo que confirma que

muchos de los *Fornets* de dorar estaban situados dentro del pueblo.

Para nuestro estudio hemos individualizado unos 150 fragmentos atribuibles al tipo “Pula”, de los que hemos seleccionado cerca de 70 piezas, las definidas diagnosticas, mejor conservadas, ya que podían ofrecer informaciones útiles a nuestro estudio que cubriesen todas las tipologías presentes, y también para demostrar como una misma decoración podía ser pintada en más de una forma o tamaño diferente.

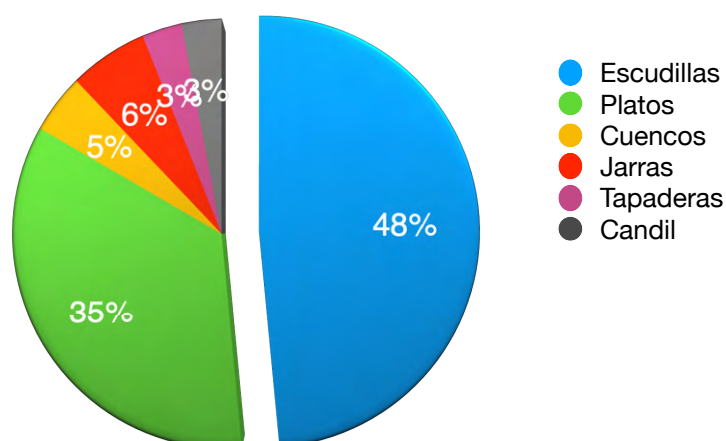


Fig. 80. *Gráfico de tipologías Baixà de Moli.*

Evolución morfológica y estilística

En el gráfico correspondiente (fig. 80) podemos ver que, dentro del conjunto, destaca la presencia abundante de escudillas (48 %), en segundo lugar los platos con un 35 %, y concluimos con las formas abiertas con un 5 % de ejemplares de cuencos. Pasando a las cerradas, hay que señalar un 6 % de jarras, un 3 % de restos de tapaderas y finalmente dos candiles (3%).

Las escudillas son la morfología más frecuente, sus tamaños son variables, desde los 90 mm a los 150 mm (tabla 4. n.º 59-13). En las 33 escudillas analizadas parece prevalecer el esquema compositivo radial a 3, 4 o 6 sectores (E2-A1, 3 y 4), las líneas azules pueden terminar en hojas rayadas (E3-A5), en polígonos (E4-B1) y arcos lobulados (E1-B1, 2 y 4).

También se emplea la retícula, o bien como elemento central de la pieza, por ejemplo utilizando la rueda de radios cortadas con un círculo ondulado (E2-B-9), o se aplica en toda la superficie cerámica con una trama de trazos dorados finos y más gruesos (E2-B7) o la variante en las que se alternan líneas gruesas de igual tamaño en dorado y azul (E2-B8). No pueden faltar los motivos de estrella central y de círculos con puntos macizos (E6-1,2,3).

El segundo grupo tipológico más numeroso son los platos (23 piezas). Suelen poseer ala plana terminada en un ligero labio vertical (tabla 4. n.º 44) o más bien horizontal (tabla 4) y puede tener un diámetro mínimo de 180 mm y alcanzar hasta los 360 mm (tabla 4. núms 24 y 61). Las decoraciones que aparecen son muy parecidas a las anteriores: rueda de radios (E2-B9); radial a seis sectores (E2-A1); retícula (E2-B8); composición en roseta de ocho pétalos (E4-A6); en estrella central (E7-2) y finalmente una distribución radial de cuatro árboles de la vida (E8-B3), aunque las últimas dos son de la época final de tipo “Pula” y pueden incluirse en las denominadas «Lozas clásicas de influencia musulmana» (LVDCM). Dentro de esta tipología destaca una forma peculiar, que se encuentran en las piezas denominadas «de coronación» porque suele representar, en la parte central interior, una escena de coronación donde se entrevén dos figuras, la primera a la izquierda de pie y la otra de frente en posición arrodillada. Es una morfología que empieza a difundirse en las primeras décadas del XV y que en Baixada de Molí está documentada en 5 ejemplares. Estos por supuesto, se decoraron con motivos diferentes de los que acabamos de describir porque no es un tema asociable al tipo “Pula”. En cambio, se decoran en la mayoría de los casos con el esquema de círculos con puntos (tabla 4, núms 6, 8, 32 y 52), destacando solo una de ellas por una pequeña variación de la decoración en la que se ha añadido un toque floral que restituye un aspecto más elegante a la composición (tabla 4. n.º 64). Las demás piezas presentan retículas en dos tipos distintos (tabla 4. núms. 73 y 74).

El tercer grupo pertenece a los cuencos (2 piezas) suelen tener unas



Fig. 81. *Reversos de las piezas de Baixada de Moli.*

dimensiones muy variadas, con piezas de tamaño pequeño, entre los 150 mm y pueden alcanzar hasta unos 240 mm para comidas más abundantes. Los dos cuencos muestran, en uno, la estrella central y, en el otro, una retículas en las que se alternan líneas más finas y gruesas en dorado (tabla 4. núms. 7 y 63)

Seguimos con las jarras, muy fragmentarias para poder completar sus perfiles y también aproximar unas dimensiones concretas en las que notamos una forma piriforme y un cuello bastante recto. Lo único que destaca son las decoraciones que llevan: retículas alternas en dorado y azul (tabla 4. n.º 25) y a tramas finas y gruesas en dorado (tabla 4. núms. 10 y 24).

Terminamos con dos tapaderas (tabla 4. n.º 56) de perfil afilado y con una ligera éntasis en el labio interior. La pieza presenta un motivo con piña y elementos triangulares secundarios mientras que los dos fragmentos de candiles (tabla 4. núms. 57 y 65) llevan, el primero una decoración en la parte del platito superior con una hoja rayada borlada, mientras que en el segundo se aprecia un filete de espiga que rodea la estructura central del candil.

Aspectos técnicos

En cuanto a las características tecnológicas de las piezas, traemos algunos ejemplos de fragmentos que conservan todavía restos de pigmento crudo sin cocer, parecidos a los que comentamos para el material de Calle Obispo Soler. En los fragmentos n.º 1, 2, 3 y 4 de la lámina 6, vemos el procedimiento de pintura de dorado en las líneas que trazan una malla de retículas doradas de trama fina, una hoja triangular rayada, los círculos hechos a compás y las hojas radiales partidas en azul y dorado.

No son los únicos ejemplares encontrados, de hecho hay testigos del reflejo a punto de ser pintado en escudillas casi completas, tanto del tipo “Pula” como de las producciones sucesivas: palmetas, espirales y paralelas (lám. 6, núms. 5, 6 y 7).

Hay también ejemplos parecidos a los que vimos en el material analizado de Paterna, que llevan trazas evidentes de cosela que recubre la pintura, como en la escudilla n.º 8. Si nos fijamos, hay una diferencia marcada entre la parte amarillenta de la flor, testigo de la poca fijación del pigmento, y la parte rojiza que todavía no ha sido limpiada con agua. Lo mismo pasa en el fragmento con retícula (lám. 6, n.º 9) en la que se alternan líneas finas y gruesas y aparentemente el color rojo encendido podría ser interpretado como pigmento crudo, aunque mirando en la zona debajo del borde se perciben los restos de decoración muy tenue, casi imperceptible del reflejo metálico.

Además, tenemos fragmentos que han sufrido algunos inconvenientes durante la tercera cocción, como la n.º 10 (lám. 6) en la que se nota una llamarada muy fuerte en una determinada parte de la pieza respecto a otros puntos (lám. 6. n.º 10), resultado de una contaminación por evaporación del pigmento (lám. 6. núms. 11, 12 y 13); la excesiva temperatura en el horno provocan efectos de este tipo en la lám. 6, n.º 14-15 que llevan unas alteraciones tanto del esmalte como en el dorado acentuando su brillo iridiscente. Además, hay incluso defectos producidos durante la segunda cocción, en la que la cubierta estannífera no tiene una tonalidad homogénea, seguramente debido a una contaminación del cobalto y, de hecho, en el reverso se ven los puntitos oscuros que demuestran esa problemática (lám. 6. n.º16).

Otro desperfecto que notamos es la alteración de la pintura como, por ejemplo, en la n.º 17 de la tabla 4, donde una mayor cantidad de pigmento depositada en la superficie ha llegado a ebullición y se ha escurrido dejando las líneas no bien definidas. Los casos comentados están demostrando que se trata de desechos de producción, en los que no se ha llegado a completar la cadena operativa por fallos detectados en los objetos que se han preferido tirar.

Como vimos en los demás contextos, en Baixà de Molí también hemos puesto nuestra atención en la manufactura de los objetos. Destacamos solo algunas lozas con una ejecución que podemos considerar aceptable (tabla 4. n.º15, 59), aunque las formas sean incompletas; las demás presentan cada una un desperfecto que contribuye a confirmar que el lugar del hallazgo era un vertedero de piezas procedentes de una alfarería cercana, con una producción masiva de cerámica por alta demanda y desafortunadamente no todas fueron vendidas.

Los defectos son múltiples y reflejan las condiciones de trabajo del taller en ese momento, así que hay piezas mal cortadas del torno, que tienen el pie completamente plano, deformado y con restos de barro sobrante (lám. 6. n.º18); las pinceladas son discontinuas, los trazos son arriesgados y poco

definidos (lám. 6. n.º 46 y 63) y hay casos en los que quedan marcas de la huellas en las superficies cerámicas (lám. 6. n.º 21 y 22).

Dejando por un lado los errores tecnológicos ocurridos, en Baixà hay que señalar la importancia de algunas piezas con inscripciones árabes, que no se realizaron en la parte visible del objeto, sino más bien en la parte exterior. El primer ejemplo documentado aparece en la base maciza de una escudilla en la que hay una caligrafía árabe cortada por la fragmentación de la pieza. Desafortunadamente, durante la catalogación del material no conseguimos encontrar la parte faltante, pero fue sometida a la atención del Profesor Lengua Árabe y Traducción de la Universidad de Málaga Dr. D. Nicolás Roser, que gentilmente tradujo la escritura. Que se lee solamente كـلم, algo relacionado con «hablar» o «palabra» (lám. 6. n.º 23).

El segundo ejemplo que presentamos es un plato de la serie denominada «a coronación» (lám. 6. n.º 24), cuya inscripción es un poco más compleja de interpretar, ya que la frase se desarrolla seguramente a lo largo de toda la superficie cerámica del reverso -las letras se cortan en correspondencia de las roturas del objeto -cerca del arranque de la base del cuenco-. El profesor Nicolás Roser ha intentado descifrar esta inscripción, pero notando la presencia de algunos errores ortográficos resulta arduo alcanzar un resultado satisfactorio. La caligrafía en cuestión tiene un tamaño muy pequeño, algo que hubiera podido hacer un niño/a, y los fallos estarían justificados, si el fragmento fuese utilizado como borrador para practicar en el taller antes de pintar definitivamente sobre la cerámica destinada a la venta. La única palabra que el profesor Roser identifica con seguridad es *Alláh*, que podemos apreciar dentro del círculo de la lám. 6. n.º 25. La pieza está en fase de estudio por su reciente descubrimiento en el análisis del conjunto de Baixà de Molí, pero otra hipótesis avanzada por el mismo traductor es que podría tratarse de un grafismo en dialecto andalusí, lo cual confirmaría, a nivel material, que hubo efectivamente un traslado de maestros del Reino de Granada a la zona levantina. Para confirmar esta teoría atenderemos la finalización de su estudio específico.

Otras consideraciones

En cuanto a la aplicación del cobalto durante las primeras fases de la elaboración de las piezas, podemos decir que también en Baixà de Molí se sigue la técnica tradicional bajo cubierta, pintando el cobalto sobre el bizcocho antes de que se recubriera toda la superficie con esmalte estannífero. Eso se puede observar muy bien en las siguientes piezas (tabla 4. n.º 26 y 27), donde en correspondencia con los trazos azules de la lacerías de estrella faltan las líneas en cobalto, viéndose solo la pasta bizcochada. Es una técnica que sí detectamos en la tabla 4. n.º 28, donde en el círculo el pigmento azul es exiguo y por eso se ven los restos de cobalto pintado debajo el esmalte. Tenemos muy pocas lozas decoradas con el color azul pálido -indicador de una inicial circulación del cobalto- (tabla 4. n.º 1, 49 y 53), las demás poseen una tonalidad de azul más oscura, acentuada también por las alteraciones de temperatura sufrida, durante las últimas hornadas.

Concluimos el análisis de este conjunto con las decoraciones del reverso. Se puede afirmar que en este material están incluidas algunas de las variaciones que hemos encontrado hasta el momento. Recordamos que cada una puede corresponder a un momento cronológico determinado. En las fotos siguientes podemos notar fácilmente lo que comentamos, que aunque pertenecen al mismo grupo decorativo de la retícula, la decoración del reverso cambia y podemos verlo en las variaciones del chevrón, en el que las líneas ya no se tocan en un punto, sino que van sueltas, o, en otros casos, hay trazos muy cortos dispuestos en diagonal que tocan en un punto una línea continua. Están también las decoraciones de uno o dos filetes interrumpidos (fig. 81, n.º 7).

En estos múltiples ejemplos hay una desigualdad de acabado y falta de homogeneidad en las decoraciones por el mismo concepto ya expresado muchas veces: la velocidad de ejecución decorativa provocada por el alto nivel de producción.

Dentro del material analizado hay pocas piezas completas y, entre ellas, sólo siete llevan la roseta en la base. Claramente, no hay ninguna obligación por

parte del maestro en pintarla; de hecho, son más de la mitad las piezas que no presentan el motivo floral en la cavidad del pie. Además, debemos decir que, respecto al catálogo presentado de Paterna, donde que en la mayoría de la piezas se podía ver el pico muy acentuado que sobresale de la cavidad de la base, las cerámicas de Manises, en cambio, muestran una evolución de la base que, en algunos casos, todavía presenta el pie de anillo, pero en otros falta esta peculiaridad de la parte que sobresale o más bien se convierte en algo completamente plano y macizo.

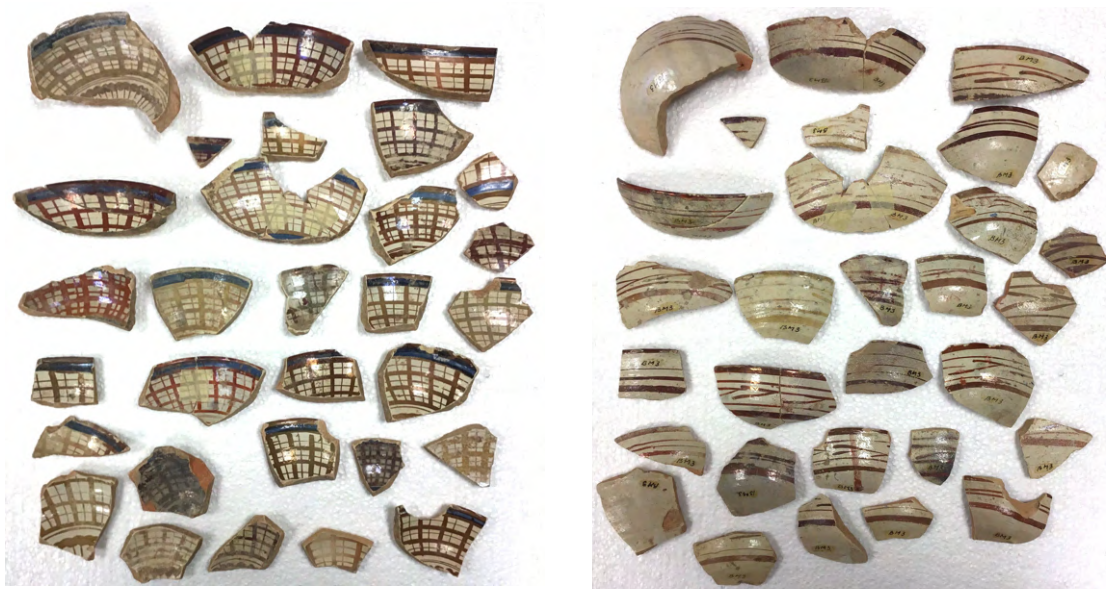


Fig. 82. *Reversos piezas Baixada de Molí.*

4.1.3 Valencia ciudad

Después de haber analizado los dos centros productivos más importantes, aunque todavía poco investigados, nos hemos centrado en la ciudad de Valencia por su importancia en esa época y por la fabricación y exportación de productos artesanales realizados dentro de la muralla y a las afueras.

El mismo González Martí recuerda que en la capital valenciana la zona de poniente «*era preferida para el laboreo cerámico*», «*desde la misma puerta de la capital, junto a la Morería y a las Torres de Cuarte, extendiéndose por junto al Monasterio de la Virgen del Sócos, hasta los pueblos de Mislata, Alacúas, Aldaya, Cuarte y Manises y remontando la Acequia de Moncada por Paterna, Burjasot y Alfara*» (GONZÁLEZ 1944). Observa González Martí que las posibles razones de estas instalaciones se debían a la pureza de las arcillas de la zona y el aprovechamiento de las acequias cercanas.

El área excavada que analizaremos, situado en la zona de la Calle Alta, durante los siglos XI-XIII se encontraba extramuros de la ciudad, pero bastante cerca de las dos puertas de Bab-Al Hanax y de Al-Qantara (donde ahora se ubican las torres de Serranos). Según la documentación existente, entre estas y el arrabal de Roterós se localizaba el cementerio (Maqbarat) -mejor conocido como la puerta adyacente-(Al-Hanax). Esta necrópolis se usó también tras la conquista cristiana, como se evidencia en los registros arqueológicos. Fue citada en el *Repartiment* como *cimiterium de Bebalbaix*. Parece que a finales de los siglos XIII-XIV ya no estaba en uso y en su lugar (y en la zona) se construyeron las primeras edificaciones correspondientes a un centro artesanal, donde se concentraban todos los oficios (caldereros, tinteros, pelaires, sastres, etc.).

A mediados del siglo XIV se empieza la construcción de la nueva muralla y se decide trasladar a todos los gremios por problemas relacionados con los



Fig. 83. Restos de hornos medievales en la ciudad de Valencia.



Fig. 84. Foto excavación Calle Alta. Memoria M.Serrano 1993.



Fig. 84. Foto excavación Calle Alta. Memoria M.Serrano 1993.

malos olores, el ruido, los peligros y las molestias en la ciudad, así que pasaron a instalarse en el Tossal y la Morería.

A partir de ese momento, las industrias artesanales se sitúan en la zona noroeste del recinto islámico y las evidencias arqueológicas han podido documentar esta fase tan importante de la historia de la ciudad. Se constata un gremio de alfareros en Valencia durante el quinientos, pero los materiales cerámicos hallados en las diferentes intervenciones en el casco antiguo han incitado a los historiadores a plantear si existía una producción de lozas en azul y dorado ya a partir del siglo XIV.

Por esa razón, hemos aprovechado esta investigación para indagar los restos procedentes de la Unidad de Actuación I (fig. 84), realizada bajo la supervisión científica de Marisa Luisa Serrano Marcos entre los años 1992-1993, en las calles Alta, Sogueros y Jardines.

El material fue entregado al Servicio de Investigación Arqueológica Municipal (SIAM), pero en estos años la institución cambió de sede y las cajas fueron trasladadas a un nuevo almacén (Vara de Quart). Es probable que durante este cambio se hayan perdido algunas cajas. Esto lo hemos querido aclarar, ya que, hablando con la arqueóloga Serrano, parte del material que recordaba hallado en la excavación no se ha encontrado durante la inspección del material⁷⁸.

La directora científica de aquel momento documentó una fábrica de obra aspra junto a una necrópolis islámica. Este cementerio estuvo en uso hasta 1238, antes de que los cristianos prohibieran los enterramientos.

Ya a finales de los siglos XIII-XIV crece la ciudad extramuros y ahí se fueron asentando los nuevos barrios que quedarían dentro de la muralla levantada por Pedro IV a partir de 1356. Esta fase se ha podido constatar en las excavaciones arqueológicas, evidenciando la destrucción de parte de la necrópolis y la construcción de los primeros edificios destinados a las diferentes actividades artesanales en el siglo XIV. A finales del doscientos, cuando la zona estaba en evidente estado de abandono, se excavó una gran fosa (UE1069), destruyendo parte de las tumbas, posiblemente para la extracción de la arcilla. Esta fosa fue rellenada posteriormente con material, inicialmente de época islámica, y luego con recipientes utilizados en la fase cristiana. Encima de este nivel se construyeron las primeras edificaciones cristianas, fechadas entre finales del siglo XIII y la mitad del XIV, cuando se documentan varias fosas y la destrucción de pavimentos aportó desechos de material cerámico, entre ellos, verde y manganeso, lozas pintada en azul y dorado de las series clásicas, tipo “Pula” y malagueña.

Durante la segunda campaña, la superficie excavada fue mayor (460 m²) y el área fue dividida en dos sectores, exactamente partida por la mitad. Por una parte, se excavaron 63 enterramientos pertenecientes a la necrópolis

⁷⁸ Agradecemos a todo el personal del SIAM por su amabilidad, tanto a los funcionarios como a los trabajadores temporales (Pepa Pascual, Vicente Escribá, Carmen, Ana, Mercedes, Janet, Belen y Raquel) y, por supuesto, a mi compañero Bence Kovacs por compartir conmigo la investigación sobre el material.

islámica (XI-XIII), una serie de basureros (UE2163 y UE2167) de finales del siglo XIII y fosas que rompían los niveles de las sepulturas. En los rellenos de estas (UE2284-UE2285) se encuentran piezas muy interesantes para nuestro estudio.

Las intervenciones sacaron a la luz cinco estancias, algunas conservan el pavimento de cal y los muros levantados con la técnica de tapial de tierra. Solo una parece tener un muro enlucido de cal en ambas caras. Asociados a estas estructuras se hallaron tres hornos de cerámica, encima de lo que era el cementerio islámico.

Parecen ser muy parecidos en la planta, las dimensiones y la técnica constructiva, pero con orientación diferente (UE2194, UE2195 y UE2001). En el primero y último documentaron un suelo simple de tierra y, en el segundo dos pavimentos de ladrillos. Todo lo que sacaron a la luz estaba colmatado por un relleno (UE2012) muy abundante de material cerámico de finales del siglo XIV y mediados del XV, como producciones de verde y negro esquemático, lozas azul, de reflejo y del tipo “Pula”.

En la tercera campaña se documentaron ocho fosas de pequeño y gran tamaño, un hogar y una tinaja que fue reutilizada como desagüe, todas las estructuras excavadas cortaban los estratos islámicos y que fueron datadas desde principios del siglo XIV hasta finales del mismo. De hecho, el contenedor cerámico empleado para otras funciones estaba relleno y cubierto por un estrato de tierra (UE3086) y material asociado a las principales producciones de la época: verde y manganeso esquemático, azul y dorado, además de cerámica común.

El material inherente a nuestra investigación ha sido seleccionado haciendo una criba entre un ingente número de fragmentos hallados en el solar de Calle Alta. Una vez recibido el permiso por parte de Pepa Pascual, directora del Servicio de Arqueología Municipal de Valencia, se sacaron todas las cajas (95 piezas) de la fase medieval guardadas, en el almacén y se

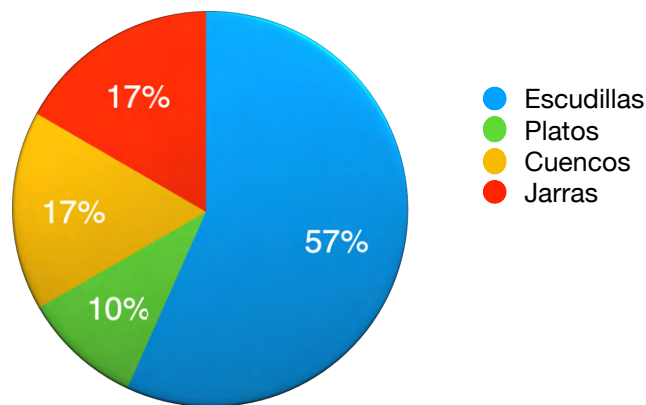


Fig. 85. *Gráfico del material de Calle Alta.*

documentaron los fragmentos más interesantes y, sobre todo, se han seleccionado los que pertenecían al tipo “Pula”.

Este proceso ha sido necesario para tener una visión general de todo el conjunto y averiguar si existía la posibilidad de confirmar una fase de actividad productiva de cerámica dorada y azul del siglo XIV en aquella zona.

Las piezas documentadas proceden de los estratos de relleno de las fosas que, como hemos comentado antes -que se utilizaron como vertederos-, y la capa de relleno que cubría los dos hornos. No hay ningún resto de material inherente a nuestro trabajo encontrado en la capa del fondo de los hornos, ni restos de piezas útiles en la fase de cocción de las vasijas o con defectos de cocción.

Dentro de este grupo seleccionado hay un 57 % de escudillas, un 17 % de restos de cuencos, un 10 % de platos y terminamos con la forma cerrada con un 3 % de fragmentos de jarras (fig. 85).


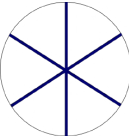
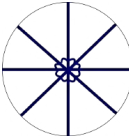

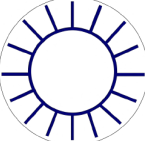
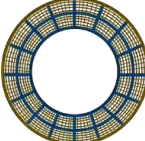
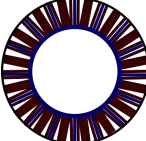
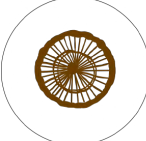



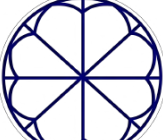


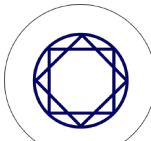

En cuanto a la morfología, se asocia a las piezas típicas del tipo “Pula”, que se pueden apreciar en la tabla 5 en la que hay formas abiertas como las escudillas y los cuencos con cuerpo hemisférico, borde afilado y pie a anillo con pico central, como en los fragmentos 9-11-15-20-27-28-29; mientras que se aprecia una ligera marca en la cadera en los ejemplos 3, 5, 6 y 8.

Un único caso de borde con una inclinación hacia fuera se aprecia en la escudilla tabla 5, n.º 24 que veremos con más detalle en el apartado decorativo, ya que evidencia una fase de transición de LVMD hacia LVMP. Hay cuatro platos identificados que se han intentado reconstruir por su interesante aspecto decorativo, pero los fragmentos recuperados en la excavación no permiten reconstruir por completo su iconografía originaria, que se intuye pero no se puede interpretar claramente. Sin embargo, es evidente la decoración del reverso, pintado con las ruedas de radios que se distribuyen en casi toda su superficie externa.

Los cuencos son cuatro, pero sin duda el más interesante es la pieza de perfil completo (tabla 5, n.º 24), hemisférico, labio ligeramente exvasado y pie a anillo. Tiene un diámetro de boca de 164 mm, 60 mm de altura y unos 60 mm de base. La decoración es muy interesante porque combina elementos procedentes de la LVDM (E1.B5) con motivos ya utilizados en la técnica decorativa en reserva relacionada con el tipo “Pula” (MR84,102, MD20). Esto sugiere su fabricación en una fase inicial de esta producción, como lo confirma también el color azul muy clarito de las pinceladas, indicador de un marco cronológico muy determinado.

Por otro lado, también tenemos una loza que por la decoración nos indica que se ha realizado en una fase ya final de la producción del tipo “Pula”, ya que el encadenado de medio loto (MR83) está inscrito dentro de una cenefa de orlas y peces que correspondería a la LVDCM —la loza valenciana dorada clásica de influencia o inspiración musulmana—; estamos hablando del último cuarto del siglo XIV, sugerido también por el color azul más oscuro que ha sido empleado en su decoración.

Los esquemas y el repertorio iconográfico presente en este contexto los hemos resumido en las tablas siguientes: predominan las organizaciones radiales y en roseta, mientras que los motivos abarcan, en parte, todos los temas típicos de la serie, aunque las piezas son bastante fragmentadas y de tamaño pequeño y no facilitan la individualización de la decoración completa.

Esquema tipo "Pula" Calle Alta					
1					
2					
3					
4					
5					
6					

Motivos-Calle Alta



4.2. Yacimientos: características de los hallazgos, fase de producción, decoraciones, posible cronología, ¿fabricación o consumo?

Los yacimientos que se han considerado en este trabajo están relacionados con los centros productivos que, desde la época medieval, elaboraron lozas de diferentes tipos y de los que las fuentes escritas claramente confirman su importancia histórica. Otro centro que se ha añadido al estudio es la ciudad de Valencia, donde no hay documentación concreta a tal propósito en la época que nos interesa, pero sí evidencias en las excavaciones intramuros.

Los contextos del siglo XIV donde se documenta la presencia de cerámica del tipo “Pula” son escasos en algunos casos y poco relevantes por su aportación científica en otros.

Si consideramos la ciudad alfarera de Paterna, el potencial material es muy alto, pero las intervenciones que se han realizado a partir de su descubrimiento se adaptaron de alguna manera a la mentalidad de la época.

Inicialmente, a principios del siglo XX, el coleccionismo y la estética del objeto era lo que llamaba más la atención, por eso se desmembraba fácilmente el material hallado y se vendía a particulares o a colecciones internacionales. Cuando la arqueología empieza a desarrollarse y se plantea una metodología rigurosa y científica para reconstruir la historia de un contexto histórico, en Paterna comienzan a tomar una posición con respecto a la ingente cantidad de material que salía a la luz, sobre todo en el solar Testar del Molí, y se actúa empezando una campaña, como hemos visto, en el año 1982, con intervenciones frecuentes hasta más o menos los años noventa. Si en un primer momento el yacimiento fue encomendado a una empresa —en la que los arqueólogos no documentaron adecuadamente gran parte de la información recuperable, como sugiere la directora de la época del Museo de Paterna Mercedes Mesquida—, sucesivamente parece evidente que las cosas no cambiaron mucho cuando en la mitad de los años noventa del siglo XX se realizaron nuevas campañas. La metodología utilizada no

parece haber sido la idónea, ya que los datos y los resultados obtenidos han colocado las producciones del siglo XIV en el siglo anterior, justificando esa cronología por el hallazgo de unas monedas y sin considerar las relaciones estratigráficas, como hemos visto y comentado en este mismo capítulo.

Además, observando el material hallado, al tener poco conocimiento de técnica y de experiencia en materiales parecidos, las evidencias de reflejo sin cocer —que salían a la luz en los diferentes hallazgos— fueron eliminadas con la limpieza en la mayoría de los casos, quitando informaciones preciosas sobre la producción patenera.

Todo lo comentado ha sido para justificar, de alguna manera, el hecho de que hasta el momento no se puede afirmar arqueológicamente que hubo una producción de loza dorada y azul en Paterna del tipo “Pula”. Tenemos pocas dudas de que se hiciera, pero otra cosa es que haya evidencias probatorias, ya que, analizando los contextos examinados, no se han encontrado testigos de la existencia de bizcochos, propios de la 1.^a fase de producción, ni de lozas de fino de la segunda cocción que atestigüen su completo proceso de elaboración hasta llegar al objeto completo. En evidencias de tercera cocción, apreciamos una actividad muy fértil, por todas las piezas documentadas y la variedad de decoraciones que se han publicado (MESQUIDA 1989, 2002, 2003).

En las excavaciones de la Calle Huertos, las lozas azules y doradas son impresionantes, por su repertorio iconográfico, por la conservación de las piezas y por los restos de pigmento dorado que en algunos casos quedaba impreso en la superficie cerámica.

Contrariamente a lo que desafortunadamente ha ocurrido en Paterna, Manises ha manifestado otra situación, sin duda, más favorable en la investigación de los centros productivos de la loza dorada y azul del tipo “Pula”. Simplemente la metodología arqueológica se ha aplicado de manera rigurosa y los resultados obtenidos han contribuido a completar materialmente las informaciones que ya se habían recuperado de las fuentes escritas.

Hasta el momento, solo en Manises se han visto evidencias de piezas del tipo “Pula” correspondientes a varios estadios de la cadena operativa de producción: bizcochos, bizcochos decorados con azul de cobalto (COLL Y PÉREZ, 1994; MOLERA *et al.*, 2021), bizcochos decorados y salpicados de estannífero por fallos de producción al compartir la cocción del bizcocho con la del esmalte (de fino), piezas esmaltadas decoradas en azul, piezas esmaltadas con defecto ya decoradas en azul y dorado. Paterna, sin embargo, solo ha ofrecido piezas desechadas o perdidas en el momento de proceder a la decoración del dorado en tercera cocción, en el taller de la Calle de los Huertos, por ejemplo (MESQUIDA, 2002).

En conclusión, los contextos y sus intervenciones arqueológicas han demostrado que, indudablemente, la producción de loza dorada y dorada y azul del siglo XIV se elaboraba en las fábricas de Paterna y Manises. Desafortunadamente, todavía no se puede decir lo mismo de la ciudad de Valencia, porque el material analizado no permite avanzar esta hipótesis en cuanto a que solo hay un gran número de fragmentos bizcochados de lozas verde y negra, de morteros y contenedores de tamaño medio y grande. Faltan los elementos empleados en las diferentes fases de fabricación y de cocción como, por ejemplo, los atifles o las barras y los desechos de producción que indiquen que efectivamente se pudieron elaborar en el solar de Calle Alta. Esta consideración no descarta del todo que la ciudad de Valencia haya podido ser otro centro productivo de la loza dorada, pero los materiales hallados en este contexto no corresponderían a un taller dedicado a esta producción en concreto.

Durante la fase de documentación de este conjunto en el servicio de arqueología municipal (SIAM), también he podido tener acceso al material de otros contextos aparecidos cerca de hornos, como el de la Calle Giner; sin embargo, en este caso los fragmentos de interés eran muy escasos y la mayoría datable al siglo XV. La vajilla de loza dorada era muy demandada en la ciudad y es frecuente hallarla en las intervenciones urbanas, pero por lo

que tenemos hasta hoy en día, este aspecto solo es un indicador de consumo y no de fabricación.

V.

**ANÁLISIS GENERAL DE LAS LOZAS DORADAS
DEL TIPO “PULA”**

5. Repertorio iconográfico del conjunto tipo “Pula”

La complejidad de este trabajo ha sido lastrada por el intento de recuperar la mayoría de los elementos decorativos que se encuentran dibujados en sus diferentes técnicas (azul, dorado y en reserva) en las piezas agrupadas en el tipo “Pula”. Las complicaciones aparecen cuando ya no quedan muchos restos de aquellos trazos y resultan inteligibles en algunos casos o son visibles solo parcialmente en otros. Por supuesto el catálogo está compuesto también por aquellos motivos que decoran tanto el exterior como el interior de una pieza, intentando sacar partido también a las decoraciones que quedan como “fantasmas”. En los estudios precedentes no se consideraba un valor añadido analizar el objeto en su integridad, y la mirada se centraba principalmente en el aspecto más estético de la pieza, simplemente por cuestión de causa mayor, como por ejemplo algunos *bacini* que nunca han sido sacados de las paredes y no han podido averiguarse de esta forma su morfología ni las decoraciones del reverso. Pero aunque los objetos fueran accesibles, en las publicaciones relacionadas con el tema es difícil encontrar imágenes de la parte exterior de una pieza. Por eso en este trabajo hemos intentado, cuando ha sido posible, proporcionar las fotos del reverso de las piezas analizadas, esperando contribuya a aportar información en otros posibles estudios. Aunque en muchos casos los restos del reflejo son bastante escasos y eso dificulta su interpretación, es también verdadero que son necesarias pocas pinceladas para identificar claramente de qué tipo de motivo se trata. Igualmente se puede afirmar por las decoraciones que encontramos en el anverso es bastante sencillo reconocerlas porque los motivos se repiten multitud de veces. Los alfareros tendrían un repertorio tan amplio que se pueden combinar obteniendo variaciones diferentes, o simplemente utilizar los patrones ya establecidos en precedencia. Los elementos reconocidos en las diferentes excavaciones arqueológicas han sido examinados y reunidos en una tabla única donde se puede apreciar el conjunto de elementos que hemos atribuido, por todo lo que hemos

comentado, en el gran grupo del tipo “Pula”. En conclusiones podemos decir que durante este trabajo se han recuperado 107 elementos repartidos por colores y 77 esquemas diferentes que completan hasta el momento el repertorio iconográfico de esta grande producción. Si duda faltan algunos que han sido imposible de identificar a primera vista pero tampoco visibles con el auxilio de la tecnología.

5.1. Morfología

En el *corpus* descubierto en Pula, hemos visto que las morfologías son más o menos constantes, pero a parte de escudillas y una sola jarra no se habían identificado otras formas. Sin embargo, en los casos tratados hemos visto que se trata de una producción que decora formas diferentes como cuencos, platos, tapaderas y candiles.

Las escudillas suelen tener un tamaño variable que no traspasa los límites de los 90-165 mm de diámetro, pero es verdad que en la mayoría de los *bacini* italianos analizados las piezas son más grandes (Alassio, Santa Maria Maggiore) respecto a las documentadas en el conjunto descubierto en Pula. Es posible que inicialmente la producción empiece con lozas de tamaño considerado pequeño (90-140 mm Ø) y luego, con la evolución de la serie, se amplíe a una gama de morfologías diferentes tanto que no se pintan solo escudillas, sino también cuencos y platos que se insertan en las fachadas de las iglesias italianas.

Resumimos las características morfológicas principales de esta producción:

- Las escudillas son el modelo más sencillo. Como hemos visto, suelen tener un perfil hemisférico simple con borde afilado, como se puede ver en la 1-2 y se aprecia en la CE 9 de Pula, mientras que hay una pequeña éntasis en otras a pocos centímetros del borde (3-4) y/o una acentuación en la cadera en otros casos, incluso presentan la combinación de ambas cosas (5-6). La base de las escudillas lleva casi siempre el pie de anillo y un pico agudo que sobresale de su fondo exterior, a veces poco marcado, aunque hay ejemplos de piezas del tipo “Pula”, como la documentada en la excavación Obispo Soler 38, que presentan una base plana ligeramente cóncava. En este caso, decorada en su anverso con el motivo de círculos con puntos inscritos, ejemplifica sin duda una fase que consideramos ya de finales de la producción, correspondiente a ejemplares parecidos entre los *bacini* del Steri de Palermo, fechadas cerca del 1390, es decir ya a terminar del siglo XIV. Además, es un momento de cambio en las bases

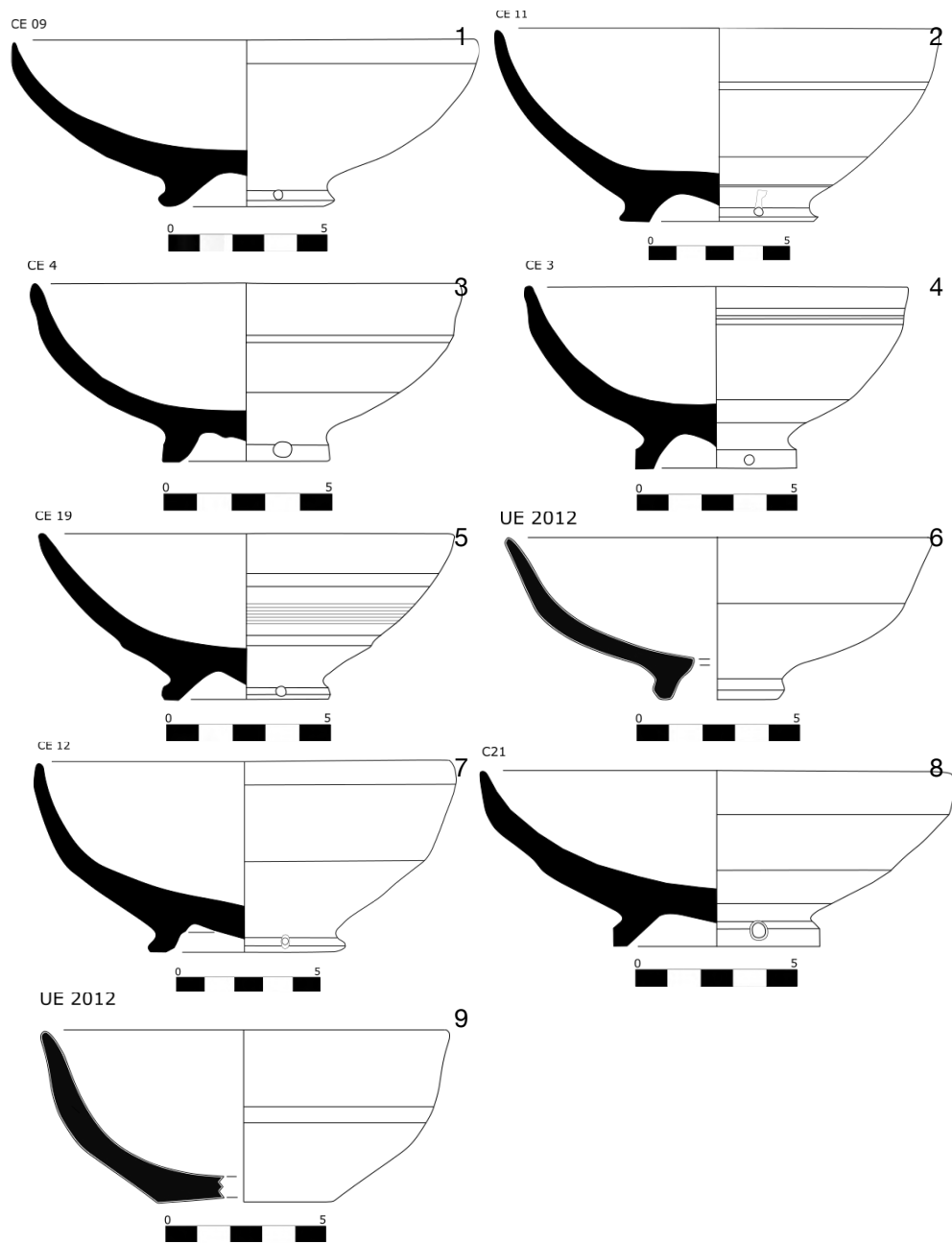
de las escudillas porque se empieza a simplificar el fondo hasta volverse completamente plana, como manifiestan los ejemplares del siglo XV Fig. 73. *Tipología del tipo “Pula”*.

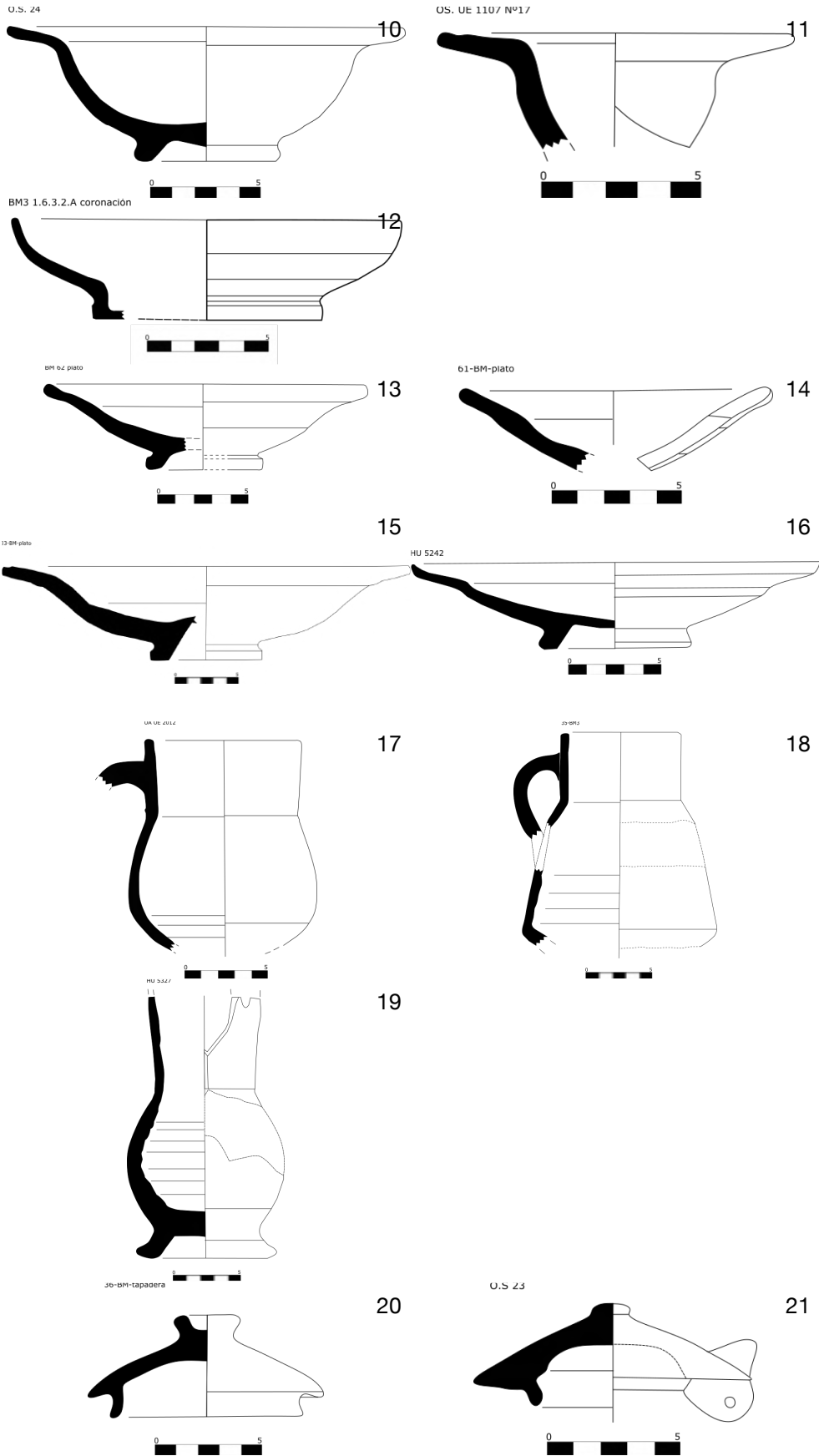
- Los cuencos, sin embargo, tienen una cavidad bastante profunda y siguen también un perfil hemisférico, con labio ligeramente exvasado en algunos casos (fig.73, n.º 10) o con borde de ala horizontal y saliente (fig.73, n.º11). El pie sigue las mismas características de la forma anterior. Las dimensiones pueden oscilar, entre los 160-180 mm Ø hasta uno 240 mm.
- Los platos suelen tener un borde en ala plana con una ligera inflexión vertical del labio, como en la pieza encontrada en Calle Huertos en Paterna, e inclinado hacia fuera como la 15-16, encontrada en Baixada del Molí. Entre el material del mismo contexto hay otros platos con el borde de ala inclinado, con una pequeña inflexión hacia adentro y, en otro caso, completamente recto (fig.73, n.º13-14). Entre esta tipología incluimos una forma peculiar porque posee características propias, con un perfil muy marcado en la parte interior de la pieza creando una cavidad interior bastante pequeña y un borde con ala casi horizontal y saliente. Denominado «a coronación» por el tema que se solía decorar en la base. Véase p. 253.
- Las jarras, igual que las formas precedentes, es un producto muy difundido de esta producción. En la lámina podemos ver al menos tres tipologías diferentes. La número n.º17-19 de la fig.73, tiene un cuerpo piriforme con borde recto y con pie macizo, mientras que la 18 se define con una forma troncocónica que marca la máxima anchura de la cadera manteniendo siempre la parte superior bastante recta.
- Las tapaderas, aunque se presentan en número menor, sí están decoradas con elementos del tipo “Pula”, casi siempre con el árbol de la vida o *Hom* o con el motivo de la retícula. Se han documentado tres tipologías diferentes. En la primera hay un pivote central para levantarla y en un lado lleva un agujero porque se trata de una tapadera de un «*pixter*», el

cual en la boca, en el lado del asa, presenta un corte y dos pequeñas placas añadidas con agujerito para sujetar la tapadera. El segundo ejemplo que tenemos, es de perfil afilado y con una ligera éntasis en el labio interior y, finalmente, un fragmento que muestra el perfil completo con un pivote central bastante grande a anillo y termina con un labio afilado, pero en la parte interior presenta otro inclinado y paredes troncocónicas.

- Los candiles, que en este trabajo documentamos en solo dos ejemplares, pero en los diferentes contextos se hallaron algunos más en estado fragmentado. Por eso falta un perfil completo de esta forma, no obstante, gracias a algunos presentes en los fondos museales de Manises y Paterna sabemos qué aspecto tenían. Podían tener sobre unos 120-130 mm de altura, una base plana y un reborde vertical que configura una cavidad inferior, un pie alto cónico que termina con un platito en la parte superior con paredes verticales y un pico de «pellizco».

Fig. 86. *Morfología del tipo "Pula"*.





5.1.2. Aspectos técnicos

La loza decorada del tipo “Pula” que hemos descrito hasta el momento, presenta unas peculiaridades que le permite destacarse de las demás producciones. El grupo se caracteriza por estar decorada exclusivamente combinando dos técnicas muy distintas: el reflejo metálico y el cobalto. De eso, hemos hablado más detalladamente en el primer capítulo, mostrando cuáles fueron sus orígenes y cómo llegaron desde el Oriente Medio y la zona extremoriental hasta la península ibérica. Generalmente la piezas están elaboradas a torno y retocadas con más precisión en puntos determinados con herramientas específicas, que se aprecian observando el acabado exterior de estas, presumiblemente hechos con espátula para marcar el éntasis del perfil o la cadera. Es verdad que respecto a las LVMD, que presentan un aspecto definido y preciso, las del tipo “Pula”, inicialmente tuvieron un acabado más cuidado, pero en cuanto la demanda se hizo más abundante el nivel de producción aumentó y ya dio igual si se pintaban con fallos o si tenían defectos de cocción visibles. Eso nos indica la elevada producción y demanda de esta cerámica decorada. De hecho, si nos fijamos en los ejemplares del lote de Cagliari o en los *bacini* de los Steri de Palermo o en las colecciones museales conocidas, las piezas defectuosas se compraban, seguramente a menor precio, pero se adquirían igualmente para tener una vasija en casa considerada muy de moda en la época.

Estas lozas suelen tener una pasta de color rosáceo con algunos restos de mica, inclusiones calcáreas y vacuolas redondas o alargadas, como las describe J. Coll Conesa en su propuesta de seriación de las producciones valencianas (COLL CONESA 2022: 13).

Estas mismas características se pueden ver tanto en las piezas realizadas en Manises como en Paterna, y por esta razón todavía queda la duda sobre cómo distinguir las cerámica halladas y determinar una procedencia concreta. Es verdad que la factura en algunos casos presentan disimilitudes y eso podría ser una nueva línea de investigación por emprender.

La aplicación del cobalto se documenta en las dos técnicas ya descritas en el primer capítulo, así que la una no excluye la otra, aunque hay una prevalencia de restos encontrados en la que domina la aplicación del azul cuando las piezas no poseen todavía la cubierta estannífera (fig. 74). En las malagueñas el cobalto se pinta sobre el vidriado sin cocer, con una cantidad muy escasa de pigmento, y las del tipo “Pula” de la fase antigua siguen esa misma técnica. En torno al 1375-1380 empieza a circular más cobalto y la cantidad utilizada para pintar es abundante, tanto que la tonalidad del azul resultan más oscuro, este fenómeno genera también un cambio en el procedimiento de la aplicación de la pintura sobre el soporte cerámico, prefiriendo pintar bajo cubierta en el bizcocho.

Como se puede observar claramente en el ejemplo siguiente (fig. 74), la ausencia por degradación del esmalte en la mayoría de la superficie ha descubierto el dibujo de la hoja rayada que estaba dejado. Este aspecto tecnológico -cuando las condiciones lo permite- se puede considerar un importante factor cronológico que contribuye a marcar límites temporales determinados. Lo mismo se podría decir por el grosor de las pinceladas de cobalto, en las LVDM y en los inicios de las LVDP llegan a tener hasta 1 mm de espesor, son líneas muy finitas que demuestran la maestría de los ceramistas, no solo en la decoración, sino en el acabado de las lozas. Sin embargo, cuando la circulación del cobalto es masiva, como hemos indicado en precedencia, notamos que el grosor alcanza los 5 mm., empleando una mayor cantidad de pigmento necesario, lo que puede provocar todas una serie de defectos que vimos a lo largo de este trabajo en los casos de Pula, Paterna y Manises. También hemos mostrado fragmentos donde quedan testigos de las dos variantes de la técnica de aplicación del cobalto:

- 1- Bajo cubierta sobre la pieza sin tener la primera cocción, donde se ve el pigmento negro -porque es el color del cobalto sin cocer- en la zona en la que no hay esmalte.
- 2- Bajo cubierta en la pieza ya bizcochada, donde, en este caso, se ve el color de la superficie cerámica en lo que sería la pincelada azul, y solo queda color azul encima del esmalte.

A lo largo de este trabajo hemos analizado la pieza no solo desde el punto de vista decorativo sino también sus facetas tecnológicas. Desde la manera que se elabora cada pieza, las marcas de los utensilios que quedan en el soporte cerámico empleado durante su ejecución; la perfección en algunos casos, en el trazar el dibujo y al contrario la escasa meticulosidad en otros; los defectos impreso en la pieza debido a una mala cocción o un exceso de pigmento durante las fases de pintura, son sólo algunos de los factores que, como hemos visto, nos pueden enseñan un poco más sobre la “historia” de ese objeto.



Fig. 74. *Ejemplo material de la técnica bajo cubierta, técnica A y B.*

5.1.3. Organización espacial de la composición

Con la multitud de elementos decorativos analizados hasta el momento, podemos acercarnos a unas consideraciones finales en las que resumimos toda la evolución compositiva del tipo “Pula” que intentaremos mostrar gráficamente en la tabla 1, donde se aprecia su desarrollo y la pluralidad de esquemas utilizados, aunque las variaciones pueden ser mínimas siempre que permitan responder a una demanda muy amplia. Como podemos observar, los esquemas recuperados se han subdividido en ocho tipos de composiciones diferentes: organización concéntrica (tabla 1, n.º 1a) de la decoración a partir de 1, 2 hasta 3 círculos con seis posibles variaciones además, de ellos pueden salir arcos lobulados de los más simples a la complejidad de algunos entrelazados (tabla 1, n.º 1b); la distribución radial a partir de un eje central creando una división del espacio en 3,4,6 y 8 sectores (tabla 1, n.º 2a) y otros que están cortado por 1,2 o 3 círculos formando una cuadrícula o retícula de líneas variables en grosor y número (tabla 1, n.º 2b); en la tercera composición hay una evolución de la precedente por la prolongación de las líneas en elementos vegetales o, en otros casos, estos mismos toman protagonismo y componen el decoro principal, combinándose también con motivos epigráficos (tabla 1 n.º 3a-b); otra tema recurrente es la distribución en roseta desde un punto central que crea de 4 hasta 8 espacios posibles de pintar (tabla 1, n.º 4a) o que de una forma cuadrada en algunos ejemplares o en estrella en otras se desarrollan una serie de polígonos entrelazados que parecen dibujar una flor con disposición cruciforme (tabla 1, n.º. 4 b-c); el grupo 5 está compuesto por lacerías, desde la más simple hasta algunas bastante complejas; en la siguiente tenemos los puntos inscriptos en círculos y sus variantes con distribución regular; no podía falta un gran número de piezas decoradas en estrella y finalmente terminado los elementos figurativos centrales que dominan la composición y se completan con motivos de rellenos para ocupar los espacios dejado vacíos.

Para simplificar las organizaciones espaciales documentadas se han dividido en dos grandes grupos distintos:

1- Radial simple, compleja o cruciforme

La decoración se distribuye según una distribución radial, con variaciones en la forma y en los elementos utilizados. Empleando dos líneas dispuestas en cruz, se pueden obtener cuatro sectores triangulares, pero añadiendo más rayas se amplía el abanico de posibilidades para obtener hasta ocho espacios para pintar. La composición puede hacerse más complejas con ramificaciones en el extremo superior hacia el borde, y ofrecer otra combinación del esquema.

De hecho, en algunos caso, las rayas se convierten en elementos fitomorfos o zoomorfos que marcan no solo la composición, sino que también toman protagonismo como elemento central del tema representado. Gracias a ello, la porción útil para insertar los motivos está relacionada con la elección de los elementos que la componen. En la tabla que hemos realizado como referencia, podemos observar su diversidad partiendo de la predominancia de la forma radial simple y observando cómo los trazos azules luego se van ampliando en sus extremos con elementos vegetales delineando una organización radial (tabla 1).

En ocasiones, dentro de este grupo hay que destacar la presencia de un círculo central, que puede presentar un motivo en su interior, generalmente fitomorfo, geométrico o epigráfico, de donde salen varias líneas con mallas más gruesas en algunos casos y más finas en otros, o mostrar una combinación de las dos, que se alternan trazando una retícula en toda la superficie interna de las piezas abiertas o en el exterior en las formas cerradas.

2 - Círculos simples o superpuestos

En este segundo grupo parece romperse esa rigidez de la composición con líneas rectas y agudas y notamos una decoración más equilibrada y

agradable a la vista. En ocasiones, la superficie se divide en dos o 3 bandas circulares, donde hay elementos secundarios como un encadenado de lirios medios o enteros (MR 82-83) repetidos o alternado los elementos vegetales en reserva con inscripciones árabes.

Mientras, en otros casos el círculo se sustituye con un una lacería de estrella desde la más simple a las más compleja (tabla 1) o con una combinación de formas geométricas o vegetales con la presencia, por ejemplo, de palmetas en reserva o de arcos lobulados que coronan el círculo central.

A este grupo hay se añadir un tipo de esquema muy frecuente en las piezas que han sido consideradas como pertenecientes al tipo “Pula”: los círculos trazados a compás, con punto central en su interior que predomina en las fases finales de esta producción hasta finales del siglo XIV o principios del siglo XV.

5.1.4. Temas decorativos

Los elementos decorativos incluidos dentro de la producción del tipo “Pula”, más o menos mantienen las temáticas ya presentadas en el capítulo III, pero hemos añadido sucesivamente el tema antropomorfo, durante el análisis del material estudiado. La subdivisión interna ahora se articula en cinco grupos principales: fitomorfo o abstracto, geométrico, epigráfico, zoomorfo y antropomorfo.

Sin duda, el primero resulta ser el más abundante porque recoge la mayoría de los elementos decorativos que caracterizan esta producción. La hoja es uno de los motivos más frecuentes y tenemos documentadas cinco variantes, la más empleada es seguramente la rayada en azul, en dorado o combinando las dos en la misma hoja. No podemos decir que es una introducción de esa época, sino que ya en Irán durante el siglo IX, se decoraban platos de reflejo con un esquema compositivo de hélices, similar a los que tenemos por ejemplo en la pieza CE17 de “Pula”. En el caso de la loza iraní, el color que predomina es el dorado con tonalidad más verde en algunos puntos y rojizo en otros. No obstante, en este siglo se empleaba la policromía, en esta pieza en concreto hay una clara evidencia de exceso de cocción que ha alterado la fijación homogénea del pigmento (WATSON 2006:184-186). Otro motivo recurrente es la palmeta que, como hemos visto, puede aparecer en formas diferentes siempre resaltada por la técnica en reserva, a partir de dibujos estilizados en casos realizados con mejor elaboración de ejecución. Está la flor en todas sus facetas, desde la simple realizada con tres pétalos hasta la adornada con fondo dorado y enriquecida en sus ramas. No pueden faltar los florones de una multitudes de pétalos que se suelen colocar como medallón central.

El tema geométrico no es menos importante que el anterior; de hecho, los motivos de estrella y los círculos se pueden considerar elementos predominante del repertorio de Pula, en algunos casos marca toda la decoración y en otros se combinan entre ellos.

El motivo de círculos con punto central o macizo realizado con el compás es algo ya conocido en la decoraciones parietales de época andalusí, como demuestra un fragmento de estuco encontrado en el solar de Medina Elvira, en Granada, fechado entre los siglos IX-X.

Sobre una capa de yeso se extendió otra de almagra y con el compás se trazaron unos círculos doble, se nota perfectamente la marca que dejó la punta del instrumento en el medio del mismo y además están delineados perfectamente. Esta técnica se utilizaba también sobre la superficie cerámica.

El tema zoomorfo es menos difundido respecto los demás, generalmente hay una preferencia de representaciones de peces sueltos o en grupo que rodean en círculo el centro de la pieza en ocasiones o buscan el eje central, en otros casos se representan pavos solos o en pareja enfrentados separados por el árbol de la vida o que ocupa toda la superficie interior del objeto.

Finalmente, el último tema que se ha incluido en el tipo “Pula” es de tipo figurativo. Entre los modelos iconográficos zoomorfo analizados en el capítulo III, en Manises y Paterna se han hallados piezas pintadas con personajes llevando como atuendo una larga túnica, que flanquean un tema vegetal central. No es tan frecuente como los demás, pero no por eso menos importante, ya que puede aportar informaciones diversas sobre los rostros y las vestimenta de los seres de esa época, además de enseñarnos sus valores, costumbres o rituales.

Los motivos decorativo siguen modelos que proceden de épocas antiguas, muy pocos son los elementos que se pueden considerar de nueva introducción, es más bien la técnica, la vastedad de decoraciones y los esquemas que definen esta producción, tanto que ha destacado y desarrollado respecto las precedentes y contemporáneas series.

Para su desarrollo y evolución ha sido influenciada del mundo musulmán y oriental, sus motivos retoman iconografías y elementos que eran en uso ya en el siglo IX en Iran, Iraq, Syria y Egipto hasta el siglo XIV. Las transmisión de conocimientos, técnicas y aspectos culturales se pueden

apreciar en las diferentes fases de crecimiento de esta loza, los modelos a las que se inspira es muy amplio, tocando diferentes aspectos artístico, desde el arte de la metalurgia, el vidrio, el textil y la indumentaria, la ebanistería, la pintura, etc..

5.1.5 Temas decorativos del reverso

Hemos comentado que a la hora de analizar una pieza la información que puede aportar la decoración pintada en el reverso es de fundamental importancia. Su motivo puede marcar también la cronología y contribuir a identificarla dentro de una producción concreta o simplemente ser leída como la marca de una época. En el caso de la serie LVMD, hemos visto que presenta básicamente una sola variante de decoración exterior, mientras que en la LVDP, en un primer momento, los motivos MD38 y MD41 eran los únicos aparecidos en el conjunto de Pula de Cagliari, pero en Manises y Paterna se han hallado piezas con otras decoraciones en el reverso que inspira sin duda de estos patrones, pero evolucionando de forma más rápida y sencilla para obtener el mismo resultado.

Desde la más simple, con una raya que perfila horizontalmente el borde de la piezas o dos líneas doradas inscritas dentro de una cenefa del mismo color.

Luego, hay ejemplares donde la raya cambia este carácter rígido y es más ondulada, como para realizar unas olas continuas. Posiblemente, en este caso, puede marcar una fase de transición en la que hay un cambio en los motivos decorativos, pasando a una nueva fase estilística, dada la presencia de decoración en reserva y el color azul tan tenue como el que se aprecia en las primeras producciones levantinas, que manifiesta el paso desde reversos de ondas encabalgadas, propio del malagueño primitivo, a algo diferente pero manteniendo la idea.

El hecho es que en los materiales analizados no se ha encontrado otro parecido, lo que podría simplemente indicar que ha sido la marca personal de un taller.

Otro elemento que hemos notado ya en el lote de Cagliari, es que las piezas presentan en la concavidad circular exterior de la base un motivo de roseta, o en algún caso solo algunas pinceladas muy estilizada que parecen rayos. El tamaño es variable y se desarrolla según el espacio que se ha obtenido

elaborando la base de la pieza. Suelen tener entre ocho y quince pétalos continuos y encadenados o, en otros casos, sueltos.

En el caso de Baixà de Molí hemos visto que el reverso no sigue siempre los patrones anunciado, anteriormente, sino que, en un momento dado del final del siglo XIV, cuando los motivos más frecuentes notamos ser los radios concéntricos y la retícula dorada, hay un ligero cambio en la decoración exterior de la piezas con simplemente dos o tres filetes ininterrumpidos de reflejo metálico o, una variante del *chevrón* donde la pincelada alargada interrumpe otra dispuesta diagonalmente, para lograr un acabado más armonioso y delicado.

En cuanto a los casos comentados de las piezas CE6, 10 y 17, donde aparece una línea azul horizontal a pocos centímetros del borde, es una característica poco común que no se ha constatado en otras piezas examinadas.

La parte cóncava del pie la mayoría de las veces llevan una roseta, la cuál puede ser estilizada, con pétalos más definidos, a hélices o simplemente una marca parecida a una *V* entrelazadas. Este último podría ser también la firma del ceramista y señala un cambio cronológico porque aparece ya a finales del siglo XIV principio del XV.

5.2 Cronología

Desde el descubrimiento del conjunto de Pula, la cuestión inherente a su colocación a nivel cronológico ha estimulado un interés en los historiadores que han contribuido con sus estudios y publicaciones a concretar un periodo determinado sobre su producción (fig. 87). Las propuestas han mantenido siempre un arco de tiempo muy amplio e impreciso. Hugo Blake fue quien, en primer lugar, propuso su datación siguiendo como fósil guía los *bacini* de las iglesias de Santa Maria Novella de Marti (Pisa) y Sant’Ambrogio di Varazze (1332-1338), como propios del inicio de su circulación y aquellos colocados en el Convento de Santa Anna de Pisa y lo Steri de Palermo, insertados en una fase considerada ya el final de su elaboración. Esta teoría coincide, según este autor, con la documentación estudiada por P. López Elum que cita una mención de *opus dauratum* ya en fuentes escritas del 1325-26. En mi opinión, lo que hay que especificar es que no se puede deducir, en un principio, que la mención se refiera a la loza dorada y azul del tipo “Pula”. De hecho, los estudios de J. Coll Conesa que consideran más plausible la asociación de esos documentos con la primera cerámica dorada valenciana de LVMD. Este autor propone esos años como punto de partida para su fabricación, teniendo muy presente que en ningún edificio con *bacini* han coincidido las dos producciones (LVMD-LVDP). Aunque hay un margen entre ellas de unas décadas, en pocos contextos se hallan en el mismo estrato y casi siempre son residuos muy escasos. En la Calle Alta, dentro de los rellenos analizados en el capítulo anterior, las UUEE 2012 y 2284 contienen en su mayoría fragmentos de LVMD, asociados a algunas piezas del tipo “Pula”, pero tratándose de un vertedero es probable que se hayan depositado tierras traídas de otra parte para rellenar unas grandes fosas. De hecho, hemos encontrado una pieza que podría representar un momento de transición de las dos series, que ofrece una buena combinación entre los motivos en reserva con los elementos geométricos en azul de las malagueñas.

Otra consideración es que tampoco coinciden las dos series en los pecios que hemos visto en el capítulo II del Puig, de Mazara del Vallo y de Ibiza.

En los primeros, los barcos con las lozas LVDP fueron cargados con cerámicas atribuibles a las series que circulaban en ese mismo momento en todo el Mediterráneo (loza verde y negro evolucionada o esquemática) y falta la malagueña, otro dato que apunta a su difusión en el segundo cuarto del siglo XIV.

Son informaciones que nos ayudan a posicionar cronológicamente las producciones dorada valenciana y proponer un arco cronológico más concreto.

Si nos fijamos en las decoraciones que aparecen en los *bacini* italianos, podemos encuadrar la evolución iconográfica y temporal de su desarrollo.

El esquema radial simple y complejo con polígonos entrelazados ya aparece en la Iglesia de Santa Maria Novella, donde los motivos de flor con ramas, la palmeta en reserva, el octágono de ajedrezado, las hojas partidas triangulares ya aparecen en la fase inicial.




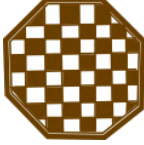
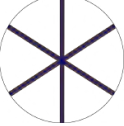

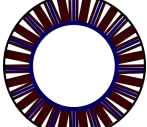








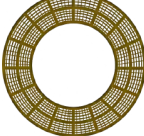



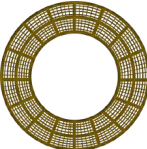


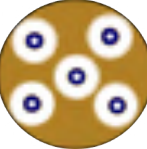

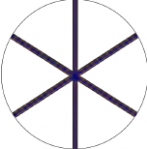

<p>1332 Santa Maria Novella de Pisa</p>				
				
<p>1340-1350 Torre di Palma</p>				
<p>1338-1350 Sant'Ambrogio de Varazze</p>				
				
<p>1375-1427 Convento Sant'Anna</p>				
<p>1370-1378 Santa Maria Maggiore</p>				
<p>1380-1390 Steri de Palermo</p>				

Fig. 87. Cronología de los motivos aparecidos en los bacini fechados.

La composición en círculo cortado por rayos azules finos alterados con otros en dorado más gruesos y los elementos de medios lirios se documentan en Torre de Palma en los años 1340-1350. En la Iglesia de Sant' Ambrogio de Varazze (1338-1350) están documentadas las composiciones en cruciformes y las piñas borladas en dorado. Son posteriores otros motivos aparecidos en los *bacini* del Hospital de San Giovanni en Roma, donde hay un grupo consistente de piezas que nos indica las decoraciones empleadas durante el 1370-1380, como la cartela pseudoepigráfica y la retícula a trama fina, esquema muy difundido y frecuente del tipo "Pula". Luego, la composición de estrella con roseta de pétalos centrales pintada en reserva, los elementos secundarios de rellenos como lazos y espirales que cubren los espacio dejados por la composición; se encuentra en la fachada del Convento de Santa Ana de 1375-1427. En la Iglesia de Santa Maria Maggiore, entre 1370-1378, los platos incrustados en la pared ya muestran la fusión del tipo "Pula" con la producciones contemporáneas como la LVDCM. La variante de la retícula de trama muy fina, alternados con trazos de azul más gruesos corta una composición en círculo con cenefas de un encadenado de palmetas y de lirios oblongos y estrella central. Hasta llegar a los *bacini* de lo Steri de Palermo (1390) y sus escudillas decoradas con círculos hechos con compás, rellenos de puntos macizos donde aparece la inscripción árabe de Alláh en reserva.

Si queremos aproximarnos en unos límites más ajustados a la cronología productiva del tipo "Pula", analizando todas las informaciones adquiridas hasta el momento, tendremos que abarcar un arco temporal en el que se puede colocar su inicio entre 1330-1340, considerando el comienzo de la LVMD en torno al 1325 y su punto final hacia 1420-1425.

Consideraciones finales

Con el presente trabajo, hemos presentado un proyecto que en principio se había formulado partiendo de un punto de vista centrado más bien en el aspecto decorativo de las piezas, pero que en el curso de la investigación ha permitido abarcar nuevos caminos de investigación.

Aunque han pasado ya cien años del descubrimiento de Pula, creo que todavía pueden extraerse de ese conjunto mucha información novedosa. En efecto, la potencialidad intrínseca que estos objetos guardan en sí mismo podría aportar no solo su contribución a la comunidad científica, sino también desvelar aspectos actualmente escondidos si solo encontramos la clave de su interpretación.

Hemos querido realizar un recorrido sobre la evolución de las producciones cerámicas decoradas en azul y dorado en la península ibérica de época bajomedieval, pasando de las nazaríes a las valencianas; comprender cómo la situación histórica y económica durante los siglos han influido en su desarrollo en el mundo islámico y anteriormente la cerámica de Extremo Oriente y su sucesiva difusión en el espacio mediterráneo; la importancia de las relaciones internacionales entre los señoríos de la época que controlaban la producción, el mercado y las importaciones de sus productos, y por último el papel jugado por la isla de Cerdeña, que con su posición estratégica en las rutas mediterráneas ha contribuido en la distribución y el éxito de estas cerámicas. En este sentido, no parece raro que precisamente en la isla sarda fuera hallado el conjunto más conspicuo de lozas decoradas, tanto por el óptimo estado de conservación de las piezas como por la variedad decorativa que presentaban. Como es un hallazgo fortuito, nunca se ha podido utilizar una referencia cronológica para determinar su datación, sino basándose solo el aspecto estilístico.

No debemos olvidar que a partir del hallazgo en la ciudad de Pula del conjunto de piezas doradas y azules valencianas, empezó un debate entre los historiadores que ha permitido centrar la atención sobre las primeras

producciones levantinas. Diversos trabajos sobre los aspectos cronológicos, tipológicos, tecnológicos y decorativos han ampliado los pocos datos que existían entonces y durante unas décadas se ha logrado avanzar en la investigación, gracias también a los análisis arqueométricos y a la comparación con otros hallazgos internacionales similares al tipo “Pula”; al estudio de los *bacini* y sus contextos cerrados considerados fiables desde el punto de vista temporal; hasta llegar a la arqueología experimental y su aportación en la reconstrucción del proceso de fijación del pigmento metálico en la superficie cerámica durante la última cocción reductora.

La propuesta de este trabajo parte propiamente de analizar el aspecto visual y decorativo, así que, según esta perspectiva, se ha empezado la catalogación iconográfica de todas las decoraciones que caracterizaban el grupo originario, de manera que pudiera ser utilizable para la cuestión de la procedencia productiva y de la cronología de esta serie.

Una vez terminada esta fase se ha procedido a indagar el material hallado en las excavaciones más importantes de los dos centros productores de loza dorada. Sucesivamente se ha incluido a este estudio el contexto de Calle Alta, ya que en las campañas arqueológicas de los años noventa fueron descubiertos algunos hornos medievales y los arqueólogos apuntaron proponerlo como un posible centro productivo de loza dorada. La misma metodología utilizada en la análisis del conjunto de Pula de Cagliari ha sido aplicada en otros contextos, aunque la mayoría de las veces ha sido complicado recuperar todo el material en su totalidad, en otros casos ha generado algunas dificultades y falta de datos concretos que esperamos puedan ser recuperados y completados en un próximo estudio.

Una vez reseñado todo el material analizado, se han creado una serie de tablas temáticas donde se aprecian en su totalidad todas las características que podía haber tenido el tipo “Pula” en su aspecto tipológico, organización espacial y distribución decorativa y cuáles son los principales motivos que los maestros empleaban, así como la herencia iconográfica que llevaban intrínseca en su simbología.

Creemos que esta es un aportación algo más completa respecto a los estudios precedentes que se han centrado en cuestiones específicas o parciales en algunos casos, no arriesgándose a tener una visión general sobre una producción que ha circulado hasta las primeras décadas del siglo XV en todo el Mediterráneo y más allá de ese espacio geográfico.

Es una serie que ha tenido «éxito» como producto de «lujo» tanto en la clase alta, aunque en su fase final fue tan demandada que llegó a entrar también en hogares menos elevados.

Por todas estas razones, y por las características que hemos explicado a lo largo de este estudio, pensamos que cabe definirla como una producción con carácter propio, que conlleva unas características que la define y la diferencia de las demás series. No obstante, cada faceta de su aspecto es el resultado de una clara herencia de producciones de loza dorada más antiguas procedentes de Oriente y de las precedentes y contemporáneas valencianas y nazaríes.

Aunque el trabajo esté en un estadio avanzado, se podría dar un paso más siguiendo nuevas pautas en las líneas de investigación, dado que sería oportuno recuperar los motivos que todavía quedan por identificar por la escasa visibilidad de las trazas doradas, y por las deficiencias en las fotos de muchos de los *bacini* que no permiten apreciar totalmente sus motivos decorativos, para poder luego actualizar e integrar al archivo virtual. La propuesta presentada en este trabajo pretende contribuir a simplificar la identificación de las decoraciones del material que aparece en contextos de época medieval para que sirva de apoyo durante la clasificación y la catalogación de los hallazgos.

Con las informaciones recogidas se podrá dirigir el interés no solo hacia el panorama artístico de la época medieval, sino llegar hasta la época contemporánea, analizando otros aspectos fundamentales para la cultura islámica desde el punto de vista etnográfico, social y ritual. Sin embargo, parece muy clara la proximidad entre la lozas nazaríes y levantinas, lo que merecería un estudio más profundo sobre el tema.

Por último encaminarse hacia otras líneas de investigación o retomar los estudios previos con otras perspectivas contribuiría a superar este pretencioso trabajo.

BIBLIOGRAFÍA

ACA= Archivo de la Corona de Aragón.

ASC= Archivio Centrale dello Stato.

DARA= Documentos y Archivos De Aragón.

A.A.V.V (1989). *La Corona d' Aragona Un patrimonio comune per l'Italia e la Spagna* (secc. XIV-XV). [Catálogo]. Ministero per i Beni Culturali e Ambientali.

A.A.V.V. (1993). *Moriscos. Echi della presenza e della cultura islamica in Sardegna*. [Catálogo]. Cagliari.

AA.VV. (1998). Nuovi materiali medievali dall'area del teatro Esquilo di Gela (pp. 1-30). Museo Archeologico di Gela Caltanissetta.

AA.VV. (2005). *Arte islámico en Granada*. Comares Editorial.

AA.VV. (1998). *Il tesoro ritrovato. Le ceramiche ispano moresche del Fondo Pula*. [Catálogo]. Museo Archeologico di Pula.

ABUFALIA, D. (1999). *I regni del Mediterraneo occidentale dal 1200 al 1500. La lotta per il dominio*. Economica Laterza.

AKBARNIA, L. (2009). *La ruta de los viajeros: Egipto y Siria en los mundos del Islam en la colección del Museo Aga Khan*. Obra Social la Caixa, Barcelona.

ADAKSINA, K. Y MYTZ. (2003). *Otchet ob arheoLogicheskikh issledovaniyah srednievekovoy kreposti Chembalo (Balaklava) v 2002 g.* SPb., II.

ADAKSINA, K. Y MYTZ. (2004). *Otchet ob arheologicheskikh issledovaniyah sred-nievkovoy kreposti Chembalo (Balaklava) v 2003 g.* SPb., III.

AINAUD, J. (1941). Loza dorada y alfarería barcelonesa. Siglos XV – XVI. *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona. Arte Antiguo*, 1, 89-104.

ALFONSO BARBERÁ, R. (1978). *La cerámica medieval de Paterna. Estudio de marcas alfarera.*

ALLAN, J. W. (1973). Abū'l-Qāsim's Treatise on Ceramics. *Iran*, 11(1), 111-120.

ALMENAR FERNÁNDEZ, L. (2018). Consumir la obra de terra. Los orígenes de la cerámica valenciana por el lado de la demanda (1283-1349). *Hispania*, 78, 69-101.

ALVARO ZAMORA, M. I. (1987). El convento franciscano de San Salvador de Pina de Ebro(Zaragoza). *Artigrama*, 3, 49-97.

AMIGUES, F. (1981). *La céramique espagnole en Septimanie et en Roussillon.* Narbonne.

AMIGUES, F. (1992). Poitiers mudejar et chretiens de la region de Valence: de la convivialité à l'antagonisme. *Archèologie Islamique*, 3, 129-166.

AMIGUES, F. *et al.* (1995). Les emballages ceramiques de Paterna-Manises dans le commerce du bas Moyen Âge. *Bulletin de la Commission*

Archéologique et Littéraire de Narbonne, 46, 135-151.

AMIGUES, F. (2002). Technique de fabrication de la ceràmique valencienne. En *Le calife, le prince et le potier* (pp. 180-197). Musée des Beaux-Arts de Lyon et Réunion des musées nationaux.

AMUCANO M. A. (2007). Indagini topografiche sulla fortificazione dell'isola di Molarà (Olbia). Proposta di datazione ed ipotesi di inserimento nel quadro della strategia antiaraba successiva al "sacco di Roma" dell'846. *Quaderni di Archeologia Medievale IX* (Archeologia del paesaggio medievale. Studi in onore di Riccardo Francovich), Stella Patitucci Uggeri cur., 434-453.

ANDROUDIS, P. Y YANGAKI, A. G. (2014). "A Fragment of the "Pula type" of lustreware immured at the exonarthex of the Katholikon of the Monastery of Hilandari (Mount Athos peninsula)", en *Matica srpska journal for fine arts* 42 (2014), 51-60 (co-authored with P. Androudis).

ANGIUS, F. (2006). *Città e villaggi della Sardegna dell'ottocento* (pp.1292-1301). ILISSO.

BARCELÓ, C. Y HEIDENREICH, A. (2014). Lusterware Made in the Abbadid Taifa of Seville (Eleventh Century) and Its Early Production in the Mediterranean Region. *Muqarnas*, 31(1), 245-276.

BARRACHINA, A., CARMONA, P. Y MILLARES, J. (1984). Excavaciones en el Molí del Testar de Paterna (Valencia). Tipología de la ceràmica medieval hallada en el Molí del Testar de Paterna. *Al-Qantara. Revista de Estudios Árabes*. 5(1-2), 405-428.

BENENTE, F. Y PITTERA, C. (2013) Bacini murati in Liguria. Censimento, verifiche del sopravvissuto, nuove acquisizioni, approfondimenti di studio, in *Atti del XLVI Convegno Internazionale della Ceramica*, Savona, (24-25 maggio 2013), (ed. 2014), 39-54.

BENENTE, F. (2010). La ceramica d'importazione dal Mediterraneo tra X e XIV secolo. Aggiornamenti e dati di sintesi per la Liguria. En *Pensare/classificare. Studi e ricerche sulla ceramica medievale per Graziella Berti. Ricerche di archeologia altomedievale e medievale (37)* (pp. 53-70). All'Insegna del Giglio.

BENENTE, F. Y GARDINI, A. (1993). I bacini ceramici della Liguria. En *Actas del XXXVI Convegno Internazionale della Ceramica* (pp. 67-99). All'Insegna del Giglio.

BENENTE, F. Y PREDIERI, S. (1992). I bacini ceramici di Sant'Ambrogio Vecchio a Varazze: produzione, provenienza e degrado. Studio campione di un contesto ligure. En *Atti del Convegno di Studi: Scienza e Beni Culturali* (pp. 506-516), Bressanone.

BERTI, G. (1990). Ceramiche Islamiche del Mediterraneo occidentale usate come "bacini" in Toscana, in Sardegna e in Corsica (Secoli XI-XIII). En *Actas del Giornate di Studio l'Età di Federico II nella Sicilia centro-meridionale*, Gela.

BERTI, G. (1993). I Bacini ceramici della Toscana. En *Actas del XXVI Convegno Internazionale della Ceramica* (pp.101-138). All'Insegna del Giglio.

BERTI, G. (1998). I rapporti Pisa-Spagna (al-Andalus, Maiorca) tra la fine del X ed il XV secolo testimoniati dalle ceramiche. En *Actas del XXXI*

Convegno Internazionale della Ceramica, (pp. 241-253). All'Insegna del Giglio.

BERTI, G. (2001). I "bacini ceramici" di Santa Maria Novella di Marti, en *Fra Marti e Montopoli. Preistoria e storia nel Valdarno inferiore* (pp. 107-123). Ed. S. BRUNI.

BERTI, G. (2002). Le role des bacine dans l'étude des ceramiques á lustre métallique. En *Le califa, le prince et le potier* (pp. 220-227). Musée des Beaux Arts de Lyon.

BERTI, G. Y TONGIORGI, L. (1974). I bacini ceramici delle chiese della provincia di Pisa con nuove proposte per la datazione della ceramica spagnola tipo Pula. *Faenza*, LX fasc. IV-VI, (pp. 67-69).

BERTI, G. Y TONGIORGI, L. (1985). *Ceramiche importate dalla Spagna nell'area pisana dal XII al XV secolo*. All'Insegna del Giglio.

BESTA, E. (1954). *La Sardegna medioevale*. Palermo.

BICCONE, L. (2000). *Tipologia e diffusione della ceramica spagnola in Sardegna in età medievale e moderna. Primi dati archeologici*. Università degli Studi di Sassari, Facoltà di Lettere e Filosofia, relatore Prof. M. Milanese aa.cc 1999-2000.

BICCONE, L. (2013). *Via Sebastiano Satta*. En *Sassari. Archeologia Urbana*. Felici Editore.

BICCONE, L. Y CARTA, R. (2013). II commercio della ceramica nella Sardegna tardomedievale. En Centro Europeo Ricerche Medievali (eds.), *La Sardegna nel mediterraneo tardomedievale* (pp. 371-412).

BLAKE, H. (1972a). I Bacini del campanile di S. Ambrogio a Varazze. *Bollettino Linguistico*, XXII, (pp. 130-136).

BLAKE, H. (1972b). La ceramica medievale spagnola e la Liguria. En Centro ligure per la historia della ceramica (eds.), *Actas del V Convegno Internazionale della Ceramica* (pp. 55-105). Albisola.

BLAKE, H. (1981). I bacini ceramici medievali delle chiese di Pisa. *Quaderni di Cultura Materiale*, 3 (304).

BLAKE, H. (1986). The ceramic board from Pula and the Pula type of Spanish lustreware. En J. Zoyaya Estable (coord.), *Actas del Segundo Coloquio Internacional de Cerámica Medieval en el Mediterráneo Occidental* (pp. 365-405). Ministerio de Cultura, Subdirección General de Arqueología y Etnología.

BLAKE, H. (1982). I bacini liguri e piemontesi: nuovi dati. *Faenza, Bollettino del Museo Internazionale delle Ceramiche di Faenza*, LXVIII, (pp. 5-6).

BLAKE, H., HUGHES, M., MANNONI, T. Y PORCELLA, F. (1992). The earliest valencian lustreware? The provenance of the pottery from Pula in Sardinia. En D. M. Gaimster (ed.), *Everyday and exotic pottery from Europa* (pp. 202-224). Oxbow Books.

BONETTO, J. (2013). Settecento-Millecento, Storia, Archeologia e Arte nei "secoli bui" del Mediterraneo. En Cagliari, Scuola Sarda Editrice (eds.), *Nora nei secoli dell'alto medioevo* (p. 285).

BORDOY, G. Y FRAU, M. (2000). *Un derelict medieval en aigües de Eivissa i les ceràmiques del tipus Pula. Scripta in honorem Enrique A.*

Llobregat Conesa (pp. 527-536).

BOSCOLO, A. (1979). *La Sardegna dei Giudicati*. Edizioni Della Torre.

CAIGER-SMITH, A. (1973). *Tin-Glaze Pottery in Europe and the Islamic World: The Tradition of 1000 Years in Maiolica, Faience and Delftware*. Faber and Faber.

CAIGER-SMITH, A. (1985). *Lustre Pottery: Technique, Tradition and Innovation in Islam and the Western World*. Faber and Faber.

CANBY, S. (2016). Science, Medicine and Technology. En S. Canby, D. Beyazit, M. Rugiadi. y A. C. S. Peacock (eds.), *Court and Cosmos: The Great Age of the Seljuqs*. The Metropolitan Museum of Art, New York.

CARBONI, S. (2001). *Glass from Islamic Lands*. Editorial Thames and Hudson.

CARRÈRE, C. *et al.* (1957). La economía de los países de la Corona de Aragón en la Baja Edad Media. En *Actas del VI Congreso de Historia de la Corona de Aragón* (pp. 103-135). Dirección General de Relaciones Culturales, Ministerio de Asuntos Exteriores.

CARTA, M. (1988). *Orosei. Guida turistica* (p. 61). Cagliari.

CASULA, F. C. (1985). *Storia della Sardegna da Mieszko I di Polonia a Ferdinando II d'Aragona*. Editrice Mediterranea.

CASULA, F. C. (1992). *Storia di Sardegna*. Edizioni ETS.

CASULA, F. C. (2017). *La storia di Sardegna. Evo medio sardo* (vols. 1-2). Carlo Delfino Editore.

CASULA, F. C. (2019). *Regno di Sardegna (vol. 1). La nascita*. Logus Mondì Interattivi.

CERVANTES PERIS, F. J. (1998). *La herencia de María de Luna: una empresa feudal en el tardomedievo valenciano*. Concejalía de Cultura de Segorbe.

CIRICI, A. (1977). *Ceràmica catalana*. Destino.

COLL CONESA, J. Y PÉREZ-CAMPS, J. (1993). Aspectos de la técnica de fabricación en la cerámica de Manises (siglos XIV-XVI). *Actas del IV Congreso de Arqueología Medieval Española* (tomo III, pp. 879- 889). Diputación Provincial de Alicante.

COLL CONESA, J., FERRERO CALABUIG, J. L., JUANES, D. Y ROLDÁN GARCÍA, C. (2002). Caracterización del cobalto en mayólicas valencianas: Aspectos de tecnología productiva y su evolución (ss. XIV-XIX). En *Actas del XXXV Convegno Internazionale della Ceramica* (pp. 63-70). Centro Ligure per la Storia della Ceramica, Albisola.

COLL CONESA, J. (2003). *Transferencias técnicas en la producción cerámica entre Al- Andalus y los reinos cristianos: el caso de Sharq Al- Andalus*. En A. Malpica (ed.), *Cerámicas islámicas y cristianas a finales de la Edad Media. Influencias e intercambios*. [Jornadas 13-16 noviembre 2002]. Museo de Ceuta, Ceuta: 301-65.

COLL CONESA, J. (2007). El comercio de la cerámica valenciana en Flandes y el Atlántico norte. En Generalitat Valenciana (eds.), *A la búsqueda del Toisón de oro: la Europa de los príncipes* (pp. 315-325).

COLL CONESA, J. (2008). *La loza dorada en España*. *Revista Ars Longa*, 17, 151-168.

COLL CONESA, J. (2009). *La cerámica valenciana. Apuntes para una síntesis*. Asociación Valenciana de Cerámica.

COLL CONESA, J. (2010). La producción cerámica medieval. Un balance entre el mundo islámico y el feudal. El caso del área valenciana. Arqueología de la Producción de época medieval. En *Actas de las IX Jornadas de Arqueología Medieval*. Museo Casa de Los Tiros de Granada.

COLL CONESA, J. (2011a). El desarrollo técnico de la cerámica medieval. Visión transversal de las transferencias tecnológicas e innovaciones en los reinos cristianos peninsulares. En J. Coll Conesa (coord.), *Manual de cerámica medieval y moderna* (pp. 11-50). Museo Arqueológico Regional de Alcalá de Henares.

COLL CONESA, J. (2011b). Evolución de la loza decorada de los siglos XIII al XIX. Focos, técnicas, producciones e influencias estilísticas. Visión global y desarrollo cronológico para un encuadramiento general. En J. Coll Conesa (coord.), *Manual de cerámica medieval y moderna* (pp. 51-86). Museo Arqueológico Regional de Alcalá de Henares.

COLL CONESA, J. (2012). Aspectos técnicos, formales y decorativos de la loza dorada valenciana del siglo XIV. Las series iniciales. En Patronato de la Alhambra y Generalife (eds.), *Actas del I Congreso Red Europea de Museos de Arte Islámico* (pp. 311-343).

COLL CONESA, J. Y PÉREZ CAMPS, J. (1993): Aspectos de la técnica de

fabricación en la cerámica de Manises. En *Actas del IV Congreso de Arqueología Medieval Española* (tomo III, pp. 879-889). Diputación Provincial de Alicante.

COLL CONESA, J. (2015). Técnica, áulica y distinción social en la cerámica medieval. *Anales de la Historia del Arte*, 24, 69-97.

COLL CONESA, J. (2017). Plato con retrato humano hallado en las excavaciones arqueológicas del Barri d'Obradors de Manises (inv. M3-3884). *La Gaceta de Folchi. Boletín del Museo Nacional de Cerámica*, 29, 18-19.

COLL CONESA, J., PEREZ CAMPS, J. Y PUGGIONI, S. (2017a). Barri d'Obradors de Manises. Resultado de la excavación de c/ Valencia, Nº 17 (2014-2015). En Museo de la Terrisa de Quart (organizadores), *XIX Congreso de la Asociación de Ceramología*.

COLL CONESA, J., PUGGIONI, S. Y BADENAS POBLACIÓN, M. J. (2017b). El pecio de el Puig (valencia). Un contexto cerrado de lozas medievales del tipo pula del siglo XIV y sus asociaciones. En Centro Ligure per la Storia della Ceramica (organizadores). *Actas del L Convegno Internazionale della Ceramica: "Cinquant'anni di studi sulla ceramica e il contributo del Centro Ligure per la Storia della Ceramica"*. Savona.

COLL CONESA, J. (2018). Jarros de prototipos metálicos hallados en las excavaciones del Barri dels Obradors de Manises. *La Gaceta de Folchi. Boletín del Museo Nacional de Cerámica*, 35.

COLL CONESA, J. y PUGGIONI, S. (2021). El hallazgo subacuático de "El Puig" (Valencia, España). Un conjunto de lozas del siglo XIV. En P. Petridis, A. G. Yangaki, N. Liaros y E. E. Bia (eds.), *Actas del 12th*

Congress AIECM3 on Medieval and Modern Period Mediterranean Ceramics Proceedings.

CORTELAZZO, M. Y PANTÓ (1993). Bacini in Piemonte. In *Atti del XXVI Convegno Internazionale della Ceramica*. (28-30 maggio 1993), Albisola, 1996.

CLARIANA I ROIG, J. F. (2004). Noticia sobre unes ceràmiques, conservades al Museu de les Puntes d'Arenys de Mar, provinents d'un possible derelict medieval a la costa del Maresme central. En *De Constantí a Carlemany: el pas de l'antiguitat tardana al món medieval; III Jornades d'Història i Arqueologia Medieval del Maresme*. Institut Ramon Muntaner.

D'ANGELO, F. (1990). Le ceramiche medievali esposte al Museo Archeologico di Marsala. *Sicilia Archeologica*, 5, 51-66.

DADEA, M. Y PORCELLA, M. F. (1999). Le ceramiche spagnole in Sardegna: Transazioni commerciali e imitazioni locali. En *Actas del XXXI Convegno Internazionale della ceramica* (pp. 317-331). All'Insegna del Giglio.

DAOULATLI, A. (1978). Céramiques andalouses à reflets métalliques découvertes à la kasbah de Tunis. En *La céramique médiévale en méditerranée occidentale Xe-XVe siècles.*: Valbonne 11-14 septembre 1978, 1980, 343-358.

DAOULATLI, A. (1995). *La production vert et brun en Tunisie du IXe au XIIe siècle*, en *Le vert et le brun. De kairouan à Avignon, céramiques du Xe au XVe siècle* (pp. 69-90).

DE FLUVIÀ, A. (1978). Arbre genealogic dels Boil. En *Gran Enciclopèdia catalana*.

DEMIANS D'ARCHIMBAUD, G. (1980). *Les fouilles de Rougiers (Var)*.

Contribution à l'archéologie de l'habitat rural médiéval en pays méditerranéen. Editions du Centre National de la Recherche Scientifique.

DÉMIANS D'ARCHIMBAUD, G. *et al* (1980). *Ceramiques d'Avignon. Les fouilles de l'Hotel de Brion et leur materiel.* Petit Palais.

DÉMIANS D'ARCHIMBAUD, G. Y LEMOINE C. (1980). Les importations valenciennes et andalouses en france méditerranéenne: essai de classification en laboratoire. En *La céramique médiévale en Méditerranée occidentale X-XV siècles* (pp. 359-372). Editions du Centre National de la Recherche Scientifique.

DE PEDRO MICHÓ, M. J. *et al.* (1998). *La Lloma de Betxí (Paterna, Valencia): un poblado de la edad del bronce.* Diputación Provincial de Valencia, Diputació de València, Museu de Prehistòria de València: Diputación Provincial de Valencia, Diputació de València, Servicio de Investigación Prehistórica.

DERIU G., CHESSA S. (2003). *Semestene ed il suo territorio dal Basso Medioevo sino agli inizi dell'Epoca contemporanea,* Sassari, Edes, 2003.

DE SANTIAGO, J. (1914). Los Estenza. *Linaje de Aragón. Revista Quincenal ilustrada,* Tomo V, 13, 228.

DI COSMO, L. (2021). *Bacini ceramici delle Marche centro-meridionali.* Volturnia Edizioni.

DIÓSCORIDES, P. (1555). *Acerca de la materia medicinal, y de los venenos mortiferos.* Mathias Ghist.

DJELLID, A. (2020). Importaciones andaluzas y valencianas de cerámicas de cobalto y lúster bajo la dinastía Zayyanid (Tlemcen). *Arqueología Y Territorio Medieval*, 27, 93–112.

DUDA, D. (1970). *Spanische Islamische Keramik aus Almería*. Heidelberg.

DUFOURNIER, D., FLAMBARD, A. Y NOYÉ, G. (1986). A propos de ceramique problemes de definition et de classement, problemes de repartition. En *La ceramica medievale del Mediterraneo Occidentale (Siena 8-12 ott. 1984; Faenza 13 ott.1984)* (pp. 251-277). All’Insegna del Giglio.

EADEM, (2006). La integración del reino nazarí de Granada en el espacio comercial europeo, en *Investigaciones de Historia Económica*, 6, 2006, 11-40.

ESCOLANO, G. (1611). *Década primera de la historia de Valencia*. Universidad de Valencia, Valencia, 1972.

EVANS, L. (1925). *Lustre Pottery*. Hardcover.

FANG, L. (2019). *Historia de la cerámica china* (vols. I-I). Ediciones Continentes.

FERNÁNDEZ PUERTA, A. (2012). *Clasificación de la cerámica nazarí por su decoración. Cerámica Nazarí 03*. Monografías de la Alhambra.

FERRON, J. Y PINARD, M. (1954). *Les fouilles de Byrsa: 1953-1954*. Musée Lavigerie.

FERRU, M. L. Y PORCELLA, M. F. (1989). La circolazione dei prodotti ceramici in Sardegna tra il XIV e il XVI secolo: importazioni e produzione

locale. En *Actas del XXII Convegno Internazionale della Ceramica* (pp. 159-177). All’Insegna del Giglio.

FIGUS, S. (2016). Castell de Càller nel Mediterraneo del secolo XIV: commercio e società urbana nella Corona D’Aragona. *Aragón en la Edad Media*, 27, 123-149.

FIORI, M. Y PADUA G. (2010). I reperti ceramici in *San Nicola di Trullas, Archeologia-Architettura-Paesaggio*, a cura di Boninu A. e Pandolfi A., Tas Edizioni Stampacolor, Comune di Semestene, 2010, 85-107.

FIORI, M. (2013). “Via Duomo” in *Sassari, Archeologia Urbana, Dieci anni di archeologia urbana*. Felici Editore.

FIORILLA, S. (2022). Gela-Eraclea-Terranova: Nuovi dati sulla cinta muraria e i quartieri orientali della città dalla lettura dei rinvenimenti ceramici. En *Actas del IX congresso nazionale di Archeologia Medievale* (vol. 1, pp. 381-387). All’Insegna del Giglio.

FLORES ESCOBOSA, I., MUÑOZ MARTÍN M. M. Y LIROLA DELGADO, J. (1998). *Las producciones de un alfar islámico en Almería. Arqueología y Territorio Medieval*, 6, 207-239.

FLORES ESCOBOSA, I. (1988a). *Estudio preliminar sobre loza azul y dorada nazarí de la Alhambra*. Instituto Hispano-Árabe de Cultura.

FLORES ESCOBOSA, I. (1998b). La producción de loza dorada en Almería. En *Actas del XXX Convegno Internazionale della Ceramica* (pp. 187- 194). All’Insegna del Giglio.

FLORES ESCOBOSA I. (1989) Estudio de material arqueológico del

Museo Nacional de Arte Hispanomusulmán de Granada: la loza azul y dorada.

FLORES ESCOBOSA, I. (1992). *Estudio preliminar sobre loza azul y dorada nazarí de la Alhambra*. Instituto Hispano-Árabe de Cultura.

FLORES ESCOBOSA, I. (1998). La producción de loza dorada en Almería. En *Actas del XXX Convegno Internazionale della Ceramica* (pp. 187- 194). All'Insegna del Giglio.

FLORES ESCOBOSA, I. (2012). Aspectos técnicos y decorativos en la loza azul y dorada de la Alhambra. *Cerámica Nazarí 03*. Monografías de la Alhambra.

FLORIS, F. (1996). *Feudi e feudatari in Sardegna*, Edizioni delle Torre, Cagliari, 1996.

FRANCOVICH, R. Y GELICHI, S. (1984). La cerámica española en Toscana nel Bassomedioevo. *Quaderni dell'Insegnamento di Archeologia Medievale della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Siena*, 3.

FROTHINGHAM, A. W. (1951) "*Lustreware of Spain*", Nueva York, 1951.

FRUILO, G. (2000). Bacini cerámicos en Sardegna: introduzione allo studio. *Sardegna Antica*, Nuoro, 18, 22-24.

FRUILO, G. (2001). Bacini cerámicos medievales en Sardegna: tipos e disposición figurativa. *Sardegna Antica*, Nuoro, 19.

GARCÍA PORRAS, A., FÁBREGAS GARCÍA, A. (2004). La cerámica española en el comercio mediterráneo bajomedieval: Algunas notas

documentales. *Miscelánea Medieval Murciana*, 27-28, 7-34.

GARCÍA PORRAS, A. Y FÁBREGAS, A. (2006). La Liguria, territorio di ricezione di ceramiche prodotte nella Penisola Iberica durante il Bassomedievo pp. 25-36. En *Actas del XXXVII Convegno Internazionale della Ceramica*. All’Insegna del Giglio.

GARCÍA PORRAS, A. (2000). La cerámica española importada en Italia durante el siglo XIV. El efecto de la demanda sobre una producción cerámica en los inicios de su despegue comercial. *Archeologia Medievale*, XXVII, 131-144.

GARCÍA PORRAS, A. (2002). Los orígenes de la cerámica nazarí decorada en azul y dorado. En *Actas del XXXV Convegno Internazionale della Ceramica* (pp. 53-62). All’Insegna del Giglio.

GARCÍA PORRAS, A. (2003). La pérdida paulatina de la identidad islámica en la primera cerámica valenciana decorada con azul y dorado. Una aproximación inicial. En J. J. Álvarez (ed.), *Cerámicas islámicas y cristianas a finales de la Edad Media. Influencias e Intercambios* (pp. 277-299). Museo de Ceuta.

GARCÍA PORRAS, A. (2006). Transmisiones tecnológicas entre el área islámica y cristiana en la Península Ibérica. El caso de la producción esmaltada de lujo bajomedieval (ss. XIII-XV). En *Relazioni economiche tra Europa e Mondo Islamico secc.XII-XVIII. Atti della “Tredicesima Settimana di Studi* (pp. 826-842). 1-5 Maggio 2006, Prato.

GARCÍA PORRAS, A. (2008a). La cerámica smaltata spagnola nella Liguria di Ponente. *Rivista di Studi Liguri*, LXXIV, 223-250.

GARCÍA PORRAS, A. (2008b). *La cerámica azul y dorado valenciana del siglo XIV e inicios del siglo XV*. Asociación de Amigos del Museo Nacional de Cerámica.

GARCÍA PORRAS, A. *et al.* (2012). *Ceramic production in Granada and in the southeast of Iberian Peninsula during the late middle ages. Clay, tools and pots- some preliminary notes*. *Medieval Ceramic*, 32, 29-43.

GARCÍA PORRAS, A. (2008b). La Península Ibérica e Italia durante la Edad Media: un análisis de sus relaciones desde la Arqueología. *Humanista: Journal of Iberian Studies*, 24-47.

GELICHI, S. (1992). *La ceramica spagnola nell'Italia tardo-medievale. Riflessioni su alcune tipologie*. En *XXXIX Corso di Cultura sull'Arte Ravennate e Bizantina*. Ravenna.

GELICHI, S., BERTI G. Y NEPOTI, S. (1993). Relazione introduttiva sui 'bacini'. En *Actas del XXVI Convegno Internazionale della Ceramica* (pp. 7-30). All'Insegna del Giglio.

GERRARD, C. M., GUTIÉRREZ, A. Y VINCE, A. G. (1995). *Spanish Medieval Ceramics in Spain and the British Isles. Cerámica medieval española en España y en las islas británicas* (pp.150-155). British Archeological Reports Oxford Ltd.

GIMENO ROSSELLÓ, M. J. (1995). *Las Germanías en Paterna. El tejido artesanal alfarero*. Ajuntament de Paterna.

GIORGIONI MERCURIALI, C. (1985). *La città dell'argento: Iglesias dalle origini alla fine del Medioevo*. Cambridge University Press.

GÓMEZ MORENO, M. (1924). *Cerámica medieval española*. Universidad de Barcelona.

GÓMEZ MORENO, M. (1951). El arte español hasta los almohades. *Ars Hispaniae*, III, 310-323.

GONZÁLEZ MARTÍ, M. (1944). *La cerámica del Levante español: Siglos medievales* (Tomo 1. Loza). Labor.

GUIDETTI, M. (1988). *Il Medioevo. Dai giudicati agli aragonesi* in *Storia dei sardi e della Sardegna* (vol. 2). Jack Book.

HEIDENREICH, A. (2012). La loza dorada temprana en el ámbito Mediterráneo y la implementación de la nueva técnica en la Península Ibérica – una aproximación. En *Actas del I Congreso Internacional Red Europea de Museos de Arte Islámico* (pp. 271- 297). Granada.

HEIDENREICH, A. (2014). La loza dorada temprana en el ámbito Mediterráneo y la implementación de la nueva técnica en la Península Ibérica. En *1ª Conferencia Internacional de la European Network of Museums of Islamic Art* (pp. 343-370) Patronato de la Alhambra.

HEIDENREICH A. Y BARCELO C. (2015). Lusterware Made in the Abbasid Taifa of Seville (Eleventh Century) and Its Early Production in the Mediterranean Region. En *Muqarnas* 31, (2014) 245-276.

HOBART, M. Y PORCELLA, M. F. (1993). Bacini ceramici in Sardegna, in I Bacini murati medioevali. Problemi e stato della ricerca. En *Actas del XXVI Convegno Internazionale della Ceramica* (pp. 130-160). All'Insegna del Giglio.

HUGHES, V. (1986). *Neutron activation analysis and petrology of Hispano-Moresque pottery*. En J. S. Olin y M. J. Blackman (eds.), *Proceedings of the 24th International Archeometry Symposium* (pp. 353-367). Smithsonian Institution Press.

HURST, J. G. (1977). *Spanish pottery imported into medieval Britain*. *Medieval Archaeology*, 21, 68-105.

HURST, J. (1980). *Medieval pottery imports in Sussex*. *Sussex Archeological Collections*, 118, 119-124.

KHEMIR, S. (1992). Las artes del libro. En J. Dodds (coord.), *Al-Andalus: las artes islámicas en España*. Ediciones El Viso.

KRAVCHENKO, A. (1991). Importnaya polivnaya keramika 13th-14th vv. iz Kaffa. En *Severo-Zopadnoe Prichernomorye - kontoktnaya zona drevnih kulytur*, Kiev: Naukova Dumka, 111-120.

KUBIAK, W. (1969). Overseas pottery trade of medieval. Alexandria as shown by recent archaeological discoveries: A. Preliminary communication. En *Folia Orientalia* 10, 5-30.

KÜHNEL, E. (1942). Loza hispanoárabe excavada en Oriente. *Al-Andalus*, 7, 253-268.

LAFUENTE GÓMEZ, M. (2022). Los ejércitos de la Corona de Aragón y del Comune de Pisa en la guerra por el dominio de Cerdeña (1323-1326). *Studia Historica. Historia medieval*, 40(1), 63-82. [Ejemplar dedicado a la guerra medieval ibérica: organización, desarrollos, narrativas).

LERMA, J. V., MARTÍ, J., PASCUAL, J., SOLER, M. P., ESCRIBÁ, F. Y

MESQUIDA, M. (1986). Sistematización de la loza gótico-mudéjar de Paterna/Manises. En *Actas del III Congreso Internazionale La Ceramica Medievale nel Mediterraneo Occidentale* (pp. 183-203). (Siena-Faenza). Florencia.

LERMA ALEGRÍA, J. V. Y RUIZ, E. (1991). *Informe arqueológico de la Plaza del Tossal*". Original mecanografiado depositado en el SIAM. Valencia.

LERMA, V. Y ROSSELLÓ, M. (1999). El 'Vall Vell' de Valencia: Un registro cerámico excepcional de los siglos XIII-XIV. En Universidad de Jén (eds.), *Arqueología y Territorio Medieval* 6 (pp. 303-319).

LOI, C. (2010). *Busachi. I restauri della Chiesa di Santa Susanna*. S'Alvure.

LÓPEZ ELUM, P. (1984). *Los orígenes de la cerámica de Manises y Paterna (1285-1335)*. Editorial Federico Domenech.

LÓPEZ ELUM, P. (1986). *Origen y evolución de dos grandes centros cerámicos: Manises y Paterna*. En *III Congresso Internazionale della Ceramica Medievale nel Mediterraneo Occidentale* (pp. 161-181). Firenze.

LÓPEZ ELUM, P. (2006). *La producción cerámica de lujo en la Baja Edad Media: Manises y Paterna*. Asociación de Amigos del Museo Nacional de Cerámica.

LÓPEZ GARCÍA, I., MARÍN JORDÁ, C., MARTÍNEZ GARCÍA, R. Y MATAMOROS DE VILLA, C. (1994). Hallazgos arqueológicos en el Palau de las Cortes. Editorial Corts Valencianes.

LÓPEZ PÉREZ, A. (2006). La Palmeta: imagen, divisa y encarnación de oriente. *Revista de Arqueología*, 297, 48-57.

LÓPEZ LÓPEZ, A., RODRÍGUEZ AGUILERA, E., FRESNEDA PADILLA, J. M., PEÑA RODRÍGUEZ, C., PÉREZ TORRES, A. Y GÓMEZ BECERRA, A. (1995). Casa Museo de los Tiros. (Granada). Excavación arqueológica de emergencia. *Anuario Arqueológico de Andalucía/1992* (pp.270-278). T. III, Actividades de urgencia.

LLUBIÁ, L. M. (1973). *Cerámica medieval española*. Labor.

MANCA, C. (1966). *Aspetti dell'espansione economica catalano-aragonesa nel mediterraneo occidentale. Il commercio internazionale del sale*. Giuffré.

MANNONI, T. (1975). La ceramica medievale a Genova e nella Liguria, *Studi Genuensi*, VII.

MARII, F. (2013). 2. Glass Tesserae from the Petra Church. En C. Entwistle y L James (eds.), *New Light on Old Glass: Recent Research on Byzantine Mosaics and Glass* (pp. 11-24). British Museum.

MARINI, M. Y FERRRU, M. L. (1996). *Storia della ceramica in Sardegna. Produzione locale e importazione del Medio Evo al primo Novecento* (pp.49-60). Tema Editore Cagliari.

MARKOVIĆ M. Y HOSTETER, W. (1998). Prilog hronologiji gradnje i oslikavanja hilendarskog katolikona. En *Hilandarski Zbornik* 10 (1998).

MARTÍNEZ GARCÍA, J., MELLADO SÁEZ, C. Y MUÑOZ MARTÍN, M.M. (1995). La necrópolis hispanomusulmana de Almería. En M. P. Ación y M. P. Torres (coords.), *Estudios sobre cementerios islámicos andalusíes* (pp. 83-111). Universidad de Málaga.

MARTÍNEZ CAVIRÓ, B. (1983). *La loza dorada*. Editora Nacional.

MARTÍNEZ CAVIRÓ, B. (1991). *Cerámica hispanomusulmana. Andalusí y mudéjar*. El Viso.

MARTÍNEZ CAVIRÓ, B. (1995). El arte nazarí y el problema de la loza dorada. En J. Bermúdez López (coord.), *Arte islámico en Granada. Propuesta para un Museo de la Alhambra* (pp. 45-163). Comares.

MARTÍNEZ CAVIRÓ, B. (2001). La cerámica nazarí y su influencia en las cerámicas cristianas. En *Cerámica granadina. Siglos XVI-XX* (pp. 15-50). Junta de Andalucía.

MARTÍNEZ CAVIRÓ, B. (2010). *La loza dorada en el Instituto de Valencia de don Juan: oro y lapislazuli*. Orts Molins Ediciones.

MARTORELLI, R. (2012). Nora nei secoli dell'alto Medioevo. En *Storia, Archeologia e arte nei secoli buoi nel Mediterraneo* pp. 271-290). Cagliari (17-19 de octubre 2012).

MASTINO, A. Y ORTU, G. G., (2002). *Storia della Sardegna, II. Dal Tardo Impero romano al 1350* (pp. 1-32). Roma-Bari,

MAZZUCATO, O. (1981). *Bacini inediti inseriti nel campanile di S. Maria Maggiore a Roma*. En *Actas del XIV Convegno Internazionale della Ceramica*.

MEHREZ, G. (1959). Recientes hallazgos de cerámica andaluza en Alejandría, en *Al-Andalus*; Madrid Vol. 24, Fasc. 2, (Jan 1, 1959): 399.

MELONI, G. (1988). *Mediterraneo e Sardegna nel Basso Medioevo*. Edizioni ETS, Pisa.

- MELONI, G. (2002). L'origine dei giudicati. En G. G. Ortú (coord.), *La Sardegna dei giudici*. Il Maestrale.
- MERYEM, S., YUSUF, Ö. Y ESIN, G. (2017). Studying the effect of different glaze compositions on the formation and properties of silver and copper nanoparticles in lustre decoration. En *Journal of the Australian Ceramic Society*, vol. 53 (2017), 21–28.
- MESQUIDA GARCÍA, M. (1989). *La cerámica de Paterna en el siglo XIII*. [Catálogo]. Museu Municipal de Ceràmica.
- MESQUIDA GARCÍA, M. (2001). *Las Ollerías de Paterna. Tecnología y producción*. Vol. I. Siglos XII y XIII. Ajuntament de Paterna.
- MESQUIDA GARCÍA, M. (2002). *La cerámica de Paterna. Reflejo del Mediterráneo*. [Catálogo]. Generalitat Valenciana.
- MESQUIDA, M. (2002). La céramique à reflets métalliques de Paterna. En *Le calife, le prince et le potier. Les faïences à reflets métalliques* (pp. 220-227). Musée des Beaux-Arts de Lyon.
- MESQUIDA, M. (2002). Las alfarerías de Paterna en la Edad Media y el Renacimiento. En *La cerámica de Paterna. Reflejos del Mediterráneo* (pp. 16-34). [Catálogo]. Generalitat Valnciana.
- MILANESE, M. (2001). Geridu. Archeologia e storia di un villaggio medievale in Sardegna. *Sardegna Medievale*, 1, 42.
- MILANESE, M. (2010). *Chiesa di San Pancrazio di Suni*. Delfino Editore.

MILOŠEVIĆ-TOPIĆ (2011). Finds of Spanish (Gothic-Mudéjar) pottery from the Saint Mary of the Castellum and upper corner tower sites in Dubrovnik. En *Archaeologia Adriatica* 6, 149–178.

MOLERA PRADELL, T., MERINO, L., GARCÍA-VALLÉS, M., GARCÍA-ORELLANA, J., SALVADÓ, N. Y VENDRELL-SAZ, M. (1999). La tecnología de la cerámica islámica y mudéjar. *Caesaragusta*, 73, 15-41.

MOLERA PRADELL, T. *et al.* (2001). Lustre recipes from a medieval workshop in Paterna. *Archaeometry*, 43(4), 455-460.

MOLERA PRADELL, T. J. *et al.* (2002). La céramique à reflets métalliques: une approche technique. En *Le Calife, le prince et le potier. Les faïences à reflets métalliques* (pp. 214-219). Musée des Beaux-Arts de Lyon.

MOLINARI, A. (2003). La ceramica medievale in Italia ed il suo possibile utilizzo per lo studio della storia económica. *Archeologia Medievale*, XXX, 519-528.

MOSSA, V. (1952). Bacini ceramici di Sardegna. *Rivista Faenza*, XXXVIII.

MUNARINI, M. (1998). Alcune riflessioni sulle importazioni di ceramiche spagnole in area veneta, en *Atti del XXXI Convegno Internazionale della Ceramica*, Albisola, 1998, 233-240.

NICOLAU BAUZÀ, J. (1987). *Páginas de la Historia de Manises (siglos XIV a XVIII)*. Ateneu Cultural.

NIEDDU, C. (1993). L'utilizzo dei bacini ceramici nella decorazione architettonica in Sardegna in epoca bassomedievale e nella prima età moderna. En *Quaderni dell'Abbazia. Tesori in vasi di coccio: i bacini*

ceramici di Morimondo, Rosate-Milano 2008, 97-117.

NIEDDU, C. (2008). L'utilizzo dei bacini ceramici nella decorazione architettonica in Sardegna in epoca bassomedievale e nella prima età moderna. En *Quaderni dell'Abbazia. Tesori in vasi di coccio: i bacini ceramici di Morimondo* (pp. 97-117). Fondazione Abbazia Sancte Marie de Morimundo e Museo dell'Abbazia de Morimundo.

NISSARDI, F. (1897). *Scavi in Sardegna. Scoperta di ceramiche medievali* (pp. 280-284). Le Gallerie Nazionali Italiane.

NISSARDI, F. (1902). *Guida pratica per i visitatori del R. Museo di Antichità di Cagliari. Elenco sommario di quanto si contiene nelle due sale del Museo dietro il recente riordinamento parziale della suppellettile scientifica in essa esposta a pubblico studio*. Valdés.

OLIVAR DAYDI, M. (1916). *Poteries & faiences de Bougie*. Costantine D. Braham.

OLIVAR DAYDI, M. (1952). *La cerámica trecentista de los países de la Corona de Aragón*. Seix Barral.

OLLA REPETTO, G. (1975). *Saggio di fonti dell'Archivio de la Corona de Aragon di Barcellona relative alla Sardegna aragonese (1323-1479)*. Editorial Roma.

ORTU, G. G. (2005). *La Sardegna dei giudici*. Maestrale Nuoro.

ORTU, G.G. (2011). *Storia della Sardegna. Dal Medioevo all'Età contemporanea*, Cagliari, 2011.

OSMA, G. J. (1906). *Apuntes sobre cerámica morisca. Textos y documentos*

valencianos, nº I. *La Loza Dorada de Manises en el Año 1454. Cartas de la Reina de Aragón a Don Pedro Boil*. Editorial Hijos de Manuel Ginés Hernández.

OSMA, G. J. (1908). Apuntes sobre cerámica morisca. Textos y documentos valencianos, nº II. Los Maestros Alfareros de Manises, Paterna y Valencia. Contratos y Ordenanzas de los siglos XIV, XV y XVI. Editorial Hijos de Manuel Ginés Hernández.

OSMA, G. J. (1911). *Apuntes sobre cerámica morisca. Adiciones á los textos y documentos valencianos: nº II. Los maestros alfareros de Manises, Paterna y Valencia. Contratos y Ordenanzas de los siglos XV, XV y XVI* (pp. 31-32). Editorial Hijos de Manuel Ginés Hernández.

PASCUAL, J. Y MARTÍ, J. (2002). El recinto fortificado de la Valencia musulmana. En *Mil Anos de Fortificações na Península Ibérica e no Magreb (500-1500). Simpósio Internacional sobre Castelos* (pp. 291-310). Colibrí.

PARTEARROYO LACABA, C. (1992). Tejidos almorávides y almohades. En J. Dodds (coord.), *Al-Andalus: las artes islámicas en España*. Ediciones El Viso.

PASCUAL, J. Y MARTÍ, J. (1986). *La cerámica verde-manganeso bajomedieval valenciana. Arqueología 5*. Ajuntament de València.

PASCUAL, J. Y MARTI, L. (1987). Nuevos datos para el estudio de la cerámica valenciana del siglo XIV. *Arqueología Medieval Española*, 3, 599-612.

PÉREZ CAMPS, J. (1998). *La cerámica de reflejo metálico en Manises*

(1850-1960). Museu d'Etnologia de la Diputació de València.

PÉREZ-ARANTEGUI, J. *et al.* (2001). Luster pottery from the 13th to the 16th century: a nanostructured thin metallic film. *Journal of the American Ceramic Society*, 84(2). 442-446.

PÉREZ-ARANTEGUI, J. *et al.* (2012). La cerámica dorada en el noreste de la Península Ibérica: las taifas de Zaragoza y Albarracín. En Alhambra y Generalife (organizadores), *Actas del I Congreso Internacional Red Europea de Museos de Arte Islámico* (pp. 219-251).

PÉREZ I MARCO, A. T ZURRIAGA NAVARRO, J. J. (1996). *Introducción a la toponimia del terme municipal de Paterna*. Ayuntamiento de Paterna.

PETRUCCI, S. (1987). Storia politica e istituzionale della Sardegna medioevale (secoli XI-XIV). En M. Guidetti (ed.), *Storia dei Sardi e della Sardegna, II. Il Medioevo dai Giudicati agli Aragonesi* (pp. 97-156). Jaca Book.

PICON, M., LEMOINE, C. DEMIANS D'ARCHIMBAUD, G. Y VALLAURI, L. (1987). Recherches de laboratoire sur les ateliers medievaux espagnols. En J. Z. Stable-Hansen (coord.), *Segundo Coloquio Internacional de Cerámica Medieval en el Mediterráneo Occidental* (pp. 43-45). Ministerio de Cultura, Subdirección General de Arqueología y Etnología.

PIPIA M. M. (2017). *Archeologia urbana nel quartiere ebraico medievale di Alghero. Lo scavo di Santa Croce: sequenza stratigrafica e materiali ceramici*. [Tesis de doctorado]. Universidad de Sassari.

POLVORINOS DEL RÍO, A. *et al.* (2009). The evolution of lustre ceramics from Manises (Valencia, Spain) Between the 14th and 18th centuries. *Archaeometry* 53, 3, 490-509.

PORCELLA, M. F. (1988). Ceramiche di eta' medievale e rinascimentale: poli d'importazione tra Italia e Spagna. En *Domus et carcer Sanctae Restitutae. Storia di un santuario rupestre a Cagliari* (pp. 147-174). Editore Paolo Pisano.

PORCELLA, M. F. (1990). Bacini ceramici della chiesa di San Lorenzo a Cagliari e rilettura storico.architettonica dell'edificio. En *Cagliari, omaggio a una città*. Editrice S'Alvure.

PORCELLA, M. F. Y FERRU, M. L. (1990). Chiese medievali in Sardegna decorate con "bacini" ceramici a lustro metallico (secc. XIII – XV). En *Actas del XIV Congresso di Storia della Corona d'Aragona*. Carlo Delfino Editore.

PORCELLA, M. F. Y SERRELI, M. (1993). *Moriscos. Echi della presenza e della cultura islamica in Sardegna*. [Catálogo]. Pinacoteca Nazionale.

PORTER, Y. (2003). Les techniques du lustre métallique d'après le Jowhar-Nâme-Ye Nezâmi (1196 AD). en C. BAKIRTZIS (ed.), *Actes du VIIe Congrès International sur la Céramique Médiévale en Méditerranée* (pp. 427-436).

PRADELL, T., MOLERA, J., VENDRELL, M. *et al.* (2004). Luster Pottery from the Thirteenth Century to the Sixteenth Century: A Nanostructured Thin Metallic Film. *Journal of the American Ceramic Society*, 84(2), 442 - 46.

PRADELL, T. (2016). Lustre and Nanostructures-Ancient Technologies

Revisited. En P. Dillmann, L. Bellot-Gurlet y I. Nenner (eds.), *Nanoscience and Cultural Heritage* (pp. 1-39). Atlantis Press.

PUGGIONI, S. Y COLL CONESA, J. (2018a). La riscoperta del riflesso metallico: il contributo dell'archeologia sperimentale. En *Storie (di) Ceramiche 5. Tecnologie di produzione*, Pisa.

PUGGIONI, S. Y COLL CONESA, J. (2018b). Arqueología experimental: experiencia de la reproducción de la técnica de cocción de loza dorada valenciana. En Ayuntamiento de Barcelona, Museu del Disseny de Barcelona (eds.), *Reflexiones sobre la cerámica: presente, pasado y futuro: XXI Congreso de la Asociación de Ceramología* (pp. 105-112).

PUGGIONI, S. (2021). La utilización de los “bacini” como punto de partida para la aproximación cronológica de las producciones cerámicas valencianas del siglo XIV. Nuevas aportaciones sobre el conjunto Pula. En *Actas del XIII Congreso de la Asociación Ceramología de Xàtiva 2015*. Asociación de Ceramología.

QUIÑONES, A. M. (1995). *El simbolismo vegetal en el arte medieval*. Ediciones Encuentro.

RAY, A. (2000). *Spanish Pottery 1248-1898*. Victoria and Albert Museum.

RAVANELLI GUIDOTTI, C. (1996). I Bacini murati medioevali. Problemi e stato della ricerca. En *Actas del XXVI Convegno Internazionale della Ceramica*. All'Insegna del Giglio.

RAVARELI GUIDOTTI, C. (1992). *Mediterraneum, ceramica spagnola in Italia*. Viterbo.

REPETTO, G. O. (1975). *Saggio di fonti dell'archivio de la Corona de Aragón di Barcellona relative alla Sardegna Aragonesa (1323-1479)*. Archivio di Cagliari.

RETUERCE, VELASCO, M. Y MELERO SERRANO, M. (2012). La cerámica de reflejo dorado valenciana en la Corona de Castilla. En S. Gelichi (coord.), *Acta del IX Congreso Internazionale sulla Ceramica medievale nel Mediterraneo. Association Internationale pour l'Étude des Céramiques Médiévales Méditerranées*.

RIAÑO, J. F. (1878). *Sobre la manera de fabricar la antigua loza dorada de Manises*. Fortanet.

RIAÑO, J. F. (1890). *The industrial arts in Spain*. Committee of Council on Education by Chapman and Hall.

RIERA MELIS, A. (1980). La lezda de Colliure bajo la administración mallorquina. I: La reforma de aranceles de finales del siglo XIII (1299?). *Acta Historica et Archaeologica Mediaevalia*, 1, 91-126.

RIIS, P. J. *et al.* (1957). Hama: Fouilles et Recherches de la Foundation Carlsberg”, 1931–8, IV/2. En *Les verreries et poteries médiévales*. Nationalmuseet.

RODRÍGUEZ AGUILERA, A. (1997). Un centro productor urbano de cerámica postcalifal (ss. XI-XII) en Andalucía Oriental. El alfar de la Casa de los Tiro. En *La céramique médiévale en Méditerranée. Actes du VIe Congrès de AIECM2* pp. 367-370), Aix-en-Provence.

ROUHFAR, Z. Y NEYESTANI, J. (2008). Technique de la préparation de

l'émail á reflet métallique d'après le 'Ara'es-ad-javaher va nafa'es-al-ata'eb d'Abolqassem 'Abdollah Kachani. *Iran*, 46, 179-187.

ROSSELLO BORDOY, G. (1976). *Museo de Mallorca. Salas de Arte Medieval. Catálogo*, Editorial: Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid.

ROSSELLÓ BORDOY, G. Y COLL TOMÁS, B. (1997). *La cerámica popular en las Baleares*, Àmbit Serveis Editorials, S.A., Barcelona.

ROSSER, M. (2012). From the Mounds of Old Cairo': Spanish ceramics from Fustat in the collections of the Victoria and Albert Museum. En Patronato de la Alhambra y Generalife (organizadores), *Actas del I Congreso Red Europea de Museos de Arte Islámico*.

ROVINA, D. Y FIORI, M. (2013). *Sassari archeologia urbana*. Felici Editore.

ROZENFEL'DT, R.L., (1968). *Moskovskoe keramičeskoe proizvodstvo XII-XVIII vv.*, Archeologija SSSR. Svod archeologičeskich istočnikov E1-39 Moscau.

RUGIADI, M. (2016). The courtly cycle. En S. R Canby, D. Beyazit, M. Rugiadi y A. C. S. Peacock (eds.), *Court and Cosmos: The Great Age of the Seljuqs*. The MET Publications.

RUIZ JIMÈNEZ, M. (1990). *La epopeya del barro*. Granada.

SACCARDO, F. (1993). Nuovi dati sulla ceramica tardomedievale veneziana: il ritrovamento di Malamocco. En *Atti del XXVI Convegno Internazionale della Ceramica*, Albisola, 1993, 353-372.

SALINAS PLEGUEZUELO, E. Y PRADELL CARA, T. (2021). Los

primeros centros productores de vidriado en al-Ándalus. (finales del siglo IX principios del X): Pechina, Córdoba y Málaga. En J. Coll Conesa y E. Salinas Pleguezuelo (eds.), *Tecnología de los vidriados en el oeste Mediterráneo: Tradiciones islámicas y cristianas*. Ministerio de Cultura y Deporte. Subdirección General de Atención al Ciudadano, Documentación y Publicaciones.

SALAVERT ROCA, V. (1956). *Cerdeña y la expansión mediterránea de la Corona de Aragón* (2 vol.). Escuela de Estudios Medievales.

SERRANO MARCOS, M. L. (1994). Transformación urbana: de cementerio islámico a centro alfarero en época cristiana (siglo XIV) en la ciudad de Valencia. En *Actas del IV Congreso de Arqueología Medieval Española* (pp. 193-203). Diputación Provincial de Alicante.

SHEPHERD, D. (1978). A Treasure from a Thirteenth Century Spanish Tomb. *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, 65(4), 111-134.

SOBREQUÉS, J. (1970). La Lleuda de cotlliure de 1317. *Cuadernos de Historia de Cataluña II*, 80-84.

SODDU A. (2011). La conquista catalano-aragonesa. In *La Sardegna. Tutta la Storia in mille domande*, a cura di Manlio Brigaglia. Editoriale La Nuova Sardegna SpA, Sassari 2011.

SOLER, M. P. (1998). *Mediterraneum. Cerámica medieval en España e Italia. Cerámica medievale in Spagna in Italia*. FAVL Edizioni Artistiche Viterbo.

TANGHERONI, M. (1981). *Aspetti del commercio dei cereali nei Paesi della Corona d' Aragona* (vol. I). Pacini.

TANGHERONI, M. (1985). La città dell'argento. Iglesias dalle origini alla fine del Medioevo (cap. VI). Liguori.

TARAMELLI, A. (1914). *Guida del Museo Nazionale di Cagliari*. Cagliari.

TESLENKO, I. (2009). Spanish Lusterware in the Crimea (Ukraine). En *Actas del VIII Congreso Internacional de Cerámica Medieval en el Mediterráneo*, Ciudad Real-Almagro, 2006 , II. Ciudad Real, 857-868.

TONGHINI, C. (2011). *I manufatti di produzione siro-egiziana importati a Venezia fra il XIV e il XVI secolo* in E.M. Dal Pozzolo, R. Dorigo, M.P. Pedani, Venezia e l'Egitto, Ginevra-Milano, Skirà, 103-106.

TORRES BALBÁS, L. (1934). *Cerámica doméstica de la Alhambra*. Al-Andalus, II, 387-388.

TSOURIS, K. (1998). A bowl embedded in the wall of the Chapel of the Hagioi Anargyroi in Vatopedi Monastery. *Balkan Studies*, 39,1 5-14.

VALLS DAVIS, R. (1894). *La cerámica: apuntes para la historia de su fabricación*. Imprenta de Juan Guix.

VAN DE PUT, A. (1932). Le ceramiche hispano-moresche. *Faenza*, XX, 67-83.

VARALDO, C. (1983). Catini medievali nell'architettura religiosa sassarese. En *Actas del XII Convegno Internazionale della Ceramica*. All'Insegna del Giglio.

VELÁSQUEZ BOSCO, R. (1923). *Excavaciones en Medina Azahara: memoria sobre lo descubierto en dichas excavaciones*. Junta Superior de Excavaciones y Antigüedades.

VON STERN, E. (1906). *Theodosia und Seine Keramik. Das Museum der Kaiserlich Odessaer Gesellschaft für Geschichte und Altertumskunde*, III, pp.52-83.

ZHU YU. (1119).萍洲可談Pingzhou Ke Tan (Pingzhou Table Talks), Pingzhou.

ZOZAYA J. (1980). Aperçu général sur la céramique espagnole. La céramique médiévale en Méditerranée Occidentale (pp. 265-296). Centre National de la Recherche scientifique.

WALLIS, H. (1900). *Oriental Influence on the Ceramic Art of the Italian Renaissance*. Bernard Quaritch, London.



Inventario - CE3

Dimensioni

H. mm 52-55;
Ø (fondo) mm 47
Ø (orlo) mm 123

Descrizione

Cavità divisa in sei settori da bande radiali blu definite a lustro e chiusi in alto da archi a sesto acuto, contenenti alternativamente una foglia con venature oblique a lustro e fiore in blu e lustro su alto gambo, affiancato da germogli ad andamento sinuoso; nei pennacchi, divisi in triangoli da linea mediana blu, motivi di riempimento a lustro.

Esterno: fascia a chevrons e nel fondo del piede rosetta con petali ad elica in lustro.



Inventario - CE4

Dimensioni

H. mm 63
Ø (fondo) mm 60
Ø (orlo) mm 155

Descrizione

Decorazione in blu e lustro: entro settori individuati da sei bande radiali blu chiusi in alto da archi a sesto acuto, si alternano palmette forate a risparmio su lustro e piantine in blu e lustro con germogli laterali; nei pennacchi triangolari, divisi da linea mediana blu, motivi di riempimento a lustro.

Esterno: fascia a segmenti obliqui e nel fondo del piede rosetta con petali ad elica in lustro.



Inventario - CE5

Dimensioni

H. mm 65-69
Ø (fondo) mm 62
Ø (orlo) mm 157-160

Descrizione

Decorazione in blu e lustro: entro settori individuati da otto bande radiali blu chiusi in alto da archi a sesto acuto, si alternano palmette forate a risparmio su lustro e piantine in blu e lustro sospese su triangoli riempiti da ghirigori in lustro; nei pennacchi triangolari divisi da linea mediana blu, motivi di riempimento a lustro.

Esterno: fascia a segmenti obliqui e nel fondo del piede piccolo cerchio a lustro.





Inventario – CE6

Dimensioni

H. mm 63-67
Ø (fondo) mm 60
Ø (orlo) mm 152-154

Descrizione

Decorazione in blu e lustro: cavità divisa in otto settori da raggi che si biforcano a metà dell'altezza generando un motivo ad elica. La decorazione a lustro è scomparsa (cfr CE 7). All'esterno linea blu sotto l'orlo e fascia a segmenti obliqui, nel piede rosetta con petali ad elica in lustro ora scomparso.

Esterno:



Inventario – CE7

Dimensioni

H. mm 60
Ø (fondo) mm 60
Ø (orlo) mm 152

Descrizione:

Rosetta blu centrale si dipartono otto raggi che si biforcano a metà dell'altezza generando dei triangoli con andamento ad elica. Nei triangoli motivi in blu interpolati su sfondo a ghirigori in lustro; nei settori disposti a ventaglio motivi a risparmio su e a doppio chevron e a foglia deltoide sovrapposte.

Esterno: fascia a segmenti obliqui e nel piede rosetta con petali ad elica in lustro.



Inventario – CE8

Dimensioni

H. mm 63
Ø (fondo) mm 68
Ø (orlo) mm 162

Descrizione

Decorazione in blu e lustro: piccola ruota centrale in blu, sul prolungamento dei cui raggi si impostano sei foglie nervate in blu e lustro con metà asimmetrica, fiancheggiate da piccoli fiori ricurvi in lustro; nei triangoli di risulta, pendenti dall'orlo, ghirigori in lustro.

Esterno: fascia a segmenti obliqui e nel piede rosetta con petali ad elica in lustro.





Inventario – CE9

Dimensioni

H. mm 46-48
 Ø (fondo) mm 43
 Ø (orlo) mm 140

Descrizione

disposti in croce e su esili gambi che si dipartono da una piccola stella centrale in lustro, motivi appaiati: due foglie lanceolate e nervate in blu e due esagoni allungati, contenenti iscrizioni islamiche in blu, con bordature in lustro. Negli spazi residui triangoli, pendenti dall'orlo, con motivi geometrici liberi a risparmio su lustro.

Esterno: fascia a chevrons in lustro



Inventario – CE10

Dimensioni

H. mm 67
 Ø (fondo) mm 58
 Ø (orlo) mm 153

Descrizione:

Dipartono da una piccola croce centrale blu, motivi appaiati: due foglie lanceolate e nervate in blu bordate in lustro, e due esagoni allungati orlati allo stesso modo, contenenti iscrizioni islamiche in blu. Negli spazi residui triangoli pendenti dall'orlo con motivi a riserva su lustro.

Esterno: linea blu sotto l'orlo e fascia a segmenti obliqui in lustro, nel fondo del piede rosetta con petali ad elica.



Inventario – CE11

Dimensioni

H. mm 57-62
 Ø (fondo) mm 62
 Ø (orlo) mm 152

Descrizione

Quattro foglie deltoide, impostate su gambi convergenti al centro ricrociato, riempite con linee blu interpolate con motivi speculari, si alternano ad esagoni allungati in lustro, fiancheggiati da germogli ricurvi, riempiti da motivi a riserva: sequenze verticali di foglie deltoidi ad incastro, gigli su gambo ricurvo.

Esterno: fascia a segmenti obliqui e nel piede rosetta con petali ad elica in lustro.





Inventario – CE12

Dimensioni

H. mm 61
Ø (fondo) mm 64
Ø (orlo) mm 149

Descrizione

Tema centrale, iscrizione islamica a risparmio su lustro, inserita in un rettangolo blu, si impostano quattro foglie blu ovali e nervate, bordate in lustro. Negli spazi residui foglie deltoidi contenenti palmetta forata e bifidi a risparmio, sospesi su un trapezio e fiancheggiati da triangoli.

Esterno: fascia a segmenti obliqui e nel piede rosetta con petali ad elica in lustro.



Inventario – CE13

Dimensioni

H. mm 60
Ø (fondo) mm 55
Ø (orlo) mm 160

Descrizione:

Tema centrale, iscrizione islamica a risparmio su lustro, inserita in un rettangolo blu, si impostano quattro foglie blu troncate, nervate e bordate in lustro. Negli spazi residui triangoli a lustro, pendenti dall'orlo, contenenti palmetta forata e altri motivi geometrici a risparmio.

Esterno: fascia a segmenti obliqui e nel piede rosetta con petali ad elica in lustro.



Inventario – CE14

Dimensioni

H. mm 60-65
Ø (fondo) mm 65
Ø (orlo) mm 150-155

Descrizione

Sui lati di un quadrato blu centrale, contenente una palmetta forata a risparmio su lustro, si impostano quattro foglie troncate e nervate, dal profilo blu. Negli spazi residui triangoli contenenti bifidi e altri motivi a risparmio su lustro.

Esterno: fascia a chevrons in lustro.





Inventario – CE15

Dimensioni

H. mm 60-64
Ø (fondo) mm 57
Ø (orlo) mm 153-155

Descrizione

dai vertici di un poligono stellato a otto punte in blu, contenente iscrizione islamica a risparmio su lustro, si generano profili di foglie deltoidi intersecantesi su alto gambo spigato, affiancate da germogli su esili gambi ricurvi. Nei pennacchi, palmette a risparmio su lustro con breve linea blu mediana
Esterno: fascia a segmenti obliqui e nel piede rosetta con petali ad elica in lustro.



Inventario – CE16

Dimensioni

H. mm 48-51
Ø (fondo) mm 49
Ø (orlo) mm 120

Descrizione:

dai vertici di un poligono stellato a otto punte in blu, contenente iscrizione islamica a risparmio su lustro, si generano profili di foglie deltoidi intersecantesi e contenenti piantine in lustro, contenenti palmette forate a risparmio su lustro, su alto gambo affiancate da germogli su esili gambi ricurvi. Nei pennacchi, motivi a risparmio su lustro
Esterno: fascia a segmenti obliqui e nel piede rosetta con petali ad elica in lustro.



Inventario – CE17

Dimensioni

H. mm 64-67
Ø (fondo) mm 59
Ø (orlo) mm 152

Descrizione

dai vertici di un poligono stellato a otto punte in blu, contenente un fiore a risparmio su lustro, si genera una forma Nei poligoni così generati compaiono su campo a lustro motivi a risparmio e alberelli stilizzati su sfondo a ghirigori in lustro
Esterno: fascia a segmenti obliqui e nel piede rosetta con petali ad elica in lustro





Inventario – CE18

Dimensioni

H. mm 68
Ø (fondo) mm 47
Ø (orlo) mm 120

Descrizione:

nel fondo entro fascia circolare in blu definita da linee a lustro, margherita a otto petali intersecantesi negli apici con chevrons a risparmio su lustro. Nei fianchi bande radiali alternativamente a lustro e in blu, contornate da linee sottili a lustro.

Esterno: fascia di chevrons a lustro



Inventario – CE19

Dimensioni

H. mm 57-60
Ø (fondo) mm 57
Ø (orlo) mm 150

Descrizione:

al centro, entro fascia blu circolare, motivo a lustro ora scomparso; nei fianchi bande blu radiali alternate a bande a lustro binate, quasi del tutto scomparse.

Esterno: fascia di chevrons a lustro.



Inventario – CE20

Dimensioni

H. mm 66-75
Ø (fondo) mm 65
Ø (orlo) mm 160

Descrizione

al centro, a risparmio su lustro, motivo a croce con al centro stella a quattro punte e palmette forate entro i bracci e nei pennacchi; nei fianchi griglia in blu a maglie larghe riempita da griglia in lustro e a maglie strette.

Esterno: fascia a segmenti obliqui e nel piede rosetta con petali ad elica in lustro.





Inventario – CE21

Dimensioni

H. mm 56
Ø (fondo) mm 60
Ø (orlo) mm 147-150

Descrizione:

al centro, a risparmio su lustro, margherita con otto petali e alafias a mò di festone tra gli apici; nei fianchi griglia in blu riempita da ghirigori in lustro.

Esterno: All'esterno fascia a chevrons a lustro



Inventario – CE22

Dimensioni

H. mm 58-63
Ø (fondo) mm 53-58
Ø (orlo) mm 150

Descrizione:

al centro in blu croce interpolata con quadrato entro poligono stellato a otto vertici su campo a ghirigori in lustro; nei fianchi griglia in lustro con maglie ricrociate e punto centrale.

Esterno: fascia a chevrons in lustro



Inventario – CE23

Dimensioni

H. mm 60-65
Ø (fondo) mm 65
Ø (orlo) mm 150-155

Descrizione

Sui lati di un quadrato blu centrale, contenente una palmetta forata a risparmio su lustro, si impostano quattro foglie troncate e nervate, dal profilo blu. Negli spazi residui triangoli contenenti bifidi e altri motivi a risparmio su lustro.

Esterno: fascia a chevrons in lustro.





Inventario – CE24

Dimensioni

H. mm 68
Ø (fondo) mm 47
Ø (orlo) mm 120

Descrizione:

nel fondo entro fascia circolare in blu definita da linee a lustro, margherita a otto petali intersecantesi negli apici con chevrons a risparmio su lustro. Nei fianchi bande radiali alternativamente a lustro e in blu, contornate da linee sottili a lustro.

Esterno: fascia di chevrons a lustro



Inventario – CE25

Dimensioni

H. mm 57-60
Ø (fondo) mm 57
Ø (orlo) mm 150

Descrizione:

al centro, entro fascia blu circolare, motivo a lustro ora scomparso; nei fianchi bande blu radiali alternate a bande a lustro binate, quasi del tutto scomparse.

Esterno: fascia di chevrons a lustro.



Inventario – CE26

Dimensioni

H. mm 66-75
Ø (fondo) mm 65
Ø (orlo) mm 160

Descrizione

al centro, a risparmio su lustro, motivo a croce con al centro stella a quattro punte e palmette forate entro i bracci e nei pennacchi; nei fianchi griglia in blu a maglie larghe riempita da griglia in lustro e a maglie strette.

Esterno: fascia a segmenti obliqui e nel piede rosetta con petali ad elica in lustro.





Inventario – CE27

Dimensioni

H. mm

Ø (fondo) mm

Ø (orlo) mm

Descrizione:



Inventario – CE28

Dimensioni

H. mm 60-63

Ø (fondo) mm 57

Ø (orlo) mm 153

Descrizione:

Al centro un poligono stellato a 8 punte in blu, che racchiude fiore a riserva su lustro, nella zona mediana bifidi con verso alternato, nella fascia più esterna metope in cui si alternano iscrizioni arabe

Esterno: All'esterno fascia a segmenti obliqui in fondo roseta ad elica in lustro.



Inventario – CE29

Dimensioni

H. mm 55-61

Ø (fondo) mm 60

Ø (orlo) mm 155

Descrizione:

Al centro poligono stellato a 6 punte in blu iscritto in un disco in lustro; nella zona mediana arcate con palmette forate a risparmio su lustro e triangoli punteggiati a lustro nei pennacchi; nella fascia più esterna, entro metope vi sono iscrizioni arabe in blu e a risparmio.

Esterno: All'esterno fascia a segmenti obliqui in fondo roseta ad elica in lustro.





Inventario - CE30

Dimensioni

H. mm 59-61
Ø (fondo) mm 57
Ø (orlo) mm 150-153

Descrizione:

Schema decorativo radiale con tre pesci disegnati in blu, con la testa verso il centro e code bifide che toccano l'orlo e circondati da poligono irregolari punteggiati a lustro, nei settori a risparmio iscrizione islamica

Esterno: fascia di chevrons a lustro



Inventario - CE31

Dimensioni

H. mm 58-62
Ø (fondo) mm 65
Ø (orlo) mm 155

Descrizione:











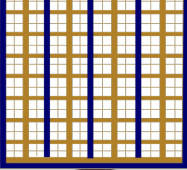
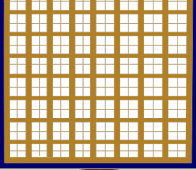


La decorazione a lustro è quasi scomparsa rimane solo un motivo in blu, ma è identificabile il motivo zoomorfo con un pavone di profilo e al di sotto iscrizione islamica in riserva su lustro.

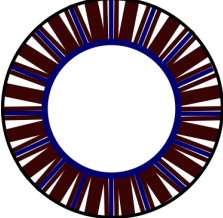
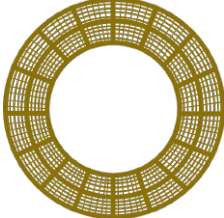
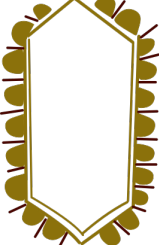
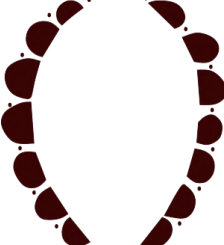


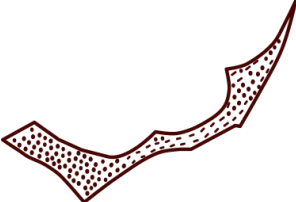

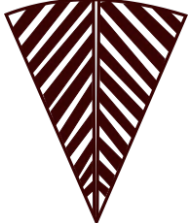






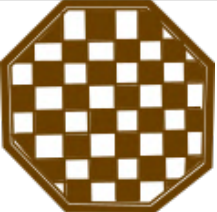
Esterno: fascia a segmenti obliqui nel piede rosetta con petali ad elica in lustro.

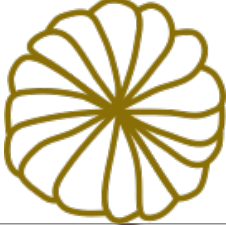












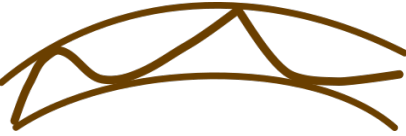




Catalogo motivos del tipo "Pula"









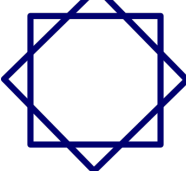

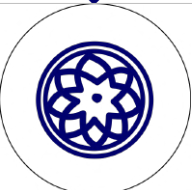


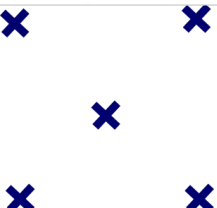
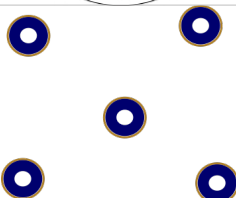
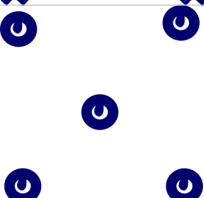
MOTIVOS EN DORADO

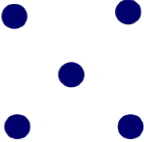








Cod. elemento	Motivo	Cod. elemento	Motivo
MD 1		MD 2	
MD3		MD 4	
MD 5		MD 6	
MD 7		MD 8	
MD 9		MD10	
MD11		MD12	
MD13		MD14	

MD15		MD16	
MD17		MD18	
MD19		MD20	
MD21		MD22	
MD 23		MD 24	
MD 25		MD 26	
MD 27		MD 28	
MD 29		MD 30	







MD 31		MD 32	
MD 33		MD 34	
MD 35		MD 36	
MD 37		MD 38	
MD 39		MD 40	
MD 41		MD 42	
MD 43		MD 44	
MD 45		MD 46	









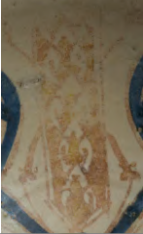




MOTIVOS AZULES

MOTIVOS AZULES			
Cod. elemento	Motivo	Cod. elemento	Motivo
MA 47		MA 48	
MA 49		MA 50	
MA 51		MA 52	
MD 53		MA 54	
MA 55		MA 56	
MA 57		MA 58	
MA 59		MA 60	
MA 61		MA 62	

MA 63		MA 64	
MA 65		MA 66	
MA 67		MA 68	
MA 69		MA 70	
MA 71			





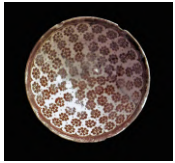
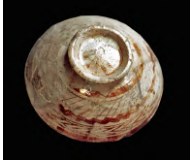

MOTIVOS EN RESERVA







Cod. elemento	Motivo	Cod. elemento	Motivo
MR 72		MR 73	
MR 74		MR 75	
MR 76		MR 77	

MR 78		MR 79	
MR 80		MR 81	
MR 82		MR 83	
MR 84		MR 85	
MR 86		MR 87	
MR 88		MR 89	
MR 90		MR 91	
MR 92		MR 93	

MR 94		MR 95	
MR 96		MR 97	
MR 98		MR 99	
MR 100		MR 101	
MR 102		MR 103	
MR 104		MR 105	
MR 106		MR 107	
MR 108		MR 109	

CATALOGO DE LOS *BACINI* ANALIZADOS

Lugar	Tipo de estructura	B.N°	Cronologia	Imagenes	Motivos
CERDEÑA					
Busachi (Or)	Santa Susanna	4	1342		
Orosei (NU)	Sant'Antonio		Ante mediados s.XIV	 	
Zeddani (Or)	Sant'Antonio da Padova	1	1° metà XIV		
TOSCANA					
Pisa	San Martino	4	1280-1330	 	
Pisa	Ex convento San Anna	1	1375-1427		MA 43 MD 18 MR 90 MR 71

Marti (Pi)	Santa Maria Novella	2	1332		B1: MD 1-23 MR 83	B2: MD 21-30
PIEMONTE						
Busonzo (SV)	Castello	1	Metà s. XIV		B1: MA55;56 MR93 E1.A4	
					B2: MA51;55;56 MD9	
					B3: MD1	
LAZIO						
Roma	Ospedale S.Giovanni	2	1349-1398		B1: MD12 B2: MA 43-44; MR72	
Roma	Santa Maria Maggiore	6	1370-1378		B1: MR 90 B2: MR 83; MA58 B3: MA 43-44 B4: MR 84-87; MD 10 B5: MR 70; MD 24	

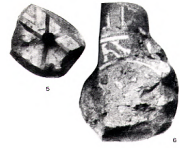






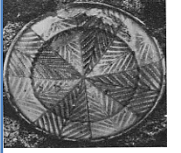




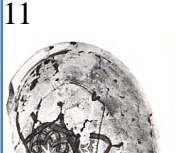





LIGURIA					
Imperia	SanTommaso a Pigna	2	1340-1350		
Roma	Santa Maria Maggiore	6	1370-1378	 1  2  3  4  5  6  7  8  9  10  11  13	<p>B1: MD21-30 B2: E B3: MA 52 B3: MD13;MR 89 B5: MD 21 B6: MD 16 B7: MR 84 B8: MA 43-44;MR 73-74 B9: MA 53 B10: MA 53 B11: MD 10; MR89 B12: MA41 B13: MA 43-44</p>
Alassio (SV)	Sant' Ambrogio	4	1ª mitad XIV		<p>Arriba: MR84 Derecha: MR 83;MA 38 MD 1 Izquierda: no visible Abajo: MA 43-44; MR 70</p>

Fig. 6. Conjunto de jaras de la iglesia de San Ambrosio en Alassio (Savona) (F. Bonente, A. Gardini)

MARCHE

<p>Sarnano (MC)</p>	<p>S.Francesco</p>	<p>3</p>	<p>1ª mitad XIV</p>		<p>MA 44; MR 69</p> <p>MD 33; MR90</p> <p>MR 90, MD 18</p>
<p>Torre di Palme</p>	<p>Santa Maria a mare</p>	<p>1</p>	<p>1ª mitad XIV</p>		<p>MD 22-26</p>
<p>Itri</p>	<p>San Michele Arcangelo</p>	<p>14</p>	<p>1ª mitad XIV</p>		<p>1º modelo: MD 16-62-64 MR 82</p> <p>2º modelo: MD 5-7-16</p>
<p>Velletri</p>	<p>Torre del</p>	<p>6</p>	<p>1ª mitad XIV</p>		<p>B1:MD5-7-16 B2:MD 13 B3:MD 13;MR 89 B4: indef. B5: MD14-84 B6: MD1-16</p>


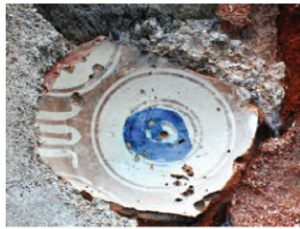

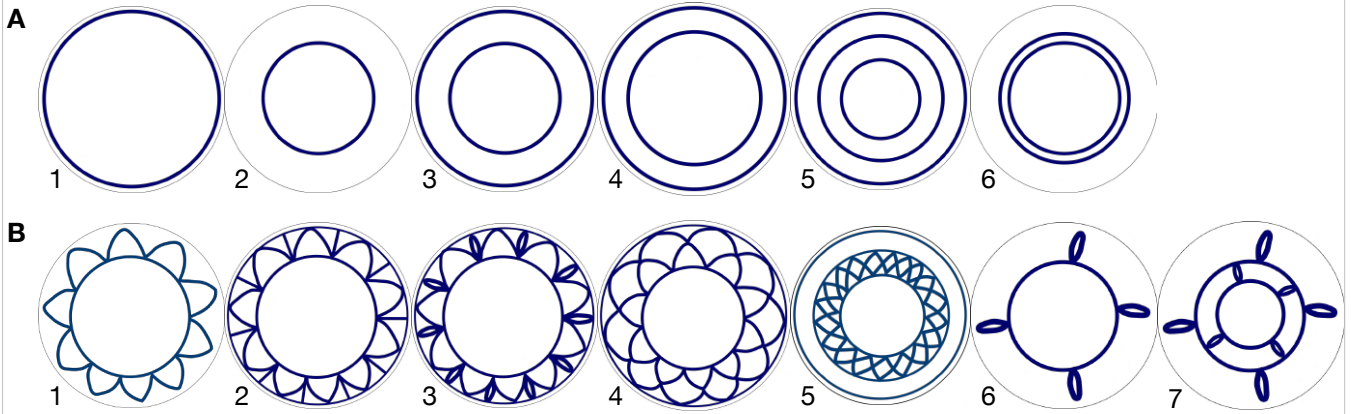
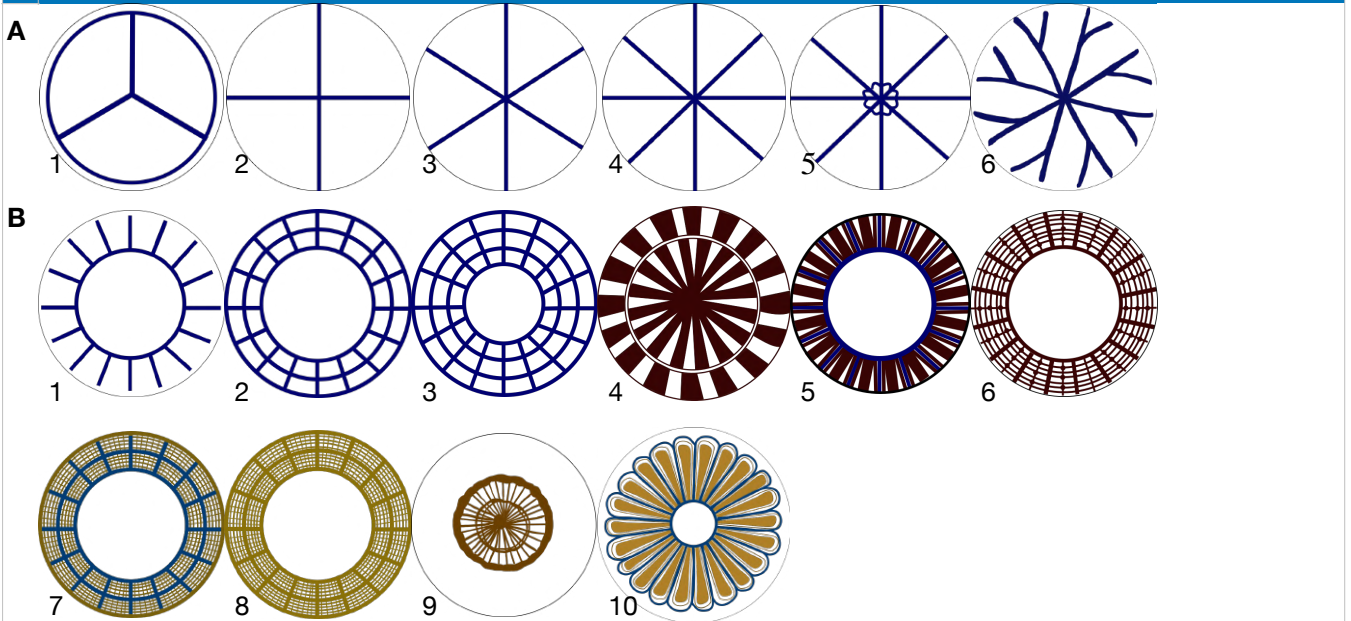
SICILIA					
Palermo	Sant' Antonio Abate (Steri)	6	1370-1390		B1:MD14-26 B2:MD26-33 B3:MD21-83 B4:MD21-83 B5:MR91-92 B6:MR91-83
GRECIA					
Grecia	Hirlandaris foto di Aundrodis	1			B1: MR 91-92
	Vatopedi	1			B2: MD 5-21

TABLA 1- ESQUEMAS DEL TIPO "PULA"

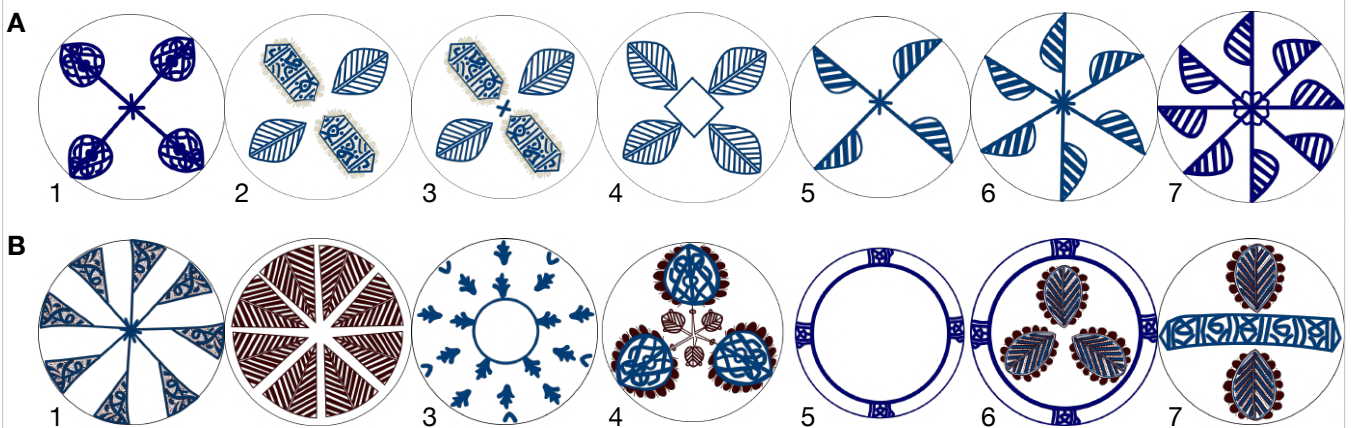
1 COMPOSICIÓN CONCÉNTRICO



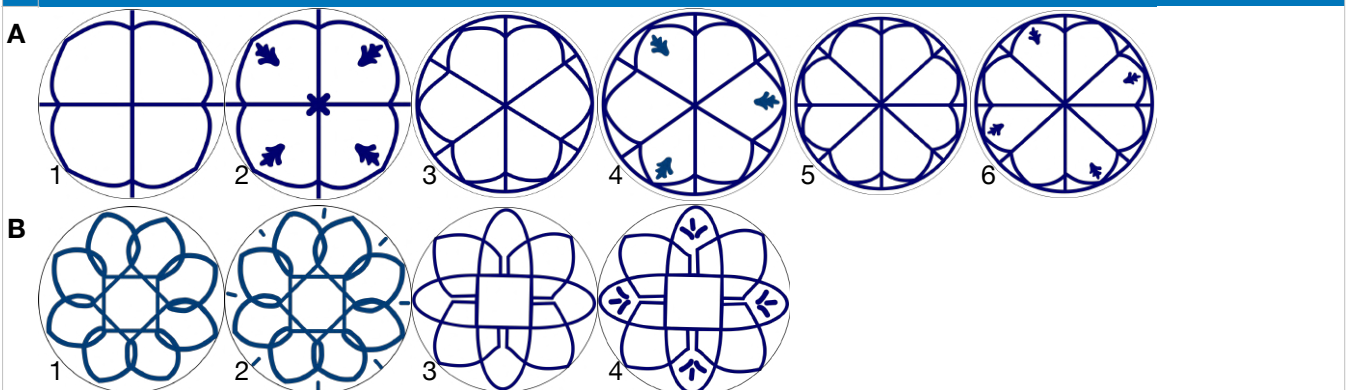
2 COMPOSICIÓN RADIAL



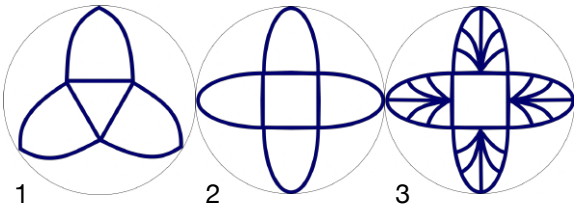
3 COMPOSICIÓN RADIAL DE FITOMÓRFICO Y EPIGRÁFICO



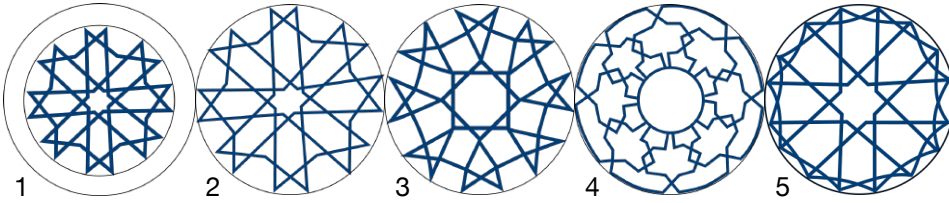
4 COMPOSICIÓN EN ROSETA



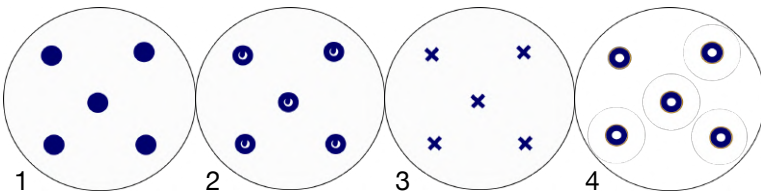
C



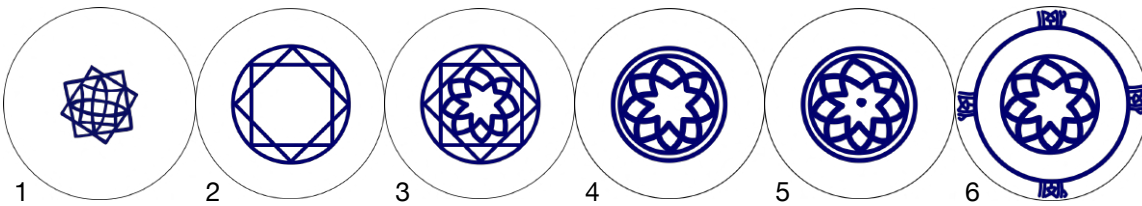
5 COMPOSICIÓN LACERÍA



6 COMPOSICIÓN DE DISTRIBUCIÓN REGULAR

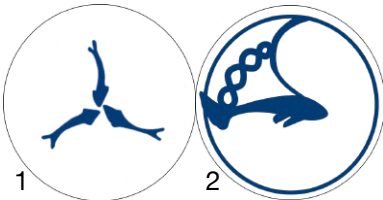


7 COMPOSICIÓN EN ESTRELLA



8 COMPOSICIÓN ELEMENTO CENTRAL FIGURATIVO

A



B

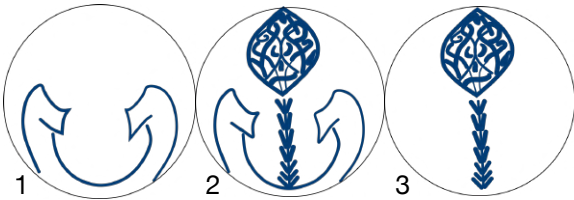
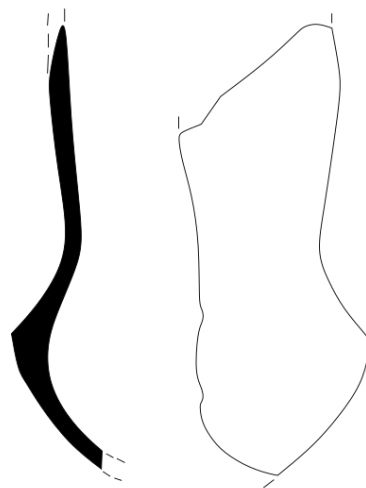


TABLA 2- MATERIAL ANALIZADO DE C/ DE LOS HUERTOS EN PATERNA



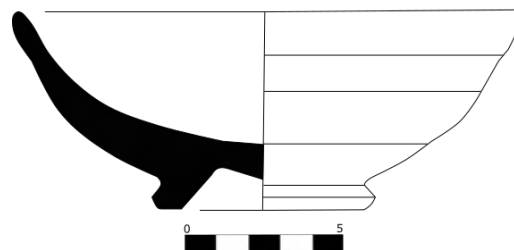
HU 4985



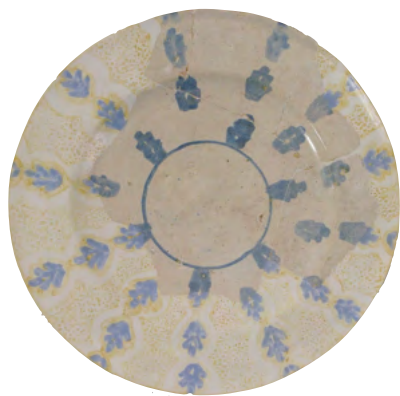
HU 4985



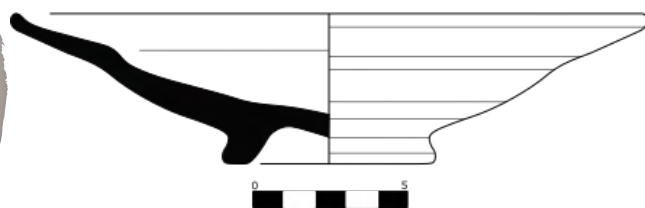
HU 5197



HU 5197



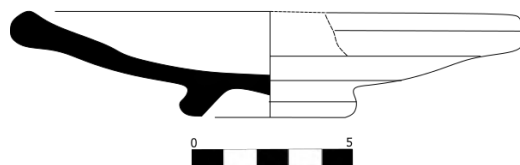
HU 5198



HU 5198



HU 5202



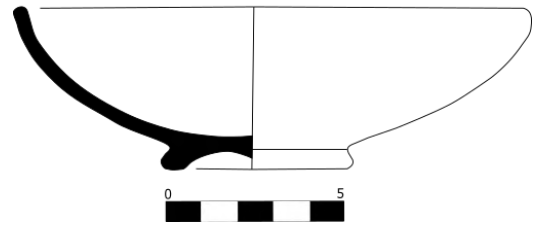
HU 5202



HU 5203



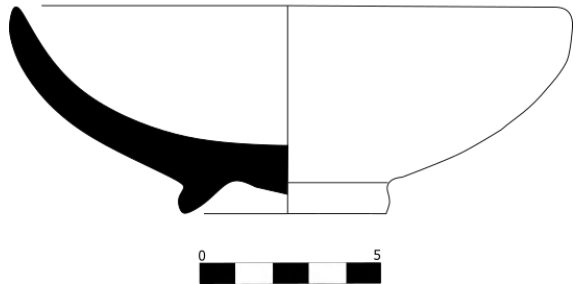
HU 5203



HU 5204



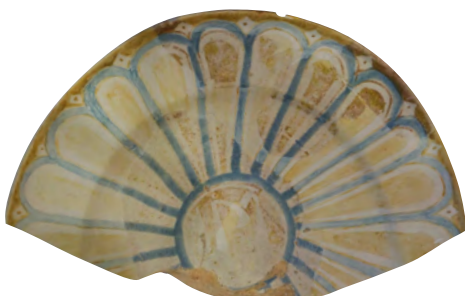
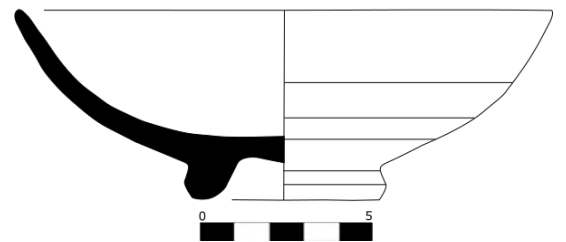
HU 5204



HU 5220



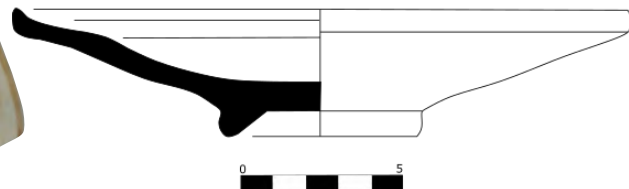
HU-5220



HU 5226

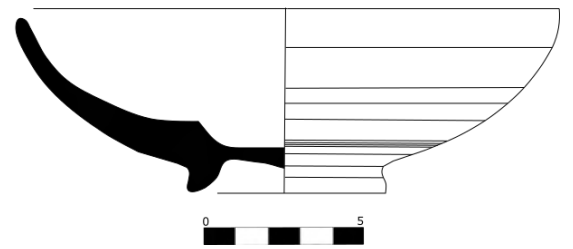


HU 5226

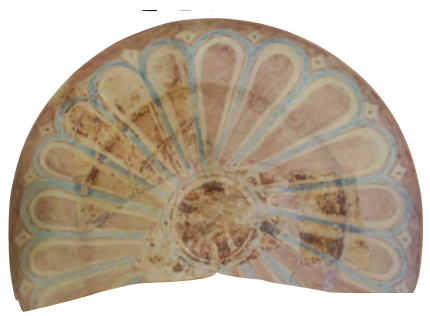




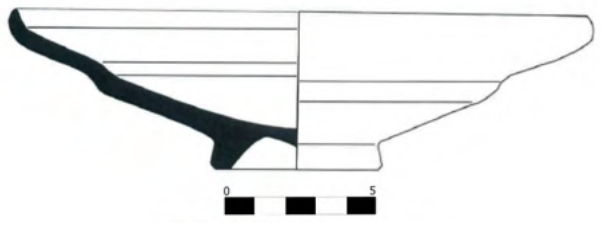
HU 5227



HU 5227



HU 5228



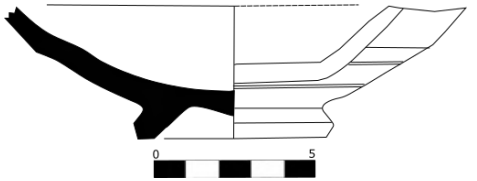
HU 5228



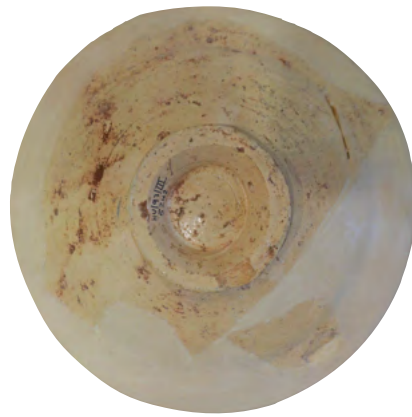
HU 5230



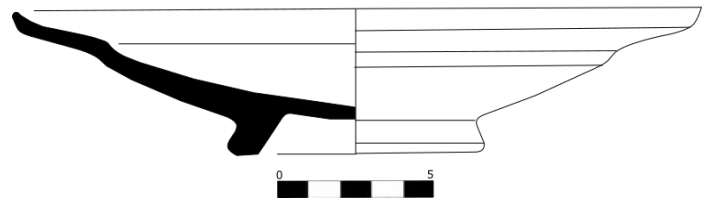
HU 5231



HU 5231



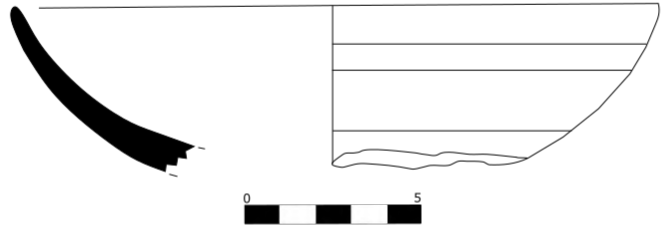
HU 5242



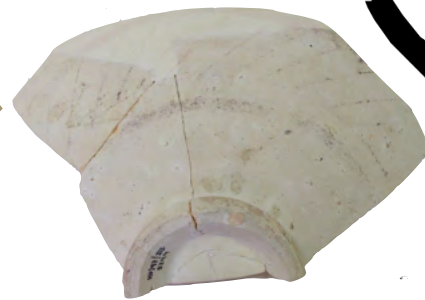
HU 5242



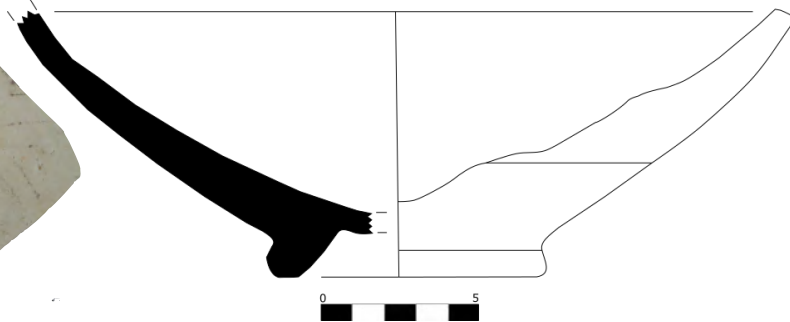
HU 5243



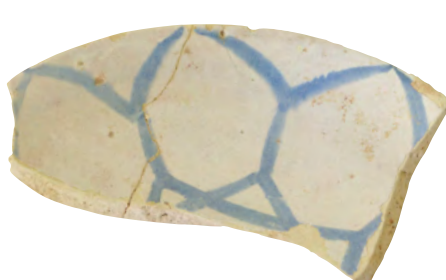
HU 5243



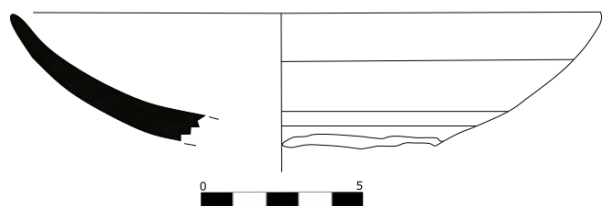
HU-5244



HU 5244



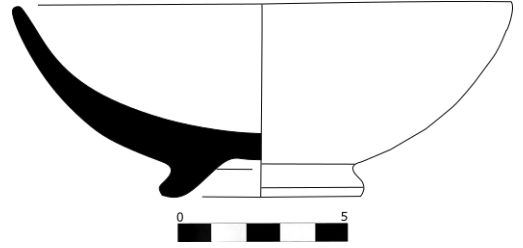
HU 5245



HU 5245



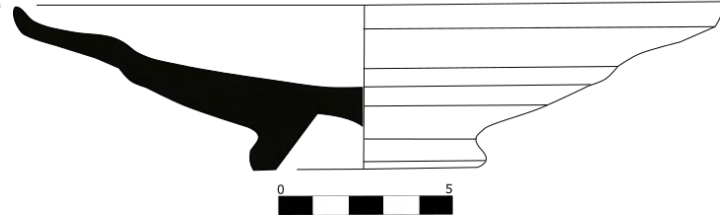
HU 5246



HU 5246



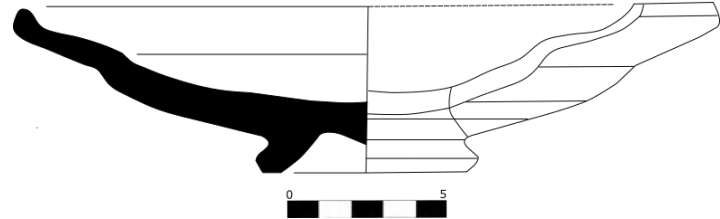
HU 5257



HU 5257



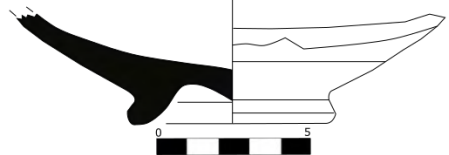
HU 5259



HU 5259



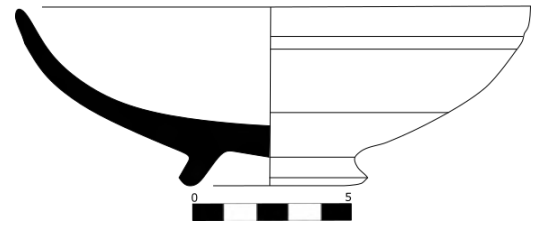
HU 5260



HU 5260



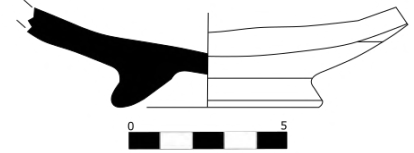
HU 5269



HU 5269



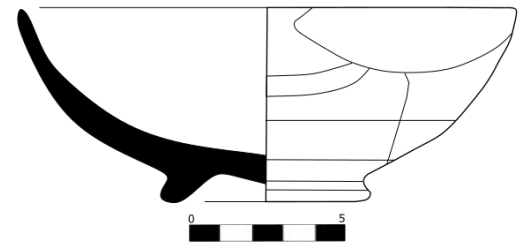
HU 5272



HU 5272



HU 5284



HU 5284



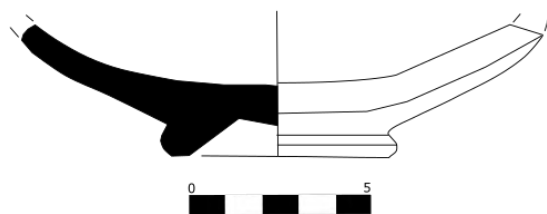
HU 5287



HU 5287



HU 5288



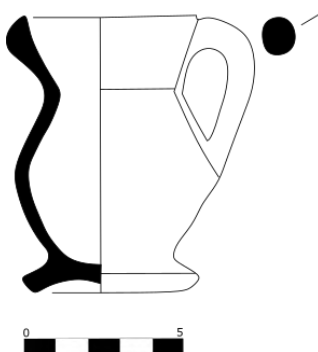
HU 5288



HU 5290



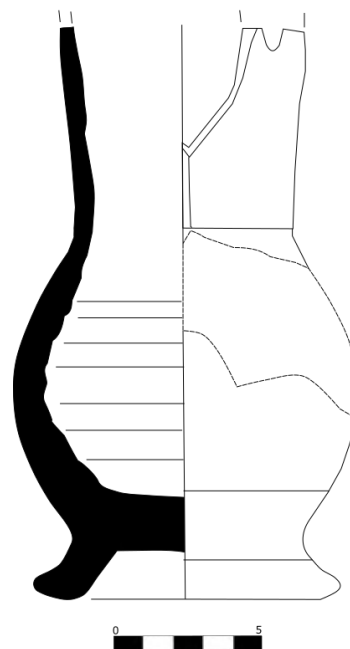
HU 5319



HU 5319



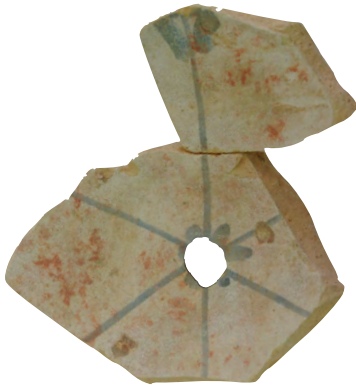
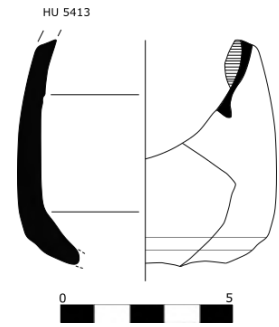
HU 5327



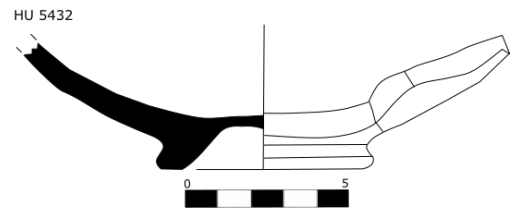
HU 5327



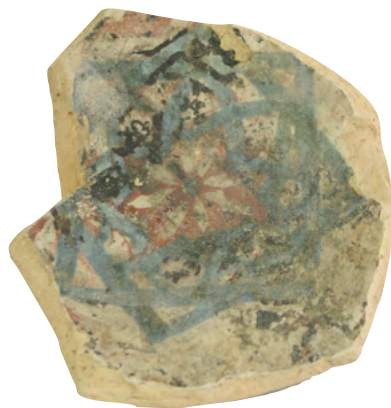
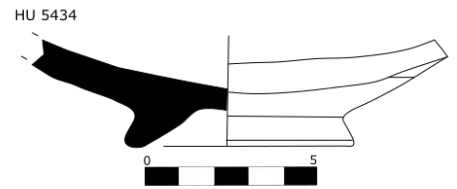
HU 5413



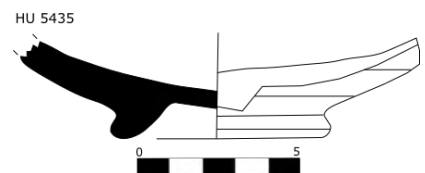
HU5432



HU 5434

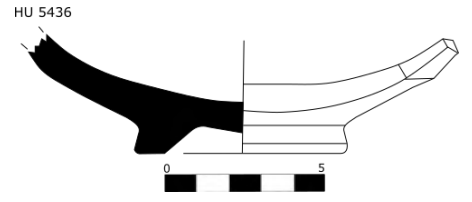


HU 5435

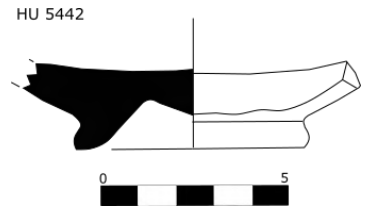




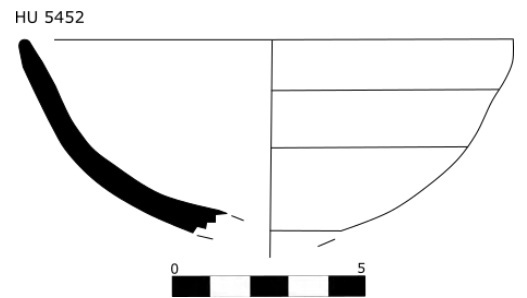
HU 5436



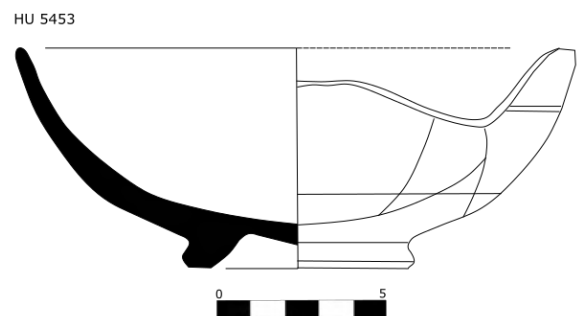
HU 5442



HU 5452

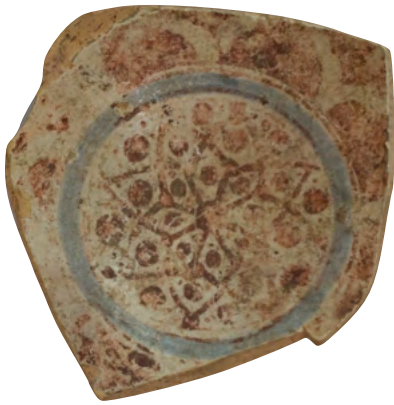


HU 5453

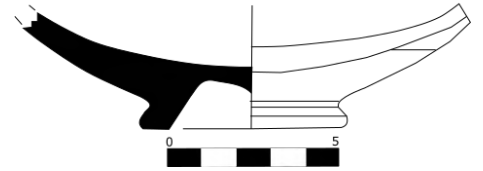




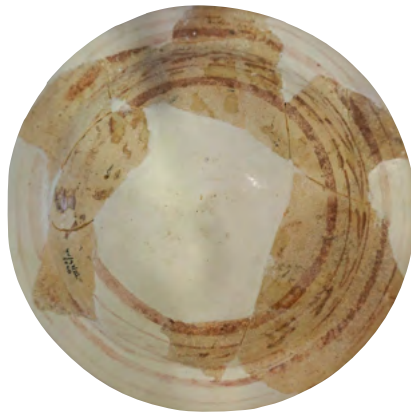
HU 5603



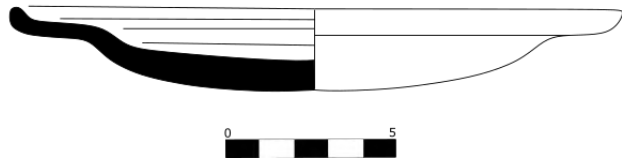
HU 5617



HU 5617



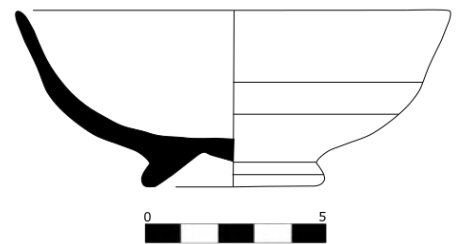
HU 5640



HU 5640



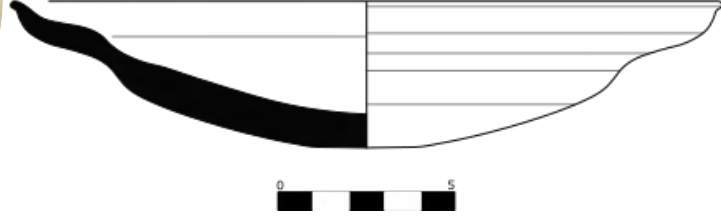
HU-5642



HU 5642



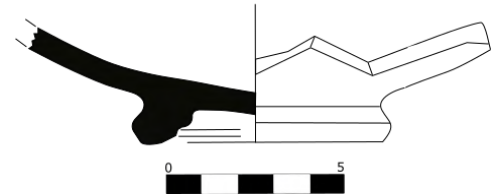
HU 5643



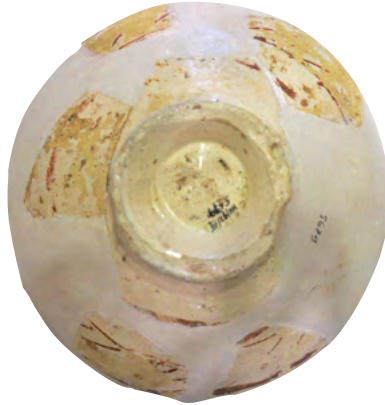
HU 5643



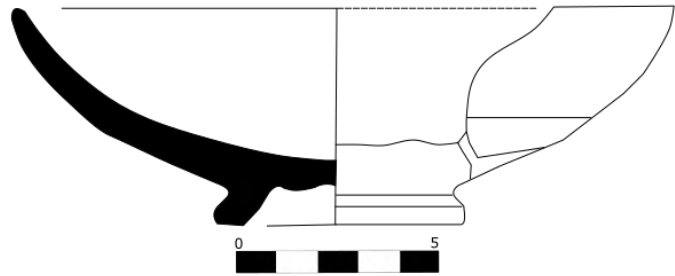
HU 5653



HU 5653



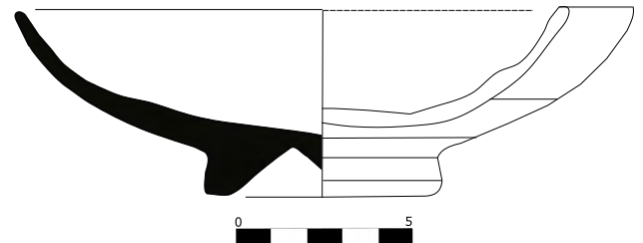
HU 5679



HU 5679



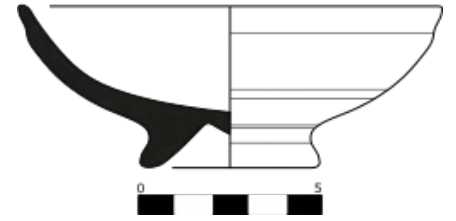
HU 5684



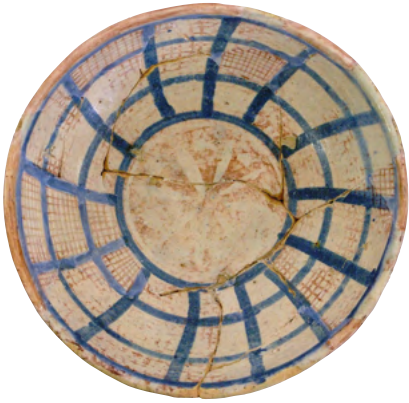
HU 5684



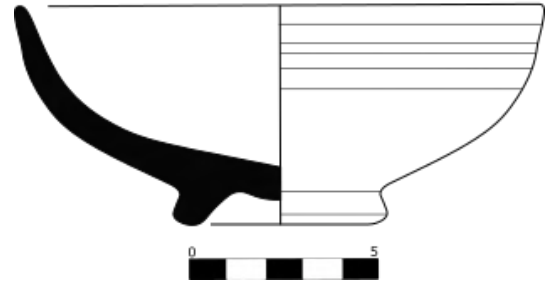
HU 5685



HU 5685



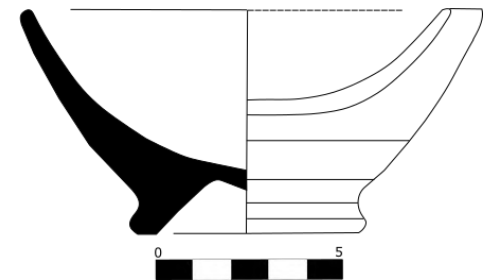
HU 5689



HU 5689



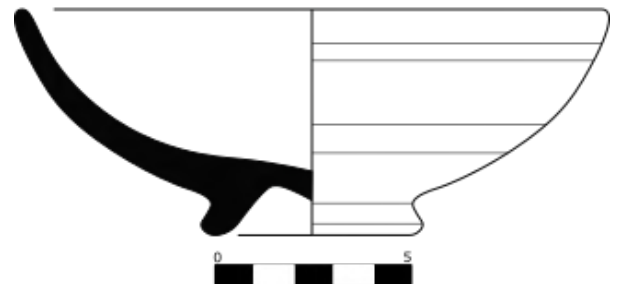
HU 5858



HU 5858



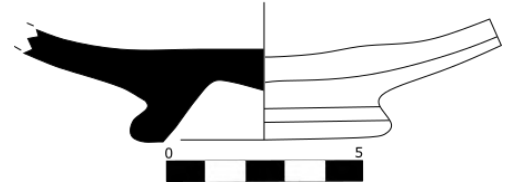
HU 6293



HU 6293



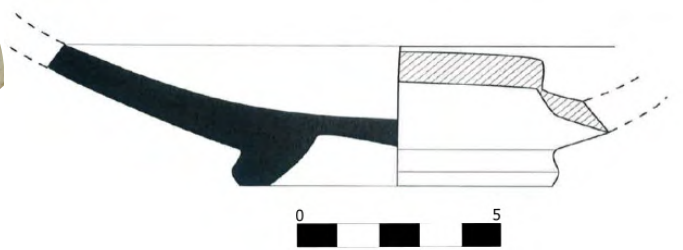
HU 6347



HU 6347



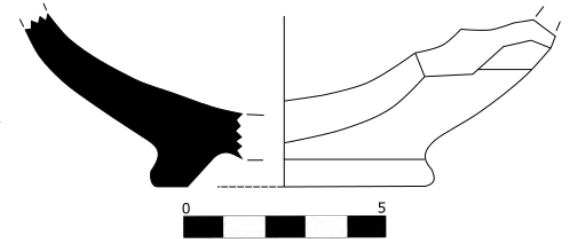
HU 6429



HU 6429



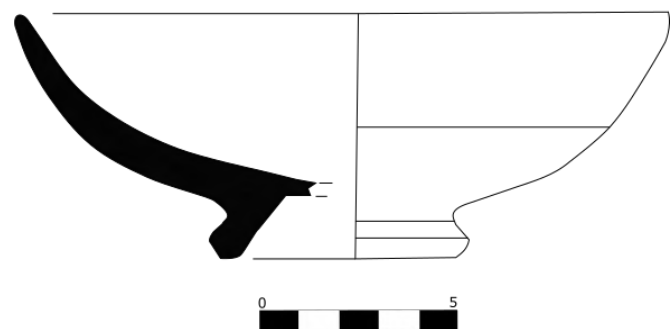
HU 6828



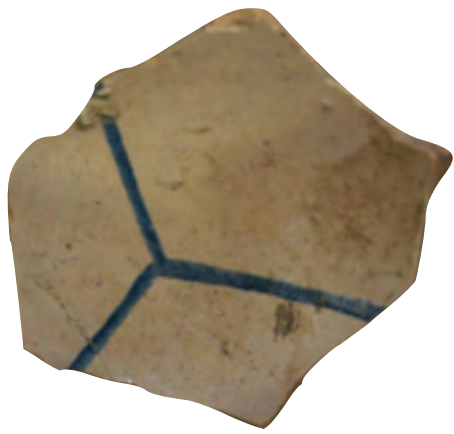
HU 6828



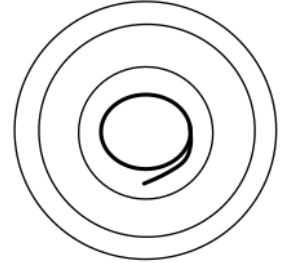
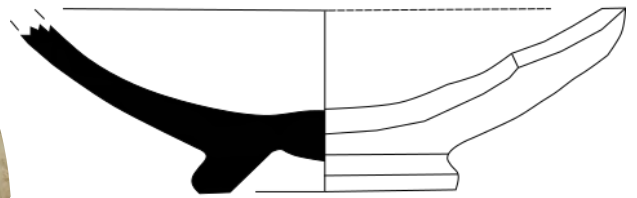
HU 6986



HU 6986



HU 8801



HU 8801



HU 9548

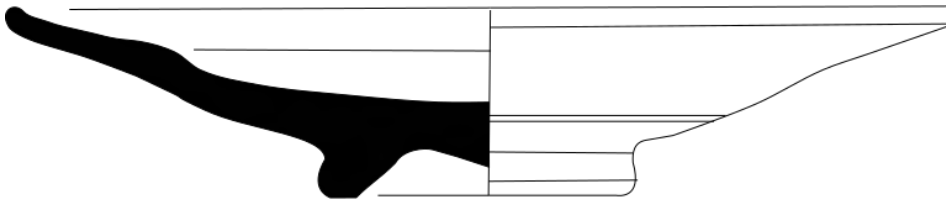
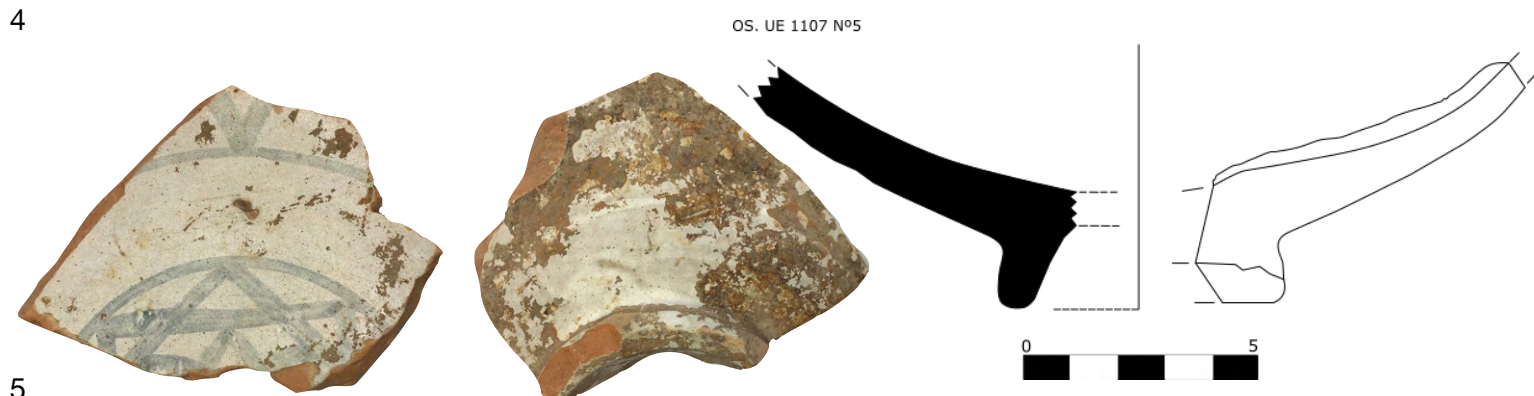
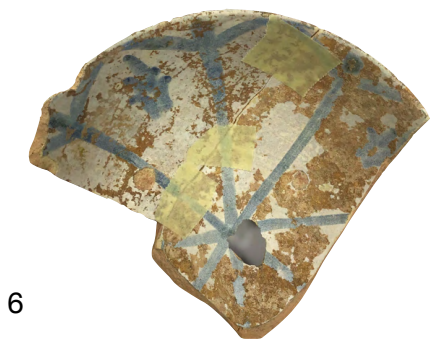


TABLA 3- MATERIAL ANALIZADO DE OBISPO SOLER, 38

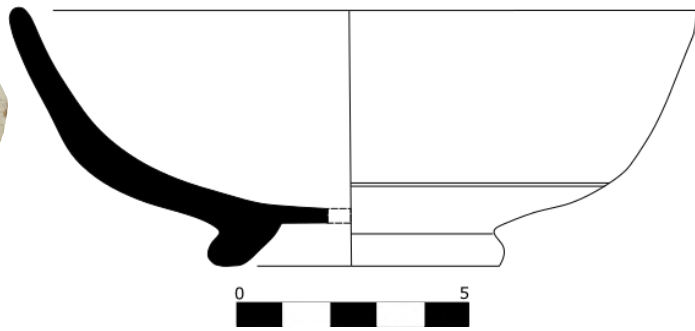




6



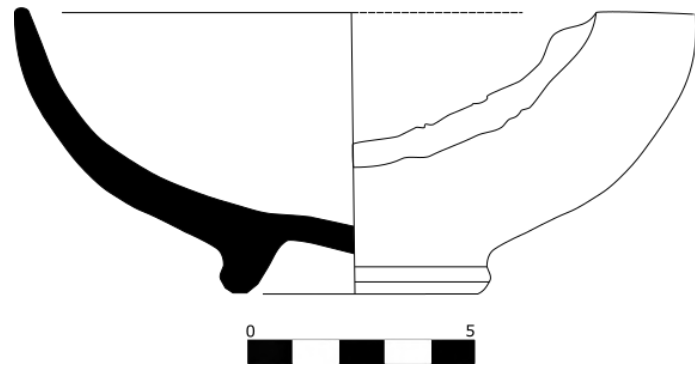
O.S UE 1107 N°10



7



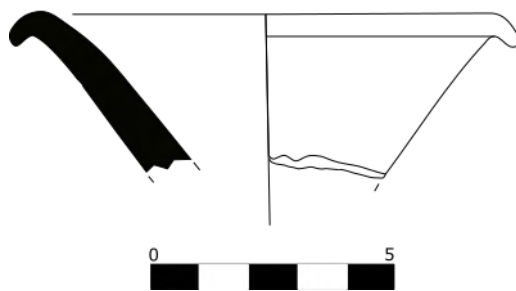
O.S UE 1107 N°7



8



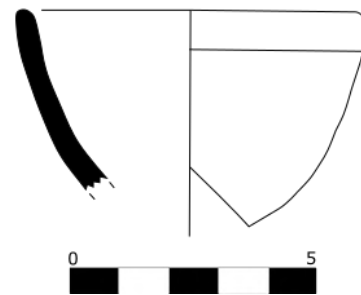
OS. UE 1107 N°8



9



O.S UE 1107 N°9



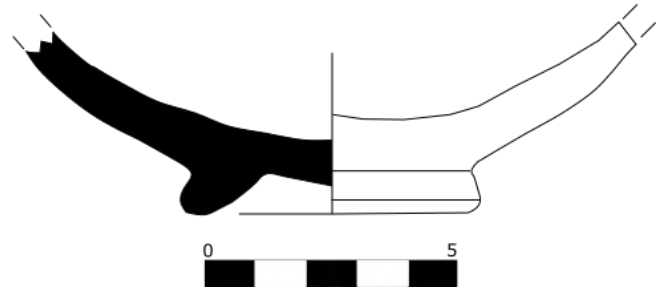
10



11



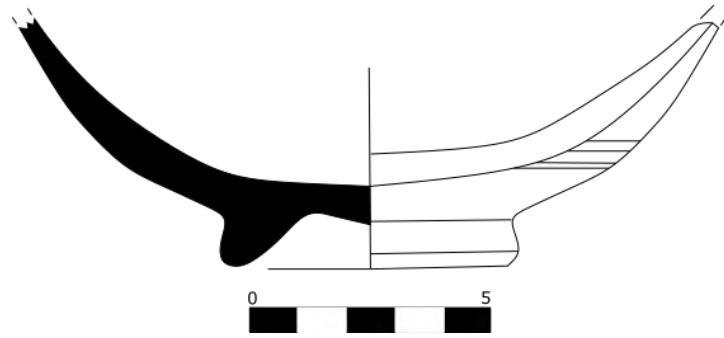
OS. UE 1107 N°12



12



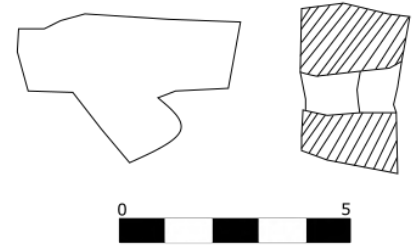
OS. UE 1107 N°13



13



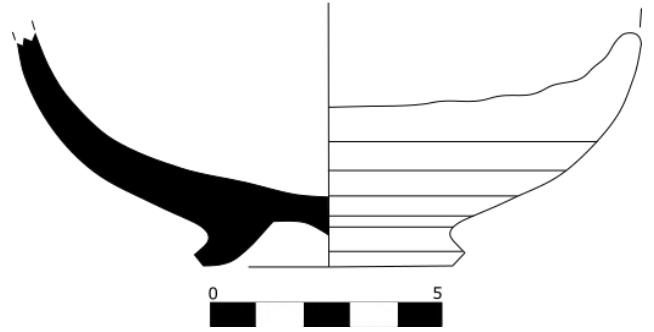
OS. UE 1107 N°14



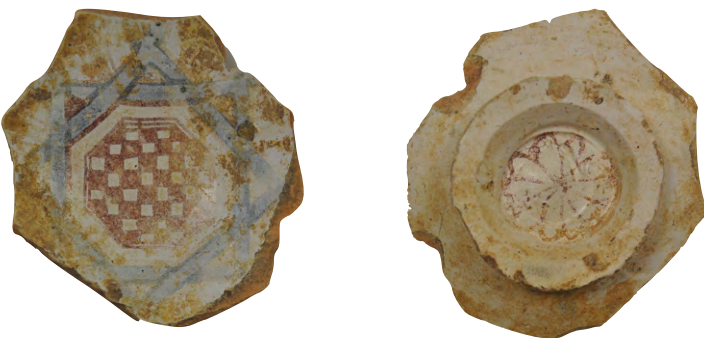
14



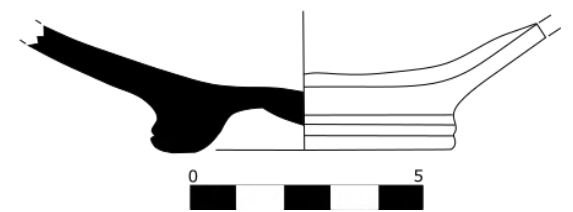
OS. UE 1107 N°15



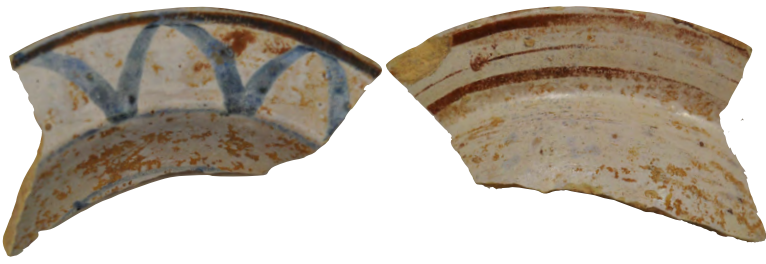
15



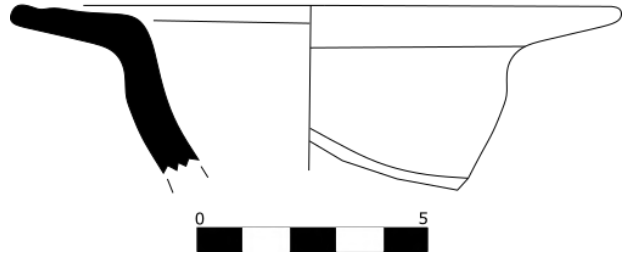
OS. UE 1107 N°16



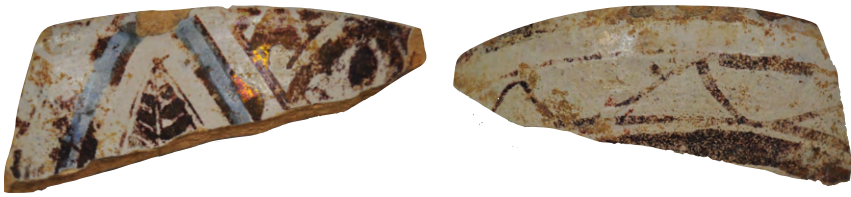
16



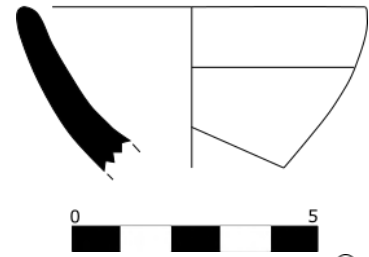
OS. UE 1107 N°17



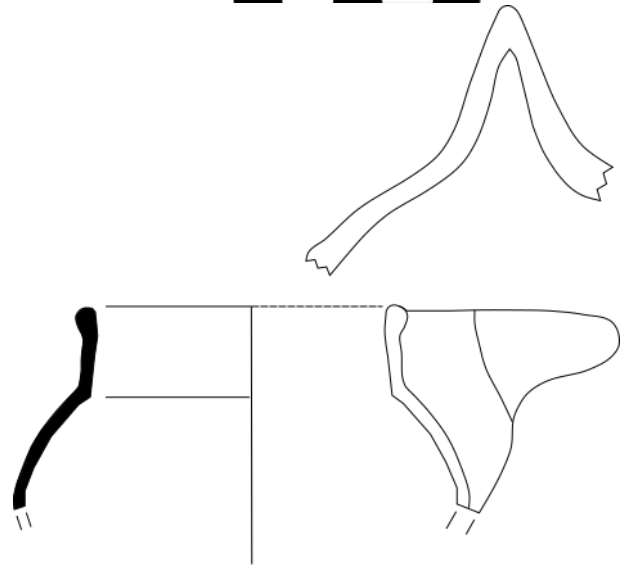
17



OS. UE 1107 N°18



18



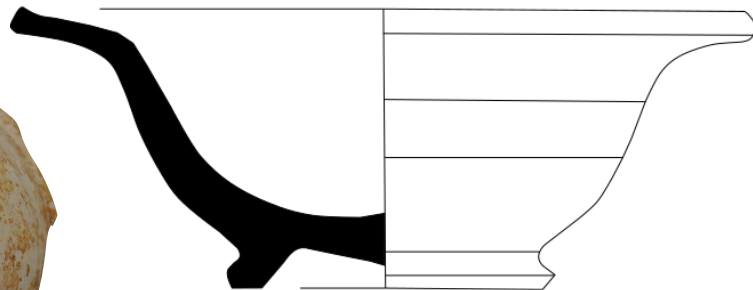
OS. UE 1107 N°19



19

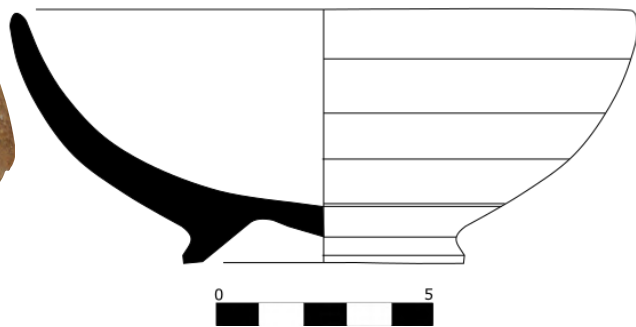


OS. UE 1107

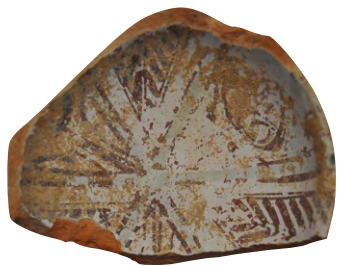




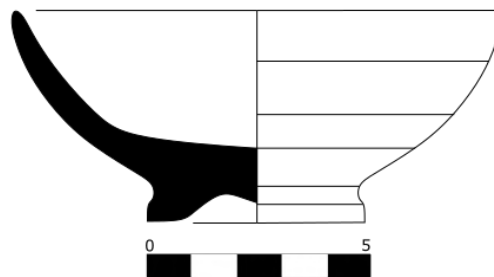
O.S. UE 1107 N°20



20



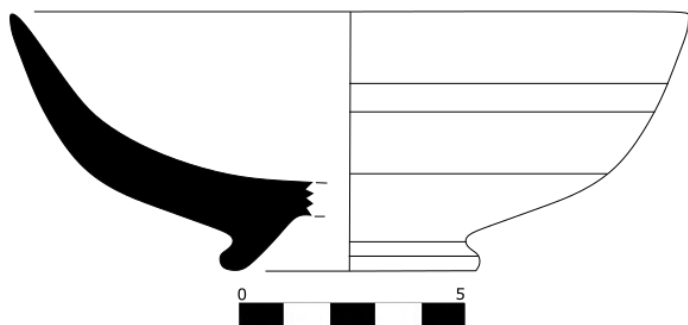
O.S. N°21



21



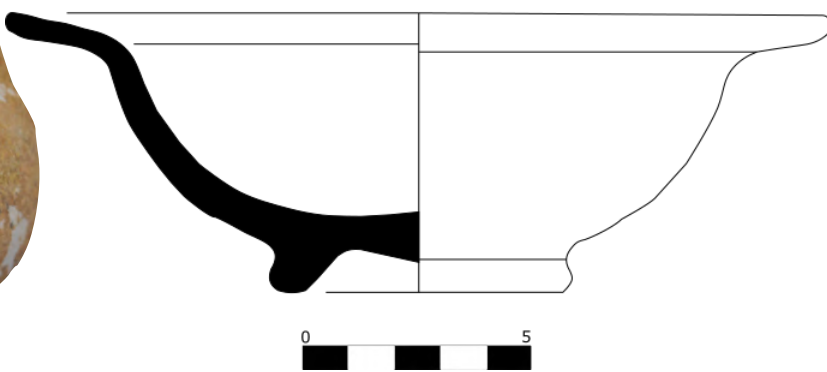
O.S. UE 1107 N°22



22



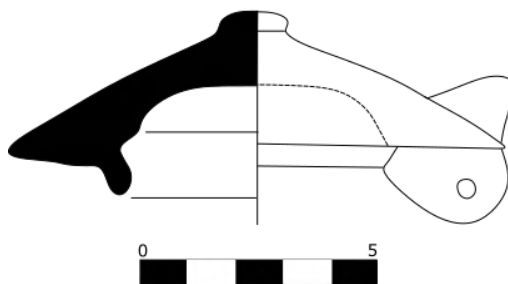
O.S. 24



23



O.S 23

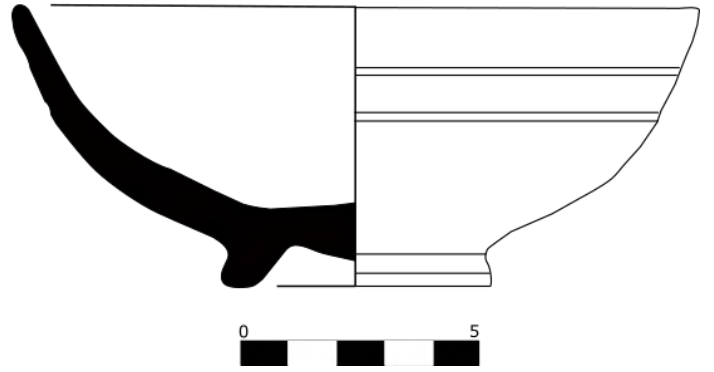


24

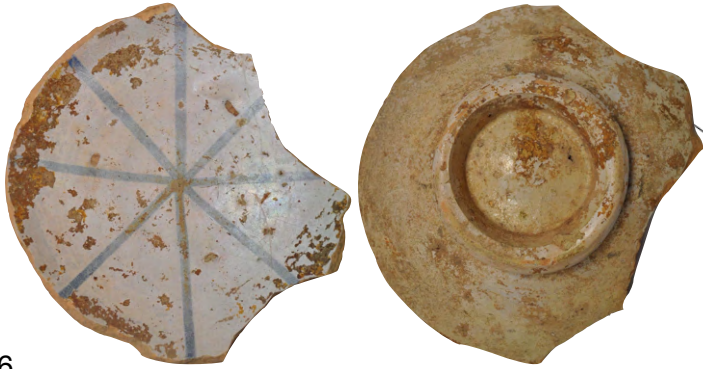
25



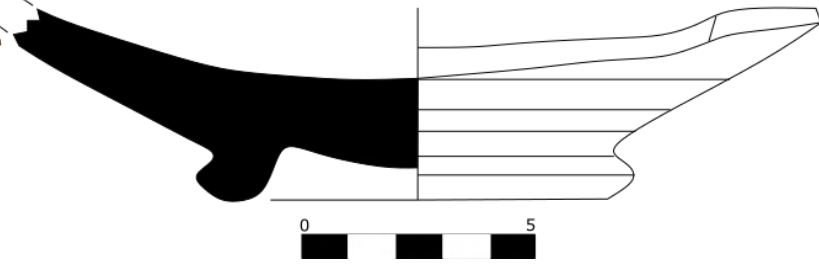
OS N°25



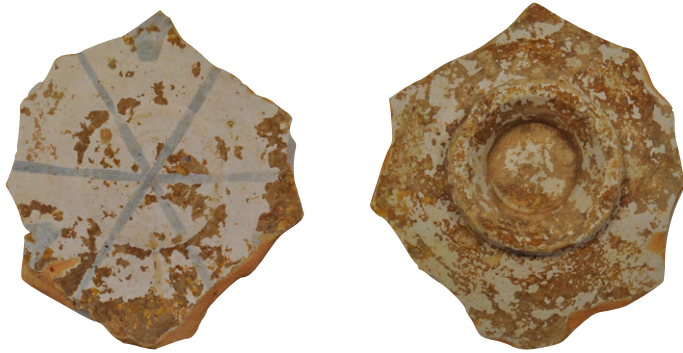
26



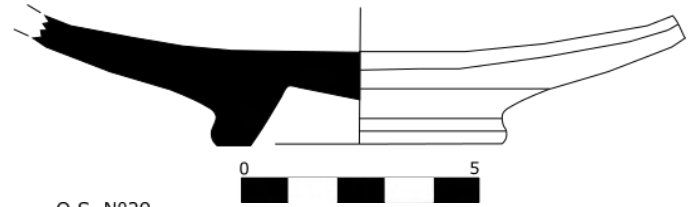
O.S 26



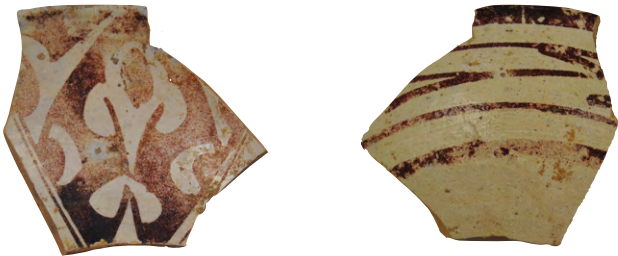
27



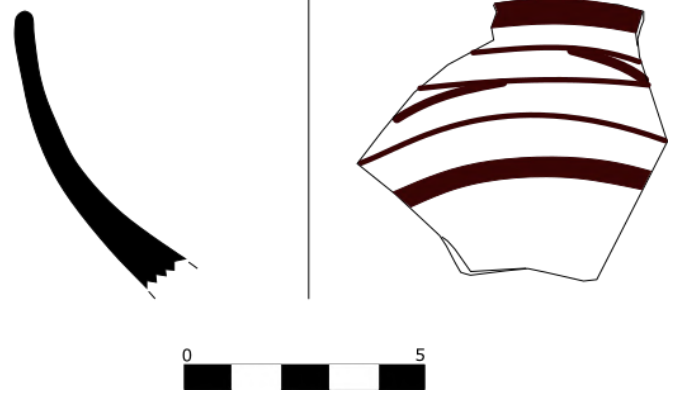
O.S 27



28



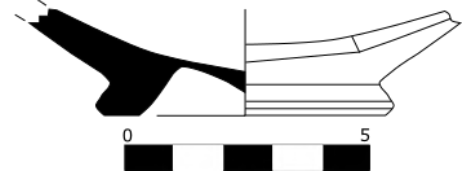
O.S. N°29



29



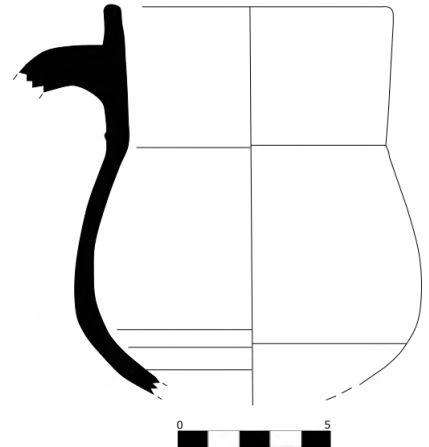
O.S. N°30



5-TABLA MATERIAL ANALIZADO DE C/ ALTA-VALENCIA



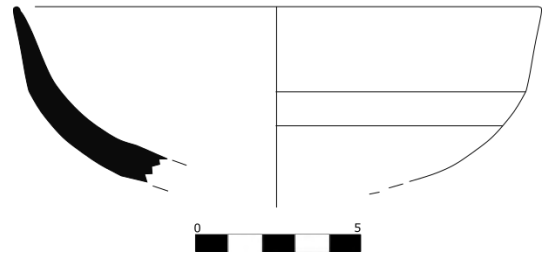
UA UE 2012



1-UE 2012



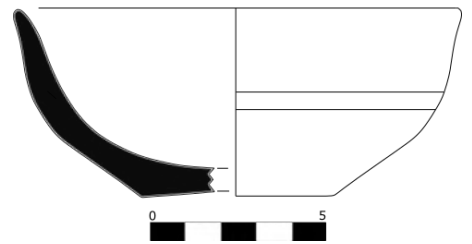
UE 2012



2-UE 2012



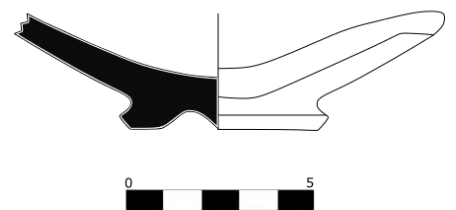
UE 2012



3-UE 2012



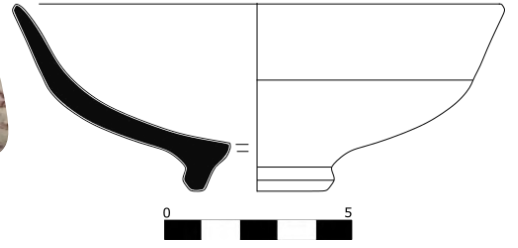
UE 2012



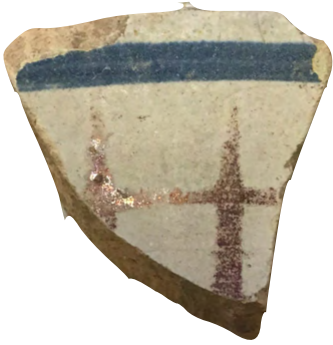
4-UE 2012



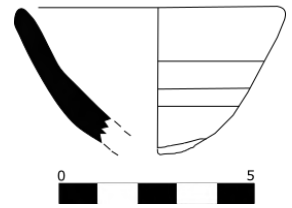
UE 2012



5-UE 2012



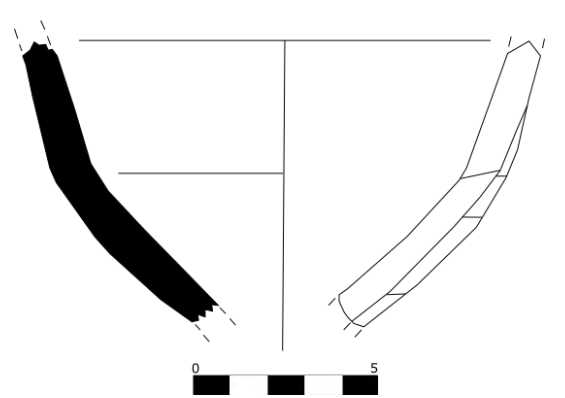
UA UE 2012



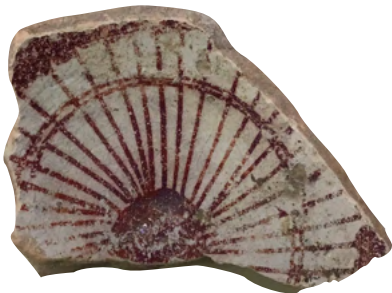
6-UE 2012



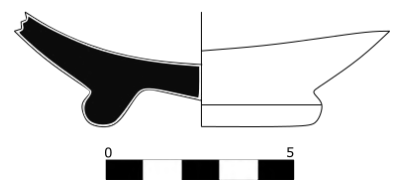
UA UE 2012



7-UE 2012



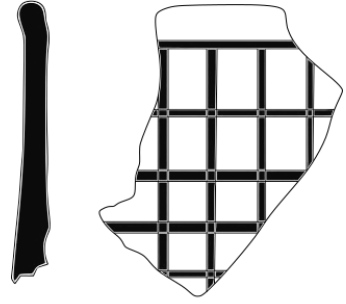
UE 2013



8-UE 2013



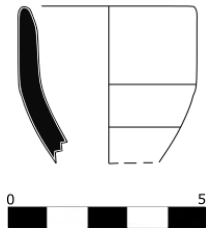
UE 2005



9-UE 2005



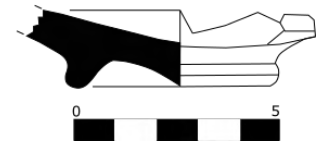
UE 2174



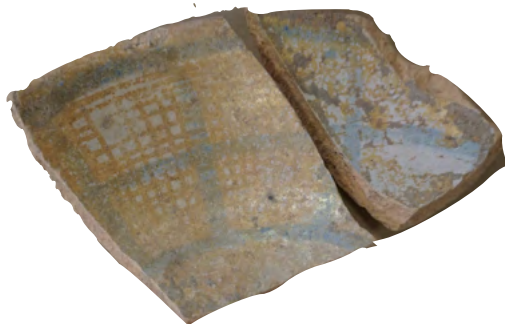
10-UE 2174



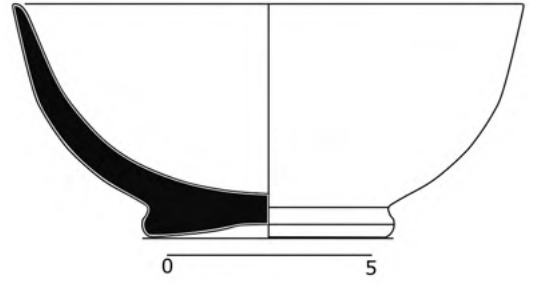
UE 2175c



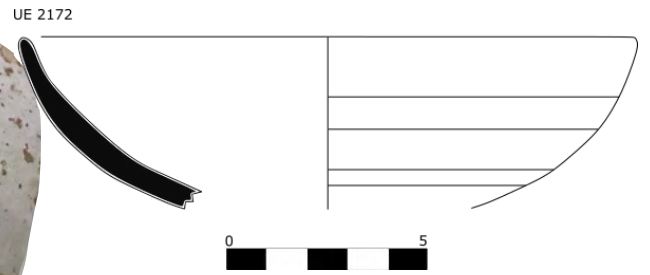
11-UE 2175c



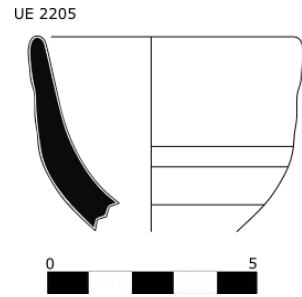
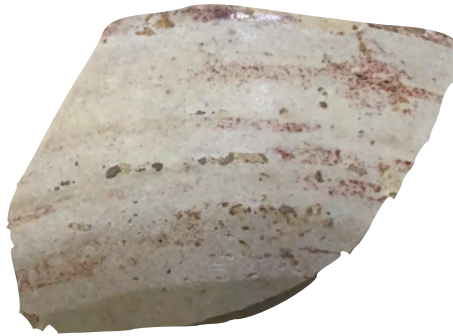
12-UE 2155



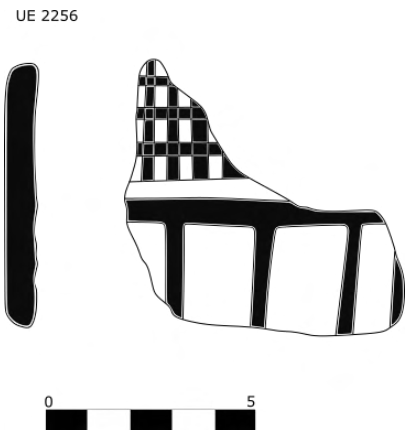
13-UE 2155



14-UE 2155



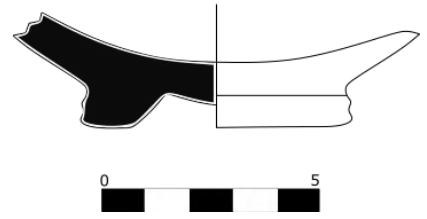
15-UE 2155



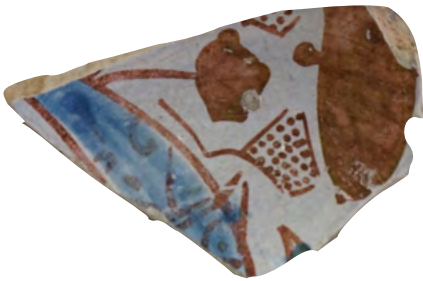
16-UE 2155



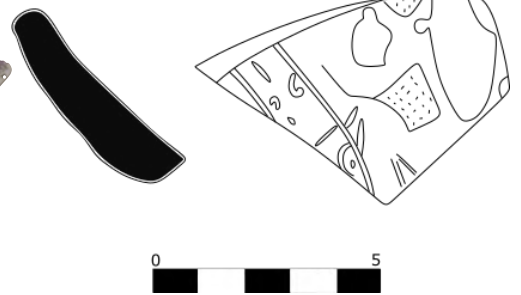
UE 2280



17-UE 2155



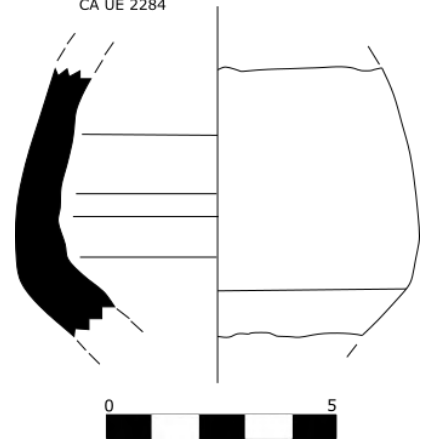
UE 2283



18-UE 2155



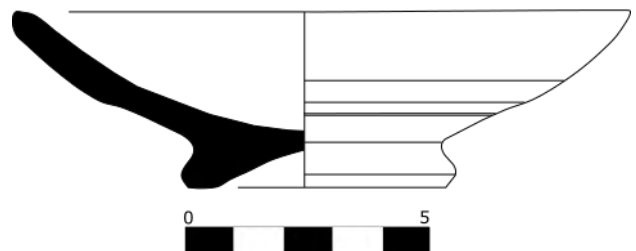
CA UE 2284



19-UE 2155



UA UE 2284



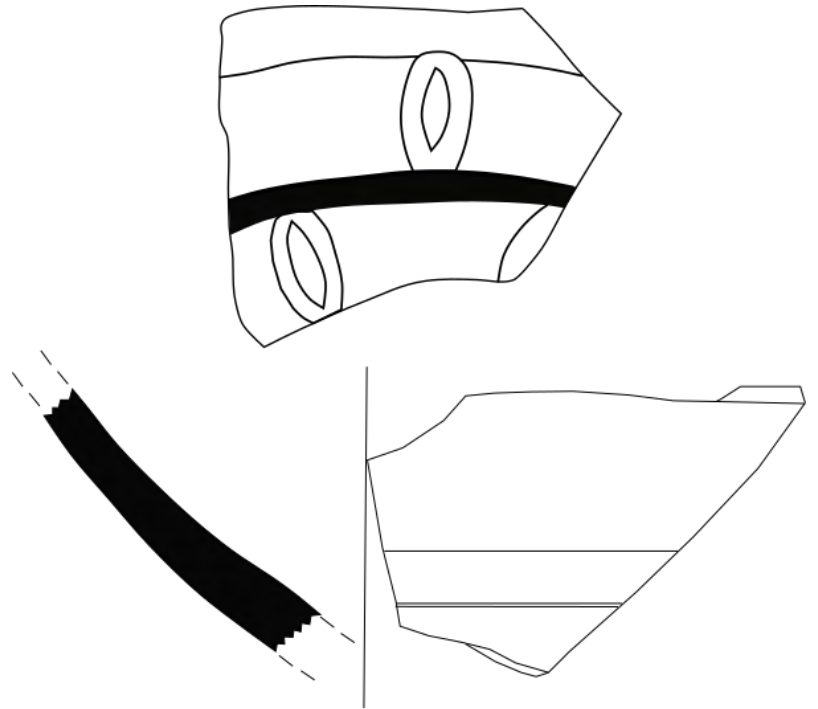
20-UE 2155



21-UE 2155



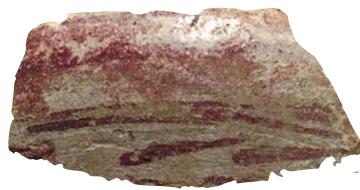
22-UE 2155



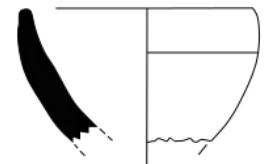
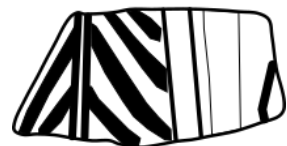
UA UE 2284



23-UE 2155

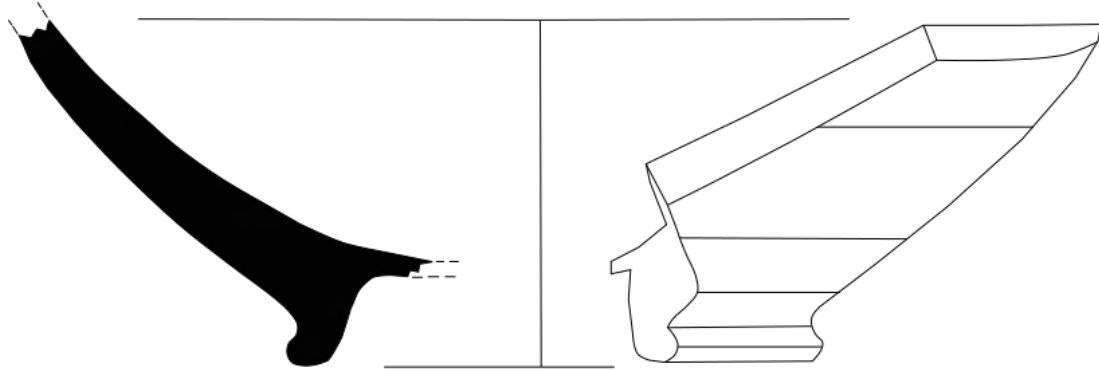


UA UE 2284





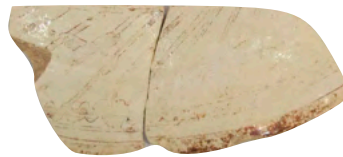
UA UE 2284



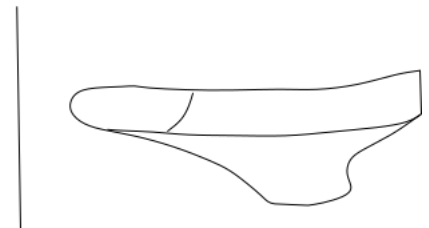
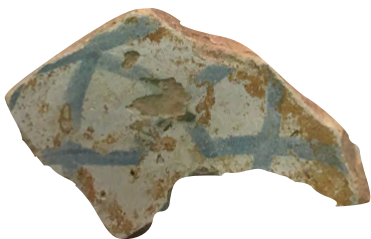
24-UE 2284



25-UE 2284



UA UE 2284



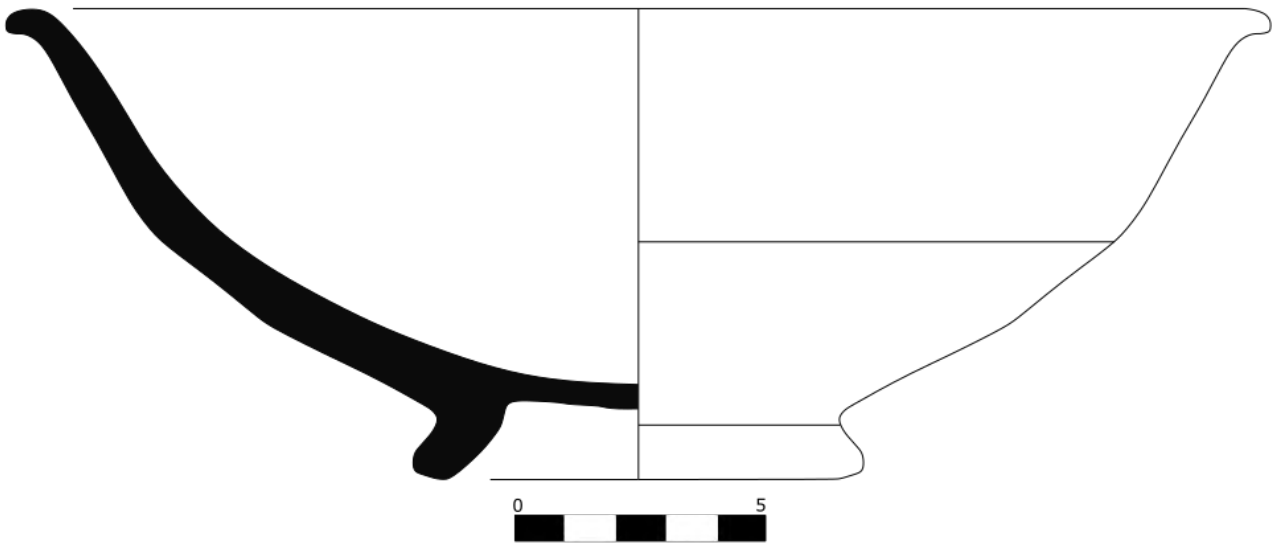
26-UE 2284



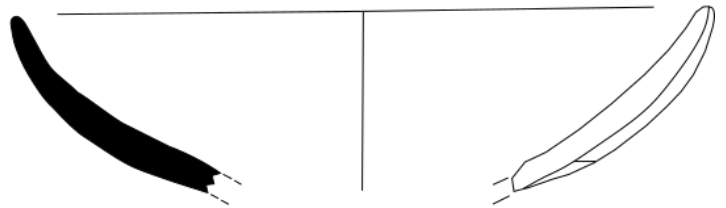


27-UE 2284

UE 2284



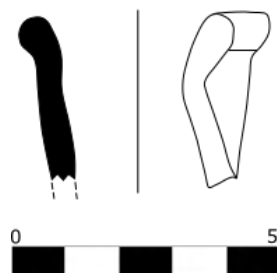
UA UE 2285



28-UE 2285



UA UE 3008



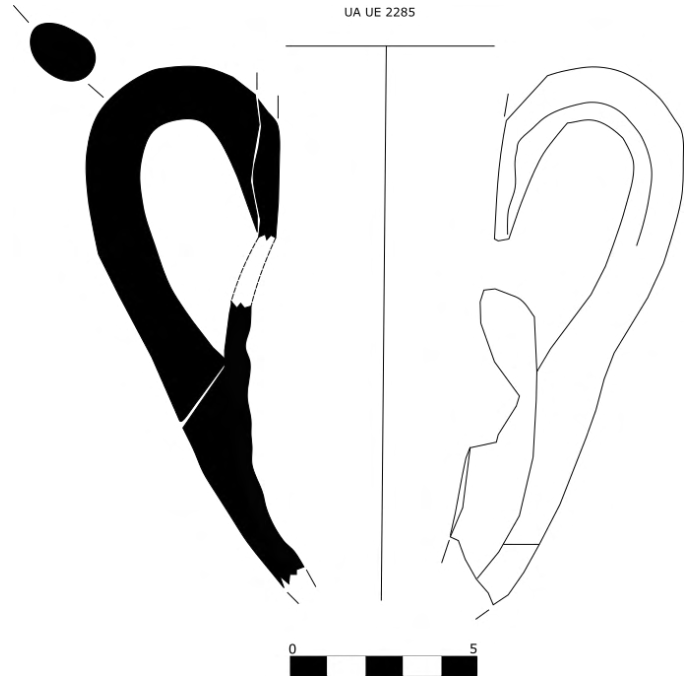
29-UE 2284



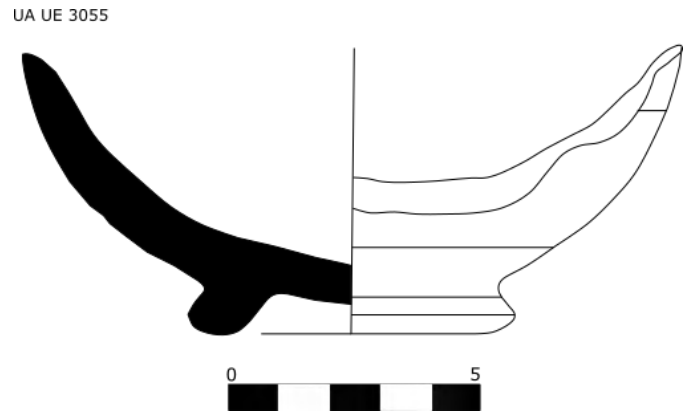
30-UE 2284



31-UE 2285



32-UE 3055



33-UE 3082

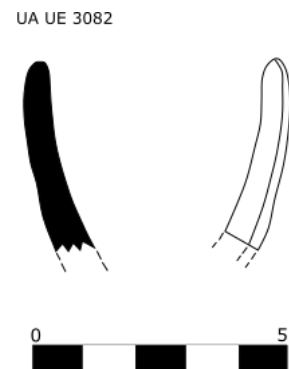
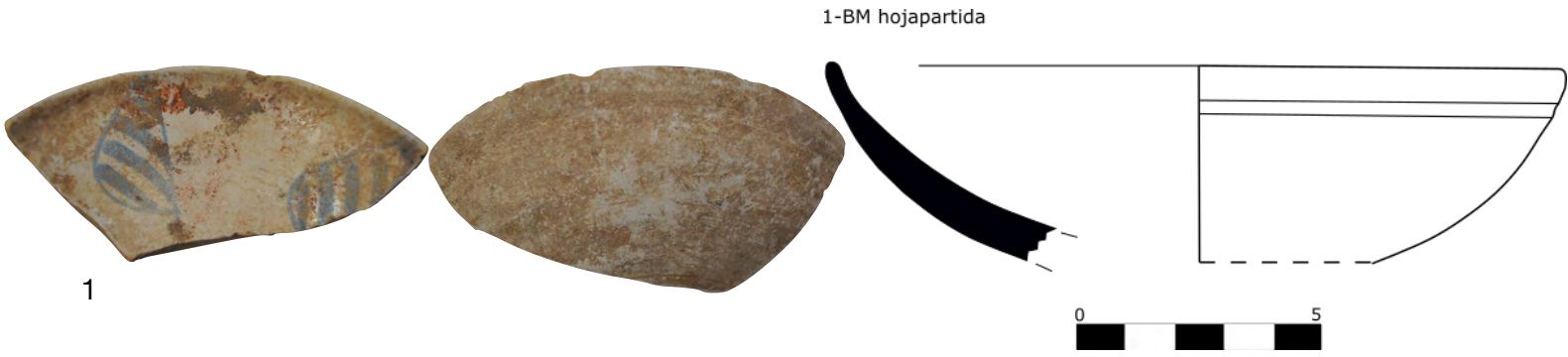
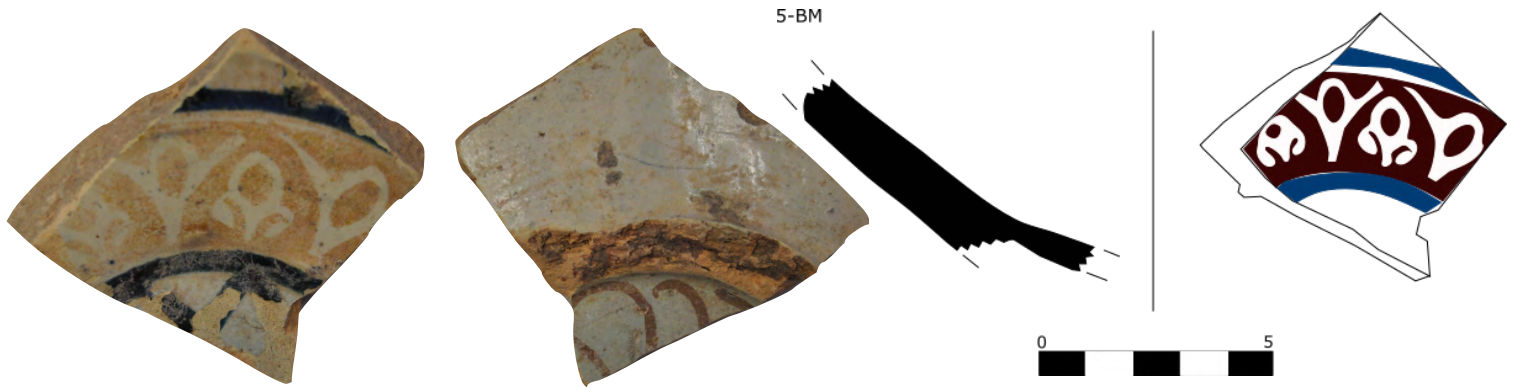


TABLA 6- MATERIAL ANALIZADO BAIXÀ DE MOLÌ-MANISES





5



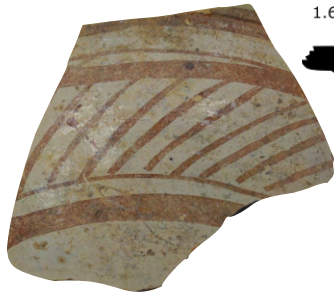
6



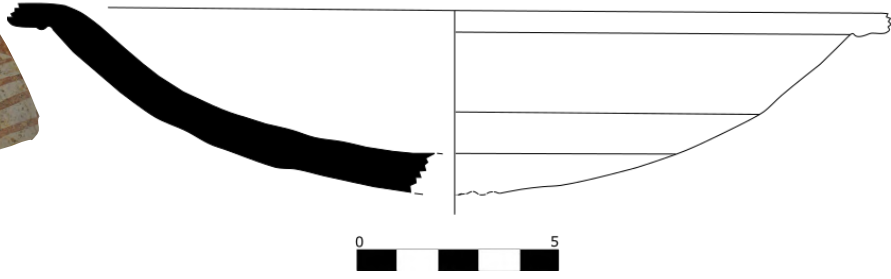
7



8



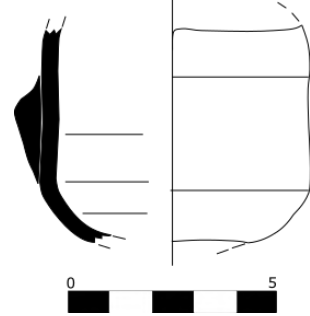
BM 58-caja
1.6.3.3.B plato reticula



9



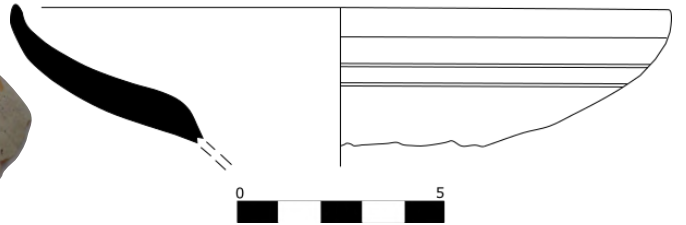
BM-caja
1.6.3.2.B reticularadial



10



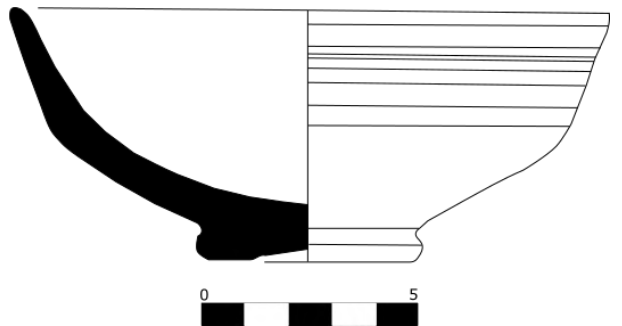
20-BM71-caja
1.6.5.2.A coronación



12



BM71-caja
1.6.3.3.B reticula y rueda



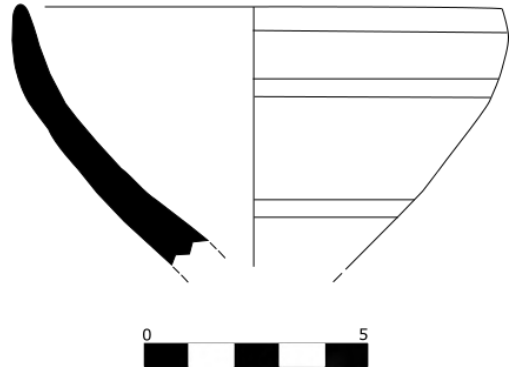
13



14



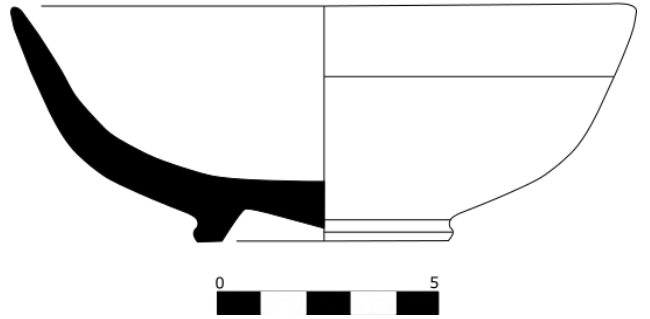
22-BM-caja reticula quemada azul



15



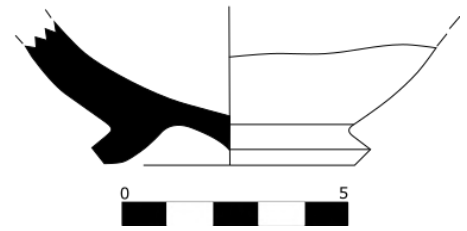
24-BM sector2-caja radial



16



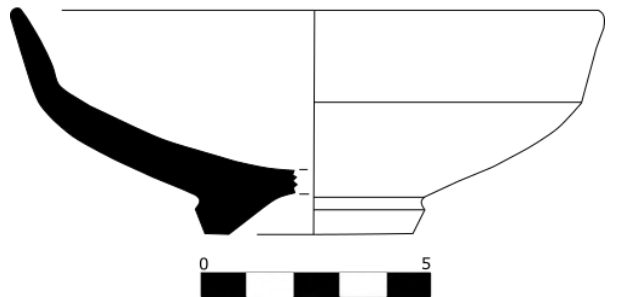
26-BM



17

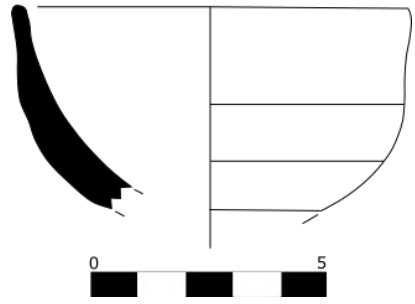


27-BM68-caja 1.6.3.3B cuenco





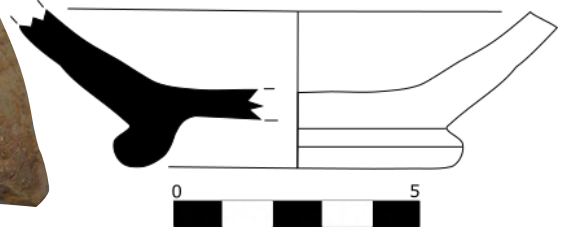
28-BM68-caja 1.6.3.3B



18



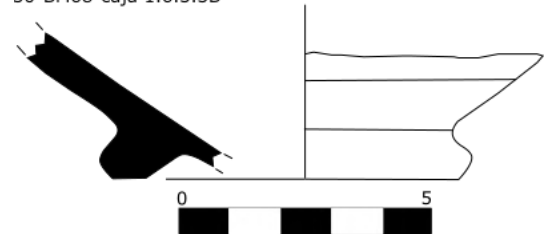
29-BM68-caja 1.6.3.3B



19



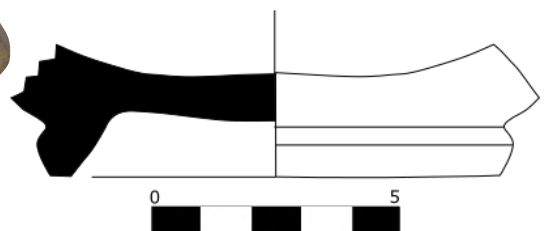
30-BM68-caja 1.6.3.3B



20



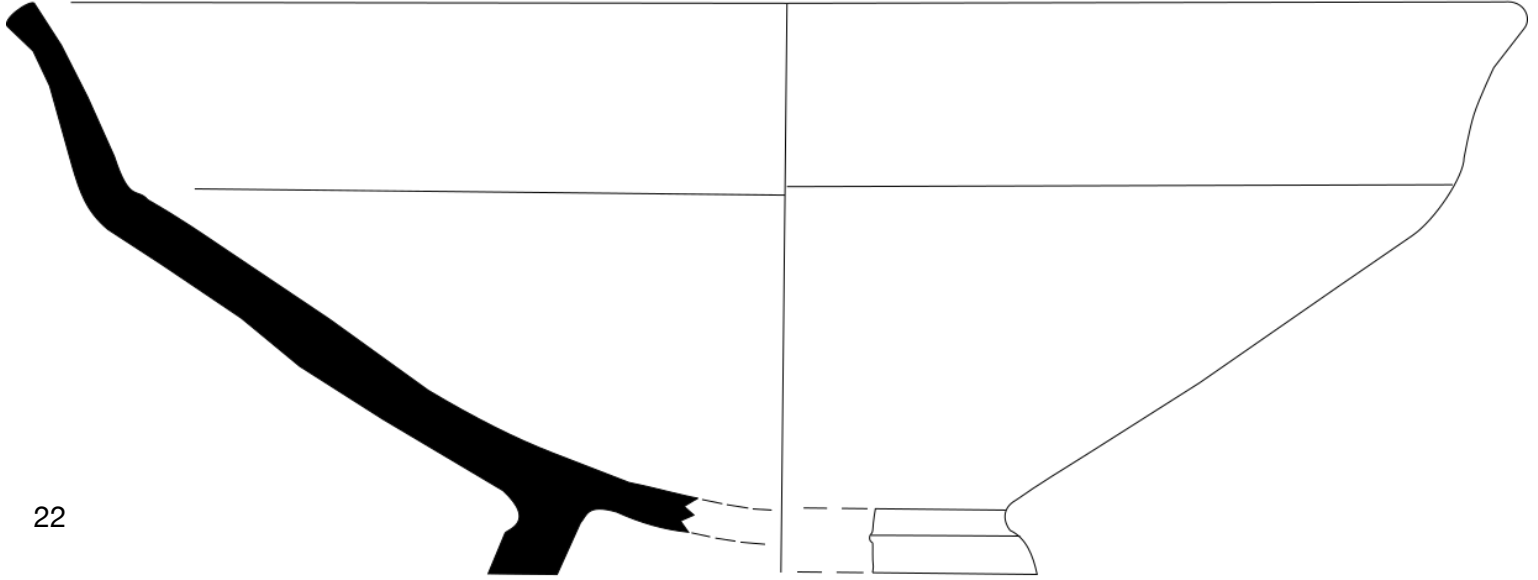
31-BM68-caja 1.6.3.3B



21



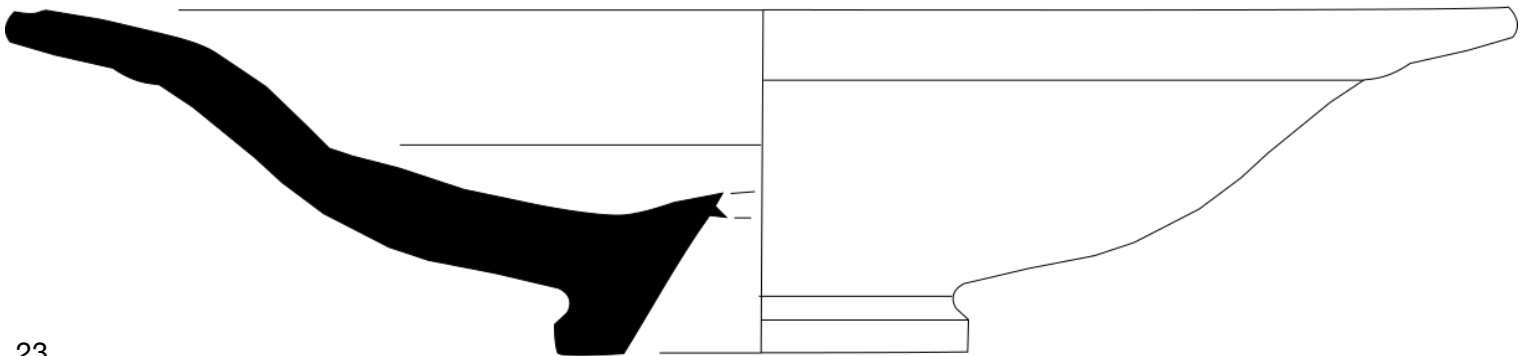
32-BM-plato grande



22



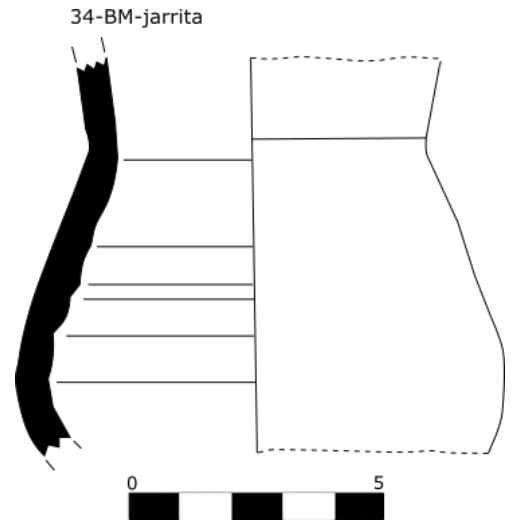
33-BM-plato



23

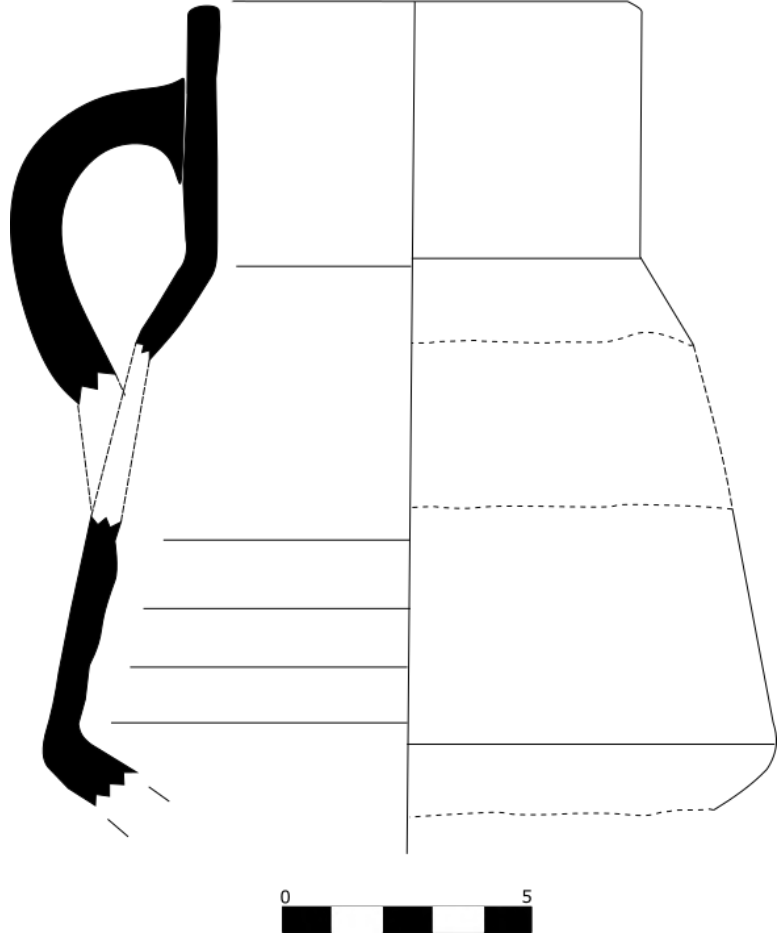


24



25

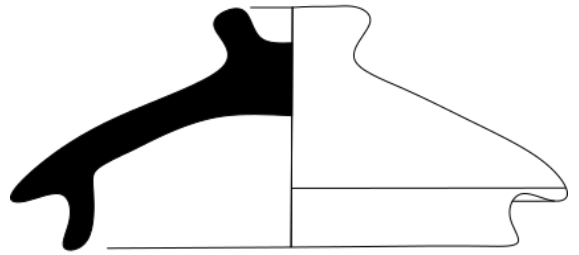
35-BM3



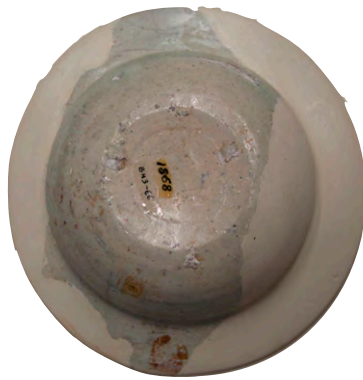
26



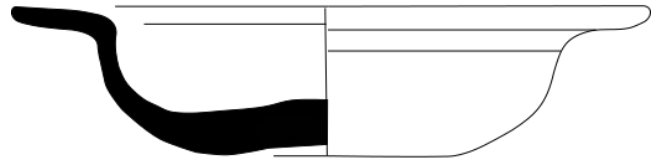
36-BM-tapadera



27



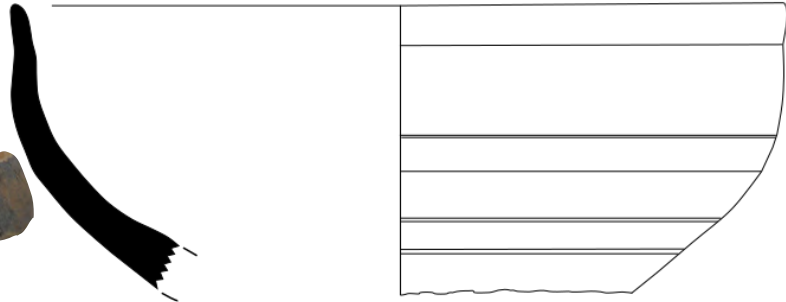
38-BM-1868



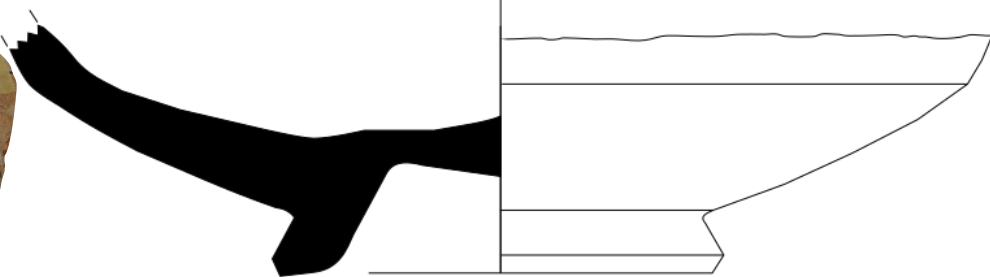
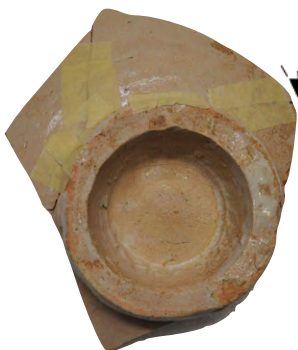
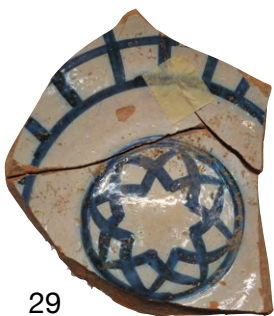
28



40-BM71-caja
1.6.5.2.A



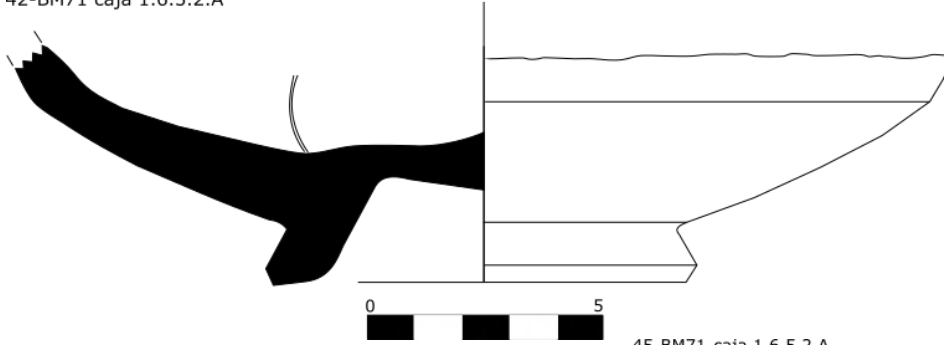
41-BM71 caja 1.6.5.2.A



29

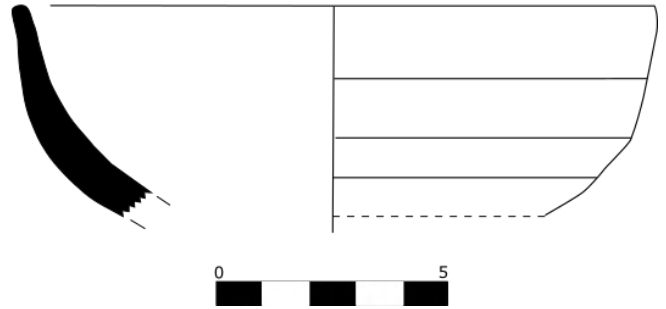


42-BM71 caja 1.6.5.2.A



30

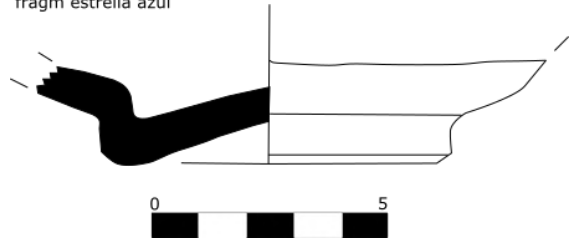
45-BM71-caja 1.6.5.2.A
escudilla radial crudo



31

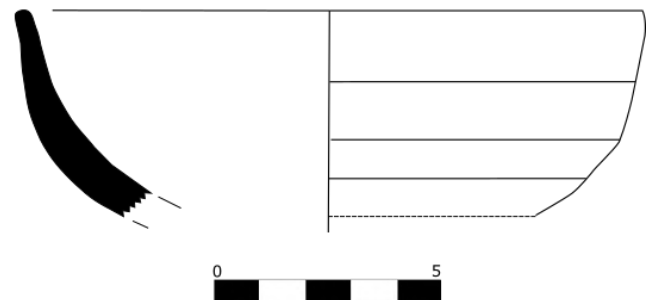


44-BM71-caja 1.6.5.2.A
fragm estrella azul



32

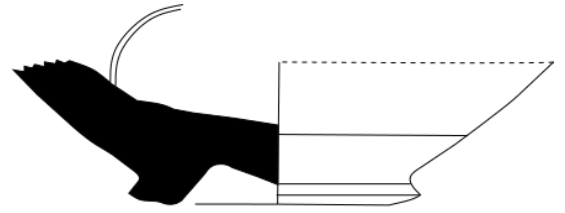
43-BM71-caja 1.6.5.2.A
escudilla radial crudo



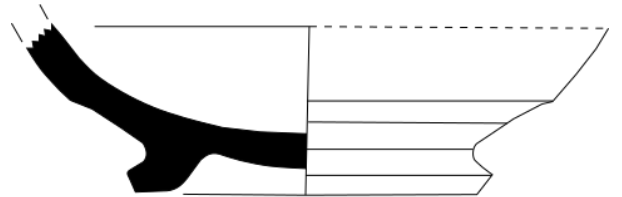
33



46-BM71-caja 1.6.5.2.A
base radial azul



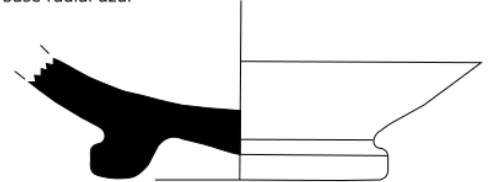
34



35



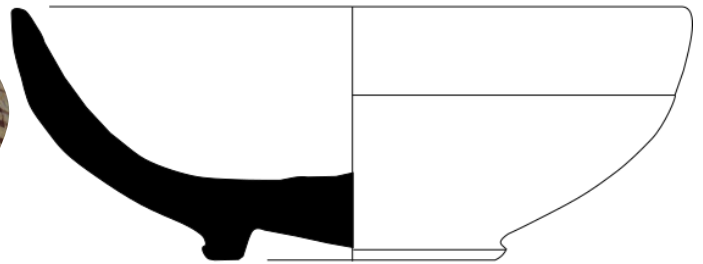
48-BM71-caja 1.6.5.2.A
base radial azul



36



49-BM-caja 1.6.3.2.B

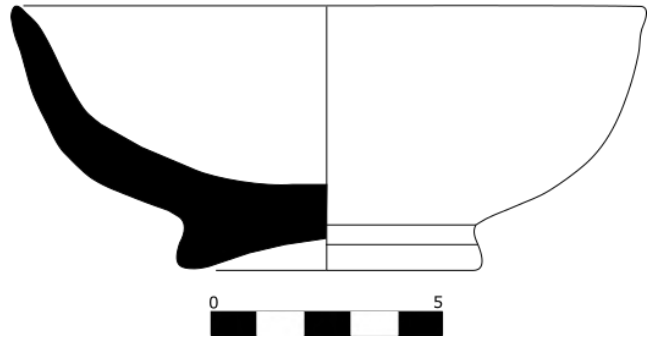


37

38



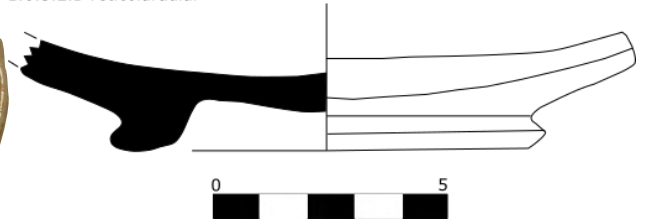
50-BM-caja 1.6.3.2B
escudilla radial a raggera



39



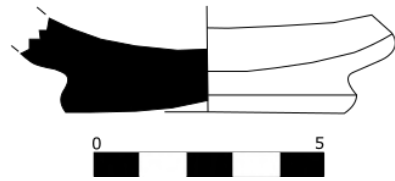
52-BM-caja
1.6.3.2.B reticularradial



40



53-BM-escudilla

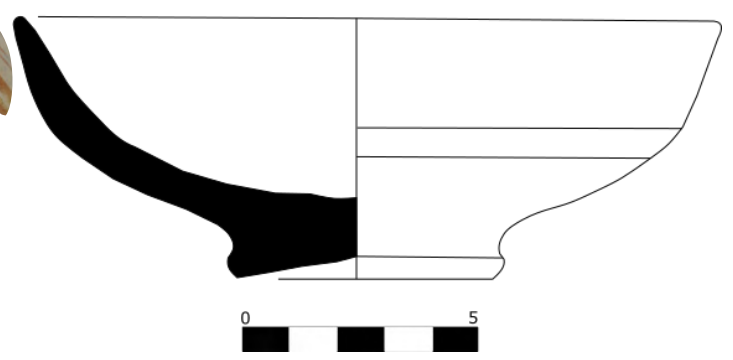


41





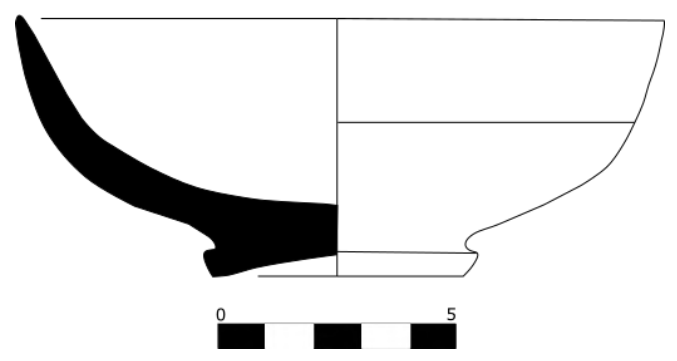
54-BM3,62 radialpg2



42



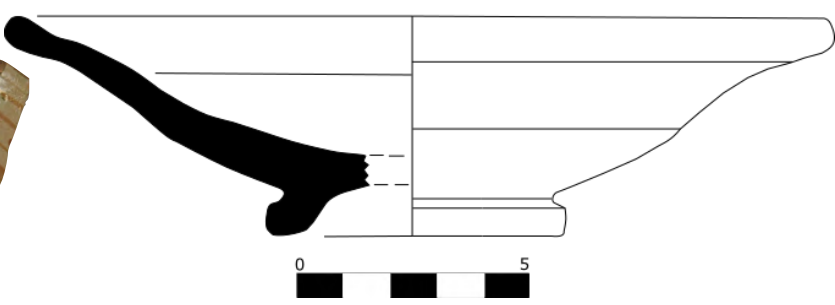
55-BM3radial3oag2



43



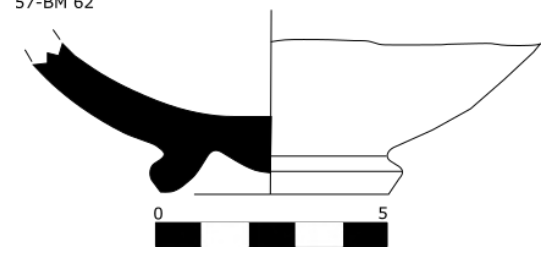
56-BM 62 plato



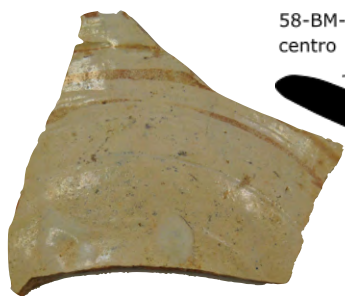
44



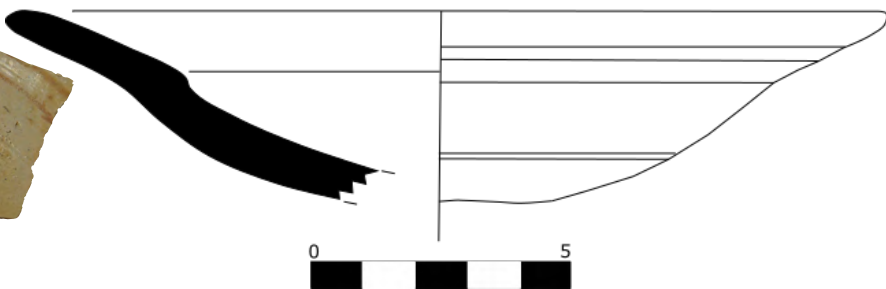
57-BM 62



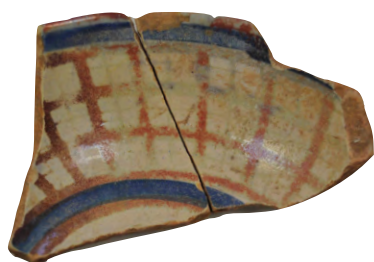
45



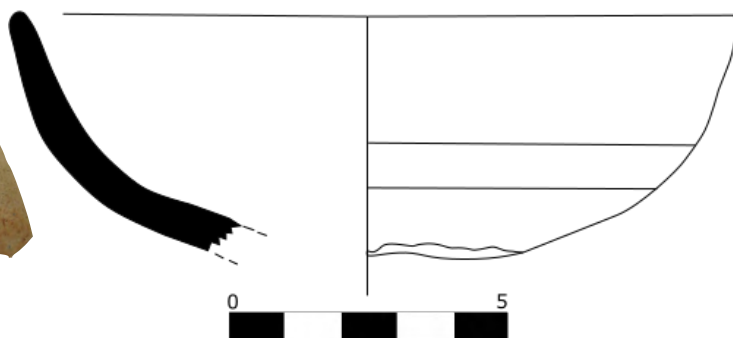
58-BM-reticula escudilla y radial centro



46



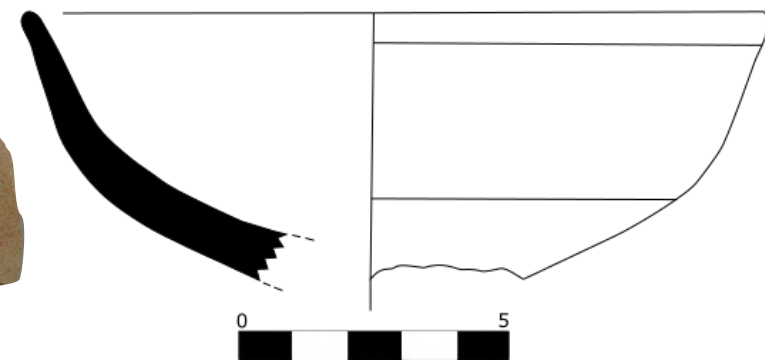
59-BM-reticula escudilla



47



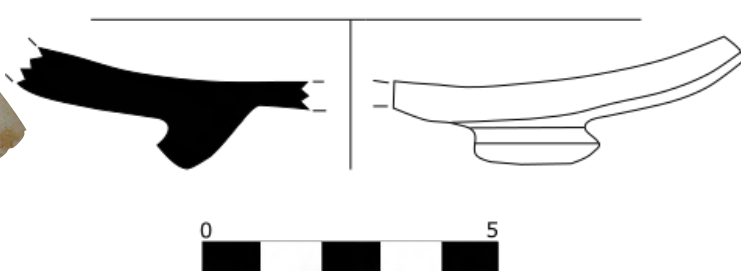
60-BM-reticula escudilla y radial centro



48



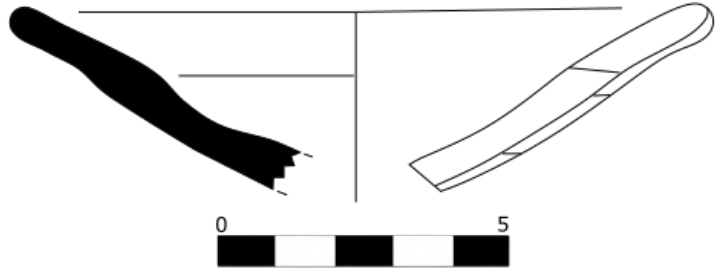
61-BM-base



49



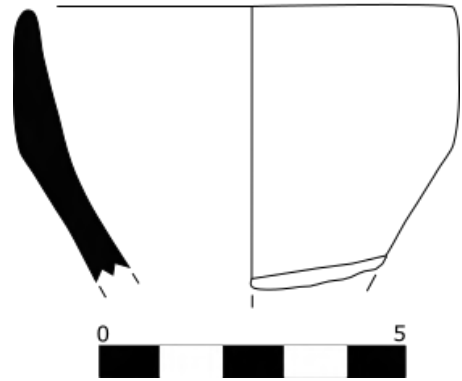
62-BM-plato



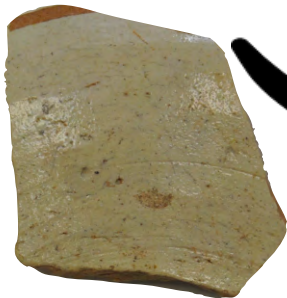
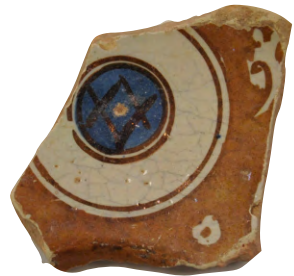
50



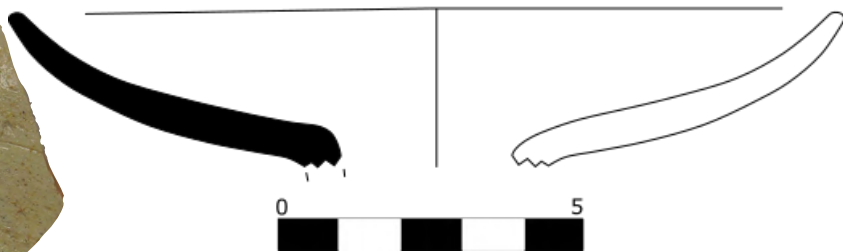
63-BM-cuenco2



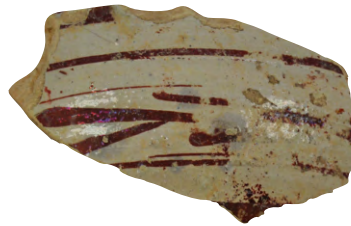
51



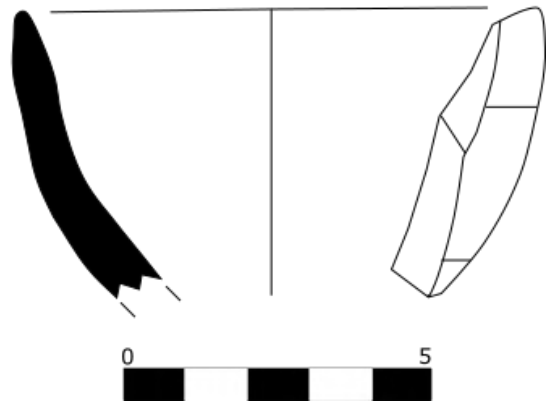
64-BM-coronación



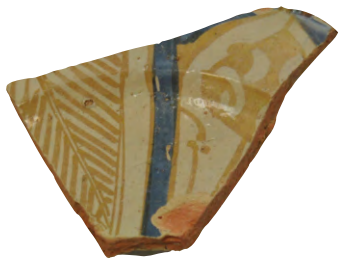
52



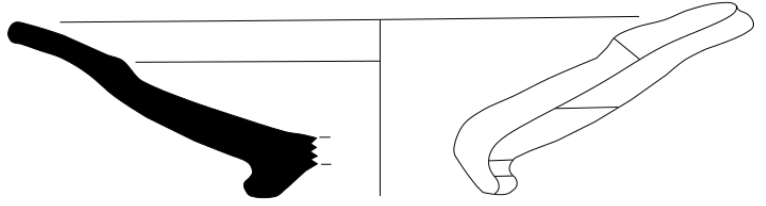
65 BM-cuenco



53



66 BM-plato



54



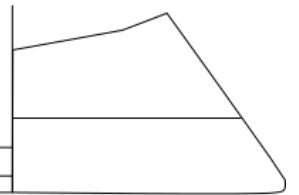
67 BM



55



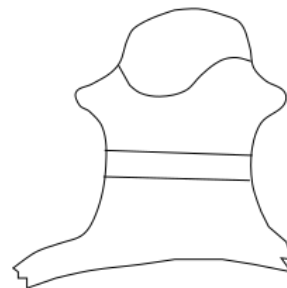
68-BM



56



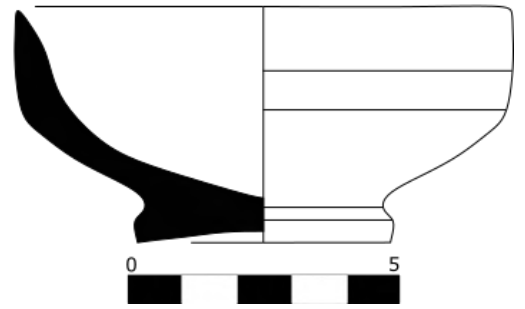
57-BM



57



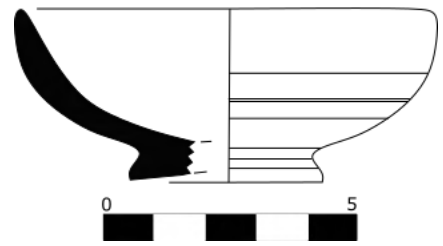
70-BM



58



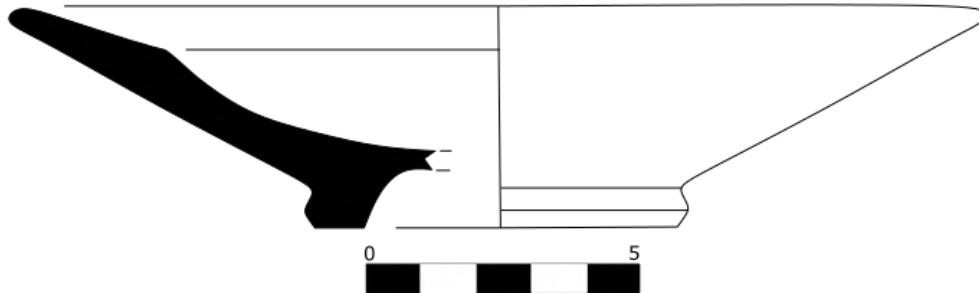
71-BM



59



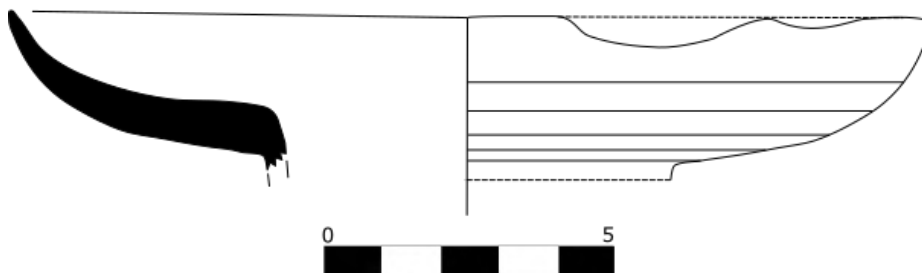
72-BM



60



73-BM



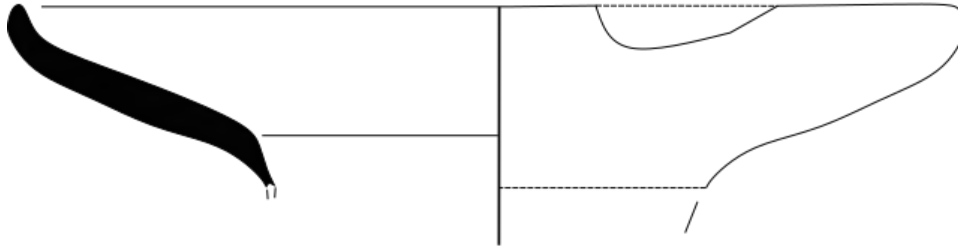
61



74-BM



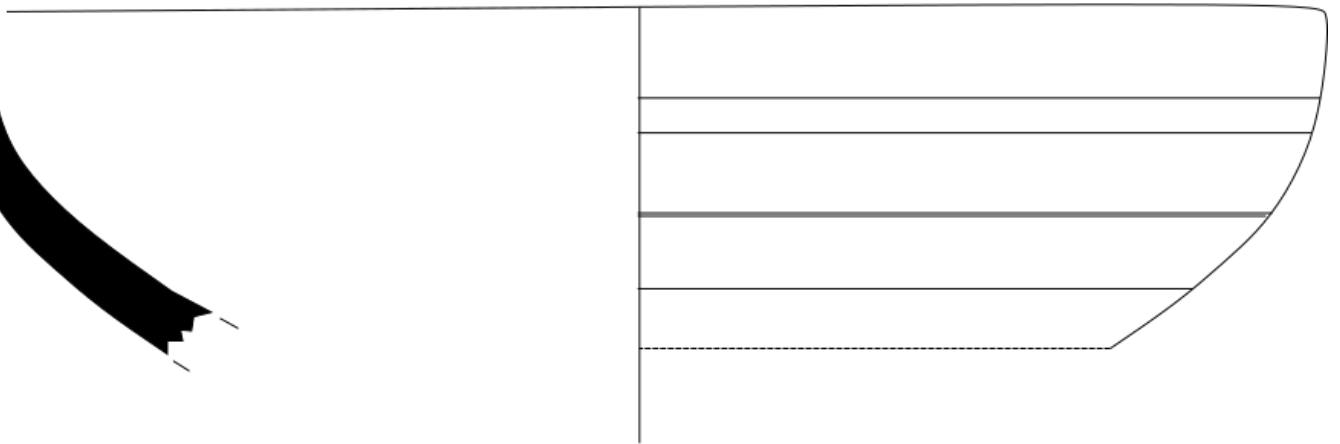
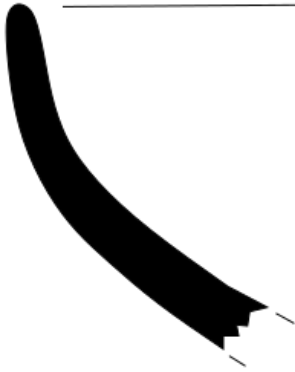
BM3



62



75-BM



63

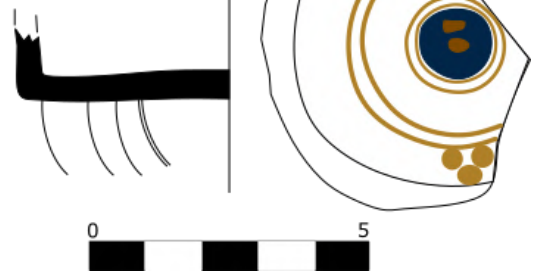




64



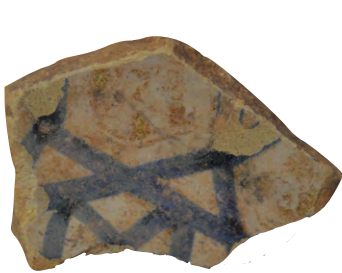
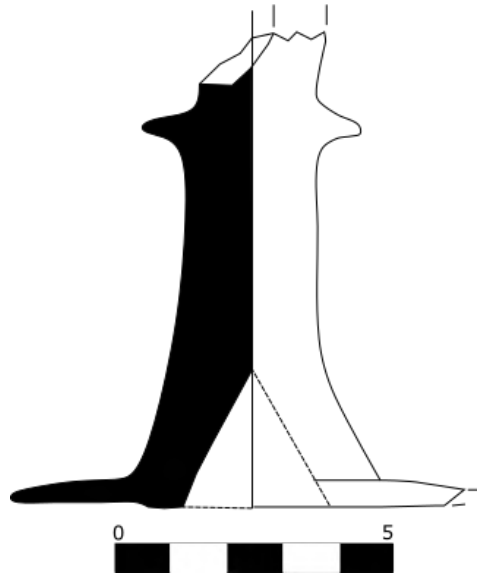
76-BM



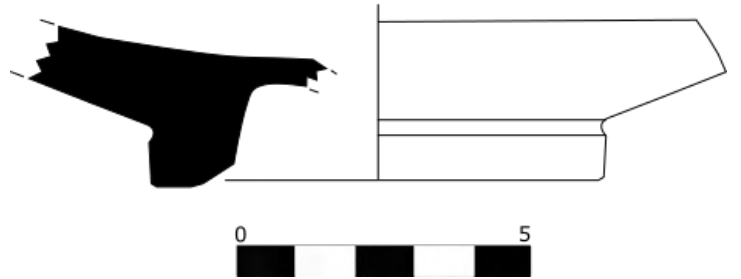
65



77-BM



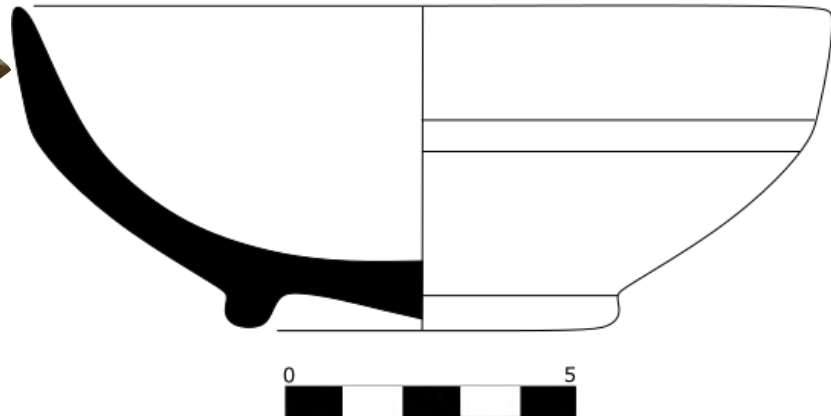
78-BM



66



79-BM



67



Lámina 5- Baixada de Molí



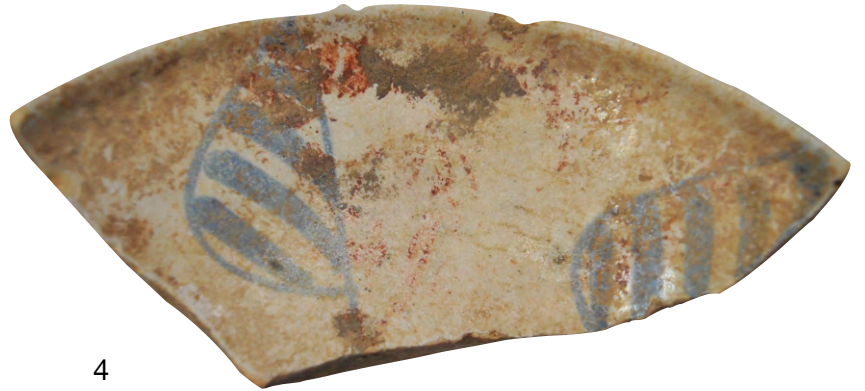
1



2



3



4



5



6



7



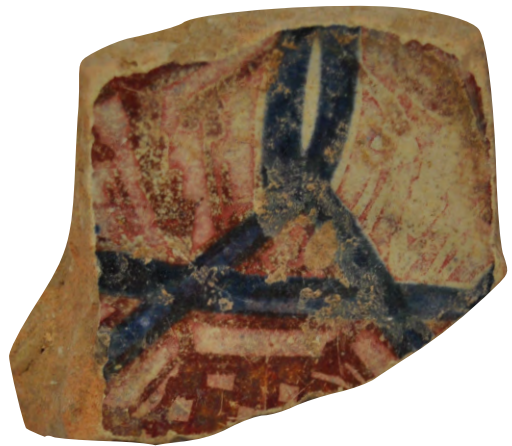
8



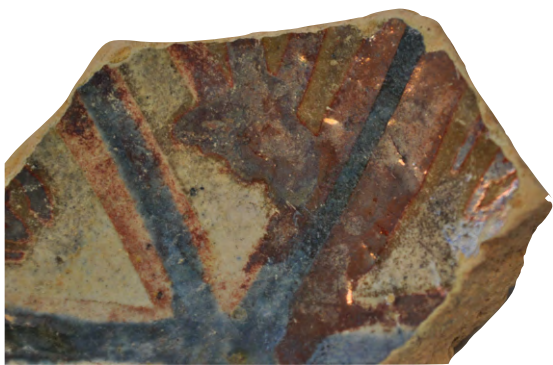
9



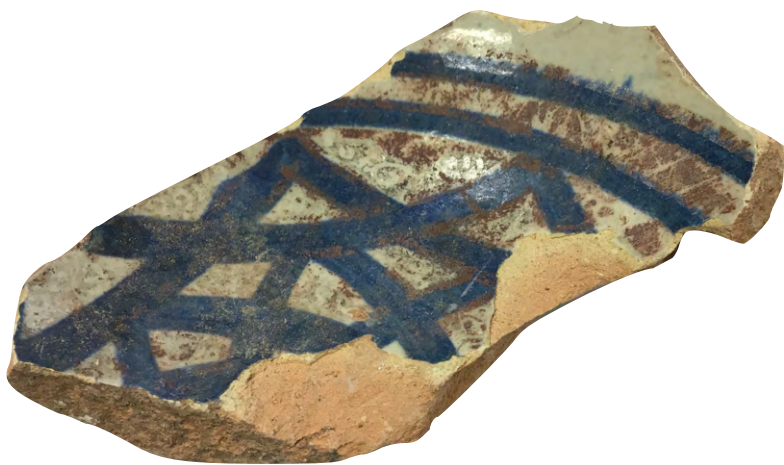
10



11



12



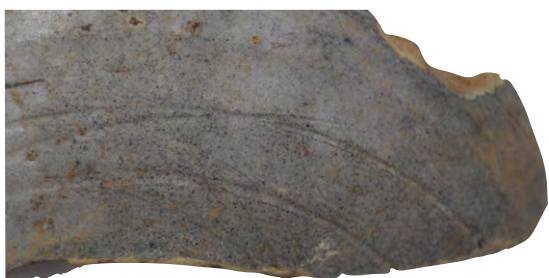
13



14



15



16



17



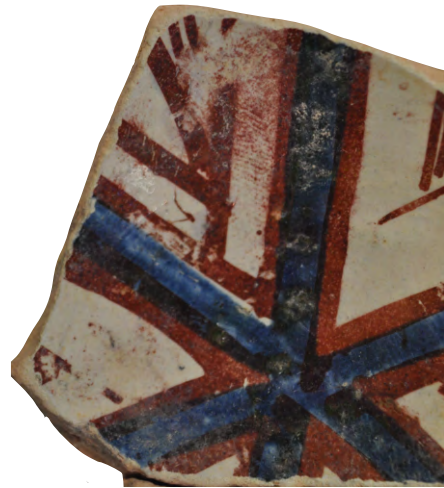
18



19



20



21



22



23



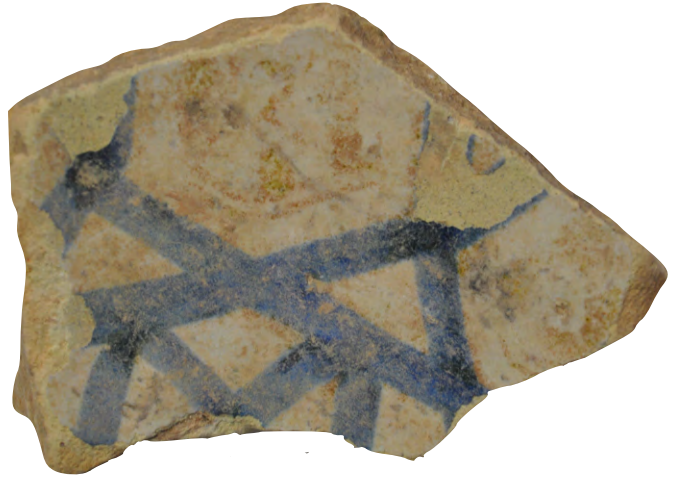
23



24



25



26



27



28

