

# LA CERÁMICA EN VERDE Y NEGRO: LOS ORÍGENES DE UNA TRADICIÓN HISTORIOGRÁFICA

NEUS SERRA VIVES  
Universitat de les Illes Balears  
ORCID ID:0000-0001-5832-2182  
neuserra85@hotmail.com

## RESUMEN

El presente artículo tiene como objetivo presentar los orígenes del coleccionismo y de los estudios histórico-artísticos en torno a la cerámica medieval española decorada en verde y negro. Aunque estos pioneros esfuerzos se han visto en gran medida superados, puesto que respondían al espíritu de un momento ya caduco, su revisión reúne noticias dispersas, a veces ya olvidadas, y facilita una aproximación global sobre la que poder construir nuevos discursos sobre este tema centenario.

*Palabras clave:* coleccionismo, historiografía, cerámica medieval, verde y negro, Paterna, Manresa.

*Fecha de entrega:* 4 de noviembre de 2021  
*Fecha de aceptación:* 4 de diciembre de 2021

## ABSTRACT

### *Ceramics in green and black: The origins of a historiographic tradition*

This article aims to present the origins of Spanish green and black medieval ceramics collecting and historical-artistic first approaches. Although these pioneering efforts have been largely surpassed, since they responded to the spirit of an outdated time, their review brings together scattered news, sometimes already forgotten, and facilitates a global approach from which to build new discourses around this centenary topic.

*Key Words:* collecting, historiography, medieval ceramics, green and black, Paterna and Manresa.

NEUS SERRA VIVES Licenciada en Historia del Arte por la Universidad de las Islas Baleares, master en gestión del patrimonio cultural por la misma universidad y master en gestión y conservación del patrimonio mueble por la Universidad de Perpiñán Via Domitia. Actualmente, se halla finalizando el doctorado sobre cerámica medieval en Mallorca, en la Universidad de Barcelona.

Ha colaborado como voluntaria en diversas excavaciones arqueológicas entre las que destaca la del Barrio de Obradors de Manises, organizada por el Museo Nacional de Cerámica de Valencia. También ha colaborado con el Museo de Mallorca en la gestión de sus colecciones. En la actualidad ejerce de profesora asociada en la UIB.

Cabe destacar sus publicaciones que abordan el tema de la cerámica medieval y su consumo en la Mallorca medieval, como el reciente estudio publicado en las actas del XI Congreso de cerámica medieval y moderna en el Mediterráneo (Turquía, 2015), así como la participación en diversos seminarios internacionales en la Universidad de Saint Andrews, Escocia, o en la Florida State University de Estados Unidos.



## INTRODUCCIÓN

El presente artículo se propone ofrecer una revisión de las pioneras aportaciones al estudio de la cerámica medieval decorada en verde y negro de la Península Ibérica.<sup>1</sup> Si bien, algunas de las cuestiones planteadas se han visto ampliamente superadas, y las confusiones entre las distintas producciones podrían considerarse obsoletas, su recuperación en este texto responde a diversos objetivos. Por una parte, se pretende establecer una valoración no solo de los distintos eruditos y coleccionistas que contribuyeron a su descubrimiento y difusión, sino también las circunstancias y condicionantes que motivaron la direccionalidad de aquellos primeros planteamientos.

Por otra parte, y sin por ello desmerecer los avances producidos al respecto, el lector podrá comprobar como ciertos aspectos continúan aún vigentes en la actualidad. Así, permanece una cierta prioridad de los estudios en torno a la cerámica valenciana en detrimento de la producción catalana, más conocida en contextos receptores, debido a la ausencia de talleres localizados hasta ahora.<sup>2</sup> También se recurre, en la bibliografía más reciente, a determinados ejemplares ya canónicos (recuperados dentro del primer tercio del siglo xx y tratados en este trabajo) para ilustrar la evolución de la producción en verde y negro. Si bien su validez es indiscutible, las circunstancias de estos hallazgos resultan en gran parte desconocidas.

En último lugar, persiste el silencio documental respecto a la cerámica decorada en verde y negro. La falta de referencias coetáneas escritas sobre esta decoración pone un mayor peso en los restos materiales a la hora de generar nuevos discursos. Este desequilibrio documental, que contrasta con la relativa abundancia de fuentes para la cerámica de reflejos metálicos, también condicionó los primeros esfuerzos por estudiarla destacando un enfoque histórico-artístico centrado en los motivos e imágenes que sobre ella se reproducían.

## ESTADO DE LA CUESTIÓN

La irrupción de la cerámica decorada en verde y negro, en los territorios cristianos de la Cuenca del Mediterráneo, se produjo de manera más o menos simultánea a lo largo del siglo XIII. Los principales centros alfareros se diferenciaron entre sí a través de un estilo pictórico propio, mientras que la principal novedad técnica, la cobertura estannífera y las decoraciones en negro de óxido de manganeso y verde de óxido cobre, se mantuvieron constantes en todos ellos.

<sup>1</sup> Este artículo presenta parcialmente el estado de la cuestión desarrollado por la autora en la tesis doctoral: *El consum de ceràmica a la Ciutat de Mallorca a través de la cultura material (segles XIII i XIV)*. Tesis doctoral inédita. Universidad de Barcelona, 2021

<sup>2</sup> A excepción de la llamada “pisa arcaica” cuya producción ha sido claramente documentada en el centro de Barcelona (Beltrán, 2007; García i Buxeda, 2007; Huertas, 2008; Serra, 2016).

La historiografía ha otorgado, para el caso de la Península Ibérica, un papel preeminente a los talleres valencianos, por encima de los catalanes o turolenses, aunque no por ello tiene que inferirse su anterioridad con respecto al resto. Existe en torno a esta cuestión un debate un tanto infructuoso con el que se ha intentado determinar la primacía de un taller sobre el otro.<sup>3</sup> Así, la similitud entre las producciones de Teruel y Valencia contribuyó a escindir a los ceramólogos en dos posicionamientos contrapuestos. De un lado, aquellos que veían en Paterna el centro de desarrollo de la cerámica bicolor en la España cristiana y del otro, aquellos que consideraban a Teruel como el origen de esa misma producción.<sup>4</sup>

En el año de 1907, el descubrimiento en Paterna de abundantes deshechos cerámicos con esta coloración marcaba el inicio de una labor “valencianista”<sup>5</sup>, con un marcado acento anticuarista, que apartaría por primera vez la mirada de los coleccionistas del exótico encanto de la loza de reflejos metálicos.

Como tendremos ocasión de ver a lo largo de estas páginas, las primeras aproximaciones hacia estos restos se encuentran inextricablemente unidas al comercio de antigüedades y a las exposiciones internacionales por coleccionistas de cerámica. Aunque la ‘nueva’ producción no llegó a suplantar, ni a alcanzar las cotas de la loza de reflejos metálicos, ésta fue plenamente aceptada desde el principio e integrada en los principales circuitos comerciales, llegando a exportarse más allá de nuestras fronteras. Según nuestro parecer, el éxito de la cerámica medieval Orvietana, redescubierta tan solo unos años atrás, habría iniciado el gusto y fascinación por este tipo de decoraciones que se alejaban de la sofisticación de las lozas doradas o hispano-árabes, y exponían una estética rudimentaria más cercana a la de las manifestaciones artísticas propias del occidente medieval.<sup>6</sup>

Sobre el hallazgo del testar de Paterna, existen dos versiones protagonizadas por el francés Paul Tachard y el valenciano Manuel González Martí respectivamente.<sup>7</sup> La primera de ellas aparecía publicada en el catálogo de venta de la colección cerámica del propio

<sup>3</sup> González, 2000: 16

<sup>4</sup> De esta manera, González Martí fue el máximo exponente de la postura a favor de la prioridad de la producción valenciana frente a la de Teruel, mientras que otros investigadores como Jaime Caruana (1951), Martín Almagro y Luis Llubia (1962) consideraban Teruel como el centro de irradiación de la técnica en verde y negro de época cristiana. Marçal Olivari (1952), en cambio, optaba por una postura intermedia, reconociendo para Paterna y Teruel un precedente común que se encontraría en las producciones califales.

<sup>5</sup> Vocablo acuñado por María Isabel Álvaro Zamora (1976: 67) al explicar los motivos que llevaron a priorizar la cerámica de Paterna por encima de la turolense.

<sup>6</sup> Algunas de las obras que tratan esta cuestión son: RICCETTI, Lucio, “Nascita di un paradigma: La ceramica medievale orvietana in alcuni inediti di Pericle Perali”, *Bolletino Istituto Storico Artistico Orvietano*, XLVIII-XLIX, 1999, pp. 233-258; RICCETTI, Lucio, “J. Pierpont Morgan e Alexandre Imbert. La scoperta e la fortuna della ceramica medievale orvietana intorno al 1909”, *1909 tra collezionismo e tutela: Connoisseur, antiquari e la ceramica medievale orvietana*, Galleria Nazionale dell’Umbria, Perugia y Orvieto, 2010, pp. 23-136; RICCETTI, Lucio, “L’infanzia del gusto”. Il collezionismo di ceramica medievale e rinascimentale in America fra Otto e Novecento”, *Nuova rivista storica*, vol. 96, 2, 2012, pp. 581-626; RICCETTI, Lucio, “Vendere il passato. Ceramica medievale orvietana a Londra intorno al 1914”, *Faenza*, CI, 2015, pp. 98-113

<sup>7</sup> McSweeney, 2012: 101.

Tachard.<sup>8</sup> En la introducción de dicho catálogo elaboraba una sucinta historia de la cerámica decorada donde introducía algunas notas sobre las piezas en verde y negro, en las que aprovechaba para reclamar su descubrimiento:

“(…) Là, en presence des vastes champs de vigne et d’oliviers, quelle ne fût pas nostre surprise de voir le sol entièrement jonché de débris de poterie en émail bleu, et quelques-uns, ceux-là plus rares, en émail vert et manganèse.”<sup>9</sup>

Asimismo, destacaba algunos rasgos estilísticos de la cerámica en verde y negro, y proponía una cronología que poco tiempo después acabó siendo corregida:

“Mais il était encore réservé à ces fouilles une autre surprise archéologique. En effet, à mesure qu’elles avançaient, on découvrait çà et là des tessons décorés en vert et manganèse, qui, quoique empreints d’un cachet oriental très marqué, se distinguaient toutefois complètement par le style et la décoration de l’art Hispano-mauresque et ne laissaient aucun doute sur une fabrication antérieure à l’invasion arabe. (...) A quelle époque commence à Paterna la fabrication de la céramique décorée en vert et manganèse? Il est impossible pour le moment de le définir avec précision; nous ne craignons pas, toutefois, de nous écarter de la vérité en parlant du Xe ou XIe siècle”.<sup>10</sup>

De esta manera, aunque la cronología atribuida a la producción en verde y negro era consecuencia de una identificación errónea de las piezas decoradas en azul, a las que consideraba islámicas, la asociación estilística, hecha por el mismo autor, con los ejemplares hallados en Teruel y Orvieto se anticipaba a la correcta adscripción cultural de esta producción.

En su breve aportación añadió, además, una interesante consideración antropológica concluyendo que la cerámica en verde y negro fue consumida, a pesar de su elevada calidad artística, por los estratos sociales más humildes mientras que la loza de Manises, representada por las cerámicas doradas, se reservaba para la alta aristocracia y el papado. Se iniciaba así la clásica distinción cualitativa entre la cerámica dorada y azul, y la cerámica en verde y negro.

Otro aspecto a destacar es que se observa en su escrito el uso de la terminología compuesta que habría de devenir convencional para los trabajos posteriores dedicados a las manufacturas cerámicas con esta bicromía. Así, se refiere a ella como “verde y manganeso”, donde se utiliza el nombre del color para la primera palabra mientras que para la segunda se emplea el nombre del mineral.

<sup>8</sup> La motivación que impulsó a Tachard a desplazarse hasta Paterna fue demostrar que allí se había producido una loza esmaltada decorada únicamente en azul de cobalto. Por aquel entonces, las piezas valencianas decoradas únicamente en azul eran consideradas obras inacabadas, pues no se contemplaba la opción de esta serie decorativa. El autor cita como ejemplo una pieza conservada en Louvre que creemos corresponde a la que reproducimos en la figura 1b.

<sup>9</sup> Tachard, 1912: v.

<sup>10</sup> Tachard, 1912: v-vi.

La segunda versión sobre el descubrimiento de Paterna la relata con todo lujo de detalles Manuel González Martí quien parece hacerse eco del estilo de la literatura de viajes de su época:

“En las proximidades de esta villa, y junto a la acequia de Moncada, llamaron nuestra atención unos grandes edificios con elevadas chimeneas; eran molinos harineros y uno de ellos ofrecía en su fachada un letrero moderno pintado sobre azulejos que dice *Molino del testar*. Atraídos por un título tan sugestivo para nuestras aficiones, nos llevó a rebuscar por los campos inmediatos, hallando en ellos multitud de pequeños fragmentos (...) unos simplemente bizcochados, otros decorados en azul y blanco y los más escasos y nuevos para nosotros, con adornos verdes y morados (...). En efecto, una intuición laudable movía a este inculto labriego a respetar los trozos mayores y más decorados, que nos apresuramos a adquirir, cargando con ellos y pasando un verdadero enervante camino hasta nuestra casa; y a excepción de una pieza repetida que cedimos al anticuario francés don Pablo Tachard, que deseaba poseer cerámica verde y manganeso, pasaron a nuestra colección de cerámica valenciana.”<sup>11</sup>

Es a partir de entonces cuando se iniciaron en el lugar de los hallazgos, el *Molí del Testar*, excavaciones arqueológicas extensivas y según Mesquida, enormemente destructivas, dirigidas principalmente por Josep Almenar, Vicenç Gómez Novella y Vicenç Petit., encaminadas a recuperar piezas que pudieran ser vendidas a los distintos museos y colecciones privadas que las demandaban.<sup>12</sup>

No obstante, la producción, tal y como insistiremos a lo largo del texto, ya debía conocerse con anterioridad a 1907. Prueba de ello es la entrada, registrada el día 2 de febrero de 1904, en el *Victoria and Albert Museum*, de dos fragmentos de cerámica en verde y negro de Paterna [?] donados por Albert Van de Put, quien los había recibido a su vez de José Ros durante un viaje a Valencia.

Se trata de dos bases de escudillas, una de ellas con un motivo central geométrico y la otra con un emblema heráldico y un atifle adherido a su superficie interna (figura 1a). Aunque no se conocen muchos detalles en relación al hallazgo de los mismos, se apunta en el libro de registro del museo que: “They are quite different to anything we have and will be valuable as documents for our collection of pottery fragments.”<sup>13</sup> Además, el atifle demostraba que se trataba de un deshecho de taller y por lo tanto indicaba la existencia, en ese lugar, de un centro productor de vajilla decorada.

<sup>11</sup> González, 1927: 34-35, nota 1.

<sup>12</sup> Mesquida, 2001: 45.

<sup>13</sup> Información extraída de la ficha catalográfica de la pieza 87-1904 publicada en web del *Victoria and Albert Museum*.



FIGURA 1: a) base de escudilla procedente de Paterna, con decoración en verde y negro en forma de emblema heráldico y atifle adherido a su superficie interna. Núm. Inventario 87-1904. ©Victoria & Albert Museum, London; b) escudilla valenciana con decoración en azul de cobalto. Núm. Inventario OA 6048. © Musée du Louvre.

Sin embargo, las primeras piezas que pudieron ser admiradas por el público y motivaron el interés de los historiadores, fueron aquellas que se expusieron en 1908, con ocasión de la celebración de la *Exposición Retrospectiva de Lo Rat Penat*. Formaban parte de la colección privada de Manuel González y en el catálogo de dicha muestra se describían los ejemplares en verde y negro de la siguiente manera:

- “Núm. 285.- Dos escudelles giquetes, ab color vert, de Paterna- Segle XV.
- Núm. 286.- Escudella triangle y tres ulls, de Paterna-Segle XV.
- Núm. 287.- Escudella ab una creu y ornamentació moresca, de Paterna-Segle XV.
- Núm. 288.- Escudella ab un círcul radiat, estil moresch, de Paterna-Segle XV”<sup>14</sup>

Una descripción más pormenorizada la ofrecía Tachard con respecto a una de las piezas que puso a la venta en la subasta de 1912 mencionada al inicio de texto:

“Coupe à bords festonnés en ancienne faïence de Paterna.  
L'intérieur est orné d'un oiseau au milieu de feuillages stylisés en vert et manganèse. L'ensemble de la décoration est de style oriental tres accentué. L'extérieur est sans émail. Provient des fouilles de Paterna, XIIIe siècle” (Tachard, 1912: 21).

Es decir, una escudilla, vidriada únicamente en su interior, de bordes polilobulados con un motivo zoomorfo en el centro, un pájaro, acompañado de elementos vegetales. Dice, además, que procede de las excavaciones de Paterna y la fecha como pieza medieval posiblemente cristiana.

<sup>14</sup> González, 1927: 35-36, nota 1.

Desgraciadamente, estas primeras descripciones no se encuentran acompañadas de ilustraciones que permitan su correcta identificación. De hecho, las primeras menciones sobre cerámica valenciana decorada en verde y negro pueden rastrearse hasta unos años antes del descubrimiento de Paterna, como ya hemos visto. En estas, no se menciona nunca el topónimo de Paterna pero sí se especifica su procedencia valenciana. Aunque no podemos descartarlas en todos los casos, pues podrían tratarse de hallazgos puntuales producidos en otras partes de la ciudad o en la misma Paterna,<sup>15</sup> algunas de esas piezas han resultado ser producciones de Teruel.

Esta fue una confusión frecuente debido al parecido estilístico de los productos de ambos centros alfareros. Un caso paradigmático y que nos sirve de ejemplo para ilustrar este fenómeno sería el plato de la figura 2 conservado actualmente en el *Metropolitan Museum* de Nueva York. En el catálogo de la venta de las colecciones de M. Boy, publicado en 1905, se describe precisamente este ejemplar antes de su ingreso en el museo, al que se le supone una procedencia valenciana: “Plat rond en faïence de Valence, XVe siècle, décoré, en vert et manganèse, de neuf écussons armories placés au milieu d’entrelacs.”<sup>16</sup> El mismo plato ya se había expuesto, dos años antes, en la exposición de Arte Musulmán de París (1903), donde se describía como: “Plat creux à fond blanc, decor d’entrelacs vert clair et d’écussons à armoiries”, datándose del siglo xv y procedente de Aragón.<sup>17</sup>



FIGURA 2: plato procedente de Teruel, decorado en verde y negro con los emblemas de los Sánchez-Muñoz. Núm. Inventario: 29.100.96. © Metropolitan Museum, Nueva York.

<sup>15</sup> Como el caso de las escudillas del *Victoria & Albert Museum*.

<sup>16</sup> Molinier, 1905: 11.

<sup>17</sup> Migeon, 1903: 80. Sobre las exposiciones de arte musulmán, realizadas entre finales del siglo XIX y principios del siglo XX que marcaron las directrices del comercio de antigüedades ver: ROXBURGH, David J., “Au Bonheur des Amateurs: Collecting and Exhibiting Islamic Art, ca. 1880-1910”, *Ars Orientalis*, vol. 30, 2000, pp. 9-38; VERNONIT, Stephen, “Hispano-moresque art in European collections, c.1910”, *After One Hundred Years. The 1910 Exhibition “Meisterwerke muhammedanischer Kunst” Reconsidered*, 2010, pp. 231-267.

La confusión sobre la procedencia de este plato perdurará hasta mediados del siglo xx, pues en la obra *The Book of Pottery and Porcelain* de Warren E. Cox (1944) vuelve a aparecer como pieza de Paterna. No obstante, el estudio de los escudos que presenta, identificados como propios del linaje Sánchez-Muñoz, no deja lugar a dudas sobre su origen turolense (Álvaro, 2005: 354; Ortega, 2002: 169).<sup>18</sup>

Otro ejemplar interesante, y que obtuvo cierta divulgación en la literatura de la época, aparece por primera vez publicado en la obra de Gaston Migeon: *Manuel d'Art Musulman, Arts plastiques et industriels* de 1913. Allí, sin apenas más datos se reproduce una salsera con decoración de peces y rostro humano realizada en verde y negro y conservada hoy día en el Museo del Louvre.<sup>19</sup> La pieza se identificó en un primer momento como valenciana, procedencia que el mismo autor corroboraría veinte años después, en la segunda edición ampliada del mismo libro, donde además concretaba que era obra de Paterna (figura 3).<sup>20</sup>

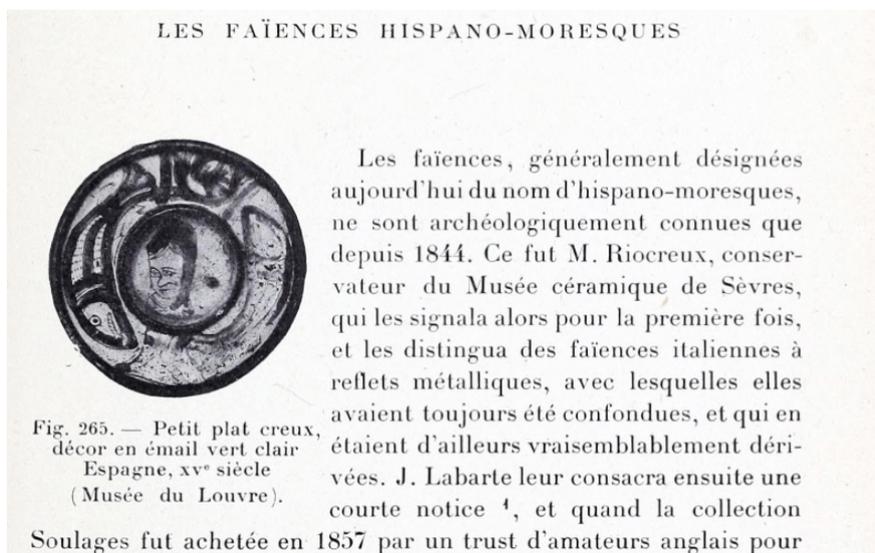


FIGURA 3: salsera de Teruel con decoración antropomorfa y zoomorfa realizada en verde y negro. Conservada actualmente en el Museo del Louvre. (Migeon, 1907: 311. Imagen procedente de: archive.org).

Se insiste ya desde la primera edición de la obra en el carácter popular de esta producción, contrapuesta a la lujosa obra dorada que producían los vecinos talleres de Manises. Igualmente parece fijarse en este momento una cronología bajomedieval acertada: “Il est fort possible qu'on y fabriquât depuis longtemps de la céramique populaire et courante, dont les procédés se sont perpétués au xive siècle et au xve dans ces plats à émaux vert clair parvenus jusqu'à nous.”<sup>21</sup>

<sup>18</sup> Álvaro, 2005: 354; Ortega, 2002: 169.

<sup>19</sup> Migeon, 1907: 311, fig. 265.

<sup>20</sup> Migeon, 1927: 245-256.

<sup>21</sup> Migeon, 1907: 324.

El siguiente hito en la divulgación de la cerámica en verde y negro se produjo a raíz de la exposición de arte musulmán, celebrada en Múnich en 1910. La principal innovación de ésta consistía en la presentación de las piezas, que se disponían de manera dispersa y espaciosa, superando la estética acumulativa que hasta entonces había marcado el ordenamiento de las colecciones de arte.



FIGURA 4: en la mitad superior de la imagen, dos platos de Teruel con decoración en verde y negro, catalogados como posibles ejemplares valencianos. Imagen extraída del catálogo de la exposición de arte musulmán de Múnich de 1910 (Sarre, 1912: 149; Tafel 120. Imagen procedente de: [archive.org](https://archive.org)).

En el catálogo publicado por F. Sarre tan solo dos años después se incluían una serie de láminas con fotografías que ilustraban las principales piezas expuestas (figura 4). En el apartado dedicado a la cerámica aparecen dos platos con decoración en verde y negro, procedentes de la colección de Alfred Beit (Londres). Ambos se fechan en el siglo XIV y, con ciertas reservas se apunta un posible origen valenciano. No obstante, uno de los detalles más interesantes observados por F. Sarre tiene que ver con el reverso de esos dos ejemplares, los cuales conservaban restos de mortero de cal, indicando así un uso previo como ornamento parietal:

“Sie stammen wohl noch aus dem 14. Jahrhundert (Valencia?) und haben ursprünglich, wie man an dem noc han der Rückseite klebenden Mörtel sieht, als Architekturschmuck Verwendung gedunden.”<sup>22</sup>

Hoy día se pueden adscribir dichos platos a talleres de Teruel tanto por sus características estilísticas como por la referencia a su uso arquitectónico, el cual fue precisamente característico de la arquitectura mudéjar aragonesa en España, así como de los *bacini* en Italia.<sup>23</sup>

Una última referencia que marcaría un importante punto de inflexión sería la obra de Henri Rivière, titulada *La Céramique dans l'Art Musulman* (1913). Su principal aportación fue la publicación de un centenar de planchas a todo color con las que mostraba una selección de piezas procedentes de diversos museos y colecciones particulares. En el catálogo aparecen dos piezas conservadas en el Museo del Louvre, la salsera mencionada anteriormente y un plato “trinchador” con figuración humana y zoomorfa siguiendo una distribución simétrica.<sup>24</sup>

En el prólogo del mismo libro, escrito por Gaston Migeon, se incluyen algunas impresiones sobre la estética de los recientes hallazgos en Valencia:

“Mais parallèlement à cette céramique de traditions tout à fait orientales (la céramique de reflejos dorados), il est probable qu'on a fabriqué en même temps dans l'Aragon des céramiques de traditions très indigènes, très populaires et très courantes, d'un decor naïf et d'une sauvagerie assez savoureuse.”<sup>25</sup>

La elección de los adjetivos no es casual y resulta interesante porque conecta con el espíritu artístico de su época, no solo interesado por el Oriente más exótico, sino también por las sociedades primitivas y aquellos períodos históricos marginalizados por la historiografía tradicional. En consonancia con artistas como Gauguin, Matisse o Picasso, muestra un gusto por la estética simple, popular y expresiva que se materializaba en los artefactos de las culturas africanas, oceánicas e indígenas así como en las obras de arte del período románico o bizantino.<sup>26</sup>

De esta manera, las decoraciones realizadas en verde y negro eran vistas como muestras de un arte inmaduro, precoz y anterior a la eclosión y perfeccionamiento que supuso la vajilla dorada. Estas mismas características estilísticas se atribuían a la cerámica de

<sup>22</sup> Sarre, 1912: v.

<sup>23</sup> Esta cuestión ha sido tratada por diversos autores: ALMAGRO BASCH, Martín; LLUBIÁ MUNNÉ, Luis María, *La Cerámica de Teruel*, Instituto de Estudios Turolenses, Teruel, 1962, pp. 61-70; ÁLVARO ZAMORA, María Isabel, *Cerámica Aragonesa I*, Librería General, Zaragoza, 1976, pp. 79-87; ÁLVARO ZAMORA, María Isabel, “La cerámica mudéjar de aplicación arquitectónica en Aragón (España)”, *La céramique médiévale en Méditerranée, Actes du VIe Congrès de l'AIECM2*, Aix-en-Provence, 1997, pp. 641-654.

<sup>24</sup> Sobre la procedencia de estas piezas turolenses no se tiene más información. Las catas arqueológicas mencionadas por Almagro y Llubí tienen que relacionarse con las obras de remodelación posteriores a la Guerra Civil Española, y no pueden, por lo tanto, ser el origen de estos ejemplares.

<sup>25</sup> Rivière, 1913: 10.

<sup>26</sup> Rubin, 1987: 1-81.

Orvieto con la que presentaba grandes conexiones, tímidamente advertidas en aquel entonces. Las palabras de Valentier sobre la cerámica italiana en verde y negro, publicadas ese mismo año, ahondan en los conceptos presentados por Migeon y son muestra de un espíritu común:

“In the field of the artistic crafts, as in that of painting, interest in primitive art has increased during the past few years. Collectors and museums are beginning to esteem the Italian majòlica of the fifteenth and late fourteenth centuries as highly as the lustre ware of Gubbio and Deruta or the gaily colored wares from the factories of Faenza and Urbino. The same predilection is felt for them as against the wares of the sixteenth century as exists for paintings of the time of Masaccio and Ghirlandaio in comparison with those of Raphael's time. Simplicity and mass in form, intensity and unity of color, ornament as yet unskillfully employed but naive and expressive, stand in place of the refinement in color and drawing and the accomplished technique of the later period.”<sup>27</sup>

El talante arcaizante y popular de la producción valenciana y su paralelismo con Orvieto ya había sido advertido por P. Tachard, quien indicaba, además, una posible direccionalidad este-oeste, la cual sería desarrollada posteriormente en relación a la producción catalana:

“(…) et nous pouvons même affirmer avec certitude que l'on trouve des pièces de même colors, mais de qualité et d'exécution plus grossières, dans la province de Teruel et qui ne remontent pas plus haut que le xve siècle. Et surtout qu'on ne dise point que le secret ou, si l'on préfère, l'art de fabriquer cette faïence a été importé d'Italie en Espagne et que la faïence de Paterna est probablement la fille des célèbres poteries d'Orvieto...”<sup>28</sup>

De este modo, la cerámica de Paterna entró rápidamente en los circuitos comerciales de antigüedades gracias a la existencia previa de un gusto por esas mismas decoraciones surgido a raíz de la difusión de ejemplares procedentes de Teruel e Italia. No obstante, este coleccionismo pionero no se vio acompañado de una labor de investigación seria paralela. La especulación creada en torno a los restos cerámicos de Paterna y la incertidumbre sobre la autenticidad de determinadas piezas, después de algunas acusaciones de falsificación, pudieron retrasar su consideración por parte de los círculos eruditos y académicos.<sup>29</sup>

<sup>27</sup> Valentier, 1913: 58-59.

<sup>28</sup> Tachard, 1912: 23-29. VI-VII.

<sup>29</sup> El particular duelo generado entre Almenar, principal dirigente de las excavaciones en Paterna y el erudito Artiñano, puede reseguirse en los distintos fascículos de la revista *Coleccionismo*: ALMENAR GARCÍA, J., “La cerámica de Paterna”, *Coleccionismo: Revista mensual de los coleccionistas y curiosos*, número VI, 1918, pp. 114-116; ARTIÑANO, Pedro de M., “Resumen de la Historia comparada de la cerámica en España”, *Coleccionismo: Revista mensual de los coleccionistas y curiosos*, LXV, 1918, p. 67; ARTIÑANO, Pedro de M., “En propia y legítima defensa”, *Revista mensual de los coleccionistas y curiosos*, LXV, 1918, pp. 139-140.

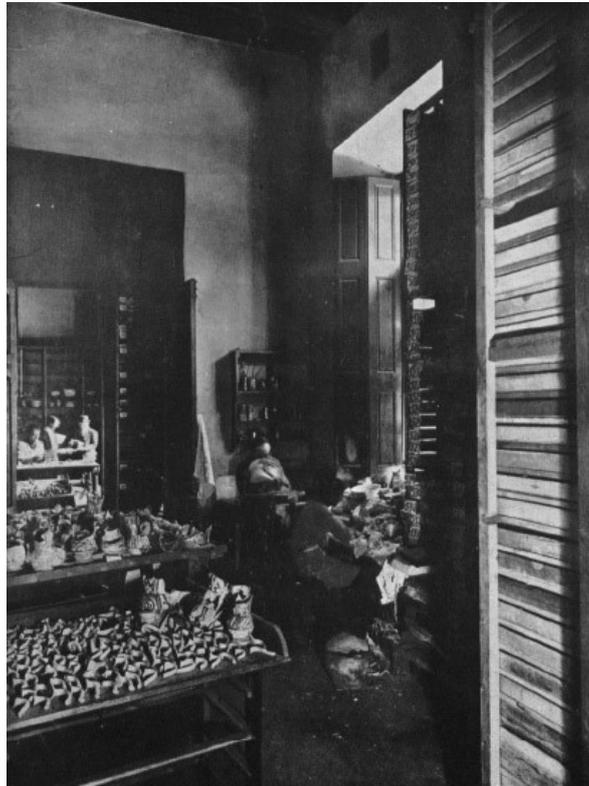


FIGURA 5: labores de remontaje de la cerámica de Paterna adquirida por la Junta de Museus en la sede de Barcelona (Folch, 1926: 1).

En 1918 se mostraban las primeras reservas y críticas abiertas al enfoque mercantilista de las tareas arqueológicas de Paterna, así como al monopolio de los anticuarios en ese lugar. Ciertamente, el panorama recuerda enormemente a la situación vivida en Orvieto durante esos mismos años, donde se tuvo que llegar a intervenir para evitar el saqueo y dispersión del patrimonio artístico local.<sup>30</sup> Además, la cuestión de las falsificaciones llegó a desprestigiar en gran parte la labor llevada a cabo por Almenar y otros excavadores, como se desprende del acusatorio escrito de Artiñano en el que se advierte sobre la circulación de piezas fraudulentas:<sup>31</sup>

“Ello es que en los primeros años de trabajos no aparecía nada cotizabile, y se cuenta, sin que yo pueda garantizar el hecho, que fueron encargados al pueblo vecino de Manises unos ejemplares inspirados en los fragmentos hallados en los testares.”<sup>32</sup>

<sup>30</sup> Riccetti, 2010: 64-71.

<sup>31</sup> Las falsificaciones de cerámica también afectaron a la producción de Teruel: “Algún chamarilero sin escrúpulos adquirió alguna de dichas piezas, y tras desgastarlas y meterlas en el estiércol de una pocilga, con lo que consiguió que parecieran usadas, logró vender como auténticas piezas del siglo xv muchas de tales falsificaciones. Sabemos que algunos museos nacionales y extranjeros, así como coleccionistas, las han poseído y poseen” en Almagro y Llubí (1963: 100).

<sup>32</sup> Artiñano, 1918: 140.

De este modo, habría que esperar hasta 1921, cuando Joaquim Folch i Torres, director de la Junta de Museos de Barcelona, aprovechando la incorporación de un importante lote de cerámica de Paterna (figura 5), publicó su monografía: *Noticia sobre la cerámica de Paterna*.<sup>33</sup> La adquisición masiva de cerámica por parte del museo catalán aseguraba su alejamiento de los círculos coleccionistas y ofrecía la posibilidad de afrontar un estudio extensivo y metodológico basado en una tarea de reconstrucción de ejemplares a gran escala y análisis comparativos (figura 5).

Entre las principales aportaciones de Joaquim Folch destaca su intento de datación en base a la posición estratigráfica en la que se daban las distintas producciones cerámicas. La superposición de cerámicas con vidriado azul sobre las cerámicas en verde y negro hacía suponer que estas últimas eran anteriores. Por otra parte, el autor mencionaba la ausencia de referencias a las mismas en las fuentes escritas, una de las principales limitaciones en el estudio de esta producción y que atribuía al arcaísmo o popularidad de la misma:

“(...) l'absència de referències a l'obra verda de Paterna pot indicar que aquesta era anterior als documents (...) Encara és precís indicar que l'abundor de la documentació referent a la ceràmica daurada revela clarament el fet de que es tracta d'una producció famosa (...) que forçosament deixa una estel·la documental que mai pot deixar una indústria petita i reduïda al mercat local, com és probable que sigués la de Paterna.”<sup>34</sup>

También resultan novedosas sus clasificaciones en base a la temática decorativa de las piezas, la cual divide en tres grupos asociándolos a su vez a otros medios artísticos. En primer lugar, la temática floral y geométrica que mostraría su ascendencia califal; en cuanto a la antropomorfa, vincula la indumentaria representada con la propia de los siglos XII al XIV; en último lugar, la serie zoomorfa podía entroncarse con la iconografía que se hallaba en los textiles de los siglos XI y XIII.

La interrelación con otras manifestaciones artísticas y, en especial con los artesonados de Santa Maria de Lliria,<sup>35</sup> es constante en el caso valenciano; una buena muestra de ello se observa en el estudio presentado por Josep Puig i Cadafalch en el que se plantea una vinculación temática y estilística entre los personajes representados en la cerámica de Paterna y en los capiteles de Santa Maria de l'Estany.<sup>36</sup> Este trabajo será el punto de partida de otro posterior, publicado por J. Amorós, en 1932, donde se identificará a los personajes femeninos como personificaciones de la lujuria siguiendo dos tradiciones estilísticas. Por una parte, aquellos personajes femeninos que sostienen peces serían una adaptación iconográfica del motivo de la sirena típicamente románica; mientras que por otro lado el tipo de la cortesana entroncaría con las representaciones góticas de la tentación erótica.<sup>37</sup>

<sup>33</sup> Él mismo explica que la razón de la dilación en los estudios de esta cerámica era: “un moviment de reserva i d'espectació que es produí en apareixer al mercat de París les primeres peces reconstruïdes, per haver coincidit amb la seva aparició alguns exemplars evidentment falsos”. Véase Folch, 1921: 24.

<sup>34</sup> Folch, 1921: 38.

<sup>35</sup> González, 1927; Valls, 2017.

<sup>36</sup> Puig, 1931: 120-122.

<sup>37</sup> Amorós, 1932: 110-116.

Asimismo, Folch apuntaba que esta producción se englobaría dentro de un fenómeno más extenso que contaba con paralelos “a totes les contrades que formaven part del domini bizantí a Occident o de la seva influencia directa”<sup>38</sup>

Entre el elenco de regiones que menciona como productoras de cerámica bicolor aún no se incluye a Cataluña. Aunque algunos ejemplares descontextualizados de esta producción ya se conocían a principios de siglo, habrá que esperar hasta el descubrimiento del lote de Manresa en 1936, para que se empiecen a reconocer como propios de este otro centro productor de la Península Ibérica.<sup>39</sup>

Así, uno de los primeros ejemplares catalanes decorados en verde y negro publicado, fue el bote de farmacia conservado en el *Metropolitan Museum* de Nueva York. En 1905, en el catálogo de venta de la colección de M. Boy, su primer propietario, encontramos una reproducción del mismo aunque se le considera valenciano y del siglo xv (figura 6a).<sup>40</sup> Posteriormente, esta pieza pasó a formar parte de la colección de Mortimer L. Schiff y terminó por incorporarse a los fondos *del Metropolitan Museum*. En el catálogo de venta de la misma, publicado en 1946, se adscribe el bote a talleres toscanos aunque se matiza que: “de Ricci rightly remarks that even if the Tuscan origin were better established, the Moorish influence is so obvious that we should certainly consider it as an adaptation of a Hispanic original.”<sup>41</sup>



FIGURA 6: a) bote de farmacia con decoración en verde y negro geométrica procedente de talleres catalanes, reproducido en el catálogo de la colección de M. Boy y actualmente conservado en el *Metropolitan Museum* de Nueva York, núm. inventario: 46.85.9; b) bote de farmacia con decoración geométrica-floral (ca. 1340), núm. inventario: 1905,1012.2. *British Museum*. © The Trustees of The *British Museum*.

<sup>38</sup> Folch, 1921: 42.

<sup>39</sup> En un primer momento se infirió que debía existir un taller productor en la propia Manresa, de ahí la denominación de cerámica de Manresa para la cerámica decorada catalana.

<sup>40</sup> Molinier, 1905: 11.

<sup>41</sup> Mortimer, 1946: 10, núm. 20. En obras posteriores se continuó manteniendo la adscripción italiana para este ejemplar: HESS, 2004: 142.

Precisamente, otro bote de farmacia catalán ingresaría ese mismo año (1905) en la colección del *British Museum* en Londres (figura 6b).<sup>42</sup> Su procedencia no es segura, aunque algunos investigadores consideran que podría haberse encontrado en las bóvedas de la iglesia de Santa María del Pi (Barcelona). Si bien no fue hasta que los estragos causados por la Guerra Civil llevaron al vaciado y recogida de materiales de las mismas, pero algunos acontecimientos bélicos previos pudieron ser la razón de estos hallazgos casuales y aislados.<sup>43</sup>

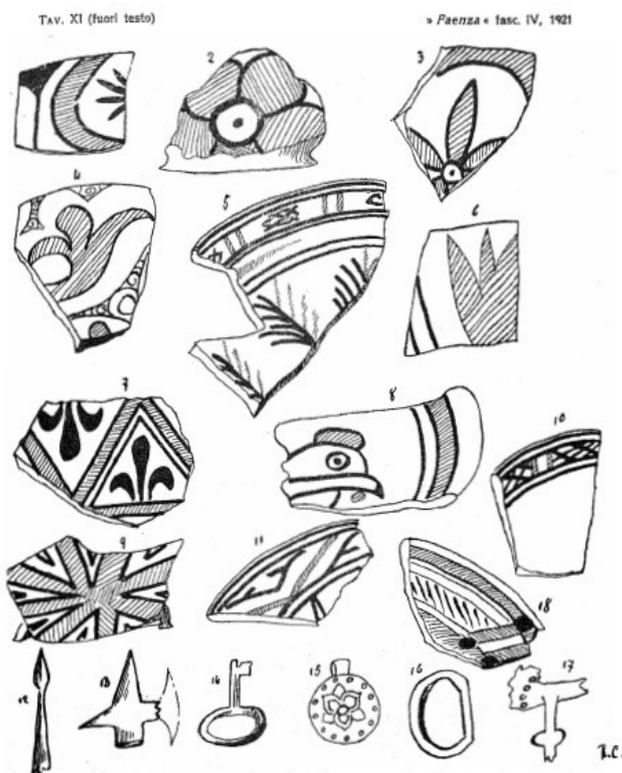


FIGURA 7: lámina con diferentes fragmentos de cerámicas decoradas en verde y negro. Los fragmentos número 5, 10 y 11 serían de procedencia catalana (De Cabrens, 1921: tav. XI)

Más tarde, en 1921, René de Cabrens en la revista *Faenza* publicó una recopilación de fragmentos con decoraciones en verde y negro recogidos en el sureste de Francia. Las piezas número 5, 10 i 11 de la lámina de la figura 7, de procedencia catalana, no fueron correc-

<sup>42</sup> Esta información procede de la ficha catalográfica de la pieza colgada en la web del *British Museum*.

<sup>43</sup> Las cerámicas decoradas procedentes de otras iglesias góticas catalanas son apenas conocidas. De manera sucinta se presentan algunas piezas en Schnyder y Olivar, 1961 y Amigó, 1998. De entre las que destaca un fragmento de plato con decoraciones impropias de la escuela catalana y que más bien parece provenir o derivarse de la cerámica de Teruel (Schnyder y Olivar, 1961: Taffel 11, Abb. 40; Amigó, 1998: 123, fig. 4). La clásica publicación de Cabestany y Riera (1980) se centra en las cerámicas sin decoración.

tamente identificadas, a pesar de que el autor destacaba una serie de diferencias respecto al restos de ejemplares: "(...) car les plats presque horizontaux (IV, 5) ont une décoration différent des autres bases; les couleurs, surtout le vert, en sont plus empâtées; l'émail lui même est blanc verdâtre au lieu d'être crème. Mais il ne s'agirait que d'une différence de quelques dizaines d'années, si toutefois elle existe".<sup>44</sup>

Finalmente, el año 1936 marcará el descubrimiento de la cerámica en verde y negro que será bautizada desde ese mismo momento como cerámica de Manresa.<sup>45</sup> Las circunstancias del impresionante hallazgo del lote manresano se encuentran poco documentadas y la publicación del catálogo de las piezas habría de hacerse esperar más de cuarenta años.<sup>46</sup>

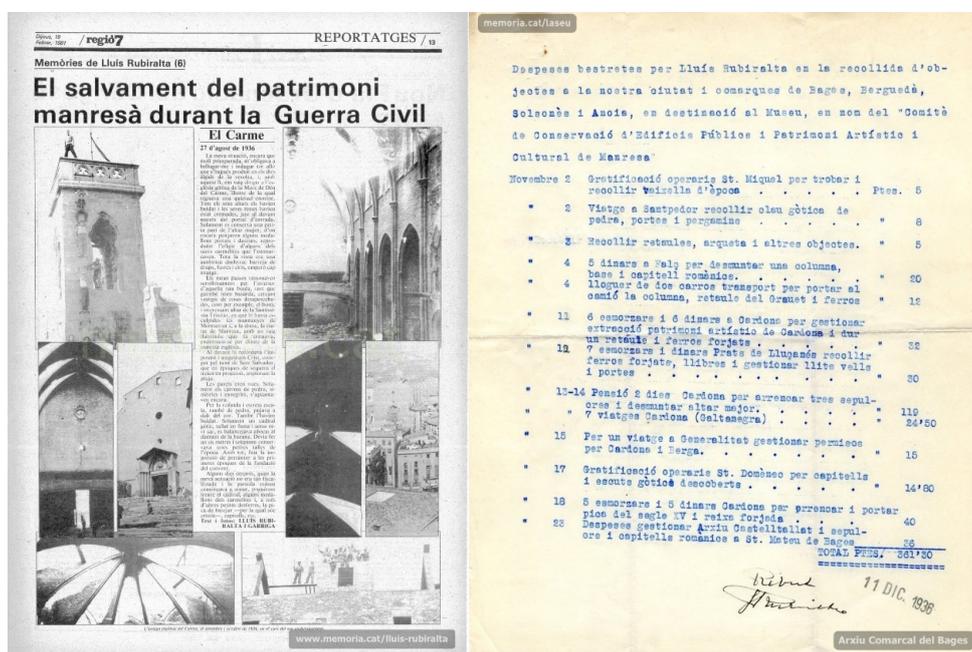


FIGURA 8: a) página 13 del diario Regió 7, jueves 19 de febrero de 1981 donde se publicó el capítulo 6 de las Memorias de Lluís Rubiralta (imágenes de memoria.cat). b) documento con los gastos derivados de las tareas de rescate del patrimonio cultural por parte de Lluís Rubiralta entre las que figura la recogida de vajilla.

Su descubridor, Lluís Rubiralta, dejó por escrito en sus memorias los acontecimientos que ese tumultuoso año afectaban a la localidad de Manresa. Ésta, a causa del movimiento anticlerical surgido en el contexto del golpe de Estado, vivía el desmantelamiento y destrucción de gran parte de su patrimonio cultural y religioso. En total, siete iglesias medievales fueron desmontadas bajo el pretexto de aliviar el paro que asolaba al país a través de la

<sup>44</sup> De Cabrens, 1921: 90.

<sup>45</sup> Terminología inexacta pues parecería aludir a un centro productivo, de la misma manera que la de Paterna, sin que por ahora se hayan encontrado restos de alfarerías en esa localidad (Olivar, 1952: 101).

<sup>46</sup> Riera y Cabestany, 1980.

creación de un importante programa de obras públicas. Sin embargo, tras esta motivación oficial, se dejaba sentir la violencia y vandalismo del clima revolucionario que provocaron pérdidas irreparables. Rubiralta, en su afán por salvar el patrimonio artístico plasmó en sus memorias, tituladas: *1936-1938: Dos anys, dos mesos i nou dies al servei del patrimoni artístic i històric, sense sou ni retribució*, una recopilación de todas sus actuaciones, entre la que destacamos la que tuvo lugar en la azotea de la iglesia del Carmen de Manresa (figura 8).<sup>47</sup>

El edificio gótico, levantado entre 1330 y 1350,<sup>48</sup> empezó a desmontarse en septiembre de este fatídico año. Fue durante el proceso de destrucción de las bóvedas cuando Rubiralta pudo identificar entre el material de relleno de las mismas, el conjunto de vajilla catalana que abriría un nuevo capítulo dentro de la historia de la cerámica medieval española:

“De sobte em semblà veure brillar quelcom. Un nou cop de pic esberlà un gros amuntegament d'argamassa que, rodolant, gairebé caigué als meus peus. Sí —em deia íntimament— és ceràmica. Després de recollir-ne un bocí, vaig observar que hi havia unes ratlles verdoses i morades entrecruades. Amb el cor batent, vaig treure'm el mocador de la butxaca i, fregant aquella mostra, van aparèixer, nítides, unes ratlles i dibuixos. En vaig agafar altres i el resultat fou el mateix. Aquella ceràmica, que s'assemblava a la de Paterna, devia datar de l'època de la construcció de la coberta, i d'això, almenys, fa uns sis-cents anys!”<sup>49</sup>

A raíz de los imperativos del momento, el conjunto cerámico tuvo que ser trasladado, de manera provisional, a la *Cova de Sant Ignasi*, santuario que hizo las veces de museo improvisado en el que depositar las piezas recuperadas *in extremis*. En 1941 se trasladaría definitivamente al Museo Municipal de Manresa donde pasaría a mostrarse al público ocupando el mismo espacio hasta la actualidad.<sup>50</sup>

A partir de entonces, la producción en verde y negro contaría con un tercer grupo estilísticamente diferenciado del de Teruel y Valencia, que sin embargo no llegó a despertar la fiebre coleccionista de su homónima de Paterna, ni encontrarse tan representada en las distintas colecciones. Una de las principales características distintivas de esta producción era el uso diferenciado de colores. Así, mientras que el verde, para la cerámica de Valencia y Aragón, servía solo como relleno de los motivos delineados en negro, en Cataluña, el verde también podía emplearse para dibujar. El aspecto menos delicado de las producciones catalanas y la ausencia de motivos de clara raigambre árabe, como la epigrafía, lo emparentaban con el arte románico y delataban otra posible área de influencia.<sup>51</sup>

<sup>47</sup> Dichas memorias se publicaron en una serie de fascículos en el periódico *Regió7* entre enero y abril de 1981. Pueden encontrarse digitalizadas en la web sobre memoria e historia de Manresa: [memoria.cat](http://memoria.cat).

<sup>48</sup> Amigó, 1998: 120.

<sup>49</sup> Rubiralta, 1981: 8-9.

<sup>50</sup> Vilà, 2017: 1277-1283.

<sup>51</sup> No obstante esto, la cerámica bicolor catalana fue entendida, por parte de algunos autores, como una respuesta a la influencia meridional ejercida sobre el territorio de Tarragona: “Possiblement per influència dels territoris musulmans veïns, de Lleida o de Terol, foren introduïdes les primeres ceràmiques bicolors, però fou la conquesta de Tarragona,

Los principales resultados historiográficos de esta primera fase de aproximación a la cerámica medieval cristiana, culminarían en cuatro publicaciones que saldrían a la luz a mediados de siglo XX y que pasarían a convertirse en referencia obligada para todos los estudios posteriores.<sup>52</sup> Todas ellas se basaban en los ejemplares decorados procedentes de las colecciones conformadas desde principios de siglo o de los hallazgos casuales que no contaban, aún, con una metodología propiamente arqueológica con la que poder contrastar sus premisas. La suya era una aproximación principalmente histórico-artística, de carácter evolucionista, determinada por la identificación de sucesivas series decorativas y mediante la que se consolidaría la primacía de los talleres valencianos por encima del resto.

Las interpretaciones cronológicas que se fijaron en estos trabajos gravitarán en torno a tres ejemplares que devendrán icónicos para la historia de la cerámica medieval española. En primer lugar, el plato valenciano localizado en 1911 en el interior de un pozo, situado en el antiguo Palacio de los Luna en Paterna.<sup>53</sup> Éste se caracteriza por su decoración emblemática que ofrecía varias posibilidades de datación precisa. O bien los escudos que se representaban conmemoraban el enlace matrimonial entre Lope de Luna y Violante de Aragón (1339), o bien el de Martín el Humano con María de Luna (1372). Una tercera opción propuesta por Olivar Daydí sería la conmemoración de la coronación de Martín el Humano acaecida en 1399.<sup>54</sup> Este plato marcaría una de las fechas tardías más seguras para la producción valenciana en verde y negro.<sup>55</sup>

Los dos ejemplares siguientes se hallaron en 1933 y debido al contexto de su aparición, se apuntaba una cronología más remota, situada entre finales del siglo XIII e inicios del siglo XIV. En este sentido, fueron considerados como los exponentes más antiguos de la producción catalana y valenciana respectivamente.

Para el caso catalán, el hallazgo se produjo como consecuencia de las obras de restauración, dirigidas por el arquitecto Jeroni Martorell, que tuvieron lugar en los baños árabes de Girona, entre 1929 y 1936. Se trata de un gran plato con decoración zoomorfa encontrado en un nivel que se relacionaba con la remodelación iniciada poco tiempo después de la toma de Gerona por parte de Felipe el Atrevido en 1294.<sup>56</sup> Actualmente se encuentra depositado en el *Museu del Disseny* de Barcelona, y se le conoce como el plato del ‘fla-

---

la que, en suprimir la vella zona desèrtica que separava la Marca del Penedès del regne musulmà de Tortosa, provocà l'aparició sobtada de bones peces fetes al Principat. L'entrada a Tortosa, el 1148 i la conquesta de València, el 1238, enrobustiren aquest contacte amb el migdia” (Cirici, 1977: 74-75).

<sup>52</sup> GONZÁLEZ MARTÍ, M., *Cerámica del Levante Español. Siglos medievales*. Loza, Barcelona, Labor, 1944; BATLLORI I MUNNÉ, A.; LLUBIÀ I MUNNÉ, L.M., *Ceràmica catalana decorada*, Barcelona, 1959; AINAUD DE LASARTE, J.: “Cerámica y vidrio”, *Ars Hispaniae*, X, Madrid, 1952; OLIVAR DAYDÍ, M., *La cerámica trescentista en los países de la Corona de Aragón*, Seix Barral, Barcelona, 1952.

<sup>53</sup> Este plato, que entró a formar parte de la colección de González Martí, se dio a conocer en el año 1913 en: González, 1913: 85-88.

<sup>54</sup> Olivar, 1952: 85; Coll, 2009: 56, fig. 101.

<sup>55</sup> El estudio de la heráldica en la cerámica de Paterna como elemento de datación fue iniciado por Macario Golferich quien publicó sus investigaciones en tres fascículos en el periódico: *Las Provincias: diario de Valencia* (20 de mayo, 8 de junio y 5 de septiembre de 1922).

<sup>56</sup> Amigó, 1998: 119; Soler, 2008; Casanovas, 1984: 27; Batllori y Llubia, 1974: 56.

mencó' por el largo cuello del ave que aparece representada (figura 9). Lo más destacado de su composición es la adaptación al marco circular, recurso que también fue adoptada en los azulejos medievales hallados en la Catedral de Tarragona.<sup>57</sup> Sobre los mismos, ya comentaba Manuel Gómez que: “parece verosímil que ya en el XIII, poco avanzado este arte, se cultivase con éxito en aquellas regiones; hoy por hoy parece ser el lote de azulejos más antiguo reconocible en la Península, y su carácter gótico es indudable.”<sup>58</sup>



FIGURA 9: a) salsera valenciana incompleta con decoración de peces hallada en el foso del Castillo de Bellver el 1933. Fotografía procedente de la ficha del Museo Municipal de Bellver. b) plato del flamenco, hallado en los baños árabes de Gerona (ca. 1294). Núm. inventario: MCB 39010. Fotografía: Guillem Fernández-Huerta. Museu del Disseny de Barcelona.

Para el caso valenciano, uno de los hallazgos más significativos debido al eco obtenido dentro de la historiografía de la cerámica en verde y negro fue el conocido como “plat dels peixos”. Esta salsera fue encontrada en 1933 por José Malbertí, conservador por aquel entonces del Castillo de Bellver en Mallorca (figura 9a). La cronología que se le atribuye es la de ca. 1310 por ser esta la fecha en la que se estima la finalización de las obras de construcción del castillo. No obstante, se trata de una deducción cronológica un tanto reduccionista puesto que las obras del fosado, lugar en que se encontró la pieza, no se llevaron a cabo hasta los años 30 del siglo XIV.<sup>59</sup>

La transcripción de la carta enviada al Ayuntamiento dando noticia del hallazgo, se acompañaba de un plano en el que se situaba el lugar exacto en el que apareció la cerámica. Gracias a esto podemos plantear una nueva cronología para esta pieza paradigmática que hasta ahora era considerada un marcador del inicio de la producción de Paterna:

<sup>57</sup> Ainaud, 1952: 117-118; Giral, 1997: 187.

<sup>58</sup> Gómez, 1928: 481.

<sup>59</sup> Durliat, 1989: 199-200, nota 275.

“Sr. Presidente de la Comisión de Cultura del Exmo. Ayuntamiento de esta capital. El que suscribe, Conservador del Museo del Castillo de Bellver, al practicar diferentes intentos de excavación en el punto señalado con trazo carmín en el plano adjunto, operaciones encaminadas á cerciorarse de la existencia de un portal que comunique con el contra-foso por medio de escaleras o rampas; tuvo la suerte de encontrar un plato de cerámica, entre los desperdicios de cantera que sirvieron para el relleno de los muros del foso. Considera que, dicho hallazgo es de gran importancia pues al encontrarse en el indicado sitio, y entre la clase de materiales que lo rodeaban, hace suponer, dada la fecha de construcción de los fosos, siglos XIII al XIV, que dicha pieza es auténtica y casi a seguras que es de origen “Paterna”, cerámica muy apreciada por los escasos ejemplares que hoy día se encuentran.<sup>60</sup> Y al tener el honor de entregar a U. el referido plato, cree de su deber añadir las consideracions espuestas a efectos de lo que la comisión de su digna presidencia estime oportuno. Firma [Josep Malbertí] Bellver veinte [sic] y seis de Diciembre de mil novecientos treinta y tres.”<sup>61</sup>

En el plano adjunto se ubicaba el hallazgo en el área del foso cercana a la torre Sur. Según un documento contractual de 1333 existente entre la *Universitat del Regne de Mallorca* y los maestros Pere Tallada y Francesc de Santa Creu, se acuerda completar las obras ya iniciadas en el “vayl del casteil de Beylveer.”<sup>62</sup>

Al poco tiempo del descubrimiento se dio a conocer el ejemplar en la obra *Cerámica del Levante Español de González Martí* (1944). En la descripción se indicaba que el plato procedía de unas obras en el Palacio Episcopal de Palma, error que fue repetido por Marçal Olivar con posterioridad (1952: 90).

Simultáneamente al estudio del objeto, se llevó a cabo una labor de investigación en los archivos para tratar de esclarecer otras cuestiones relativas al sistema de producción, comercio, distribución y consumo en el ámbito doméstico.<sup>63</sup> Una de las principales limitaciones a la hora de afrontar el estudio de la producción en verde y negro es la imposibilidad de reconocerla en las fuentes escritas coetáneas. Hasta la fecha, ni en los inventarios ni en los contratos aparece identificada la característica decoración de esta cerámica. Este silencio documental puede deberse al carácter popular de las decoraciones o bien, puede hallarse camuflado tras las denominaciones más genéricas de “obra de valencia”, aunque

<sup>60</sup> Recibida la carta, la Comisión de Cultura informó al Ayuntamiento del valor aproximado de la pieza, que estimaron entorno a dos mil y tres mil pesetas. Además, se propuso algún tipo de recompensa como premio por la labor de salvaguarda de Malbertí.

<sup>61</sup> Carta conservada en el Archivo del Castillo de Bellver.

<sup>62</sup> Durliat 1964: 199-200, nota 275; Alomar i Clop, 2005: 394.

<sup>63</sup> Algunas de las obras más relevantes fueron: OSMA, Guillermo, *Los maestros alfareros de Manises, Paterna y Valencia. Contratos y ordenanzas de los siglos XIV, XV y XVI*, Madrid, 1908 o OLIVAR DAYDI, Marçal, *La vajilla de madera y la cerámica de uso en Valencia y en Cataluña durante el siglo XIV (según los inventarios de la época)*, CSIC, Valencia, *Anales del Centro de Cultura Valenciana*, Anejo número 2, 1950.

estas podrían hacer referencia, del mismo modo que el topónimo “Málaga”, a la cerámica con reflejos metálicos. Para el caso de la producción turolense y catalana existen, no obstante, varias menciones que parecen referirse a ella sin lugar a duda.

En primer lugar, el inventario de los bienes de Miguel Loret, ciudadano de Valencia, redactado el 1319, registraba: “uiginti quin[que int]er parabsides et tallatorios p\*\*\* terre maleche et turolii et duos terracetos terre maleche.”<sup>64</sup> La referencia a piezas de Teruel se entiende si éstas podían distinguirse por su apariencia de las de “maleche” (Málaga).<sup>65</sup>

Por otra parte, la tantas veces discutida Lezda de Colliure, atribuida a 1297 o 1317, listaba entre los bienes que estaban sujetos a tasación, la obra de Málaga y la obra de Barcelona: “Item obra de terra de Malicha, la dotzena pocha: 1 diner e malla. (...) Item la obra de terra de Barsalona e de semblant preu la XIIIa pocha: malla.”<sup>66</sup> Podríamos identificar esta segunda con la cerámica decorada en verde y negro. Idea que se vería reforzada por los hallazgos de esta producción en el castillo de Colliure que informaban del éxito internacional de la popular vajilla catalana en el sur de Francia.<sup>67</sup>

El final de esta producción resulta un tanto ambiguo, situándose de manera convencional hacia mediados del siglo XIV. Las causas del declive también varían en función del taller que se analice. Para los talleres de Paterna, se supone que el final coincide con el despegue de la cerámica de reflejos metálicos producida en el vecino taller de Manises que acabará por suplantarla.<sup>68</sup> En cambio, para el caso catalán, suele atribuirse como causa de su ocaso la irrupción de la Peste Negra.<sup>69</sup> Pero ya fuera por cuestiones de moda o por acontecimientos externos, la cerámica presentada en estas líneas abrió el camino de la exitosa loza dorada y consolidó la transformación de las mesas medievales, antaño sobrias y monocromas, por otras que no volverían a abandonar el color.

#### CONSIDERACIONES FINALES

La caracterización arqueométrica de gran parte de las producciones mencionadas aquí ha puesto punto final a los debates en torno a la procedencia de las distintas piezas analizadas. Los estudios realizados por Jaume Buxeda i Garrigós (2011) Javier García Iñañez (2006, 2011) o Mireia Pinto Monte (2021), entre otros, han determinado la diversidad de talleres productores y sus características técnicas. Asimismo, la práctica de una arqueología basada en la metodología científica ha proporcionado abundantes restos y contextos bien datados que permiten esclarecer cuestiones de consumo y cronología. Las sistemati-

<sup>64</sup> Olivar, 1952: 58.

<sup>65</sup> Equivalente a la cerámica de reflejos metálicos.

<sup>66</sup> Amigó, 1998: 118.

<sup>67</sup> Verdie, 1972; Casanova, 1984: 28.

<sup>68</sup> González, 1933: 61-62.

<sup>69</sup> Batllori y Llubí, 1974: 55.

zaciones tipológicas y los repertorios iconográficos derivados han posibilitado la obtención de un panorama bastante completo sobre las formas e imágenes características, así como una periodización más ajustada.<sup>70</sup>

Sin embargo, continúan abiertas algunas cuestiones en torno a los posibles caminos que siguió la moda de la cerámica verde y negro, al igual que su relación con los centros italianos o franceses. En cuanto al repertorio visual utilizado, la comparación con otros medios artísticos coetáneos augura resultados prometedores que pueden ponerla en conexión con ciertas manifestaciones elitistas que tal vez fueron popularizadas a través de este soporte material, reforzando un imaginario occidental común y cohesionador.



## BIBLIOGRAFÍA

<sup>70</sup> Lerma et al.: 1986; Pascual y Martí, 1986; Riu de Martín, 1999-2003; González, 2000.

- AINAUD DE LASARTE, J., "Cerámica y vidrio", *Ars Hispaniae*, x, Ed. Plus Ultra, Madrid, 1952.
- ALMAGRO BASCH, Martín; LLUBIÀ MUNNÉ, Luis María, *La Cerámica de Teruel*, Instituto de Estudios Turoloenses, Teruel, 1962.
- ALMENAR GARCÍA, J., "La cerámica de Paterna", *Coleccionismo: Revista mensual de los coleccionistas y curiosos*, núm. VI, 1918, pp. 114-116.
- ÁLVARO ZAMORA, María Isabel, *Cerámica Aragonesa*, vol. I, Librería General, Zaragoza, 1976.
- "La cerámica mudéjar de aplicación arquitectónica en Aragón (España)", *La céramique médiévale en Méditerranée, Actes du VIe Congrès de l'AIECM2*, AIECM2, Aix-en-Provence, 1997, pp. 641-654.
- "La emblemática en la cerámica", *Emblemata*, 11, 2005, pp. 349-401.
- AMIGÓ I BARBETA, Jordi, "Alguns conjunts de ceràmiques amb decoració en verd i manganès apareguts en contextes arqueològics", *Ceràmica Medieval i Postmedieval*, MAMP, 4, 1998, pp. 117-132.
- AMORÓS, J.: "Uns temes femenins de la cerámica de Paterna", *Butlletí dels Museus d'Art de Barcelona*, 1932, pp. 10-116.
- ARTIÑANO, Pedro de M., "Resumen de la Historia comparada de la cerámica en España", *Coleccionismo: Revista mensual de los coleccionistas y curiosos*, LXV, 1918, p. 67.
- "En propia y legítima defensa", *Revista mensual de los coleccionistas y curiosos*, LXV, 1918, pp. 139-140.
- BATLLORI I MUNNÉ, A.; LLUBIÀ I MUNNÉ, L.M., *Cerámica catalana decorada*, [segunda edición anástica, 1949], Ed. Vicens Vives, Barcelona, 1974.
- BELTRÁN DE HEREDÍA, Júlia: "Pisa arcaica i vaixel·la verda al segle XIII. L'inici de la producció de pisa decorada en verd i manganès a la Ciutat de Barcelona", *QUARHIS*, Època II, Núm. 3, 2007, pp. 138-158.
- BUXEDA I GARRIGÓS, Jaume; GARCÍA IÑÁÑEZ, Javier; MADRID I FERNÁNDEZ, Marisol; BELTRÁN DE HEREDIA BERCERO, Julia, "La ceràmica de Barcelona. Organització i producció entre els segles XIII i XVII a través de la seva caracterització arqueomètrica", *QUARHIS*, Època II, Núm. 7, 2011, pp. 197-207.
- CABESTANY FORT, Joan F.; RIERA VILAR, Francesca, "Hallazgos de cerámica medieval en la iglesia de Santa María del Pi de Barcelona", *Actes du I Congrès sur La céramique médiévale en Méditerranée occidentale. Xe-XVe siècles*, Valbonne 1978, Éditions du Centre National de la Recherche Scientifique, Paris, 1980, pp. 407-411.
- CARUANA GÓMEZ DE BARREDA, Jaime, "Notas sobre la cerámica turolense", *Teruel*, vol. 5, 1951, pp. 83-109.
- CASANOVAS, María Antònia, *La cerámica catalana*, Els Llibres de la Frontera, Barcelona, 1984.
- COLL CONESA, Jaume, *La cerámica valenciana. Apuntes para una síntesis*, AVEC-GREMIO, 2009.
- COX, Warren E., *The book of Pottery and Porcelain*, Crown Publishers, Nueva York, 1944.

- DE CABRENS, René, “La céramique gothico-mauresque dans le sud-est de la France”, *Faenza*, año IX, fascicolo IV, 1921, pp. 84-92.
- DURLIAT, Marcel, *L’Art en el Regne de Mallorca*, Ed. Moll, Mallorca, 1989.
- FOLCH I TORRES, J., *Notícia sobre la ceràmica de Paterna*, Publicacions de la Junta de Museus de Barcelona, Barcelona, 1921.
- “La Ceràmica de Paterna”, *Gasetta de les Arts*, Any III, Núm. 48, 1926, pp. 1-4.
- GARCÍA IÑAÑEZ, Javier: *Caracterització arqueomètrica de la ceràmica vidriada decorada de la Baixa Edat Mitjana al Renaixement als centres productors de la Península Ibèrica*, Tesis doctoral de la Universitat de Barcelona, 2007.
- GARCÍA IÑAÑEZ, Javier; BUXEDA I GARRIGÓS, Jaume, “Pisa arcaica i ceràmica vidriada del segle XIII a Barcelona. Un estudi arqueomètric”, *QUARHIS*, Època II, Núm. 3, 2007, pp. 160-179.
- GIRAL, M<sup>a</sup> Dolores, “La ceràmica catalana”, *Summa Artis: Historia General del Arte*, XLII, Ceràmica Española, 1997.
- GONZÁLEZ MARTÍ, Manuel, “Ceràmica vidriada valenciana”, *Almanaque de ‘Las Provincias’ para el año 1913*, Valencia, 1913, pp. 85-88.
- “Los azulejos verde y morado y la ceràmica de Paterna”, *Archivo de Arte Valenciano*, Enero-Diciembre, Año XIII, 1927, pp. 34-51.
- *Ceràmica Española*, Labor, Barcelona, 1933.
- *Ceràmica del Levante Español. Siglos medievales*. Loza, Labor, Barcelona, 1944.
- GONZÁLEZ MILÀ, Enric, *La ceràmica baixmedieval decorada en verd i manganès a Catalunya. Un estat de la qüestió*, Generalitat de Catalunya, Barcelona, 2000.
- GÓMEZ MORENO, Manuel, “Ceràmica de Paterna”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, tomo 92, 1928, pp. 479-481.
- HESS, Catherine (ed.), *The Arts of Fire: Islamic Influences on Glass and Ceramics of the Italian Renaissance*, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles, 2004.
- HUERTAS ARROYO, Josefa, “La pisa arcaica i el conjunt ceràmic associat als primers moments del Convent de Santa Caterina”, *QUARHIS*, Època II, núm. 4, 2008, pp. 106-114.
- LERMA, José Vicent; MARTÍ, Javier; PASCUAL, Josefa; SOLER, Maria Paz; ESCRIBÀ, Felisa; MESQUIDA, Mercedes, “Sistematización de la loza gótico-mudéjar de Paterna/Manises”, *Actes du III Congrès La ceràmica medieval nel mediterráneo occidentale-Siena-Faenza*, 1984, Dipartimento di Archeologia e Studia delle Arte dell’Università degli Studi di Siena, 1986, pp. 183-203.
- MARTÍ, J.; PASCUAL, J., “La investigación sobre ceràmica bajomedieval valenciana, relectura de una bibliografía centenaria”, *Ceràmica Medieval i Postmedieval*, MAMP, 4, 1998, pp. 133-144.
- MC SWEENEY, Anna, *The Green and the Brown: A Study of Paterna Ceramics in Mudéjar, Spain*, PhD Thesis, SOAS, University of London, 2 vol., 2012.
- MESQUIDA GARCÍA, Mercedes, *Las Ollerías de Paterna. Tecnología y producción. Volumen 1, siglos XII y XIII*, Ajuntament de Paterna, 2001.
- MIGEON, Gaston; VAN BRICHEM, Max; HUART, M., *Exposition des Arts musulmans. Catalogue descriptive*, Paris, 1903.
- *Manuel d’Art Musulmán, Vol. II. Arts plastiques et industriels*, Paris, 1907.
- *Manuel d’Art Musulmán, Vol. II. Arts plastiques et industriels*, Éditions Auguste Picard, Paris, reed. 1927.
- MOLINIER, Émile (ed.), *Catalogue des Objets d’Art et de Haute Curiosité du Moyen Age et de la Renaissance: Composant la Collection de feu M. Boy*, Galerie Georges Petit, Paris, 1905.
- MORTIMER, L. Schiff, *The Magnificent Collection of Italian Majolica Formed by the Late Mortimer L. Schiff*, Parke-Bernet Galleries, New York, 1946.
- OLIVAR DAYDÍ, M., *La ceràmica trescentista en los países de la Corona de Aragón*, Seix Barral, Barcelona, 1952.
- ORTEGA ORTEGA, Julián M., *Operis Terre Turolii. La ceràmica bajomedieval en Teruel*, Museo de Teruel, Teruel, 2002.
- PASCUAL, Josefa; MARTÍ, Javier, *La ceràmica verde-manganeso bajomedieval valenciana*, Ajuntament de València, 1986.
- PINTO MONTE, Mireia, *Repensar la ceràmica valenciana d’època medieval i moderna des de l’arqueologia i l’arqueometria. Sistematització tipològica, producció i difusió*, Tesi doctoral, Universitat de Barcelona, 2021.
- PINTO MONTE, Mireia; MADRID I FERNÁNDEZ, Marisol; BUXEDA I GARRIGÓS, Jaume; COLL CONESA, Jaume, “The medieval and post-medieval ceramics from Manises (Valencia). A reassessment from the new excavations at Barri d’Obradors”, *Journal of Archaeological Science: Reports*, vol. 39, 2021.
- PUIG I CADAFAALCH, Josep, “Els temes de la ceràmica de Paterna en el claustre de l’Estany”, *Anuari de l’Institut d’Estudis Catalans*, 1931, [1921/26], XLIII, pp. 120-122.
- RICCETTI, Lucio, “Nascita di un paradigma: La ceràmica medievale orvietana in alcuni inediti di Pericle Perali”, *Bolletino Istituto Storico Artistico Orvietano*, XLVIII-XLIX, 1999, pp. 233-258.
- “J. Pierpont Morgan e Alexandre Imbert. La scoperta e la fortuna della ceràmica medievale orvietana intorno al 1909”, *1909 tra collezionismo e tutela: Connoisseur, antiquari e la ceràmica medievale orvietana*, Galleria Nazionale dell’Umbria, Perugia y Orvieto, 2010, pp. 23-136.
- “L’Infanzia del gusto”. Il collezionismo di ceràmica medievale e rinascimentale in America fra Otto e Novecento”, *Nuova rivista storica*, vol. 96, 2, 2012, pp. 581-626.
- “Vendere il passato. Ceràmica medievale orvietana a Londra intorno al 1914”, *Faenza*, CI, 2015, pp. 98-113.
- RIERA I VILAR, Francesca; CABESTANY I FORT, Joan-F., *Ceràmica de Manresa: segle XIV*, Caixa d’Estalvis de Manresa, Manresa, 1980.

- RIU DE MARTÍN, M<sup>a</sup> Carmen, "Cerámica verde-manganeso localizada en Cataluña (siglos XIV-XV): Elementos decorativos", *Actes du VIIe Congrès international sur la céramique médiévale en Méditerranée* Thessalonique-1999, Ministère de la culture-Caisse des recettes archéologiques, Athènes, 2003, pp. 739-750.
- RIVIÈRE, Henri: *La céramique dans l'art musulman*, E. Lévy, Paris, 1913.
- ROXBURGH, David J., "Au Bonheur des Amateurs: Collecting and Exhibiting Islamic Art, ca. 1880-1910", *Ars Orientalis*, vol. 30, 2000, pp. 9-38.
- RUBIN, William, *Le primitivisme dans l'art du 20e siècle: les artistes modernes devant l'art tribal*, Museum of Modern Art, New York, 1987.
- RUBIRALTA, Lluís, "El descobriment de la Ceràmica Manresana del segle XIV", *El Salvament del patrimoni manresà durant la guerra civil, Memòries de Lluís Rubiralta* (8), regió7, 1981, pp. 8-9.
- SARRE, Friedrich, "Die Keramik", *Die Ausstellung von meisterwerken muhammedanischer kunst in München*, München, 1912.
- SCHNYDER, Rudolf; OLIVAR, Marçal, "Die Keramik von Paterna und die Hispano-Mauresken Fayencen des vierzehnten Jahrhunderts", *Ars Orientalis*, vol. 4, 1961, pp. 113-136.
- SERRA MOLINOS, Jordi, "Ceràmica de rebuig al carrer d'Avinyó. Un possible nou taller barceloní en el primer Quart del segle XIII", *QUARHIS*, Època II, núm. 12, 2016, pp. 194-209.
- SERRA VIVES, Neus, *El consum de ceràmica a la Ciutat de Mallorca a través de la cultura material (segles XIII i XIV)*, tesi inèdita, Universitat de Barcelona, 2021.
- SOLER I MASFERRER, Narcís, "Ceràmica trobada als banys àrabs", *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, vol. 49, 2008, pp. 519-542.
- TACHARD, Paul, *Catalogue des anciennes faïences hispano-mauresques, plat important à reflets métalliques, en faïences de Manises, XIVe siècle, composant la collection de M. Paul Tachard*, C. Berger, Paris, 1912.
- VALENTIER, W. R., "On the beginning of Majolica in Tuscany", *Art in America*, vol. 1, New York, 1913, pp. 58-61.
- VALLS FUSTÉ, Maria del Mar, "Trasmisioni mediterranea: la ceramica come fonte di studio per i repertori figurativi di alcuni soffitti dipinti della Corona d'Aragona", *Mélanges de l'École Française de Rome-Moyen Âge*, 129/2, 2017, pp. 499-515.
- VERDIE, Simone, "La céramique médiévale décorée d'oxyde de cuivre et de manganèse trouvée au château Royal de Collioure", *Archéologia Médiévale*, 11, 1972, pp. 281-303.
- VERNOIT, Stephen, "Hispano-moresque art in European collections, c.1910", *After One Hundred Years. The 1910 Exhibition "Meisterwerke muhammedanischer Kunst" Reconsidered*, 2010, pp. 231-267.
- VILÀ NOGUERA, Francesc, "Museu Comarcal de Manresa. Historia, colecciones y actuación en arqueología", *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, 35, 2017, pp. 1277-1283.