

LA CERÁMICA MUDÉJAR DE APLICACIÓN ARQUITECTÓNICA EN ARAGÓN (ESPAÑA)

María Isabel ALVARO ZAMORA ¹

Résumé : La céramique architecturale eut en Aragon (Espagne) une utilisation considérable et diversifiée entre le XIIIe et XVIIe siècle (1610), liée à des artisans et une esthétique mudéjares. Cette étude analyse les différentes techniques et les usages de cette production céramique au travers d'exemples concrets (pièces conservées in situ, dans les musées et collections, ou provenant des fouilles archéologiques). Elle précise les chronologies d'après la documentation exhumée des différentes archives ou d'après la datation des constructions. Elle présente aussi les prémices et les liens de cette spécialité céramique sur la longue durée.

Los alfares mudéjares aragoneses produjeron una variada y cuantiosa obra cerámica de revestimiento arquitectónico entre los siglos XIII y XVI, que incluyó funcionalidades tan distintas como la ornamentación de interiores en forma de solerías y arrimaderos, y la decoración de exteriores, de aplicación básicamente mural, aunque también destinada a tejados o cubiertas. Esta diversidad de usos cerámicos iría evolucionando a lo largo del tiempo, cambiando técnicas y repertorios ornamentales, a la vez que se experimentaban, sucesivamente, nuevas posibilidades de decoración, con soluciones que, en unos casos, dieron lugar a fórmulas que habrían de tener una larga pervivencia temporal, en tanto que en otros materializaban sistemas decorativos que no llegaron a arraigar y que aparecen únicamente ligados a obras muy concretas. Este devenir de la cerámica aplicada a la arquitectura aragonesa debe entenderse dentro del contexto general de la producción cerámica peninsular, en la que se encuentran sus precedentes y con la que pueden establecerse relaciones y diferencias más peculiares.

Para su análisis, al que voy a referirme a continuación, seguiré un orden cronológico, así como una referencia diferenciada por zonas geográficas dentro de Aragón, según funcionalidad concreta del revestimiento cerámico y de acuerdo a sus distintas técnicas.

1.- LA CERÁMICA APLICADA A LA ARQUITECTURA MUDÉJAR ENTRE MEDIADOS DEL SIGLO XIII Y MEDIADOS DEL SIGLO XIV: TANTEOS Y CONSOLIDACIÓN DE LA CONJUNCIÓN LADRILLO-CERÁMICA (LOS FOCOS DE DAROCA, CALATAYUD Y TERUEL).

Los primeros ejemplos del uso de la cerámica aplicada a la arquitectura mudéjar aparecen, casi a la vez, en tres áreas aragonesas concretas: Daroca (Zaragoza), la comarca de Calatayud (Zaragoza) y Teruel capital ². Presentan como puntos en común: el empleo de piezas cerámicas vidriadas monocromas, la circunstancia de que éstas parecen haber sido hechas, mayoritariamente, ex profeso para servir como

ornamentación, y el hecho de que su colocación parece responder a un diseño preconcebido, planificado a la par que la obra en la que se insertan.

La torre de la iglesia de Santo Domingo de Daroca constituye uno de los ejemplos más tempranos, que hay que situar hacia mediados del siglo XIII. De planta cuadrada e iniciada en su arranque con piedra sillar, se continúa después en ladrillo, material sobre el que se situó su decoración cerámica. Su aplicación es en este caso restringida y localizada exclusivamente bajo el doble apeo de su tejado, tanto dentro de los arquillos ciegos como entre los modillones de rollos que la coronan, para lo cual se eligió una misma tipología de platos o discos cóncavos, verdes y melados, colocados formando sendas bandas cromáticas. El empleo de esta forma de decoración cerámica puede explicarse dentro de la renovada influencia islámica que llega a Aragón tras la reconquista de Sevilla (1248), la cual se deja sentir en varias de las obras hechas hacia mediados de siglo en Daroca. Así se manifestaba en la desaparecida torre de la iglesia de Santiago ³, en la que la división vertical en tres calles de cada una de sus caras iba acompañada de una decoración de paños de sebqa, desarrollada en los espacios laterales, de modo que el central quedaba reservado para los vanos de iluminación, todo ello de acuerdo al modelo del alminar almohade de la mezquita mayor sevillana (la Giralda). Dentro de esta relación parece situarse también el uso ornamental de piezas cerámicas vidriadas monocolors, tal como se encuentran en la citada torre de Santo Domingo de Silos.

La torre de la iglesia de Santa María de Ateca (hacia 2ª mitad siglo XIII), en la comarca de Calatayud, es otra muestra del uso de la cerámica como material ornamental. En este caso se trata de una torre de planta cuadrada, doble y con la estructura típica de los alminares almohades, decorada con sucesivas bandas horizontales en las que se alternan labores en ladrillo y vanos ciegos, que aunque resultan más arcaizantes que la solución darocense, presentan por el contrario un uso mucho más extensivo de la cerámica. En esta ocasión se trata de la combinación de platos o discos cóncavos y fustes cilíndricos, vidriados y coloreados en verde oscuro y

¹ Universidad de Zaragoza.

² Para todos estos aspectos remito a: Borrás Gualis 1985 y Alvaro Zamora 1976 y 1991 b : 203-237.

³ Borrás Gualis 1985 : 310, lám. 91.

amarillo melado, los cuales constituyen las columnillas sobre las que apean los arcos, se insertan en los huecos de las albanegas de aquéllos o componen bandas horizontales seguidas, todo dentro de una calculada conjunción del ladrillo y el barro vidriado, que sirve para animar su extensión, vivificar su superficie y marcar pausas cromáticas, explotando todas las posibilidades estéticas de repetición y alternancia, tan típicamente islámicas. Esta torre de Ateca muestra, además, la peculiaridad de haber conservado en su zona baja (albanegas de los arcos túmidos) algunas piezas de vajilla; se trata de ataifores torneados, de probable base anular, paredes inclinadas y corto reborde vertical, que muestran una decoración estampillada de temas flordelisados, bañada por una cubierta



Fig. 1 : Ataifor. Torre de Santa María de Ateca (2ª mitad s. XIII).

de vedrío plumbífero teñido con manganeso negruzco, todo lo cual permite clasificarlos dentro de las producciones de vajilla almohades o tardoalmohades (s. XIII) ⁴. Esta circunstancia, no apreciable en la distancia, presupone el posible reaprovechamiento de este tipo de cerámicas para un fin ornamental y, quizás, su aplicación en otras obras que no han llegado hasta nosotros (fig. 1).

Poco posterior a la anterior es la torre de la iglesia de San Miguel de Belmonte de Calatayud, en la misma comarca zaragozana, fechada entre las últimas décadas del siglo XIII y el 1300. Se trata en este caso de una torre de dos cuerpos de diferente anchura, que sigue la estructura que originalmente debió repetirse en otros ejemplos coetáneos de esta misma área aragonesa, como la ya citada torre de Ateca y la más antigua de Santa María de Maluenda. Su decoración en ladrillo recibió la inserción planificada de columnillas y discos monocromos, unos negruzco-verdosos y otros amarillentos o melados, si bien aquí las primeras resultan más complejas que en el ejemplo atecano al haberse hecho en cerámica su capitel troncocónico, moldura y fuste, en tanto que los segundos coinciden en presentar la forma de platos acuencados, con pequeño solero y reborde corto vertical, afín pues también a los perfiles de la vajilla común (fig. 2). Es destacable en esta torre de Belmonte la aplicación concentrada de los platos



Fig. 2 : Torre de San Miguel de Belmonte de Calatayud (fin s. XIII-1300).

vidriados en el arranque de su cuerpo bajo, formando así cuatro filas de piezas seguidas, que quedan resaltadas cromáticamente sobre su peculiar aparejo de mampuesto y tapial de yeso blanco.

La similitud de las tipologías cerámicas existentes en las torres de Daroca, Ateca, Belmonte y otras localidades de esta zona zaragozana ⁵ hace suponer, sobre todo en el caso de los últimos ejemplos, que pudieran haber sido proyectadas por unos mismos artífices o por varios talleres, siguiendo en este caso una tradición local común. En cuanto a la tonalidad rojiza de sus pastas coincide con las de las arcillas locales, pudiendo haberse obrado esta cerámica ornamental en uno o más alfares, coincidiendo con el hecho de que en casi todas las localidades citadas hay constancia de la existencia de este tipo de producción, al igual que en la ciudad de Calatayud, de cuya actividad han quedado noticias documentales referidas a la época en que tratamos ⁶.

Más importante fue todavía la aplicación cerámica unida a la arquitectura mudéjar desarrollada en Teruel capital. En esta ciudad se conservan dos muestras iniciales básicas, las torres de las iglesias de San Pedro y Santa María de Mediavilla (actual catedral), fechadas en la actualidad ambas hacia mediados del siglo XIII. Se trata de dos torres-puerta, levantadas en ladrillo, en las que se muestra el uso de tres tipos de piezas vidriadas: por un lado, fustes cilíndricos ensartados en un eje; por otro, discos o platos acuencados de borde

4 Alvaro Zamora 1986 a : 621-645 (p.640, nota 51).

5 Existen también en la iglesia de Santa María de Maluenda los restos de discos verdes y melados (San Miguel Mateo 1983 : 273-278.

6 Lopez Perez 1983 : 199-209. Se citan 2 olleros y 1 cantarero.

inclinado u horizontal de distintos diámetros, similares en su perfil a otras piezas de vajilla, y, finalmente, otras piezas rombales o cuadradas colocadas en dicha disposición, cerámicas que tienen en común el estar vidriadas con una cubierta plumbífera verde, morado-negrusco o melada. Su aplicación repite la misma funcionalidad expresada en los anteriores ejemplos e incluye, a la vez, funciones nuevas, de modo que unas piezas constituyen el fuste de los arcos, otras componen frisos horizontales y otras más, se insertan perfilando de diferentes maneras los vanos, o salpicándose por toda su extensión con el fin de lograr la unidad del conjunto. El uso más extensivo de la cerámica en la torre de Santa María de Mediavilla denota la mayor antigüedad de la torre de San Pedro, a la vez que, en evolución, el volumen más neto de esta última se orienta en aquella hacia una mayor disolución de su volumen material, anunciando así el papel fundamental que habrá de jugar la cerámica en el mudéjar turolense del siglo siguiente.

En relación con esto, puede decirse que la configuración definitiva de la combinación inseparable entre el ladrillo y la cerámica se formula en Teruel en el trescientos, teniendo su expresión en las torres de San Martín y El Salvador, así como



Fig. 3: Torre de San Martín de Teruel (1er. cuarto s. XIV) (cf Pl. h.-t. XII, 1).

del ábside de la iglesia de San Pedro, obras todas ellas del primer cuarto del siglo XIV. En cuanto a las torres, repiten la función de torre-puerta dentro del contexto urbano e inauguran la estructura del alminar (es decir, la forma de dos torres, una dentro de otra, con escaleras intermedias), debiendo haber sido proyectadas por un mismo taller que perfeccionó el modelo planteado en la de San Martín (fig. 3) en la algo más avanzada de El Salvador. En relación con los ejemplos del siglo XIII el repertorio cerámico aparece en éstas ampliado, continuándose el uso de los platos o discos (de diferentes tamaños), los rombos (o azulejos cuadrados así dispuestos) y las columnillas, que se hacen ahora más complejas al combinar piezas cilíndricas con otras esféricas achatadas, y uniendo a las anteriores otras formas nuevas, tales como las estrellas de ocho puntas, con sus marcos o crucetas de fondo, y las espigas o puntas de flecha, piezas que se obtuvieron por procedimientos técnicos tan diversos como su modelado en el torno o su corte mediante diferentes plantillas. Otra novedad que aparece ahora es el cambio de colorido, que se decanta por la severa y contrastada combinación del verde y el blanco, a la vez que las piezas tienden a disminuir de tamaño y a aumentar en número. Es igualmente necesario subrayar su

meditada colocación, que permite que se valoren mucho mejor las labores ornamentales del ladrillo, al salpicarse en sus fondos o perfilar nítidamente cada uno de sus tapices ornamentales; que subraya lo arquitectónico, al definir cromáticamente el trazado de los arcos o alfiles y aparentar que tiene un papel estructural (fustes, etc.); y que se le otorga una función unificadora al salpicarla sobre toda su superficie exterior, como elemento de enlace del conjunto. El resultado final es que esta combinación de cerámica y ladrillo pasa a constituir un todo inseparable, en el que la ornamentación se presenta como parte fundamental y se define siguiendo pautas estéticas netamente musulmanas (tales como repetición, alternancia, superficialidad). Con su aporte de color, brillo y luz se desmaterializa la forma arquitectónica, atendiendo a la búsqueda también islámica de la fragilidad, expresiva del carácter perecedero y cambiante de toda obra humana (“sólo Dios permanece”) y conducente, a través de la contemplación de su refinado acabado, hacia la Belleza Absoluta (es decir, hacia Dios).

Estas formulaciones se aplicaron igualmente en la decoración exterior del ábside de San Pedro, donde la inserción cerámica se concentró en su zona alta, envolviendo su muro y los torreoncillos poligonales que se elevan sobre los contrafuertes.

Finalmente, resulta evidente que esta forma de decoración cerámica que aparece en Teruel entre los siglos XIII y XIV se apoyó en la existencia de unos destacados obradores locales, que ofrecieron a los artífices de esta arquitectura mudéjar los conocimientos y técnicas que dominaban y aplicaban habitualmente en las distintas producciones de vajilla, tales como los vidriados de plomo y estaño, o los óxidos de cobre, manganeso y hierro.

Por otra parte, analizada dentro del panorama peninsular, esta aplicación ornamental de la cerámica en exteriores se muestra como islámica tanto en su forma y técnica (ya que hay que enlazarla - como lo veíamos en Daroca - con precedentes almohades, dado el uso de piezas vidriadas monocolors), como en su estética (debido a su plena adscripción a unas mismas reglas compositivas). Dentro de esta derivación del uso de la cerámica en el arte andalusí precedente, la formulación aragonesa de los siglos XIII y XIV muestra su más próximo paralelismo con el modo como aparece usado este mismo material en el mudéjar toledano, en los ejemplos conservados en Toledo y Talavera (los de las torres de Santo Tomé o San Justo, en la primera, o los de Santiago del Arrabal, en la segunda), en los que encontramos el empleo exclusivo de fustes cilíndricos o discos cerámicos monocromos. El mudéjar toledano se distingue, sin embargo, del aragonés por ser pocas las obras que presentan ornamentación cerámica, por mostrar éstas un uso mucho menos extensivo de este material y por carecer de la continuidad que aparece en Aragón. De esta manera, frente a Castilla, las fórmulas aquí experimentadas a lo largo de estos dos siglos habrán de tener un gran arraigo local y una amplia vigencia posterior, convirtiéndose en parte consubstancial del arte mudéjar aragonés.

El sistema decorativo expuesto tuvo una rápida difusión a partir de los focos comentados. Entre los ejemplos que podrían citarse están los de la decoración de los ábsides de la iglesia de Santiago el Mayor de Montalbán (Teruel), los de las torres de las iglesias de Santa María Magdalena y San Gil, en Zaragoza, el de la torre de Nuestra Señora del Castillo de Aniñón y las de las parroquiales de La Almunia de Doña Godina, Longares, Morata de Jiloca y Bárboles (todas en Zaragoza, siglo XIV, y hacia 1400 y fines del siglo XV, las dos últimas).

2.- SOLERÍAS, AZULEJERÍA PINTADA Y OTRAS PIEZAS DE APLICACIÓN ARQUITECTÓNICA DE TERUEL EN EL SIGLO XIV.

Paralelamente a la producción de la cerámica de decoración arquitectónica de exteriores se produjo en Aragón otra obra destinada a componer solerías y revestimiento mural de interiores. Dentro de ella tenemos constancia de la aplicación de dos tipologías cerámicas distintas: la de las solerías de piezas vidriadas monocromas y la de azulejería pintada a pincel con temas similares a los de la vajilla.

De la primera hay constancia documental de su encargo para la iglesia colegial de Santa María de Daroca (Zaragoza), que según sus libros de fábrica era “enladrillaba” entre 1357 y 1359 “con ladrillos de colores hechos en Teruel”⁷. Esta fórmula cerámica parece corresponderse con la de la solería conservada en el salón principal del castillo de Albalate del Arzobispo (Teruel, 1ª mitad del siglo XIV), compuesta por



Fig. 4 : Azulejo de Teruel, s. XIV. Instituto Valencia de Don Juan, Madrid.

grandes piezas vidriadas monocromas, en verde y en blanco, en forma de estrellas de ocho puntas, con marcos del mismo perfil, puntas de flecha, cuadrados y rombos, es decir, piezas iguales a las usadas en la ornamentación de los exteriores de la arquitectura mudéjar. En su empleo como solerías, esta cerámica aparece unida a otras piezas bizcochadas mayores, con cuya combinación parece imitarse la existencia de grandes alfombras ornamentales. Así, las del castillo de Albalate simulan la presencia de seis de ellas, desplegadas dos a dos a ambos lados del eje de simetría central, perfectamente delimitadas por orlas y decoradas con motivos geométricos de dameros y temas estrellados.

Por otra parte, desde este mismo siglo XIV, se produjo también en los obradores turolenses otro tipo de azulejería pintada a pincel, totalmente vinculada con la producción de vajilla. Con ella coincide en el uso del barniz blanco de estaño, recubrimiento que constituye su medio de impermeabilización y también el fondo blanco sobre el que destacan las decoraciones trazadas en verde y morado. Los ejemplos conservados en museos y colecciones de esta tipología de azulejos (Instituto Valencia de Don Juan, de Madrid, y colección particular barcelonesa ⁸) sugieren su aplicación como

ornamentación parietal, quizás en forma de sencillos frisos que quedaban perfectamente adheridos al muro (orificios para clavarlos). La pasta, óxidos colorantes y cubierta, así como su forma de trazado y temas ornamentales coinciden con los de la serie vajilleras turolenses (figuras femeninas, hojas acorazonadas), si bien parece que en este tipo de revestimiento tuvo una especial importancia la decoración heráldica, con la que se dejaba constancia para la posteridad de las armas de sus encargantes (fig.4).

A la vez, los obradores aragoneses produjeron también tejas decorativas. Las conservadas (Museo Cerámico de Barcelona y colección Antonio Gajón, Zaragoza) presentan el aspecto de teja curva, acabada en forma de cabeza de animal fantástico, vidriada con barniz de estaño y pintada en negro de manganeso y azul de cobalto, color este último que nos lleva ya a asignarles como cronología las últimas décadas del siglo XIV. Su aspecto general recuerda el de las gárgolas, por lo que hay que suponer que se colocaran como decoración en las esquinas y arranques de los tejados, fijadas a ellos con clavos por el orificio practicado en su extremo no visible.

3.- OTRAS FÓRMULAS DE APLICACIÓN CERÁMICA EN LA ARQUITECTURA MUDÉJAR ARAGONESA DE LOS SIGLOS XIV Y XV: EL USO EXCEPCIONAL DE VAJILLA CERÁMICA, LA ADICIÓN DE AZULEJERÍA PINTADA Y PSEUDOALICATADOS.

Se han conservado también en Aragón, de forma esporádica y excepcional, algunos ejemplos de la aplicación de piezas de vajilla en la decoración arquitectónica mudéjar. Son los de las torres de las iglesias parroquiales de Pina de Ebro y Terror.

La primera fue originalmente torre de la iglesia del convento franciscano de San Salvador de Pina de Ebro (Zaragoza), construida hacia principios del 2º cuarto del siglo XIV, momento al que corresponde su cuerpo bajo, recreado con otros dos en los siglos siguientes (XVI y XVIII). Su decoración cerámica sigue en todo la formulación ya comentada con anterioridad al tratar de la aplicación cerámica en los exteriores mudéjares de esta misma época, vinculada a las labores de ladrillo que aparecen en su paño superior, en las que se salpica en el interior de sus composiciones de rombos, en forma de discos o platos vidriados monocromos, verdes y melados. Sin embargo, se diferencia de las soluciones habituales por el hecho de haberse insertado en sus caras oeste y norte un total de siete piezas de vajilla decorada, en sustitución de las monocolors. Su aplicación no interfiere ni modifica la idea de colocación planificada que tuvo como objetivo animar y desmaterializar la visión de la misma, salvo en el hecho de que estos platos presentan una menor fuerza cromática en la distancia que el resto de los discos. Se trata de un reaprovechamiento de piezas de vajilla coetáneas, pertenecientes a diferentes técnicas. Así, unos platos son de Teruel, alfar del que parece proceder tanto un ejemplar totalmente blanco y sin decoración (barniz de estaño), como otros tres correspondientes a su serie verde-morada. Los restantes platos (tres) son de loza dorada, combinada en un caso con azul, y pueden encuadrarse dentro de lo que se viene denominando como “estilo malagueño evolucionado”, bien se trate de producciones nazaries o bien de su imitación ⁸.

El segundo ejemplo conocido es el de la torre de la iglesia

7 Rodríguez y Martel, Juan Antonio. 1877 : 245.

8 Gonzalez Marti 1952 y 1962. Una pieza similar y quizá de la misma procedencia que el azulejo del Instituto Valencia de Don Juan de Madrid, perteneciente a la colección Eguillor de Barcelona.



Fig. 5 : Torre de la Asunción de Teruel (hacia 1400).

de la Asunción de Teruel (Zaragoza), construida hacia el 1400 (figs. 5 y 6). Lo más destacable en ella es el hecho de que en este caso se emplearon exclusivamente piezas de vajilla para la ornamentación, para lo cual se escogieron aquellas formas que mejor podían adherirse al muro (como platos acuencados o salseras), colocándolas por lo demás igual que las piezas monocromas tradicionales. Pertenecen todas ellas a la serie verde-morada de Teruel, constituyendo un excepcional muestrario en el que se recogen desde temas heráldicos (barras de Aragón), a vegetales (hojas acorazonadas, atauriques o piñas), zoomorfos (aves), epigráficos (rasgos pseudocúficos), simbólicos (cruces, la mano de Fátima) y geométricos (enladrillados, discos, espirales, escamas, eses u otros), motivos que apenas se aprecian en la distancia y que, en todo caso, nos vuelven a demostrar que las piezas monocolors tuvieron mayor fuerza cromática que la vajilla decorada. Lo inusual del empleo de esta cerámica para este fin ornamental, que hace de esta torre un ejemplo único, y el hecho de que la localidad de Teruel, próxima a Calatayud, perteneciera al señorío de los Luna, nos permite plantear la hipótesis de que la misma fuera obra de los maestros que trabajaban por estos años para el Papa Luna en Calatayud y en Zaragoza (Benedicto XIII). Dentro de estos talleres se dió a la cerámica un papel protagonista como forma ornamental, experimentando nuevas fórmulas - tal como veremos a continuación -; en este contexto la solución de Teruel podría entenderse como una búsqueda más de renovación de las formas decorativas tradicionales del mudéjar aragonés, fórmula que, en todo caso, no parece haber tenido continuidad posterior.

Entre el último cuarto del siglo XIV y el primer decenio del siglo XV se produce una importante renovación de la cerámica aplicada a la arquitectura, que usará y combinará los efectos de diversas técnicas conocidas y nuevas, tales como: las piezas vidriadas monocromas, los azulejos pintados a pincel y los alicatados y pseudalicatados, extraños estos últimos a las producciones aragonesas. Estas técnicas se aplicaron tanto en exteriores como en interiores (solerías o arrimaderos), siendo propias del área zaragozana (Zaragoza y Calatayud) y apareciendo unidas a las obras patrocinadas por prelados concretos (el arzobispo don Lope Fernández de Luna y el Papa Luna). Todo ello viene a coincidir también con la creciente importancia que parecen haber adquirido los



Fig. 6 : Detalle vajilla de la torre de la Asunción de Teruel (hacia 1400) (cf Pl. h.-t. XII, 2).

obradores cerámicos de esta misma zona aragonesa, en competencia a partir de estas fechas con los de Teruel.

La obra en la que se debió iniciar esta renovación es el muro exterior de la Parroquieta de La Seo de Zaragoza, es decir, de la capilla que el arzobispo don Lope Fernández de Luna (1351-1382) mandará construir para su enterramiento, aneja a la catedral de la capital aragonesa. La obra se comenzó en 1374 y se terminó en 1381, reuniendo los mejores artistas para su arquitectura y amueblamiento interior, lo que debió ser determinante para la llegada de artistas foráneos, tales como el escultor catalán Pedro Moragues, que habría de labrar su tumba, o los maestros sevillanos que intervinieron en la realización de la armadura de limas moamares que cubrió su presbiterio, así como en la decoración mural del exterior. En relación con esto último, el paramento externo de la Parroquieta se realizaría en dos fases: la primera, documentada entre comienzos y mediados de 1378, con intervención de talleres aragoneses, quizás dirigidos por el maestro moro que dejó su nombre grabado en el enlucido de yeso ("...Galib"), y la segunda, desarrollada entre los meses de agosto de 1378 y mayo de 1379, con intervención documentada de los "maestros de obra de azurejos sevillanos, Garcí Sánchez y Lop"¹⁰. A la primera etapa corresponde la inclusión de piezas vidriadas monocromas, blancas, verdes y azules, en forma de puntas de flecha, discos de diferentes tamaños y estrellas de ocho puntas, con sus correspondientes marcos del mismo perfil o crucetas de fondo. Su aplicación tuvo dos funciones básicas: por una parte, la de componer estrechos frisos con los que se perfilaron los diferentes paños con labores en ladrillo y, por otra, la de animar sus fondos insertándose en ellos, siendo de destacar en su aplicación la concentración cuantitativa que muestra su paño ornamental bajo. La segunda etapa coincide con el trabajo de los azulejeros sevillanos, el cual enriqueció la obra precedente, introduciendo un modo decorativo y una técnica cerámica totalmente extraños a las formulaciones locales; se trata de la técnica del alicatado de tradición andalusí consistente en la adición de menudas piezas recortadas en forma de triángulos, rombos, cuadrados, rectángulos, eslabones y castillos, vidriadas en blanco, verde, negro, amarillo-melado y, en menor medida, en azul oscuro, colores todos de entonaciones bien distintas a las aragonesas, que muestran la coexistencia de dos formas de

9 Alvaro Zamora 1986 b : p. 58-70.

10 Para todo ello remito a: Alvaro Zamora 1984, p. 47-66.

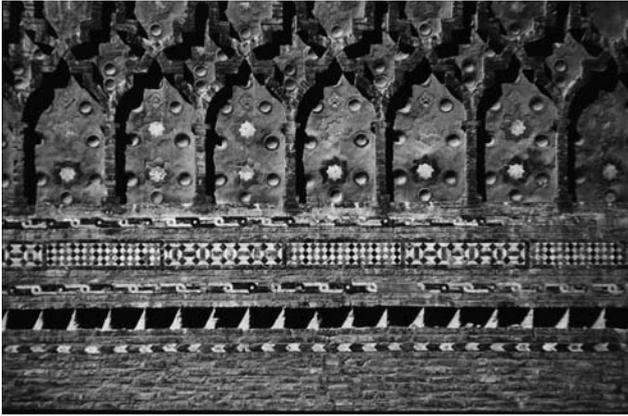


Fig. 7 : Muro Parroquieta de La Seo de Zaragoza (1378-1379).

trabajo diferentes. Con ellas se rellenaron los fondos de las lacerías y composiciones geométricas de los dos paños superiores y se formaron anchas bandas ornamentales enmarcadoras del conjunto general. Su adaptación a las labores de ladrillo aragonesas dió lugar a que se compusieran pequeños paneles alicatados, que carecen de la extensión que caracteriza a los andaluces, si bien en sus diseños coinciden con los de otras obras sevillanas que creo fueron hechas por el mismo taller, tales como los arrimaderos del ábside de la iglesia de San Gil, de Sevilla. Finalmente, a esta exótica conjunción de dos modos de hacer, el del mudéjar aragonés y el del mudéjar andaluz, se uniría la inclusión de otro tipo de azulejería de temática heráldica, que repite las armas del arzobispo situadas en los puntos más visibles y destacados del paramento mural (el escudo cortado, con una luna blanca sobre campo rojo, orlado con los ocho escudetes de los Gil de Vidaurre y rematado por la cruz arzobispal), trazadas en dos versiones diferentes: una pintada a pincel en azul sobre cubierta de barniz de estaño y otra compuesta con la técnica de alicatado. La primera fórmula citada suponía, además, la introducción de una nueva técnica cerámica en la ornamentación de los exteriores mudéjares, la de la azulejería pintada cuya moda había impuesto Manises, alfar con el que se encuentra enlazado también el repertorio de temas vegetales flordelisados en reserva que adornan los escudos o el trazado de letras góticas, que desarrolladas sobre varios azulejos, constituyen su inscripción fundacional (“TA:BENE:FUNDATA:EST:SUPRA:FIRMAM:PETRAM”: “Edificada y bien fundada está sobre piedra firme”). Así pues, este muro exterior de La Seo de



Fig. 8 : San Pedro Mártir de Calatayud (1375-1394). A partir de acuarela de V. Carderera.

Zaragoza iniciaba un gusto por la conjunción de técnicas cerámicas distintas en la decoración de exteriores, que probablemente determinó la experimentación de nuevas soluciones que veremos seguidamente, así como la inclusión de escudos particulares que dejarán el nombre de los encargantes de las obras para la posteridad (fig. 7).

Todo esto tendría especial desarrollo en las obras promovidas por Benedicto XIII, casi coetáneamente ¹¹. La de inicio más temprano fue la iglesia de San Pedro Mártir de Calatayud, que habría de contar en su construcción con la protección del cardenal don Pedro de Luna, que hizo de ella su panteón familiar. Su apoyo habría de extenderse a lo largo de dos etapas, que coincidieron sucesivamente con su cardenalato (1375-1394) y pontificado (entre 1412-1414), correspondiendo a la primera el ábside de la iglesia, es decir la parte del edificio que ahora nos interesa. Derruido el conjunto de este convento dominico en 1856, nos quedan varias referencias fidedignas y algunos restos que permiten una reconstrucción bastante exacta del mismo, como son: una acuarela de Valentín de Carderera (fig. 8); la pormenorizada descripción hecha por Paulino Savirón, en la que se incluye una litografía copia de la vista antes citada, y las piezas cerámicas que se guardan en los Museos de Arte Sacro y Municipal de Calatayud. A partir de todo ello conocemos la cuantiosa presencia de este material decorativo en su exterior, que entretejido con las labores de ladrillo, usó tanto de las piezas vidriadas monocromas tradicionales aragonesas (discos, puntas de flecha, rombos, fustes y estrellas con sus marcos, en verde,

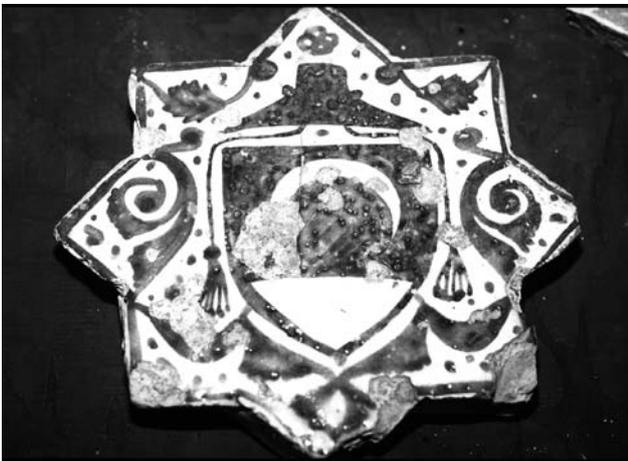


Fig. 9 : Azulejo de San Pedro Mártir de Calatayud. Museo de Arte Sacro, Calatayud.

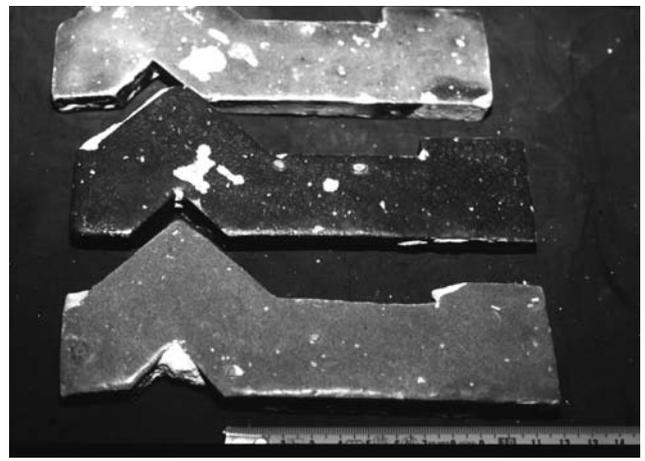


Fig. 10 : Azulejos de San Pedro Mártir de Calatayud. Museo de Arte Sacro, Calatayud.

morado y azul) como de otra azulejería pintada en azul y morado sobre piezas en forma de estrella de ocho puntas, de dos perfiles y tamaños (figs. 9 y 10). En esta última se prodigó el repertorio heráldico (con el escudo de los Luna, orlado por el capelo cardenalicio del prelado, y las barras de Aragón), además de un variado muestrario de temas vegetales (atauriques, espigas, plumeros, hojas de interior rayado, tallos florales y florecillas de cuatro pétalos), geométricos (imbricaciones con palmetas inscritas, cartuchos, espirales, zig-zags, retículas y puntos), zoomorfos (león rampante) y pseudoepigráficos (recordatorios de rasgos cúficos anudados). Un repertorio ornamental igual al coetáneo de Paterna-Manises, que teniendo en cuenta su pastas y su coincidencia con las de las piezas monocolors, bien pudo ser una imitación de fabricación local. El resultado final dió lugar a uno de los exteriores mudéjares más recargados, vibrantes y coloristas, que reunía - de un modo nuevo - todas las notas típicamente islámicas de decoración superficial, colgada, desmaterializadora de lo arquitectónico, tejida con las habituales pautas estéticas de repetición y alternancia, cambiante por los efectos de la luz y aparentemente perecedera.

Por otra parte, los restos cerámicos conservados de esta iglesia de Calatayud sugieren la existencia en su interior, seguramente en la cripta bajo el presbiterio que fue el lugar de enterramiento de los Luna, de una solería (o arrimadero) en forma de pseudoalicatado. Se compondría ésta con tres tipologías de piezas distintas: unas vidriadas monocromas en forma de "hoz", y otras pintadas en forma de estrella de ocho puntas, de dos perfiles distintos (conseguidas a partir de dos cuadrados o de dos rectángulos) y de dos tamaños diferentes (correspondiéndose con lo anterior, pequeñas y grandes). Con ellas se compondría una especie de alicatado de piezas grandes, obtenidas con moldes, igual a uno de los alicatados mudéjares conservados en el Museo Arqueológico Provincial de Jaén ¹², composición cerámica que parece derivación de las andaluzas, quizás a través de los artífices sevillanos llegados a trabajar en el muro de la Parroquieta de Zaragoza en 1378. En relación con lo expuesto es interesante subrayar la presencia de "Lope Sánchez de Sevilla" en las obras realizadas, en 1379, en el castillo de Mesones de Isuela (cercano a Calatayud), donde figura documentalente como alcaide al servicio del arzobispo don Lope Fernández de Luna, debiendo haber sido el autor de su techumbre de limas moamares de tradición almohade, totalmente ajena también a las formas de la carpintería aragonesa. Teniendo en cuenta todas estas circunstancias, puede plantearse la hipótesis de que su modo de trabajo sevillano se extendiera a través de su movilidad a los artífices y talleres que trabajaron entre fines del siglo XIV y comienzos del XV para ambos prelados, dejando su huella en obras como este posible pseudoalicatado de la iglesia de San Pedro Mártir de Calatayud.

Otra derivación original de estas combinaciones cerámicas de aplicación arquitectónica es la que se muestra en las obras emprendidas por el Papa Luna en la cabecera de La Seo de Zaragoza, que incluyeron el recrecimiento de los ábsides, cimborrio y de otras zonas sobre el antiguo crucero y terraza, originalmente visibles desde el exterior, que hay que situar a lo largo de los primeros decenios del siglo XV y hechas bajo la dirección del maestro moro Mahoma Rami (entre 1403 y



Fig. 11 : La Seo de Zaragoza, decoración terraza obras Papa Luna (1ª década s. XV). Antes de la restauración.

1409, básicamente). Sobre este conjunto se experimentaron las más diversas soluciones que incluyeron desde la aplicación de las piezas cerámicas monocromas, típicamente aragonesas (piezas en blanco y negro sobre el ábside central) a su combinación con otras técnicas. Estas últimas se emplearon sobre los ábsides laterales, crucero y terraza, resultando ser las más novedosas por haber retomado la técnica de alicatado sevillana del muro contiguo de la Parroquieta y haberla adaptado a la función visual que se esperaba de este material en el mudéjar aragonés. Con ello se pasó a producir localmente pseudoalicatados, compuestos por grandes piezas que aparentaban ser varios aliceres monocolors, cuando realmente no fuera así. La tosquedad de acabado que muestran vistas de cerca no era en absoluto perceptible con la distancia y, al haber aumentado de tamaño sus composiciones geométricas de lazos blancos formando rombos, se veían mejor de lejos por crear nítidas manchas cromáticas sobre el ladrillo mate. El conjunto, perfilado por los piezas tradicionales aragonesas, añadía también la azulejería heráldica pintada en azul y morado que ya hemos visto con anterioridad, que en este caso reproducía el escudo de los Luna con la tiara y llaves papales, o presentaba dichos motivos aislados, rodeados todos de espirales y trazos menudos, lo que aparece pintado sobre azulejos en forma de estrella de ocho puntas (fig. 11).

En relación también con la moda que domina los encargos zaragozanos de esta época se halla la decoración del hastial occidental de la iglesia de la Virgen de Tobed (Zaragoza). Se trata de la iglesia-fortaleza levantada por el orden militar del Santo Sepulcro, que aunque iniciada entre 1356 y 1357, se completó en su tercer tramo y muro oeste que nos interesa después de 1394, contando con la protección del Papa Luna y posiblemente con la intervención de su maestro de obras, Mahoma Rami. En esta ocasión el diseño ornamental de su exterior se enlaza en las composiciones de ladrillo del ya mencionado muro del arzobispo don Lope Fernández de Luna en la catedral zaragozana (protector también de esta iglesia), teniendo sin embargo la cerámica una extensión mucho menor. Se reduce en este caso a las piezas tradicionales monocolors (verdes, moradas y blancas), compuestas por

¹¹ Sobre esta obra y todas las hechas bajo su patrocinio puede verse: Alvaro Zamora : 1996. Allí se indica cuanta bibliografía interesa sobre el tema.

¹² BAZZANA, André y MONTMESSIN, Ives.- La céramique islamique du Musée Archeologique Provincial de Jaén (Espagne). Madrid, Publications de la Bazzana 1985 : 9, 14 y 62-63, fig. 69.



Fig. 12 : Azulejo de Muel (ss. XIV-XV). Museo Etnológico, Muel.

puntas de flecha y estrellas de ocho puntas, con las que se perfilaron los tapices ornamentales y vanos o se destacó algún fondo. La azulejería pintada de tipo heráldico vuelve a tener un papel principal, a través de los diez escudos que se dispusieron a ambos lados de la puerta de acceso. Los tres conservados repiten la forma de estrella de ocho puntas con su marco monocromo, se pintaron en azul o morado, y muestran el escudo de la orden del Santo Sepulcro y seguramente del prior y comendador de la misma en el momento de su construcción, rellenando sus huecos con menudos motivos de decoración, tales como espirales, rayas paralelas y rasgos ligados, que parecen pseudoepigráficos y recuerdan los trazos de las alafías.

En todos los casos creo que debe tratarse de piezas cerámicas de producción local.

4.- SOLERÍAS Y ARRIMADEROS: TÉCNICAS Y SOLUCIONES MÁS DIVULGADAS EN EL SIGLO XV (LOS FOCOS DE TERUEL Y ZARAGOZA).

Son varias las soluciones de solerías cerámicas de las que se tienen noticia a lo largo del siglo XV, en las que notamos el auge cada vez mayor de la azulejería pintada, quizás como reflejo del éxito y difusión de la azulejería de Manises, exportada a lugares muy distantes de la península e incluso a Europa.

La azulejería pintada pudo emplearse sola, o bien combinada con otros materiales. Uno de ellos fue el yeso o aljez, que parece haberse perfeccionado como recubrimiento de suelos combinado con la cerámica en el siglo XIV. Así parece desprenderse de una carta enviada desde Alcira por Pedro IV, en 1382, por la que reclamaba la presencia en Valencia del maestro moro de la Aljafería de Zaragoza, Farayg, para que conociera directamente allí la nueva técnica que se estaba aplicando en su residencia de la capital valenciana, procedi-



Fig. 13 : Azulejos de Teruel, s. XV. Museo de Teruel.

miento al que calificaba como muy provechoso, rápido de hacer y de bajo coste (“una obra de guix (yeso) e de rajola (azulejo), fort profitosa, fort espegada e de poca messió”) ¹³. Esta fórmula debió ser bastante común en los territorios de la Corona de Aragón, guardándose algunos ejemplos como los procedentes del suelo del claustro de monasterio de Poblet (Tarragona). Suponía técnicamente la aplicación de una capa de aljez, teñido de rojo con almazarrón, lo que le daba un aspecto similar al de las piezas de barro bizcochadas usadas también como solerías, si bien las aventajaba en cuanto a resistencia y por su acabado satinado, textura que se conseguía con el bruñido final. Sobre este suelo de yeso se insertaban los azulejos formando cenefas o composiciones distintas.

Paralelamente parece que subsistió también la aplicación de piezas vidriadas monocromas, tal como se recoge en el encargo hecho por el rey Martín V al maestro García Gonçalvez de Teruel, en 1402, para las obras de su palacio de Barcelona. El pedido se componía de 600 piezas negras y amarillas, según queda detallado en el documento (“600 rajoles negres e grogues”) ¹⁴, indicándose también en él que su envío fuera por tierra hasta Valencia, desde donde sería llevado por mar hasta la capital catalana.

Este tipo de azulejos monocromos se combinaron también con otros decorados a pincel, tal como se indica en el encargo realizado en 1446 para el azulejado de la capilla de la casa arzobispal de Zaragoza ¹⁵. La obra era contratada por los maestros moros Hamet el Caver, ollero de Teruel, y Hamet el Hali, ferrero zaragozano, que se comprometían a hacer los “eslavones” verdes, blancos y negros destinados a “las orlas de la dita capiella” (250 piezas) y los azulejos pintados con temas de lazo y follajes en los colores verde-morado, los mismos que se usaban coetáneamente en la vajilla (4.000 piezas).

La azulejería pintada de esta época recogió repertorios decorativos diferentes. Así, la epigrafía islámica aparece en

13 Rubio y Lluch :1918, p. 257, doc. 265 (carta del 20 de junio de 1382).

14 Girona Llagostera 1911-1912 : 177 (carta del 14 de abril de 1402, dirigida al bayle de Teruel).

15 Serrano y Sanz 1917 : 528-529.

16 Alvaro Zamora 1991 a : 165-198 (pieza nº 1).



Fig. 14 : Azulejos solería salón del trono palacio de la Aljafería, Zaragoza (1492-1495).



Fig. 15 : Azulejos solería salón del trono palacio de la Aljafería, Zaragoza (1492-1495).

Muel, en la clásica bicromía verde-morada, en una pieza fechable entre fines del siglo XIV y comienzos del XV que presenta escritura cúfica con la leyenda: “Al-Mulk” (“el poder”). Parece tratarse de un azulejo que formó parte de un friso decorativo mayor, que se fijaría al muro a través del orificio original que lleva en el centro y con el que seguramente se completaría la frase: “el poder es de Dios”, sucesivamente repetido (fig. 12) ¹⁶.

Coetáneamente en Teruel se produjeron azulejos tanto en verde-morado como en azul, en los que se recogen idénticas decoraciones que en la vajilla (fig. 13). Muestran tres fórmulas compositivas diferentes: unos son el soporte sobre el que se traza una escena o que se rellena totalmente con variados motivos en un claro horror vacui; otros, inscriben en su interior un rombo de lados rectos o curvos que sirve de marco al escudo, letra, emblema heráldico o motivo ornamental; finalmente, los hay que dibujan en su interior un escudo en vertical, que puede ir acompañado de alguna inscripción con el lema de la familia (“VIRTUTE”). Todos ellos rellenan los huecos vacíos con un repertorio conocido de piñas persas, plumeros, atauriques de perfil, enrollados y en reserva, hojas de helecho o de perejil, piñas, espirales, hojas de cardo, hojas en negativo u otros temas que sirven para precisar su cronología (basicamente fijada entre en 2º y 3er. cuarto del siglo XV, para la vajilla de Manises).

Se han encontrado así mismo otros azulejos hexagonales o alfarzones, que sin duda se combinaron con otros cuadrados para el revestimiento de suelos.

Toda esta producción cerámica resulta equivalente a la obrada en los alfares valencianos.

5.- LA AZULEJERÍA ZARAGOZANA DE FINALES DEL SIGLO XV: LA OBRA PINTADA Y LA EXPERIMENTACIÓN DE NUEVAS TÉCNICAS.

El palacio de los Reyes Católicos en el castillo de la Aljafería de Zaragoza constituye una interesante muestra del extensivo empleo de la azulejería y de las tipologías de solerías en moda en el último cuarto del quattrocientos, a la vez que se convierte en testimonio de la experimentación de nuevas técnicas cerámicas que conducirían, poco más tarde, a

la definitiva adopción de la azulejería de arista en Aragón.

Dicho palacio, insertado en la construcción taifa y mudéjar precedentes (el palacio taifa del siglo XI y el mudéjar de época de Pedro IV), fue construido bajo la dirección del maestro de obras moro Faraig de Gali (1488 y 1495) y las solerías a las que voy a hacer referencia se corresponden con las colocadas en el salón del trono y en las tres antecámaras anejas, entre 1492 y 1495 (de las que en la actualidad se conservan tan solo dos). Esta cronología se apoya, por un lado, en la presencia de la granada entre sus motivos ornamentales, tema que nos remite a la conquista de la ciudad del mismo nombre con la que se puso fin al reino nazarí (1492), y, por otro lado, en la cita del viajero alemán Jerónimo Münzer, que, como testigo directo, nos dejó por escrito la noticia de que para ese año lo principal de dicha obra estaba ya acabado (1495).

El conjunto de estas salas del palacio zaragozano estuvo orientado hacia la unidad de su diseño general, de manera que en la cerámica de sus suelos, en las yeserías que decoran sus puertas y en la labor de carpintería de sus techumbres se repitieron unos mismos temas básicos, a la vez que en el trazado de la solería del salón del trono se trasladaba el diseño básico de su artesanado. Para configurar dichos suelos se utilizaron tres tipologías cerámicas diferentes: las piezas bizcochadas, las vidriadas monocromas y los azulejos de cubierta estannífera. Con las primeras piezas citadas se configuró el esquema geométrico de su diseño, adoptando las segundas la forma de puntas de flecha encajadas, verdes y moradas; en tanto que los azulejos adquirieron el máximo protagonismo, en forma de piezas cuadradas, hexagonales y triangulares, pintadas en azul, en azul y morado o, excepcionalmente, en verde desvaído. Su temática ornamental, trazada a pincel y, en algunos casos esgrafiada, repite un variado muestrario de lacerías (figs. 14 y 15), atauriques carnosos, hojas acorazonadas y de cardo, piñas, rosetas y plumeros, además de la temática heráldica del yugo y las flechas, alusiva a los encargantes, y la ya citada granada, motivo emblemático del final de la reconquista peninsular, temas todos interpretados bajo una concepción estética y ritmos compositivos propiamente mudéjares. Es decir, se eligieron unas decoraciones derivadas de la denominada “loza dorada clásica” de Manises, moda que el alfar valenciano divulgó entre el 2º y 3er. cuartos del siglo XV. Las

17 Gonzalez Marti 1952 : 78 y sigtes.

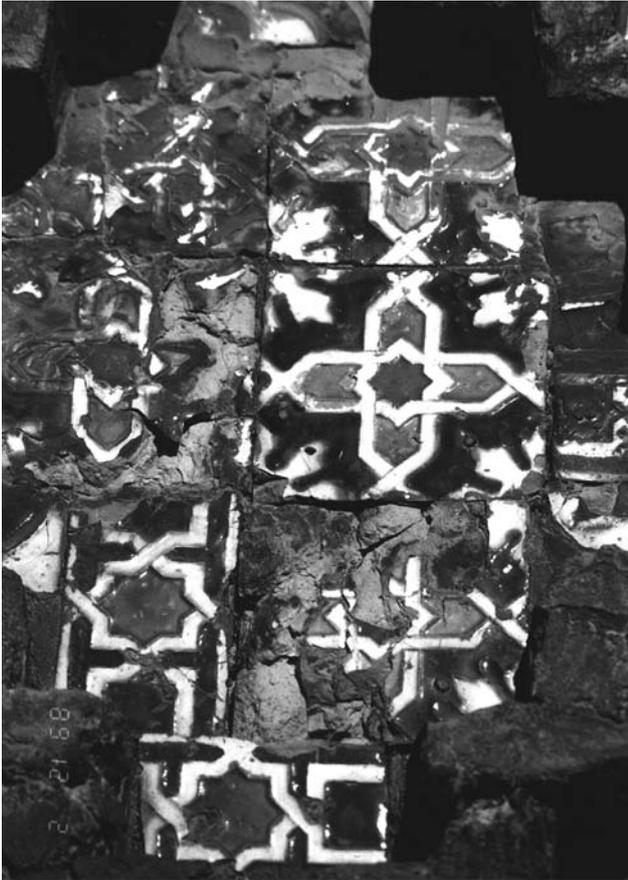


Fig. 16 : Azulejos torre Santa María de Utebo (1544) (cf Pl. h.-t. XIII, 1).

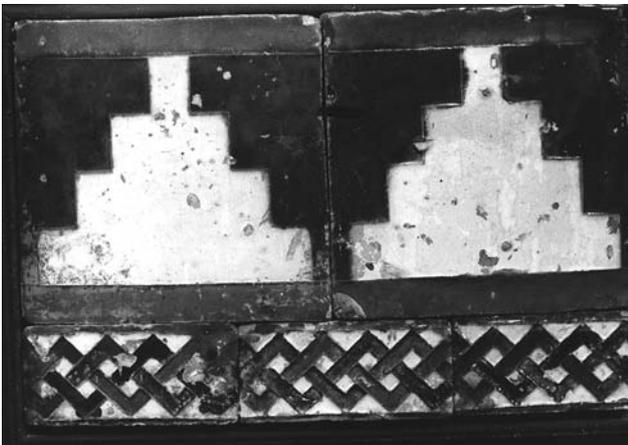


Fig. 17 : Azulejos Museo de Zaragoza (1ª década s. XVI).

características de su factura, su colorido y la forma de su trazado parecen sin embargo locales, tal como ya propusiera Manuel González Martí¹⁷, y nos remiten a Muel¹⁸, tal como veremos seguidamente.

En relación con ello interesa mucho el subrayar la técnica

de fabricación de algunos de estos azulejos, que muestran las líneas del dibujo en ligero relieve (fig. 14), como guía que habría de ser reseguída después por el decorador con el pincel, fórmula que encontramos por estas mismas fechas en otras solerías de palacios zaragozanos (como las procedentes del Torreón Fortea, descubiertas en sus obras de restauración). Esto supone que en la última década del siglo XV se estaban experimentando en Aragón nuevos procedimientos para facilitar una producción más rápida de los azulejos, que bien pudieron ser el punto de partida para la posterior generalización de la estampación de las decoraciones con moldes, conducente a la técnica de arista propiamente dicha. Además, algunos de los motivos ornamentales que aparecen en estos azulejos de la Aljafería (figs. 14 y 15) repiten exactamente otros realizados en Muel en la última técnica citada, tales como los conservados en la torre de Utebo (1544) o en otras piezas aparecidas en Muel (como las de desecho de testar conservadas en el Museo Etnológico de dicha localidad¹⁹). Es decir, que esta circunstancia nos lleva a concluir que unos y otros salieron de estos obradores de Muel, con tan solo una diferencia temporal que nos conduce ya a la técnica que se impondrá en el quinientos, la de la azulejería de cuenca o arista.

6. - EL TRIUNFO DE LA AZULEJERÍA DE ARISTA EN EL SIGLO XVI : LA PRIMACÍA DE LOS ALFARES ZARAGOZANOS. EXTENSIÓN, FUNCIONALIDAD Y EVOLUCIÓN.

El siglo XVI traerá consigo un triunfo completo de la cerámica como forma ornamental aplicada a suelos, muros y decoración de exteriores, de manera que pasa a ser material decorativo imprescindible en edificios civiles y religiosos. Esta generalización, sobre todo en su habitual empleo como arimadero, puede haber surgido como imitación de los revestimientos cerámicos del arte nazarí, hipótesis que en Aragón puede estar fundamentada a través de hechos concretos.

En este sentido es conocida la presencia de maestros moros zaragozanos en las obras de la Alhambra, emprendidas inmediatamente después de la conquista de Granada. Así, sabemos que, en 1492, el rey Fernando ordenaba desde su campamento de Santa Fé que acudieran a esta ciudad sus mejores alarifes moros de Zaragoza, los cuales tras haber trabajado en la construcción de su palacio de la Aljafería, intervendrían en las obras reales de la Alhambra. Se trataba de los dos hijos de maestro Moferriz, dedicados respectivamente a la labra de la madera y yeso, del hijo mayor de Brahem Palacio y Aramí (o Rami), acompañados en cada caso por otros dos oficiales de su especialidad, artífices todos de reconocido prestigio que habrían de volver más tarde a Aragón²⁰. En razón de esto, quizá el conocimiento directo del palacio nazarí, la admiración hacia sus extensos paramentos murales enteramente forrados de alicatados cerámicos, hacia sus vivas y brillantes superficies coloreadas, o hacia el suntuoso y llamativo resultado visual que suponía la aplicación de este revestimiento aislante, pudieron sugerir a los nobles y prelados que contemplaron el palacio encargar algo similar para sus posesiones en Aragón y a los artífices que contactaron directamente con esta solución cerámica a proponerla como

18 Alvaro Zamora : 1993.

19 Alvaro Zamora 1991 a (pieza nº 2).

20 De la Torre 1935 : 249-256.

21 Alvaro Zamora : 1996 b.



Fig. 18 : Azulejo de Muel (s. XVI). Museo Etnológico, Muel.

nueva forma ornamental en sus proyectos. Creo que sería en este contexto, o en otro similar al que acabo de explicar, en el que podría entenderse la eclosión y éxito que tuvo la cerámica de revestimiento arquitectónico en Aragón, irradiando esta moda desde Zaragoza.

La técnica que triunfa será la de arista o cuenca, cuya gran ventaja sobre cualquier otro modo de fabricación azulejera precedente radicará en el hecho de estampar la totalidad de la decoración de una vez mediante moldes de madera, que recogían las líneas del dibujo en hueco, de forma que quedaban marcadas en relieve sobre la pieza de barro tierno; así, se pasaba ya directamente a su primera cocción, vidriándola seguidamente con barniz de estaño y coloreando sus huecos con los diferentes óxidos, para finalmente cocerla por segunda vez. Es decir, con esta técnica no era preciso un decorador especializado y se obtenían los azulejos de forma más rápida. Esta azulejería de arista se produjo en diferentes alfares, como: Muel, Cadrete, María de Huerva y Zaragoza (todos estos en torno y en la capital), posiblemente en Villafeliche y, quizá, en Morata de Jalón, así como en Huesca, en este caso por la movilidad de los azulejeros zaragozanos que acudieron a trabajar temporalmente allí. El resultado es una producción homogénea, con un mismo repertorio básico, en la que parecen haber destacado sobre todo los dos primeros centros citados. Ejemplo de su unidad e, incluso, de la intervención conjunta en una misma obra de artífices de diferentes alfares sin diferencias remarcables en lo realizado, es el encargo de diversas azulejerías para la catedral de La Seo de Zaragoza entre 1557 y 1582, que están documentadas como obra de Lope Lançari y Juste Lançari, de Muel (que trabajan entre 1557 y 1568, obrando algunas de las piezas más significativas), de Joan de Aragón, de Cadrete (que interviene entre 1565 y 1574) y de Alexos de Alborge, de María de Huerva (que lo hará entre 1577 y 1582)²¹.

La abundante documentación consultada me permite también conocer los términos con que se designaban las diferentes tipologías de piezas e identificarlos con las azulejerías conservadas hasta la actualidad. Así, se llamaban “coronas” a las piezas rectangulares, de disposición vertical, que servían de coronamiento o remate de los paños murales, y se denominaban “cintas” y “cintillas”, a los azulejos por lo general de la misma forma, pero dispuestos apaisados, que perfilaban los distintos paños ornamentales mayores formando cenefas (en los contratos se expresa todo esto de modos tales, como: “poner despues una cinta y por remate la corona”). Otros azulejos se designan como “de friso”, tratándose por lo común de piezas cuadradas con cuya reunión se componía uno o más motivos (así, se dice en las capitulaciones de obra: “dos hila-

das de grifios (grifos) / o águilas, que es el friso”). Las más abundantes fueron, sin embargo, las piezas “archetadas”, que como azulejos cuadrados de cuarto permitieron configurar con cuatro de ellos un tema completo, llamado “rosa”, dando lugar así a extensos paños ornamentales (se describen documentalmente como: “tres rosas de azulejos archetados que son seis hiladas de alto”). Finalmente, había azulejos “quarteados”, que son los que hoy llamamos de cartabón, de forma cuadrada y dividada en dos partes diagonalmente (se encargan en los contratos: “bandedados de verde y blanco”).

La funcionalidad de esta cerámica fue muy diversa, usándose en exteriores e interiores. En la primera ubicación, tenemos el ejemplo de la arquitectura mudéjar aragonesa que sustituirá a partir del siglo XVI la típica decoración de piezas monocolors de las torres o la azulejería pintada vista anteriormente, por esta nueva técnica cerámica. El modelo de esta novedosa fórmula parece haber sido la torre de Santa María de Utebo (Zaragoza), edificada por Alonso de Leznes en 1544, en la que a la larga inscripción cerámica y algunas pocas piezas monocromas (rombos y cuadrados, verdes y blancos) se unió un extenso y variado repertorio de motivos de arista (fig. 16), cuyo papel en el muro siguió siendo el mismo que el que había tenido la cerámica del mudéjar aragonés anterior, desde mediados del siglo XIII, es decir, el de: aislar y perfilar los diferentes paños ornamentales en ladrillo; destacarlos con el relleno de sus fondos; tejer en unidad colorista la totalidad de los paramentos murales; y disolver la realidad material de la arquitectura a través del color-brillo-luz, subrayando así el carácter cambiante y no permanente de toda obra humana. A este ejemplo de Utebo le seguirán muchos más, en los que la cerámica se aplicará cada vez con menor extensión, tendiendo a abandonar esta concepción mudéjar (islámica) por otra renacentista, en la que se subraya lo constructivo y sus proporciones. Entre los ejemplos que podrían citarse, mencionaré únicamente el de la torre turolense de Muniesa, o los de las zaragozanas de Villamayor (1587) y Monterde (ambas, 2ª mitad siglo XVI).

Por otra parte, esta azulejería de arista se empleó igualmente en exteriores civiles, como puede verse aún hoy en la Lonja de Mercaderes (1541) y en la casa-palacio de los condes de Morata (1551-1552), ambas en Zaragoza, que muestran bien la adición de frisos cerámicos o bien el relleno con azulejos de sus óculos ornamentales.

A esto se uniría, en iglesias y edificios particulares y públicos, su aplicación ya comentada como arrimaderos y solerías. En este caso, en los revestimientos murales se usarían tan sólo azulejos de arista policroma en diferentes combinaciones, en tanto que en los suelos esta tipología cerá-



Fig. 19 : Azulejo iglesia parroquial Castejón de las Armas (s. XVI).

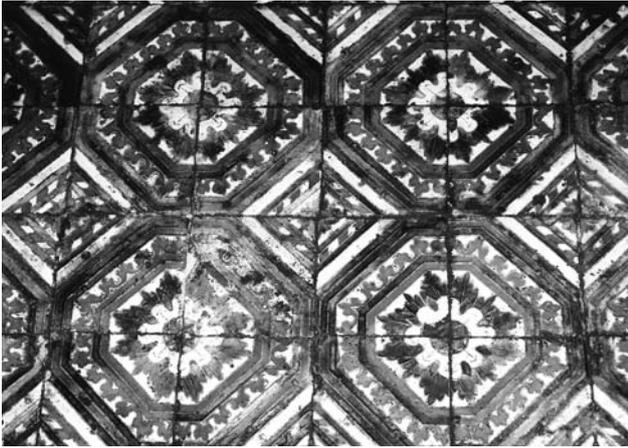


Fig. 20 : Solería capilla Sacramento, catedral de Huesca (1544, Antón Belbix) (cf Pl. h.-t. XIII, 2)

mica se combinaría frecuentemente con otros materiales, entre los que, en Aragón, destacó el empleo del aljez (yeso teñido con almazarrón (almagre), bien bruñido, que daba como resultado unos suelos de gran resistencia, rojizo-satinados, en los que se salpicaban azulejos de arista como cenefas - que perfilaban toda su extensión o con las que se componían diseños geométricos -, o a manera de cuadros ornamentales. Su apariencia fue la de alfombras desplegadas sobre el suelo, en tanto que la continuidad de la capa de yeso proporcionaba a éste un aspecto de unidad que la combinación con piezas bizcochadas no permitía obtener, dado el carácter visible de sus juntas (se conciernan documentalmente como: un "suelo de aljez, muy a nivel y bien bruñido", "de aljez almagrado", "con sus cintas y rosas de azulejos quarteados"). Entre los ejemplos que han llegado hasta nosotros pueden citarse las solerías de la casa de la Real Maestranza (o Casa de don Miguel Donlope, 2º cuarto del siglo XVI) y el suelo del coro alto de la iglesia de San Carlos Borromeo (último cuarto siglo XVI), ambos en Zaragoza.

Esta azulejería de arista se caracterizó por una policromía de "hasta cinco colores", tal como quedaba precisado en sus contratos de encargo, que fueron el azul, verde, morado-negrusco, amarillo-melado y blanco. Para su fabricación se usaron moldes, hechos en madera, seguramente por fusteros (carpinteros) y a partir de los modelos o muestras, que son también habitualmente mencionados en la documentación de la época. En cuanto al muestrario ornamental unió dos repertorios distintos, el islámico-mudéjar y el renacentista, que pudieron coexistir en una misma obra, o preferirse uno u otro según la ocasión, para finalmente evolucionar hacia el predominio de la segunda orientación conforme avanza el quinientos.

En el repertorio de tradición islámica destaca el tema de las almenas escalonadas, usadas como remate de los arrimaderos, que vienen a coincidir con el característico acabamiento de los alicatados murales nazaríes, hecho que refuerza la relación antes expuesta con Granada. Hay, además, constancia de su temprano empleo, ya que así se describen documentalmente, en 1501, los azulejos que se encargaron a azulejeros moros de Cadrete (Amet Ferrero y Mahoma Tendilla) para el monasterio de Santa Engracia de Zaragoza (fig. 17). Se da aquí la circunstancia de que uno de los maestros que orientaron y controlaron el encargo fue Brahem Mofferriz, seguramente el maestro ya citado por su trabajo en la Alhambra en 1492. Otros motivos de esta misma orientación estética fueron los temas de lazo, a base de cintas blancas enlazadas componiendo estrellas de ochos, eslabones u otros diseños



Fig. 21: Solería capilla Sacramento, catedral de Huesca (1544, Antón Belbix) (cf Pl. h.-t. XIII, 3).

radiales, y los atauriques, también blancos, dispuestos sobre fondo coloreado (figs. 16, 17, 18 y 19). De los primeros se guardan ejemplos en la Aljafería, catedral de La Seo y Museo de Zaragoza, en la torre de Utebo (Zaragoza), en Albalate del Arzobispo (Teruel) o en Castejón de las Armas (Zaragoza).

El repertorio renacentista comienza casi a la vez que el anterior, siendo muy probable que en su introducción en los alfares mudéjares zaragozanos influyeran aportando modelos los encargantes de las obras y los fusteros que hacían los moldes de los azulejos, así como la presencia en la capital aragonesa de artífices llegados de fuera, como Cristóbal Vitver de Augusta, maestro de azulejos alemán activo en Zaragoza entre las décadas de los años veinte y treinta, que estuvo asociado cierto tiempo (1529) con otro maestro de Cadrete (Iñigo de Tendilla). Lo peculiar en Aragón será que en el siglo XVI no se impondrá la azulejería pintada tipo pisaño - tal como sucedió en Sevilla o Talavera, alfares en los que esta técnica pictórica desplazó a la de arista - sino que se adoptarán únicamente los nuevos motivos ornamentales, tras pasándolos a la técnica ya conocida. En algunas obras, como la de la catedral de Barbastro, el encargo obrado en Muel por Troyllos de Heredia (1535) combinará, en técnica mixta, la decoración en relieve de arista y el dibujo plano pintado a pincel, recogiendo el nuevo muestrario a base de cresterías flor-delisadas y temas vegetales radiales. En otros casos, como en la capilla del Sacramento de la catedral de Huesca (1544, del azulejero zaragozano Antón Belbix) encontramos composiciones circulares y octogonales (figs. 20 y 21), a modo de casetones en las que se inscriben decoraciones vegetales, iguales a las de otros azulejos sevillanos y a los realizados para el castillo de Sant'Angelo, en Roma, en el pontificado de León X (1513-1521). Entre los muchos ejemplos de la introducción del repertorio clásico están los suelos y arrimaderos de la ermita de la Virgen del Aguila de Paniza (1532), de La Seo de Zaragoza (1557-1582) o del monasterio de Veruela (1548-1557, Zaragoza), que incluyen en todos los casos tanto diseños decorativos habituales como otros específicos de cada encargo, tales como las águilas coronadas alusivas a la Virgen, del primer ejemplo; el escudo del Cordero, propio del Cabildo de Zaragoza, de la segunda obra citada; o las armas del arzobispo don Hernando de Aragón y del abad don Lope Marco, del tercer conjunto mencionado. Otras azulejerías, como las conservadas en las Canonessas del Santo Sepulcro, de Zaragoza (hacia 1560), coronan el paño mural mediante frisos y remates de águilas, jarrones, altares clásicos, guirnaldas y cintas.



Fig. 22 : Solería capilla de San Miguel, La Seo de Zaragoza (hacia 1569-70).

Como expresión de la alta calidad y originalidad de la azulejería de arista aragonesa basta contemplar los ejemplos de la solería de la capilla de Zaporta (o de San Miguel) en la catedral de la Seo de Zaragoza (hacia 1569-70) y el arrimadero del salón de la casa-palacio de los condes de Morata, en Sabiñán (Zaragoza, hacia 1570) (figs. 22 y 23). Para ambos se copiaron motivos del tratado de Serlio (Sebastián Serlio Bolonés, Reglas generales de arquitectura), componiendo así un diseño geométrico con motivos vegetales inscritos en el suelo, y una lógica composición arquitectónica, en el arrimadero, compuesta por basamento, pilastras pseudotoscanas y entablamento superior, con los que se encuadraron los paños ornamentales mayores. En su decoración se incluyeron sogueados, bucranios, mascarones, guirnaldas, frutos, dentículos, ovas, perlaris y acantos.

A partir de las últimas décadas del siglo XVI resulta evidente el predominio de los motivos renacentistas, con un uso cada vez más abundante en los arrimaderos de los azulejos “cuarteados” (de cartabón) y con la definitiva adopción de los diseños manieristas, inspirados en el preciosista repertorio de las escuelas de Amberes y Fontainebleau, que nos presentan desde dragones, cuernos de la abundancia, grifos y jarrones metálicos a las “ferrerías” o cueros recortados, los mascarones clásicos transformados en lo que se viene llamando como “cabezas de indios”, o los medallones ovales y rombos. También en este caso, los nuevos diseños pudieron llegar a través de los talleres de pintura y escultura, o por la presencia de maestros de azulejos foráneos, como Lorenzo de Madrid. Su presencia en Zaragoza entre los años 1586 y 1589, combinará desde la traida de azulejos desde su Toledo natal (para la Diputación del Reino, en Zaragoza) a su personal fabricación local, pero sin que su estancia en la capital aragonesa alcanzara la incidencia de su posterior presencia en Valencia y en Barcelona, donde - junto a otros artífices castallanos - contribuyó a imponer el gusto talaverano. Pero en todo caso, quizá, su breve instalación en Zaragoza favoreciera la adopción de nuevos temas que habrían de ser traspasados una vez más a la técnica de arista. Ejemplos diversos de todo ello podemos encontrarse en: las iglesias zaragozanas de Tobed, Aniñón o Fuentes de Jiloca (décadas de 1580-1590); en la capilla de los Claramun, en la iglesia de San Francisco de Barbastro (Huesca, última década siglo XVI); en la ermita de Santa Lucía de Campillo de Aragón (Zaragoza, fines siglo XVI), o la iglesia parroquial de Valmadrid (Zaragoza, 1609).

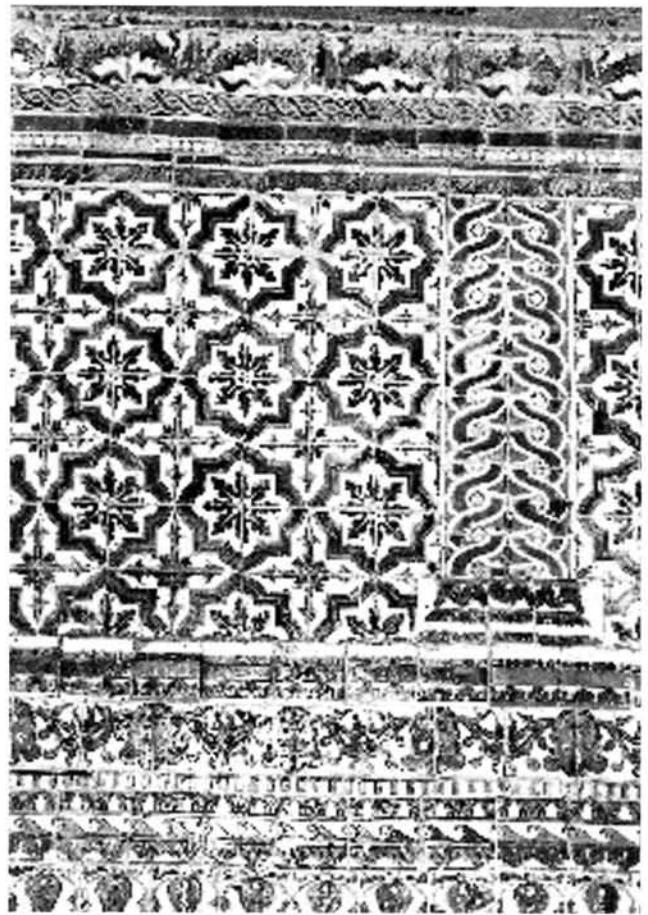


Fig. 23 : Arrimadero palacio condes Morata, Sabiñán (hacia 1570).

Finalmente, en la transición al siglo XVII, se abandonará en muchas obras la riqueza decorativa tomada de los grabadores flamencos, franceses e italianos en favor de una mayor severidad herreriana, derivada del estilo del Escorial (Juan de Herrera). Es la evolución que aparece coetáneamente en la azulejería talaverana, que tiende también hacia un estilo “desornamentado”, en obras como las del convento de Santo Domingo el Real de Toledo (hacia el 1600). En Aragón, es ejemplo de este nuevo gusto - plasmado en la técnica de arista - el arrimadero del Trasagrario de la iglesia de San Miguel de los Navarros de Zaragoza (hacia 1603-1604), en el que los azulejos de cartabón verde-blancos componen bandas diagonales sobre el paño mural, rematadas por un entablamento clásico con dentículos, contarios y cenefas de acantos en abreviada policromía (fig. 24).

El arraigo de esta técnica azulejera hará que perviva en Aragón hasta la segunda mitad del siglo XVII, empleando en muchos casos los mismos modelos y moldes que en el quinientos, hecho que en buena parte fue propiciado por la forma como hubieron de abandonar sus obradores los moriscos expulsados de la península en 1610, ya que tuvieron que dejarlos intactos y con todos sus útiles de trabajo²².

7. - OTRAS TIPOLOGÍAS CERÁMICAS EN SOLERÍAS Y CUBIERTAS.

Además de las técnicas y tipologías hasta aquí citadas, se usaron todavía otras soluciones cerámicas más aplicadas a la

22 Para toda esta parte remito a bibliografía citada en nota anterior.

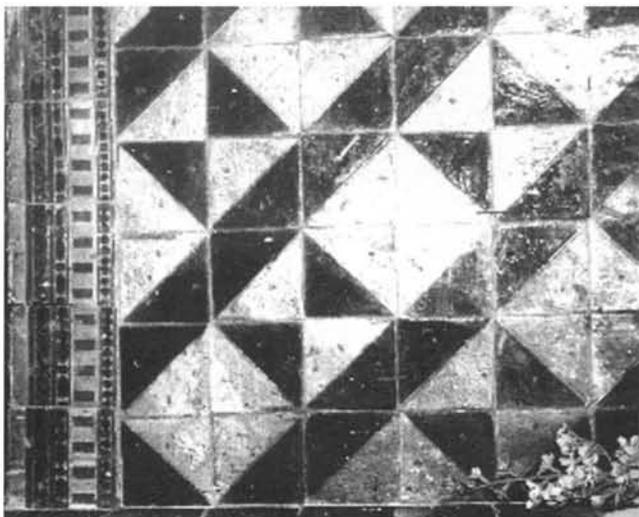


Fig. 24 : Arrimadero capilla Tras-sagrario iglesia de San Miguel, Zaragoza (1603-4).

arquitectura aragonesa. En lo que se refiere a los suelos, hay ejemplos del empleo de piezas vidriadas monocromas, en forma tanto de azulejos cuadrados como rombales, coloreados en verde, azul, morado-negruczo o blanco, en combinaciones que permitieron configurar sencillos dibujos geométricos. Muestra de estas solerías, en la primera modalidad de piezas cuadradas, es el suelo de la de la capilla de Santa Ana en la catedral de Huesca (concluida en 1522), que puede corresponder al encargo cerámico hecho por su cabildo, entre 1522 y 1525, a los maestros moros Mahoma Tendilla, Mahoma el Toledano y Alí Sotillo (que considero llegados de Cadrete, en las cercanías de Zaragoza). Para su colocación se contrataría, en 1524, a Alí Guarrás “maestro de asentar azulejos de Tórtoles” (cerca de Tarazona, en provincia de Zaragoza), que se comprometió mediante capitulación a poner los azulejos “en toda la iglesia, capillas y coro, a extajo (destajo)”²³. Ejemplo de la otra forma, la de piezas rombales, parece ser la solería del coro de la iglesia de San Pablo de Zaragoza, que quizá se corresponda con los azulejos anotados en 1608 en sus libros de cuentas, como “remiendo” de su suelo²⁴.

Finalmente, otra tipología cerámica que habría de tener un gran éxito y pervivencia en Aragón (por lo menos hasta el siglo XVIII) será la de las tejas vidriadas monocolors, que tuvieron como uno de los centros de producción los obradores de Muel. Se trata en este caso de un tipo de teja plana, estrecha y acabada en forma de lengüeta curva, barnizada sólo por la parte visible y provista de un orificio por el que sujetarla a la cubierta, tipología que en la documentación del siglo XVI es denominada “cobertera” y en los siglos siguientes “pizarra”. Las hubo de esta forma en el palacio de la Diputación del Reino, en Zaragoza, donde eran reparadas en 1584, quedándonos el testimonio de su colocación original en la Vista de Zaragoza que dibujara, en 1563, Anthonius van der Wyngaerde. En ella vemos como la alternancia de colores en la disposición escamada de estas tejas daba lugar a una rítmica composición geométrica de rombos²⁵.

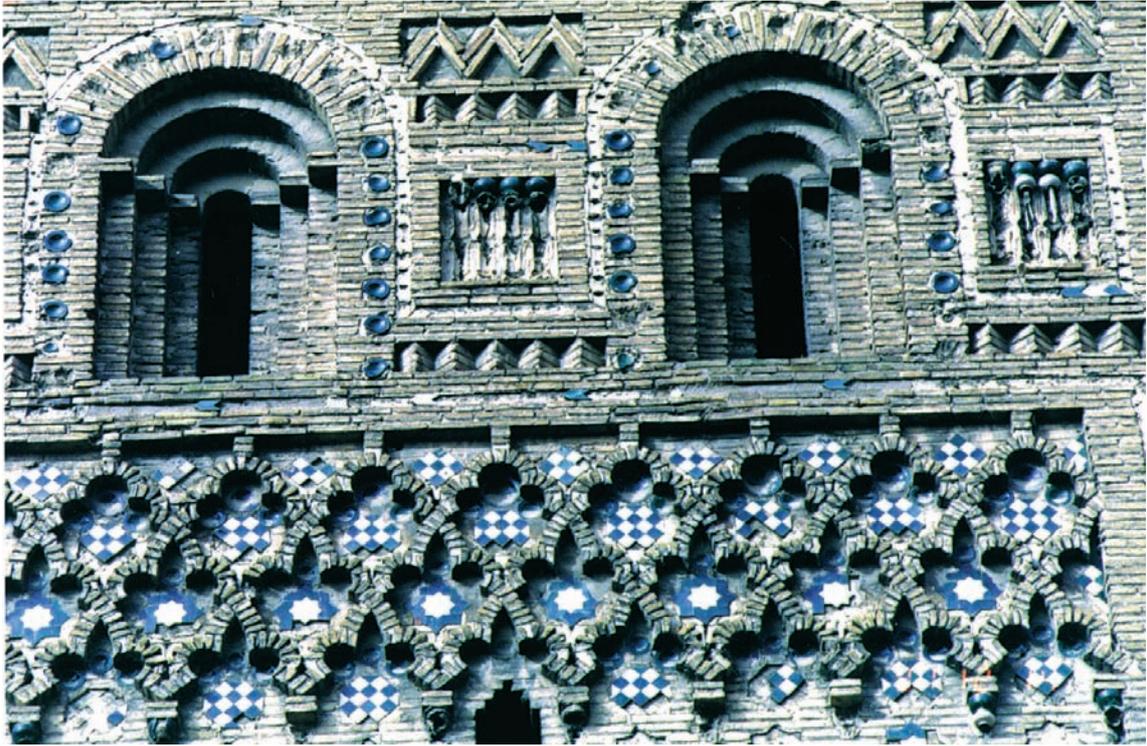
²³ Duran Gudiol 1991 : 139-143 y 154.

²⁴ Archivo 1992 doc. 21 y FATAS.

²⁵ San Vicente Pino 1992 : doc. 21 ; Fatas 1974 : 39.

BIBLIOGRAPHIE

- Almagro 1962** : ALMAGRO (M.), LLUBIA (L.M.).— La cerámica de Teruel. Teruel, Instituto de estudios Turolenses, 1962.
- Álvaro Zamora 1976** : ÁLVARO ZAMORA (M.I.).— Cerámica aragonesa I., Zaragoza. Librería General. Colección Aragón, nº 2, 1976 (1ª ed.).
- Álvaro Zamora 1984** : ÁLVARO ZAMORA (M.I.).— Lo aragonés y lo sevillano en la ornamentación mudéjar de La Parroqueta de La Seo de Zaragoza. *Revista Artigrama*, Zaragoza, Departamento de Hª del Arte, Universidad de Zaragoza, nº 1, 1984, p. 47-66.
- Álvaro Zamora 1986a** : ÁLVARO ZAMORA (M.I.).— Materiales, técnicas artísticas y sistema de trabajo: la cerámica mudéjar. En : Actas III Simposio Internacional de Mudejarismo. Teruel, 1984, Teruel, 1986, p. 621-645.
- Álvaro Zamora 1986b** : ÁLVARO ZAMORA (M.I.).— El convento franciscano de San Salvador en Pina de Ebro (Zaragoza). La cerámica de su torre. *Revista Artigrama*, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Zaragoza, nº 3, 1986, p. 58-70.
- Álvaro Zamora 1991a** : ÁLVARO ZAMORA (M.I.).— El Museo Etnológico de Muel. Interés de sus fondos de azulejería. *Revista Artigrama*, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Zaragoza, n.ºs. 8-9, 1991-1992, p. 165-198.
- Álvaro Zamora 1991b** : ÁLVARO ZAMORA (M.I.).— La cerámica de Teruel. En : VV. AA. Teruel Mudéjar. Patrimonio de la Humanidad. Zaragoza, Ibercaja, 1991, p. 203-237.
- Álvaro Zamora 1993** : ÁLVARO ZAMORA (M.I.).— Tradición e innovación en la cerámica aragonesa. En : Las Artes en Aragón durante el reinado de Fernando el Católico. Zaragoza, 1992. Actas, Zaragoza. Institución Fernando el Católico, 1993, p. 199-222.
- Álvaro Zamora 1996a** : ÁLVARO ZAMORA (M.I.).— La decoración cerámica en las obras del Papa Luna. En : Actas VI Centenario de Benedicto XIII, Papa Luna: Jornadas de estudio. Calatayud, 1994. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1997.
- Álvaro Zamora 1996b** : ÁLVARO ZAMORA (M.I.).— Cerámica aragonesa, Zaragoza, Ibercaja, 1997.
- Bazzana 1985** : BAZZANA (A.), MONTMESSIN (Y.).— La céramique islamique du Musée Archéologique Provincial de Jaén (Espagne). Madrid, Publications de la Casa de Velázquez. Série Etudes et Documents, I, 1985.
- Borrás Gualis 1985** : BORRÁS GUALIS (G.M.).— Arte mudéjar aragonés, Zaragoza. CAZAR y COAA TZ, 1985.
- De la Torre 1935** : DE LA TORRE y DEL CERRO (A.).— Moros zaragozanos en obras de la Aljafería y de la Alhambra. *Anuario del Cuerpo Facultativo de archiveros, bibliotecarios y museólogos*. III, Madrid, 1935, p. 249-256.
- Duran Gudiol 1991** : DURAN GUDIOL (A.).— La catedral de Huesca. Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1991.
- Fatàs 1974** : FÁTAS (G.), BORRAS (G. M.).— Zaragoza 1563, presentación y estudio de una vista panorámica inédita. Zaragoza, 1974.
- Girona Llagostera 1911** : GIRONA LLAGOSTERA (D.).— Itinerari del rey en Martí (1396-1402 y 1403-1410). Institut d'Estudis Catalans. Barcelona, Palau de la Diputació, año IV, 1911-1912.
- Gonzalez Marti 1952** : Manuel GONZALEZ MART (M.). — Cerámica del Levante español: siglos medievales. 2. Alicatados y azulejos, Barcelona, ed. Labor, 1952.
- López, 1983** : LÓPEZ PEREZ (C.M.), UBIETO ARTUR (M.I.).— Aproximación a la población bilbiliana según el reparto parroquial de 1253. En : Actas Primer Encuentro de Estudios Bilbilitanos, 1982. Calatayud, 1983, tomo II, p. 199-209.
- Rodríguez y Martel 1877** : RODRIGUEZ Y MARTEL (J.A.).— Antigüedad célebre de la Santa Iglesia Colegial de Santa María la Mayor de Daroca. 1675. Madrid, 1877.
- Rubio y Lluch 1918** : RUBIO Y LLUCH (A.).— Documents per l'Historia de la cultura catalana Mig.Eval. II. Barcelona, 1918.
- San Vicente Pino 1992** : SAN VICENTE PINO (A.).— Lucidario de las Bellas Artes en Zaragoza: 1545-1599. Zaragoza, 1992.
- Sanmiguel Mateo 1983** : SANMIGUEL MATEO (A.).— Una torre mudéjar de tipo arcaico en Maluenda. En : Actas Primer Encuentro de Estudios Bilbilitanos, 1982. Calatayud, 1983, tomo I.
- Serrano y Sanz 1917** : SERRANO Y SANZ, (M.).— Documentos relativos a las Bellas Artes en Aragón (siglos XIV y XV). *Revista Arte Español*. II. Madrid, 1917.



XII 1 - cf. p. 643, fig. 3.



XII 2 - cf. p. 645, fig. 6.



XIII 1 - cf. p. 650, fig. 16.



XIII 2 - cf. p. 652, fig. 20.



XIII 3 - cf. p. 652, fig. 21.