

SEVILLA Y LA TÉCNICA DE CUERDA SECA: VAJILLA Y AZULEJOS (ss. XV-XVI)

Alfonso PLEGUEZUELO
HERNÁNDEZ

1.-INTRODUCCIÓN

En plena eclosión del coleccionismo decimonónico filomusulmán y orientalista, aparece en el mercado de antigüedades europeo un tipo de piezas de cerámica —en su mayor parte platos— de alto valor ornamental, decoradas con el procedimiento de la "cuerda seca" y cuyas primeras referencias impresas conocidas quedan reflejadas en el catálogo que Drury y Fortnum publican sobre la cerámica hispano-morisca en Londres en 1873¹. La pionera publicación se convertiría en el mejor vehículo de divulgación de este tipo de cerámica entre anticuarios, estudiosos y aficionados.

Seis años después, el Barón Davillier, en su obra sobre las artes decorativas medievales en España², recoge las noticias de estos autores y cataloga estas piezas como procedentes de Puente del Arzobispo (Toledo). Fundamenta su hipótesis en una inscripción con este topónimo que afirma haber reconocido en el dorso de uno de los platos de esta serie. A partir de él se conocieron como "de Puente del Arzobispo".

No se vuelve a revisar el tema hasta que Gestoso en 1903 rechaza la opinión de Davillier al someter a un análisis histórico más riguroso este problema, visto hasta entonces sólo con ojos de coleccionista³. Contra la opinión de Davillier, él se muestra favorable a considerar la serie como de origen sevillano.

Aunque no suministra comprobaciones arqueológicas ni documentales, este autor razona su opinión con los argumentos que siguen y que nosotros retomamos parcialmente en este trabajo e intentamos desarrollar apoyándonos en nuevos datos:

- 1.— Que no ha llegado a encontrar la inscripción completa referida por Davillier. Afirma haber hallado sólo un anagrama con unas iniciales que pueden leerse como "P A" parecido al que cita el mismo autor pero que no considera suficiente argumento para sostener la hipótesis del hispanista francés.
- 2.— Que, en última instancia, las supuestas iniciales no tienen que hacer forzosa-mente alusión al lugar de fabricación. Podría ser, por ejemplo, la marca del fabricante.
- 3.— Que en Sevilla se ha producido cerámica, al menos azulejos, decorada con la técnica de cuerda seca, y no así en Puente del Arzobispo.
- 4.— Que varios ejemplares de la Colección Osma (hoy en el Instituto Valencia de Don Juan, Madrid) proceden de Sevilla o de Extremadura.
- 5.— Que algunos de estos platos están decorados con figuras parecidas a las de algunos azulejos sevillanos.

A partir de Gestoso, otros especialistas seguirían la nueva atribución. En esta línea se encuadran, entre otros, Artiñano⁴, Escrivá de Romaní⁵, Frothingam⁶, Ainaud de Lassarte⁷ y Martínez Caviro⁸. Esta última autora realiza una puesta al día del tema a propósito de la catalogación de la citada colección Osma, sin duda, la más rica conocida en piezas de esta serie. Más recientemente, Sánchez Pacheco⁹ y nosotros mismos en algunas publicaciones¹⁰ hemos mantenido esta posición partidaria de un origen trianero aunque hasta ahora no hemos dispuesto de los argumentos que a continuación se exponen.

2.- TESTIMONIOS ARQUEOLÓGICOS

Sin haberse agotado las posibilidades que todavía el método histórico podía suministrar para el conocimiento de este tema, la metodología arqueológica ha dado un paso hacia adelante poniendo de nuevo sobre el tapete el problema que le planteaban los fragmentos de piezas de esta serie que aparecían en los yacimientos. Su probable origen sevillano fue deducido, de forma indirecta, por los arqueólogos americanos a partir de las muestras –escasas al parecer– halladas en los yacimientos más tempranos de lugares de ocupación portuguesa en el norte de África¹¹ e hispánica en América, especialmente en el Caribe. El contexto arqueológico al que se asociaban y las características materiales de color, textura, composición de la pasta, perfil, formato y sistema de horneado, conducían a la fijación de esta procedencia y a su vinculación al grupo de "loza morisca" ("Morisco Ware" según taxonomía de Goggin) de comprobada procedencia sevillana.

El primero en suministrar datos de esta serie en lo referente al Caribe es Goggin quien subraya su interés cerámico haciendo notar la escasez relativa de muestras y su probable cronología temprana¹². Confirman posteriormente los Lister estos extremos reafirmando su datación ya que en niveles o yacimientos más tardíos, como por ejemplo los de Nueva España, nunca aparece este tipo¹³. Deagan, finalmente, otorga una fecha comprendida entre 1490 y 1550 para esta serie¹⁴. Esta misma autora da a conocer fragmentos de la serie común blanca en cuyos reversos aparecen marcas diferentes entre sí y también distintas a la conocida del plato de cuerda seca. No obstante, las características gráficas y mate-

riales de las que recopila se asemejan a las del plato del I.V.D.J. En el Museo Arqueológico Nacional de Madrid se halla expuesto otro plato de esta serie en cuyo reverso se aprecia una marca igual a una de las dos reproducidas por Gestoso aunque este autor comenta haberla visto en un plato de la Colección de Conde Valencia de Don Juan. Estos datos inducen a desechar, también desde esta perspectiva arqueológica, la hipótesis de Davillier que consideraba la marca como alusiva al origen y hace pensar más bien en una marca de fabricante o de artesano como mantenía Gestoso. El hábito podría ser paralelo al practicado en el arte de la cantería en el cual las marcas sirven para contabilizar el número de piezas producidas y retribuir al artesano según esta cifra.

Por el contrario, aún no se ha llegado a identificar en los testares excavados de Puente del Arzobispo, restos de esta serie que confirmen la hipótesis de Davillier¹⁵. Pero tampoco hasta ahora se han publicado los ya imprescindibles datos referentes a Sevilla para confirmar la teoría de Gestoso, ratificada por la arqueología americana¹⁶. Sólo podemos hacer aquí una modestísima aportación dando a conocer el hallazgo de varios fragmentos de esta cerámica en yacimientos localizados en Triana (Fig. 1). Dos de ellos nos fueron facilitados por el Prof. Amores; los otros, recogidos personalmente por quien escribe. Los cuatro fragmentos corresponden a platos, la forma más frecuente de esta serie¹⁷. Aunque en ninguno de los cuatro casos disponemos de datos pormenorizados sobre el contexto arqueológico ya que fueron obtenidos en remociones del terreno por motivos de obras, todos ellos proceden de yacimientos situados junto a varios antiguos hornos de Triana y aparecieron asociados a otros desechos de

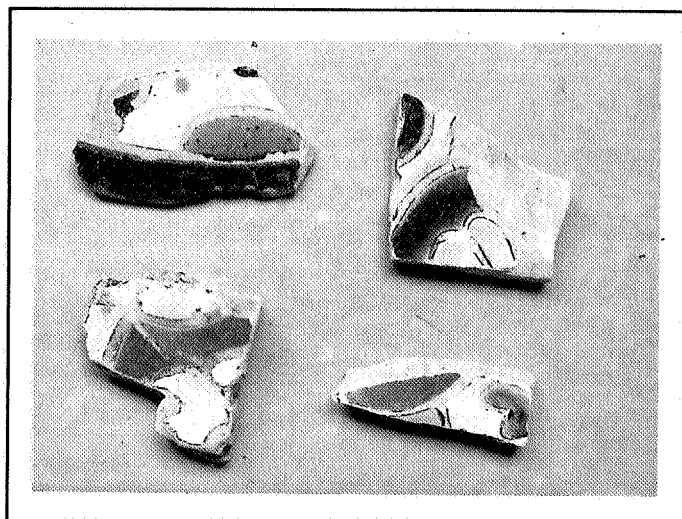


Fig. 1.— Fragmentos de platos de cuerda seca hallados en Triana.

alfar y utillaje, en situaciones que permiten suponer con verosimilitud que se trataba de restos de producción de principios del siglo XVI.

3.— LOS DIBUJOS DE LOS REVERSOS

Sin embargo, dentro de las posibilidades que aún permite el método histórico, podemos acudir al tradicional procedimiento de la confrutación. Una de sus metas más frecuentes es demostrar la pertenencia de dos obras (aquí dos productos cerámicos: azulejos y vajilla de mesa) a un mismo artista (en nuestro caso a un mismo taller). Para ello intentaremos establecer un paralelo entre la vajilla y los azulejos decorados con el mismo procedimiento: el de la cuerda seca. Haremos especial hincapié en unos sencillos bocetos que aparecen ocasionalmente en el reverso de algunos azulejos, diseños que lógicamente,

quedarían ocultos tras la colocación de las piezas en el zócalo o el pavimento para el que habían sido fabricadas.

Cuando en 1979 comenzamos a estudiar la colección de azulejos del Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla, constatamos dos hechos que nos llamaron la atención.

En primer lugar, nos percatamos de que los animales mitológicos extraídos de bestiarios medievales orientalizantes que ocupaban el centro de unos azulejos decorados a cuerda seca de una serie dada conocer por Gestoso¹⁸, guardaban un sospechoso paralelo con la interpretación de temas similares realizada sobre los platos de esta misma serie¹⁹.

El segundo hecho afectaba al reverso de la pieza más importante de las de cuerda seca de esta colección; el escudo de los Reyes Católicos e inscripción de las obras en la Alhóndiga del Grano de Sevilla²⁰. En su dorso podían observarse, simplemente dibujadas en tinta negra, figuras de leones rampantes similares a las que decoraban el escudo real del anverso.

Pensamos que se trataba, en el primer caso de una simple coincidencia y en el segundo de una curiosidad cuya significación no sobrepasaba el valor de la pura anécdota. Un análisis visual más detenido del escudo de la Alhóndiga nos hizo percatarnos, además de esto, del parecido de esos leones con los que decoraban varios platos de la misma técnica (Lám. 1)²¹. Empezamos ya a confirmar cada vez con más convicción la posible identidad entre los azulejeros sevillanos que aplicaban este procedimiento decorativo a la cerámica arquitectónica y los fabricantes de los platos de controvertida procedencia.

Rastreando la bibliografía sobre el tema, pudimos comprobar que en 1944 Santos Simões publica un artículo sobre los azulejos

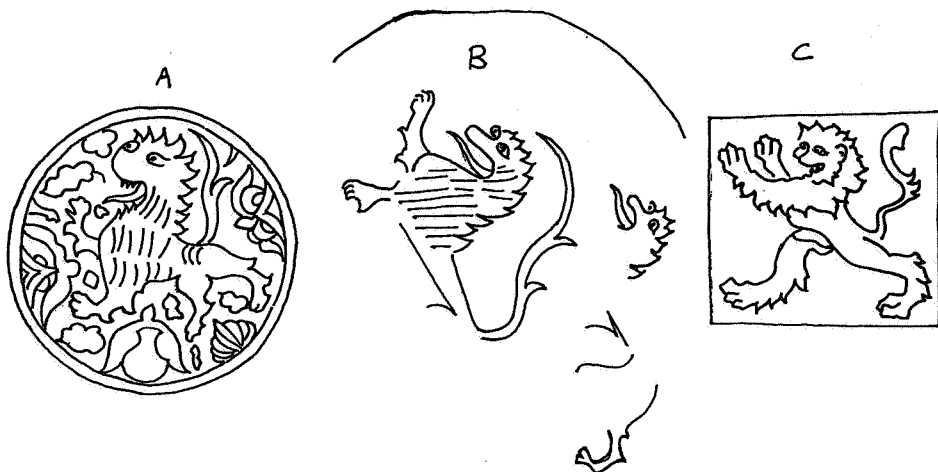


Lámina 1

- A.- Plato (I.V.D.J. nº 92)
 B.- Placa de la Alhóndiga
 (M.A.C.P. nº 16) (dorso)
 C.- Placa de la Alhóndiga
 (M.A.C.P. nº 16) (detalle del
 anverso)

de la Ciudad de Beja (Portugal) en el que comenta de pasada y sin darle demasiada importancia, el hecho de haber localizado en el reverso de algunos azulejos de cuerda seca sevillanos, dibujos de varios motivos realizados a pincel que él valora sólo como simple curiosidad y que interpreta como "ensaios de pincelada, apontamentos, divertimentos de aprendizes sen qualquer preocupação representativa"²². En la misma publicación reproduce los reversos de dos piezas que representan respectivamente una banda de zig-zag y dos flores estilizadas.

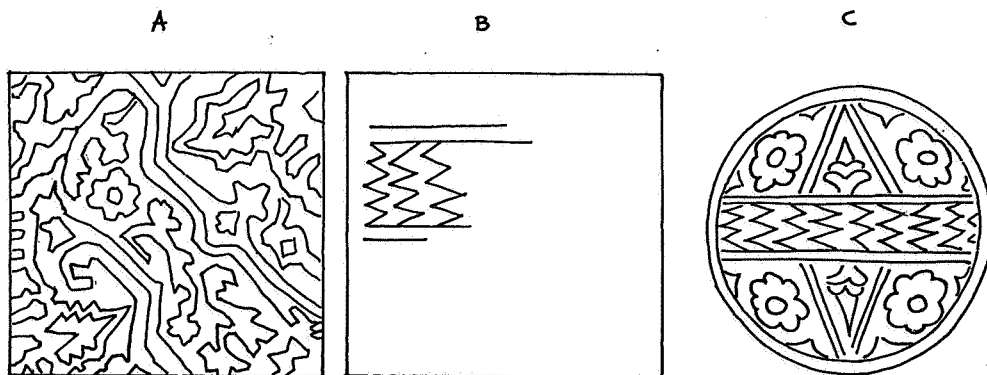
Seis años después, Abel Viana realiza una catalogación de los mismos azulejos del Museo Regional de Beja y añadiéndolo a lo ya comentado por Santos Simões, dibuja y reproduce los reversos de once azulejos más²³. Los esbozos están ejecutados como los anteriores, a pincel con tinta negra de óxido de manganeso sobre el bizcocho y coinciden en

estar realizados sobre los dorsos de azulejos decorados por el procedimiento de la cuerda seca con los motivos, en todos los casos observados por el autor, de la "pata de gallo" o del "brocado" (denominado éste último por Gestoso "Santa Paula").

Una atenta observación de las características gráficas de estos diseños, nos hizo reafirmarnos en nuestra hipótesis inicial acerca de la identidad de los autores de estos dibujos sobre los reversos de azulejos y los de los polémicos platos. Los motivos reproducidos por Simões no coinciden con los que decoran los anversos de los propios azulejos que le sirven de soporte pero conectan plenamente con el repertorio empleado en las piezas de vajilla. El motivo de zig-zag es de los más habituales en la decoración de la cerámica mudéjar pero tiene paralelos exactos en piezas de esta serie como son los dos albarelos del Museo de Artes y Costumbres populares de

Lámina 2

A.- Azulejo (M.R.B)
B.- Azulejo (M.R.B.) (reverso)
C.- Plato (I.V.D.J. nº 115)



Sevilla²⁴ o en el plato nº 115 del Instituto Valencia de Don Juan²⁵ (Lám. 2). El motivo vegetal, una especie de flor encapullada de grandes sépalos, tiene resabios califales y algunos paralelos con la serie verde y morada de Paterna pero aparece empleado frecuentemente como motivo secundario de esta serie de platos (Lám. 3)

Igual comprobación puede realizarse con los motivos reproducidos en el artículo de Viana especialmente los que representan pájaros, motivo que comentaremos a continuación.

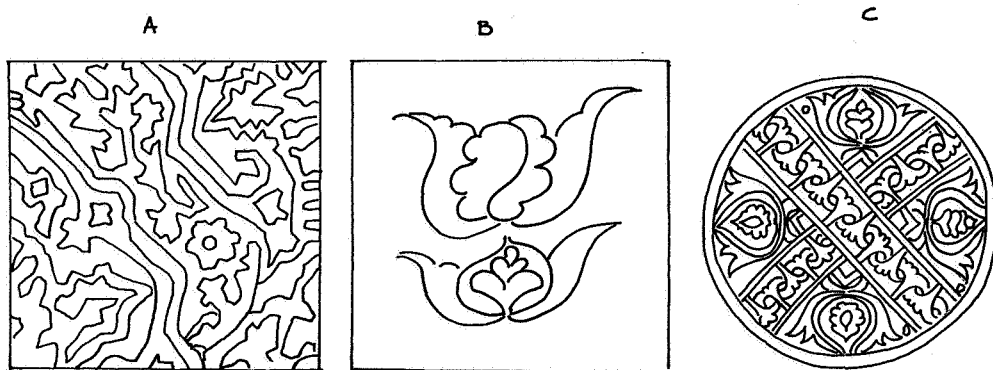
Una confirmación personal aumentando el muestreo de ejemplos, nos llevó a confir-

mar aún más nuestra hipótesis defensora de la postura de Gestoso. Paulatinamente fueron apareciendo diseños cada vez más literalmente idénticos a los de las piezas de la vajilla. La mayor parte de estos ejemplos los hemos encontrado en reversos de azulejos depositados en el Museo Nacional del Azulejo en Lisboa, en Regional de Beja²⁶ en el conjunto de azulejos de Santa María de Abrantes, también en Portugal, y en el claustrillo de la Cartuja de las Cuevas de Sevilla²⁷.

De los motivos principales con que se ornamentan las piezas de mesa, podemos citar de pasada: retratos de personajes, leones rampantes, liebres saltando, aves zancudas,

Lámina 3

A.- Azulejo (M.R.B)
B.- Azulejo (M.R.B.) (reverso)
C.- Plato (I.V.D.J. nº 117)



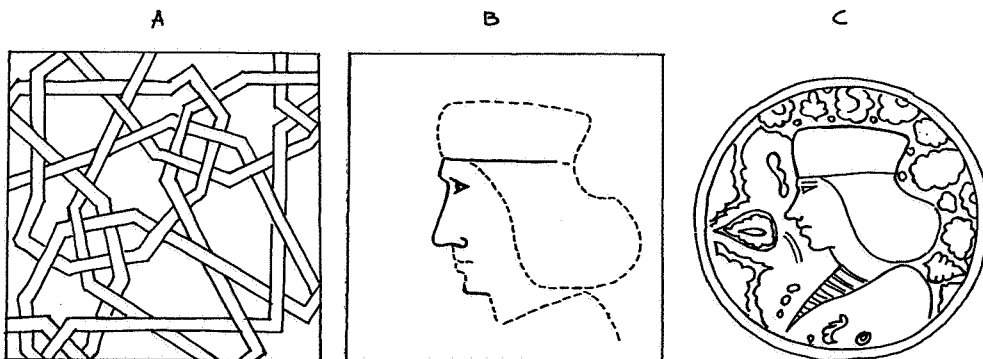


Lámina 4

- A.- Azulejo (M.A.L. nº 497)
 B.- Azulejo (M.A.L. nº 497) (reverso)
 C.- Plato (I.V.D. J. nº 99)

dragones, ciervos, flores y otros elementos vegetales estilizados como rosáceas, piñas, lises, hojas de roble; motivos geométricos como zig-zags, círculos, estrellas de lazo, etc. De casi todos estos hemos hallado réplicas en los dibujos de los reversos de los ejemplares del citado museo lisboeta. Aquí sólo nos referimos a algunos que consideramos de especial significación.

Un ejemplo de retrato lo tenemos en la pieza nº 496 del M.A.L. Se trata sólo de una silueta que va formando un rostro visto de

perfil (Lám. 4). La corta frente se prolonga hacia atrás en una línea horizontal que probablemente constituya la base inferior de un gorro que el dibujante no llegó a completar. El paralelo con el conocido plato nº 89 del I.V.D.J. ya publicado por Gestoso, Ainaud y Martínez, es evidente²⁸: la forma de representar el ojo o el lóbulo de la nariz no deben ser simples coincidencias. El paralelo se hace más estrecho al observar los reversos de otros dos azulejos procedentes del Claustro de la Cartuja. Uno femenino (Lám. 5 - A) y otro

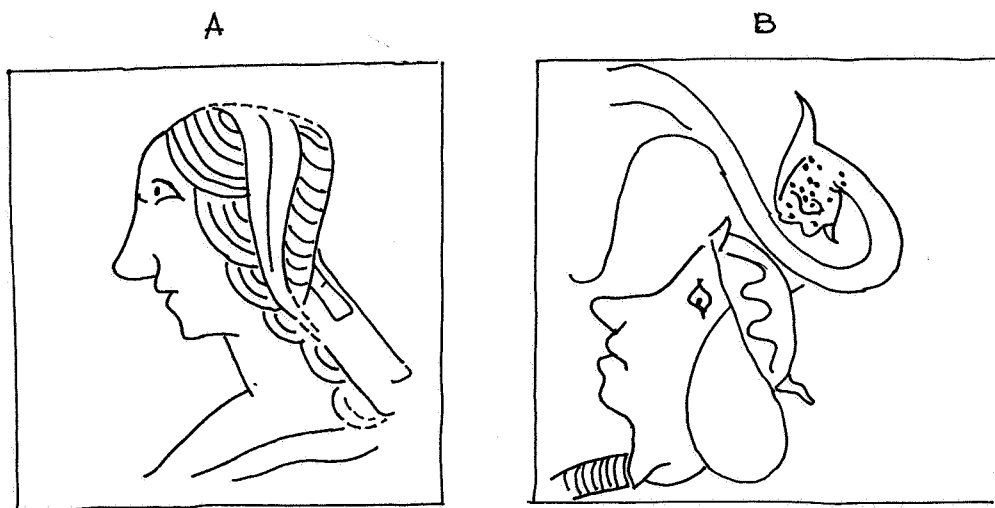
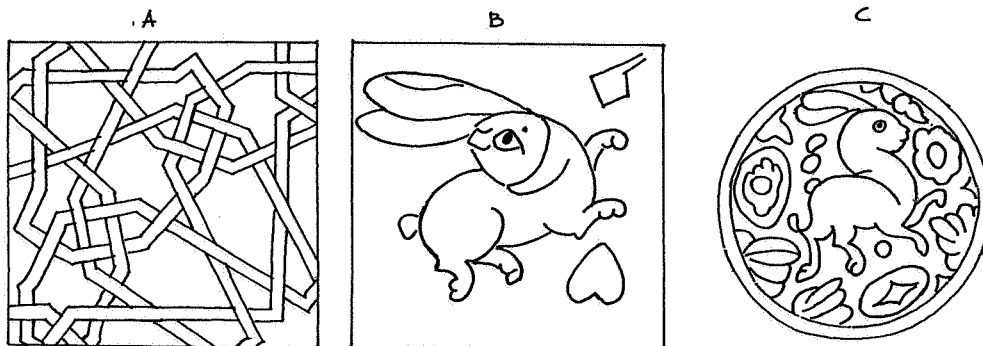


Lámina 5

- A.- Azulejo (Cartuja de las Cuevas) (reverso)
 B.- Azulejo (Cartuja de las Cuevas) (reverso)

Lámina 6

- A.- Azulejo (M.A.L.) nº 494
B.- Azulejo (M.A.L. nº 494)
(reverso)
C.- Plato (I.V.D.J. nº 102)



masculino (Lám. 5 - B) en el cual se observa la semejanza con el plato citado no sólo en los rasgos fisonómicos del personaje sino en la indumentaria que aparece en el pequeño fragmento de busto; una especie de peto de tejido de rayas horizontales. La nota diferente la pone el tocado que en lugar de ser un gorro de forma cilíndrica se acerca más a la forma de corona. Sobre el retrato aparece la cabeza de un pájaro con cresta que veremos en la Lám. 8.

Se encuentra entre los temas más frecuentes de la decoración de los platos, la liebre; un motivo, representado sin interrupción en la cerámica medieval, que alcanza una formulación de estilemas muy definidos en el caso de esta serie de platos y que se corresponde con reversos como el del azulejo nº 494 del M.A.L. (Lám. 6). Los platos nº 100, 101 y, sobre todo 102 del I.V.D.J.²⁹ suministran un material de comparación idóneo vinculable a este boceto al que sólo faltarían los colores de la obra concluida: cuerpo corto, patas en actitud de saltar, cabeza globular con ojo muy expresivo y grandes orejas echadas hacia atrás. Otro azulejo decorado con el motivo de la liebre, esta vez en su cara esmaltada vendría a reforzar estas vinculaciones; se trata de un ladrillo por tabla para techo del M.A.C.P. que siempre

hemos considerado de fabricación sevillana, datable hacia 1500³⁰.

Pero tal vez el motivo más frecuente entre los dibujos de reversos sea el del pájaro. También con este tema se decora un elevado número de ejemplares de platos y reversos de azulejos. Suele tratarse el tema, tanto en un soporte como en otro, de una forma muy sintética reproduciéndose un ave de difícil identificación cuyos rasgos fluctúan entre la garza, el pavón, el águila y la perdiz sin que ninguna de las especies se reconozca claramente en los casos prácticos. Suele aparecer con la cabeza, el cuerpo y las patas de perfil, y las alas explayadas en visión frontal.

Es muy frecuente en los platos ver reproducida una especie de zancuda que aparece entre los dibujos de reversos reproducidos por Viana³¹ y también en los de los azulejos nº 12 y 495 del M.A.L. (Lám. 6). En este último se consigue una representación muy acabada en la que destaca la literalidad del perfil y la disimetría de las alas que muestran contornos y dintornos muy distintos hasta tal punto que la de la derecha parece ser un ala independiente del ave junto a la que se encuentra.

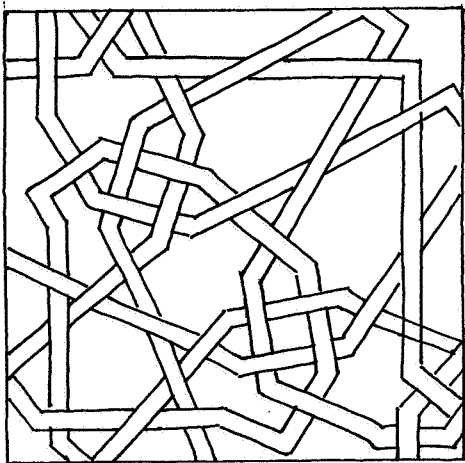
El pájaro dibujado en el reverso del azulejo nº 493 del M.A.L es de interés especial

(Lám. 7). Su buen estado de conservación permite analizar los rasgos en que queda sintetizada la imagen casi ideogramática de estas aves: cabeza de volumen esferoide sobre cuello alto, ojo grande y pico largo y fino; tres alas, una adosada al cuerpo y dividida en bandas concéntricas y dos desplegadas, con forma triangular y plumaje simplificado con

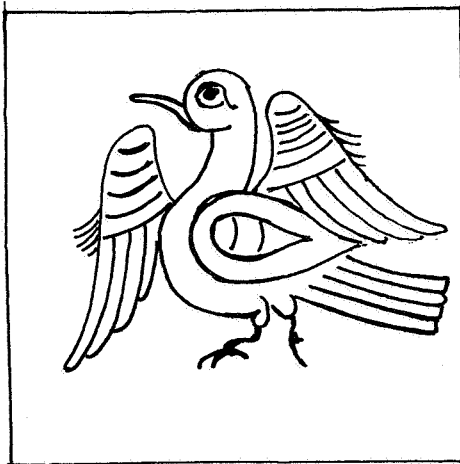
rayado en dos direcciones; cola larga formada por plumas rectas y paralelas y patas de cañas finas de longitud variable y zancas potentes.

El ave de la pieza n° 492 es muy característica al presentar una cresta que aparece frecuentemente rematando la cabeza de los pájaros de esta serie (Lám. 8). Podrían citarse

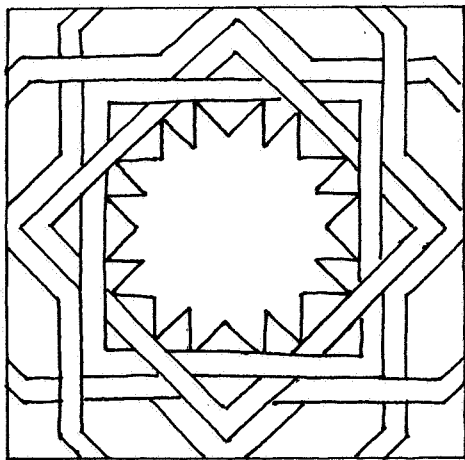
A



B



A



B

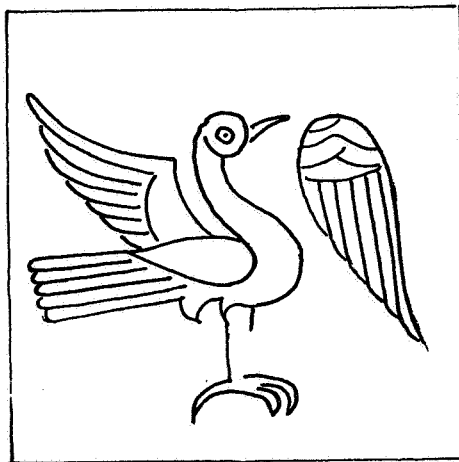


Lámina 7

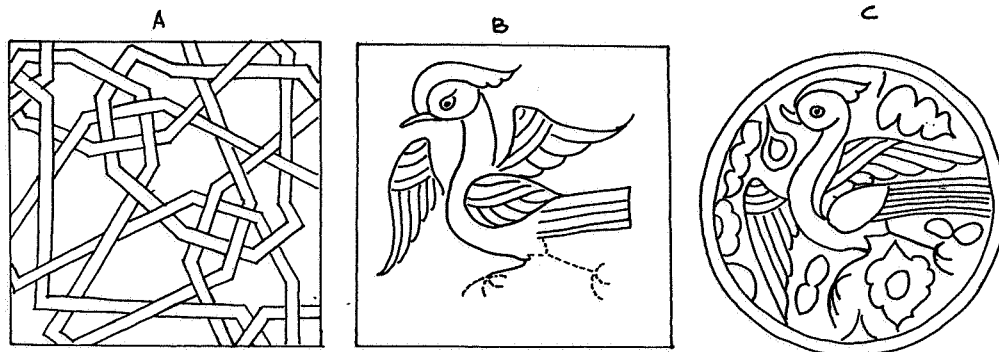
- A.- Azulejo (M.A.L. n° 493)
- B.- Azulejo (M.A.L. n° 493) (reverso)
- C.- Azulejo (M.A.L. n° 495)
- D.- Azulejo (M.A.L. n° 495) (reverso)

Lámina 8

A.- Azulejo (M.A.L. n° 492)

B.- Azulejo (M.A.L. n° 492)
(reverso)

C.- Plato (M.B.C.)



réplicas muy similares a este tipo concreto como el plato del Museo de Cerámica de Barcelona o el aparecido en Santo Domingo que reproduce el trabajo de Deagan³² u otro inédito conservado en la Colección Capucho de Estoril.

Del análisis del material aquí aportado, se deduce que el revés de los azulejos se empleó como soporte de estos ensayos—tal vez como sugiere Santos Simões por aprendices— probablemente por razones obvias de ahorro: la fabricación específica de bizcocho para este fin hubiera supuesto un gasto innecesario si se disponía de estos reversos, considerando, además, que esta cara del azulejo nunca quedaría a la vista una vez hecha la puesta en obra.

Tal vez no huelgue recordar en este punto que es precisamente a partir del empleo del procedimiento de cuerda seca cuando la cerámica arquitectónica en Andalucía establece una relación estrecha de dependencia con la pintura—en la vajilla ya se había producido—por el uso común del instrumento de expresión: el pincel, que sustituía a los útiles de corte del alicatado y que quedaría consagrado de forma definitiva por la cultura figurativa del mundo moderno.

4.- CONCLUSIONES

De todo lo comentado anteriormente se extraen varias ideas:

1. El lugar de fabricación de este grupo identificado de piezas de mesa es con toda seguridad Sevilla aunque algunos pocos ejemplares no parecen de fabricación sevillana sino más bien toledana³³. Concretamente en Triana se debieron producir, al mismo tiempo que los azulejos decorados con este procedimiento y que los demás modelos de vajilla común blanca (según la taxonomía de Goggin "Columbia Plain") y blanco-azul tanto lineal como figurativa ("Yayal blue on white" y "Santo Domingo Blue on white" respectivamente) dentro del grupo de Loza Morisca ("Morisco ware") al que pertenece.

Su fabricación trianera está ahora confirmada por varias vías: los datos arqueológicos referentes a Sevilla, los suministrados por los yacimientos caribeños que ya se conocían antes, las coincidencias con los perfiles, pastas y sistemas de fabricación de las series moriscas, las marcas de los reversos probablemente debidas a los fabricantes y, finalmente, el paralelo deducido de la compara-

ción de sus decoraciones con la de los azulejos y, sobre todo, con las de los reversos de éstos.

2. Otra idea a resaltar es la del hecho de que ambos productos cerámicos se fabricasen en el mismo taller. Hay una cierta tendencia en la historia de la cerámica a establecer límites tal vez excesivamente rígidos entre géneros cerámicos diferentes; uno de ellos se produce entre la cerámica arquitectónica y la vajilla. Las escasas conexiones que entre ambos productos se suelen hallar en estudios sobre historia de la cerámica tal vez se deba más a la desvinculación entre los especialistas de uno y otro campo que a una situación real e histórica. Pensamos en este tema que en la práctica artesanal debieron producirse intercambios estéticos y tecnológicos entre ambos tipos de objetos cerámicos. Tal vez en el caso de talleres modestos, por ejemplo, los alfareros, pudieron tener una oferta reducida a la cacharrería de cocina o a materiales de construcción, pero entre ceramistas de mayor cualificación profesional, especialmente desde el inicio de la época moderna, los distintos productos constituirían sólo diferentes secciones de un mismo taller a veces muy complejo. Este sería el caso de los más importantes hornos de Triana, al menos desde el siglo XV en adelante. En las excavaciones realizadas hasta ahora, suele aparecer material de desechos de horno en el que se asocian azulejos, vajillas de mesa y a veces incluso piezas para el fuego de la cocina. La documentación viene a confirmar esta idea: recordemos el caso de Ferrán Martínez Guijarro maestro de hacer "*azulejos e pilas e de todas las cosas de su oficio*" y que, además, declara poseer dentro de sus establecimientos trianeros "*tiendas del dorado*"³⁴. También en los hornos de Francisco Niculoso Pisano parecen haberse trabajado simultáneamente diferentes tipos de productos³⁵.

3. Por otro lado, el puente tendido entre la

vajilla y los azulejos de cuerda seca permite aprovechar los escasos datos de cronología fija de los segundos para controlar algo más y confirmar la datación de la primera. En este sentido, las pocas fechas ciertas de que se dispone por azulejos datados³⁶ y por obras fechables que los emplean como revestimiento, confirman la datación suministrada por Gestoso (fines del siglo XV y comienzos del XVI) apoyada por la arqueología americana. No obstante, sería necesario un estudio más pormenorizado que matizase más las cronologías del azulejo de cuerda seca para el que no se dispone actualmente de fechas anteriores a las señaladas aquí aunque se presupone su producción. La caligrafía gótica que aparece en azulejos y en algunos reversos no permite tampoco aquilatar más esta datación genérica. Ni siquiera está clara la fecha en que se deja de fabricar. La arqueología cita la mitad del siglo como límite. Documentalmente sólo se sabe que en 1558 el azulejero Roque Díaz entrega azulejos de cuerda seca para la librería de la catedral de Sevilla³⁷.

En este aspecto referente a la cronología de la serie, no deja de sorprendernos la homogeneidad de esta vajilla en tamaños, calidades, diseños, etc. a diferencia de los azulejos decorados con este procedimiento, que presentan tipos de más variedad. Ello, en el caso de la vajilla, impide establecer fases de desarrollo consecutivas en el tiempo e incita, en consecuencia a pensar en una producción de vida no muy larga y planteada de forma muy programada, tal vez por alguna personalidad que aún no hemos identificado aunque es tentador que pueda tratarse del más importante ceramista sevillano de esos años: Ferrán Martínez Guijarro dado a conocer por Gestoso sólo desde una perspectiva documental.

Esta fase de treinta o cuarenta años coin-

cide con el período más activo de comercio cerámico entre Sevilla y Portugal por lo que convendría que los arqueólogos de este país confirmaran si a la importación de azulejos sevillanos de los que este país posee espléndidos conjuntos, se corresponde igualmente una fluencia de piezas de vajilla entre las que pudo estar la serie que aquí estudiamos³⁸.

4. El valor expresivo de esta serie cerámica es de especial importancia ya que se trata de un producto de cierta sofisticación que lo aparta del resto de la producción sevillana de la época si exceptuamos otra serie—con la que guarda más de una semejanza— como es la azul y morada (Isabela Polychrome)

Sintetizando los posibles componentes que intervienen en la conformación de estas obras, podríamos observar rasgos dependientes de la tradición hispano-musulmana local como serían la técnica de fabricación y de decoración, las formas, aspecto en que no se aparta de la vajilla común, y, finalmente, las decoraciones.

En este último punto se concentran junto al repertorio islámico de claras raíces hispano-musulmanas y conexiones con oriente³⁹, algunos escasos préstamos de la iconografía cristiano-gótica del siglo XV y contactos evidentes con series levantinas, especialmente del tipo Pula de Paterna con el que comparte

sobre todo, la geometría de las divisiones en campos decorativos de los platos de ornamentación no figurativa. Las raíces andaluses son muy evidentes por el paralelo con platos del tipo más arcaico de cuerda seca verde y melada sobre blanco (siglos XI, XII, XIII) pero los eslabones intermedios que unen este tipo de origen califal con la serie más tardía que aquí tratamos, no están en absoluto claro.

Es, en cualquier caso, el clásico producto mudejar en el que se asocian mixtificadamente elementos de dos culturas (la cristiano-gótica y la hispano-musulmana) para producir una síntesis de enorme coherencia formal interpretable como signo de una cultura cohesionada y original. Probablemente, como apuntan los Lister⁴⁰, esta serie constituiría el tipo más selecto dentro del grupo de loza mudéjar ("Morisco Ware"). Pero no por ser policroma puede ser considerada esta serie de carácter autóctono como precedente de la cerámica también policroma que empieza a llegar de Italia. Ambos tipos, local e importado aunque son coetáneos, obedecen a tradiciones diferentes. Son precisamente las comunidades de italianos establecidas en Sevilla—especialmente toscanos y ligures— los que truncarán la evolución de este tipo de cerámica que será sustituido finalmente por las esmaltadas estanníferas.

NOTAS

* Nuestra gratitud a las personas que nos han ayudado de diversas formas en la elaboración de este artículo. Especialmente a Don Rafael Calado y a Don João Castel Branco sucesivos directores del Museo do Azulejo de Lisboa. El primero de ellos nos dió a conocer las piezas procedentes de Señibal que aquí se citan y reproducen, el segundo posteriormente, nos proporcionó el material fotográfico de las mis-

mas para su estudio. Nuestro agradecimiento a Doña Fátima Loureiro, investigadora de mismo Museo y a Don José Meco, del Museo da Cidade de Lisboa que también nos ha facilitado material de trabajo en este tema. También damos las gracias al director del Museo Regional de Beja, Don José Carlos Oliveira por las facilidades para el estudio de las piezas de este Museo y a nuestro colega historiador Valeriano.

- (1) C. Drury y E. Fortnum: *A Descriptive Catalogue of the Maiolica Hispano-Moresco*. London, 1873. p. 61.
- (2) Baron Jean Charles Davillier: *Les Arts decoratives en Espagne au Moyen Age et á la Renaissance*. Paris, 1879. p. 82.
- (3) José Gestoso y Pérez: *Historia de los Barros Vidriados sevillanos*. Sevilla, 1903. pp. 112 y ss.
- (4) Pedro de Artiñano: *Cerámica hispano-morisca* "Boletín Sociedad Española de Excursiones" (1º Septiembre de 1917), pp. 164 y ss.
- (5) Escribá de Romaní, Conde de Casal: *Cerámica de la ciudad de Toledo: Estudios preliminares*, Madrid, 1935.
- (6) Alice Wilson Frothingham: *Catalogue of Hispano-Moresque Pottery*. Hispanic Society of America. New York, 1936, pp. 9-11.
- (7) Joan Ainaud de Lasarte: *Cerámica y Vidrio*. Madrid, 1952, p. 36.
- (8) Balbina Martínez Caviro: *Cerámica española: Catálogo del Instituto Valencia de Don Juan*. Madrid, 1978, pp. 72-73.
- (9) Trinidad Sánchez Pacheco: *Sevilla en "Cerámica Esmaltada en España"*. Barcelona, 1981.
- (10) Alfonso Pleguezuelo Hernández: *Cat. Exp. Cerámica de Triana (ss. XVI-XIX)*. Madrid, 1985.
- (11) Charles Redman and James Boone: *Qsar es-Seguir (Alcácer Ceguer): A fifteenth and sixteenth century Portuguese colony in North Africa*. Centro de Estudos Históricas Ultramarinos da Junta de Investigações Científicas de Ultramar, Lisbon, 1979. También en sesiones españolas de la costa norte-africana se han hallado cerámicas de este tipo. En el Museo Arqueológico de la fortaleza de Melilla se conservan algunos fragmentos de esta modalidad de cuerda seca.
- (12) John M. Goggin: *Spanish Maiolica in the New World* Yale, 1968. pp. 140 y 168.
- (13) Florence and Robert Lister: *Sixteenth Century Maiolica Pottery in the Valley of Mexico*. The University of Arizona Press, Tucson, 1982. p. 47.
- (14) Katheleen Deagan: *Artifacts of the Spanish Colonies of Florida and the Caribbean 1500-1800*, Vol. I, Smithsonian Institution Press. Washington-London, 1987. p. 55.
- (15) Luis M. Llubiá realizó en 1951 excavaciones en los testares de Puente del Arzobispo fijando las series que allí se produjeron. Entre los fragmentos hallados no apareció ninguno de cuerda seca. Natacha Seseña en su catálogo de la Exposición *Las lozas de Talavera y Puente*. Madrid, 1989, en la que se incluyeron algunos de estos materiales arqueológicos, tampoco contempla esta serie entre las reconocidas como de este centro cerámico.
- (16) En repetidas ocasiones, investigadores ingleses y americanos han indicado la necesidad de hacer públicos los resultados de las excavaciones arqueológicas de yacimientos sevillanos de época moderna que permitan afianzar definitivamente, matizar o corregir las hipótesis que sobre el tema se han formado a partir de la cerámica exportada desde Sevilla al exterior.
- (17) El estado líquido en que se aplican los óxidos colorantes, hace especialmente dificultoso su uso en objetos de paredes verticales. Tal vez sea ésta la razón que explica la escasez de formas cerradas y la abundancia de platos que aparecen con esta decoración.

- (18) Azulejos de esta serie se conservan en el Instituto Valencia de Don Juan de Madrid (I.V.D.J.), en el de la Hispanic Society of America de Nueva York (H.S.), en el Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla (M.A.C.P.) y en algunas colecciones privadas.
- (19) Martínez Caviro: (1978) p. 83, a propósito del plato nº 109 del I.V.D.J., establece paralelos con las pinturas mudéjares de la capilla de la Quinta Angustia de Sevilla (iglesia de la Magdalena).
- (20) La pieza fue dada a conocer y reproducida por Gestoso (1903) y más tarde por Pleguezuelo: (1985) p. 67, Lam. 1 y del mismo autor *Azulejo sevillano: Catálogo del Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla*. Sevilla, 1989, p. 125.
- (21) Martínez Caviro: (1978) nº cat. 92-99, pp. 77-79.
- (22) João Miguel dos Santos Simões: *Azulejos de Beja "Archivo de Beja"*, Vol. I (1944), p. 315, Fig. 3.
- (23) Abel Viana: *Azulejos quatrocentistas e quinhentistas do Museo Regional de Beja "Archivo de Beja"*, Vol. VII (jul-dic. 1959), pp. 241-276, figs. 22, 30 y 31. A partir de aquí citamos este museo por sus iniciales (M.R.B.).
- (24) Pueden verse reproducidas estas piezas en Gestoso (1903), Lam. s/nº entre pp. 190-191 y Pleguezuelo (1985) Lam. II. y del mismo autor (1989) nº 17 del Cat.
- (25) Martínez Caviro: (1978), p. 85.
- (26) Los azulejos aquí citados en tal Museo proceden de los zócalos de la cripta del convento de Jesús en Setúbal de donde fueron desmontados temporalmente por motivos de unas obras de restauración y llevados al Museo del Azulejo con el fin de ser sometidos a tratamientos de conservación. Las piezas del Museo Regional de Beja fueron depositadas allí procedentes del dormitorio de D. Manuel (ca. 1505) en el Convento da Conceição de Beja, el mismo edificio hoy sede del Museo.
- (27) Ambos conjuntos, la iglesia de Santa María en Abrantes y el claustro de la Cartuja de Sevilla, son de los más importantes de azulejos sevillanos de cuerda seca. La fortuna de haberse realizado recientemente en ambos obras de restauración nos ha permitido examinar los reversos de estas piezas en los que ya esperábamos hallar diseños que antes se habían localizado en piezas similares en cronología y estilo.
- (28) Martínez Caviro: (1978), nº cat. 89, pp. 75-76.
- (29) Martínez Caviro: (1978), nº cat. 99-102, pp. 78-80.
- (30) Puede verse reproducido en Pleguezuelo (1989), nº cat. 15.
- (31) Viana: (1950), Fig. 30, panel 42.
- (32) Kathleen Deagan: (1987), p. 55, Fig. 4-23.
- (33) Las piezas que no presentan características sevillanas están fabricadas en pasta roja intensa en lugar de la tradicional pasta clara de suave tono amarillento o rosáceo de lo sevillano. Los colores suelen ser de tono menos brillante especialmente azules y verdes. El reverso de las piezas suele ser más oscuro que en los andaluces y sin esmalte blanco. A este grupo pertenece uno de los más llamativos de la colección del Instituto Valencia de Don Juan (Martínez: 1978, Cat. nº 91).
- (34) Gestoso: (1903), p. 149.

- (35) Alfonso Pleguezuelo: *Una aproximación desde la arqueología histórica a la obra de Francisco Niculoso Pisano*. "Faenza" (1991) (en prensa).
- (36) De 1504 data la citada placa de la Alhóndiga (M.A.C.P.). En el caso de los ejemplares del Museo Regional de Beja, procedentes del citado dormitorio de Don Manuel, son datados por Abel Viana (1950: p. 246) en 1506.
- (37) Gestoso: (1903), p. 400.
- (38) Redman and Boone, según su trabajo citado en nota 11, p. 34, localizaron en los yacimientos de Qsar es Seghir fragmentos de 22 platos de cuerda seca de este tipo probablemente traídos de Sevilla. Es lógico pensar que Portugal importará esa vajilla no sólo para sus plazas estratégicas del norte de África sino también para su propio territorio nacional.
- (39) Véase el artículo de Manuel Casamar: *Lozas de cuerda seca y decoración de pavones en los museos de Málaga y el Cairo* "Mainake" II-III, Málaga, 1980-81, pp. 203-209.
- (40) Lister: (1987), p. 116.