

**LAS FUENTES ICONOGRÁFICAS Y LA
ARQUEOLOGÍA EN EL ESTUDIO DE LAS
CERÁMICAS DE IMPORTACIÓN DEL SIGLO
XVIII.**

La iglesia de la Concepción de Santa Cruz de Tenerife



YLENIA ZAMORA GONZÁLEZ

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA
TRABAJO DE FIN DE MÁSTER DE ARQUEOLOGÍA

ÍNDICE

1. Introducción

1. Exposición de motivos y objetivos.
2. El contexto arqueológico: la iglesia de Nuestra Señora de la Concepción en Santa Cruz de Tenerife.
3. Estudios previos sobre las cerámicas de importación en Canarias.
4. Fuentes iconográficas pictóricas

2. Material y método

1. Material arqueológico seleccionado. Ficha descriptiva.
2. Fuentes iconográficas pictóricas.

3. Resultados

1. Datos arqueológicos (Resultados de las observaciones contenidas en las fichas descriptivas de la cerámica)
2. Fuentes iconográficas (Resultados de las observaciones realizadas sobre los tipos y función reflejados en las fuentes pictóricas)

4. Síntesis y conclusiones

5. Bibliografía

6. Anexo

1. INTRODUCCIÓN

1. Exposición de motivos y objetivos

En el ya clásico libro de Peter Burke (“Visto y no visto”, 2005) queda bien resumida la importancia que tiene el análisis de las fuentes iconográficas en los estudios históricos actuales. Como dice el autor, los historiadores han ampliado considerablemente sus objetivos e intereses, incluyendo en sus estudios no sólo los acontecimientos políticos, las tendencias económicas o las estructuras sociales, sino también la historia cultural o la historia de la vida cotidiana (Burke, 2005:18).

Las investigaciones sobre estos nuevos campos históricos no habrían sido posible si se hubieran limitado al uso de las fuentes tradicionales, como, por ejemplo, los documentos oficiales producidos por las administraciones, depositados en los archivos. Por ese motivo, cada vez se utilizan más otros tipos de documentos, entre los cuales, junto a los textos literarios y los testimonios orales, destacan las imágenes.

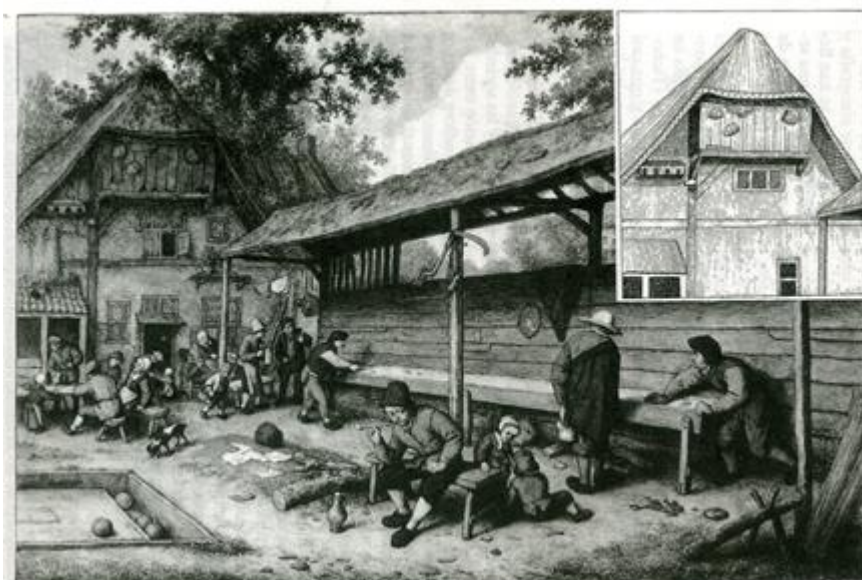
El libro de Peter Burke defiende como idea principal que las imágenes, al igual que los textos escritos, sometidas a la crítica pertinente, son una forma importante de documento histórico. Su estudio es particularmente valioso para el conocimiento de la cultura material del pasado. Como dice Burke, las imágenes muestran muchos detalles de la cultura material cotidiana que las gentes de la época no consideraban importantes, y, por tanto, no los mencionaban en la documentación escrita.

El testimonio de las imágenes resulta mucho mas valioso porque no solo muestran los artefactos del pasado, sino que también los contextualiza, aportando datos sobre su distribución, uso social y valor simbólico (Burke, 2005:123).

Las fuentes pictóricas son el mejor ejemplo para valorar el papel que la imagen y la iconografía representan para la reconstrucción y comprensión de los elementos materiales del pasado. Por ejemplo, las pinturas holandesas del siglo XVII, especializadas en la recreación de espacios domésticos y cotidianos, donde se muestran los interiores de casas y patios, llenos de mujeres, niños, criados, hombres fumando en pipa y

bebiendo, rodeados de numerosos utensilios y enseres: cubos, barriles, cestos, platos, tazas, vasos y diferentes objetos cerámicos.

Orton, Tyers y Vince en su trabajo sobre la cerámica en arqueología (1977), valoran igualmente la representación de las cerámicas en el arte, destacando que su estudio constituye realmente una fuente de conocimiento muy útil para dilucidar la función y el uso social de los distintos tipos de cerámica en el pasado. Es muy significativa la figura proporcionada por estos autores, que reproducimos más abajo, donde se muestra la pintura titulada “jugando a Gallet en el exterior de una taberna”, original de Adrian van Ostade (1610-1685). Esta imagen permitió a los arqueólogos descubrir la función desconocida de ciertas cerámicas inglesas de formas singulares: se trataba de nidos para pájaros, como se ilustra en la figura (Orton et al., 1997:30, fig. 1.4).



A la hora de estudiar los materiales encontrados en yacimientos arqueológicos de cronologías modernas (siglos XVI, XVII, XVIII o XIX) es habitual acudir a las fuentes pictóricas para ilustrar el uso y significado de los objetos recuperados. En el caso de la Iglesia de La Concepción de Santa Cruz de Tenerife esto se ha hecho con los objetos de adorno personal y religioso recuperados durante las excavaciones de 1993 y 1995, como se desarrolla, sobre todo, en la tesis doctoral de Ana Rosa Pérez Álvarez (2015). Un ejemplo se muestra en la imagen inferior, donde se aprecia el uso profiláctico de la higa de azabache para proteger a los niños de todas las clases sociales.



En otros contextos arqueológicos canarios también se ha recurrido a las fuentes pictóricas, de forma muy puntual, para ilustrar aspectos relacionados con las tipologías y el uso de los recipientes cerámicos (Sosa, 2005, 2006a y 2006b, 2015).

Las evidencias cerámicas recuperadas en la Iglesia de La Concepción apenas han sido objeto de estudios especializados hasta hoy, a diferencia de lo que ha ocurrido en otros yacimientos canarios de épocas posteriores a la conquista. Un ejemplo representativo es el Convento de San Francisco de Asís de Las Palmas de Gran Canaria (Sosa, 2004, 2007, 2015; Iñáñez et al., 2008)

En las distintas fosas excavadas en la Iglesia de La Concepción se localizaron numerosos fragmentos de cerámica, pertenecientes tanto a producciones de alfares locales como de importación. Estos fragmentos aparecieron mezclados con la tierra que cubría las distintas fosas excavadas y, por tanto, pueden ser fechadas en el siglo XVIII, aunque como ocurre con otros elementos materiales recuperados en el sedimento cobertor de las fosas, pueden pertenecer a etapas anteriores (siglos XVI y XVII) (Pérez Álvarez, 2015).

Objetivos:

A tenor de lo expuesto, el presente trabajo de fin de máster pretende:

1. Estudiar una selección de fragmentos de cerámica de importación (esmaltadas) procedentes del cementerio del siglo XVIII, excavado en la Iglesia de Nuestra Señora de La Concepción de Santa Cruz de Tenerife.
2. Analizar las imágenes de los tipos cerámicos representados en una selección de bodegones de los siglos XVII y XVIII.

Se procederá finalmente a un estudio comparativo entre los datos arqueológicos y las fuentes pictóricas.

2. El contexto arqueológico: la iglesia de Nuestra Señora de la Concepción en Santa Cruz de Tenerife.

La intervención que se realizó en el interior de la iglesia de La Concepción se puede considerar un proyecto de investigación arqueológica, aunque en principio esto no fue así. La iglesia atravesaba por grandes problemas estructurales por las continuas inundaciones que sufría y posteriores humedades. Se decidió entonces acometer su restauración. La redacción del proyecto de restauración fue encargado al arquitecto José Miguel Márquez Zárate. En el subsuelo se encontraban los restos humanos de los antiguos enterramientos realizados en la iglesia, por lo que se decidió intervenir y realizar una excavación arqueológica por un equipo de investigadores con conocimientos en arqueología por un equipo de investigadores con conocimientos en arqueología funeraria y bioantropología (Arnay Pérez, 2002; Arnay y Torres, 1995)

En el ámbito académico en Canarias se ha dado una escasa relevancia a la arqueología en la investigación histórica desde el siglo XV al XVIII, y solo en los últimos años se ha empezado a considerar estos estudios como fuentes importantes de información. La arqueología funeraria se ha centrado exclusivamente en los estudios del mundo

aborigen. Gracias a las intervenciones de “urgencias”, como la de La Concepción, se ha conseguido obtener información de los materiales antropológicos y arqueológicos de yacimientos con fechas posteriores a la conquista. Sobre todo, de la Edad Moderna. (Arnay,2009; Gámez, 2010)

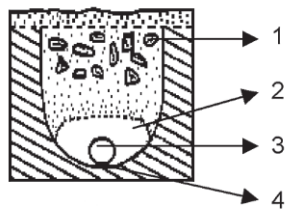
La iglesia de la Concepción de Santa Cruz es una muestra de las arquitecturas mas antiguas de Tenerife, aunque ha sido trasformada a lo largo del tiempo como casi todas las iglesias de Canarias. Fue fundada en el 1500 con la llegada de los conquistadores y el edificio fue ampliándose hasta adquirir la configuración actual en el siglo XVIII.

El espacio sepulcral estaba constituido por una sucesión de fosas distribuidas de forma regular, formando un reticulado que abarcaba toda la superficie excavada, incluidas las capillas laterales. Todas las fosas presentaron dimensiones semejantes y se disponían alineadas, separadas por un espacio también delimitado. Tuvieron a lo largo de los siglos un intenso uso funerario, incrementándose con las numerosas epidemias que acaecieron en estos siglos en Santa Cruz de Tenerife. El elevado número de entierros también se debió en parte al crecimiento demográfico que experimentó Santa Cruz de Tenerife en el siglo XVIII y a la construcción de su puerto tras ser arrasado en el norte de la isla de Tenerife, el de Garachico por una erupción volcánica.

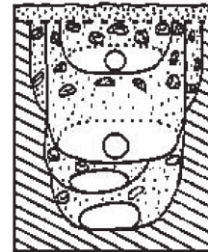
Los primeros trabajos fueron de excavación, se realizaron durante los meses de abril a junio de 1993. El objetivo inicial era extraer casi un metro de sedimento del subsuelo para adecuar el sistema de ventilación que requería la estabilidad del edificio. Pero la realización de los primeros sondeos arqueológicos reveló que existía un espacio intacto, con restos humanos muy mal conservados en posición primaria, que abarcaba todo el templo. Las primeras fosas excavadas estaban localizadas en torno al altar Mayor (fosas 500-508) y la nave central (fosas 320-327).

Ante estas expectativas se realizó un nuevo proyecto en 1994, comenzando los nuevos trabajos en 1995. La excavación quedó entonces restringida a cuatro áreas en torno a las principales columnas del templo, definidas por el director de las obras de restauración como imprescindibles para el edificio se consolidará y tuviera una ventilación óptima.

La metodología se tuvo que adaptar a las características del yacimiento ya que el material estaba en un deterioro avanzado. Se consideró la fosa, individual o múltiple, como la unidad básica de investigación con todas sus partes constitutivas. Se realizó documentación gráfica, dibujando siempre todos aquellos aspectos que sobresalían por su interés biológico o cultural, y se recogieron muestras de dientes y de huesos esponjosos, corticales; para los posteriores análisis en el laboratorio. (Arnay, 2009).



Fosa simple



Fosa múltiple

- 1.- Sedimento de relleno de la fosa
- 2.- Cámara de aire del último enterramiento
- 3.- Restos humanos
- 4.- Fondo de deposición

En canarias se introdujo la religión católica desde prácticamente de los inicios de la conquista, por lo que los enterramientos empezaron a realizarse en el interior de las ermitas e iglesias y sus alrededores. Como la mayoría de las iglesias antiguas de Canarias, en la iglesia de la Concepción se realizó esta práctica desde su fundación en 1499 hasta que se construyó el primer cementerio civil de la ciudad en 1823. (Gámez, 2010).

La excavación arqueológica afectó a los últimos entierros efectuados y, por tanto, tuvieron que realizarse en un período comprendido entre la ampliación de la iglesia a principios del siglo XVIII, cuando se edificaron la cuarta y quinta nave, hasta los inicios del XIX, concretamente 1829.

Los materiales arqueológicos aparecieron en algunos casos asociados a los cuerpos enterrados en el siglo XVIII, y en otras ocasiones integrados en la tierra que, removida constantemente, cubría las diferentes fosas. En este sedimento cobertor se encontraron abalorios, anillos, colgantes y abundantes pipas de fumar, materiales de construcción y abundantes restos de cerámicas muy fragmentadas.

La excavación de la concepción dio una oportunidad al estudio de la población canaria del siglo XVIII fundamentalmente a través de estos restos humanos y el material arqueológico asociado. Aunque el mal estado de estos restos ha impedido que se siga con la investigación para determinar, el sexo, edad, altura, acciones de desgastes, dieta, malformaciones, enfermedades degenerativas articulares, etc. Condicionando a centrarse en los materiales que se encontraban en mejor estado.

La excavación de La Concepción ha supuesto poder estudiar una población canaria moderna, del siglo XVIII, fundamentalmente a partir de los restos humanos recuperados y del material arqueológico asociado. Como ya indicamos, hasta ahora se ha trabajado en profundidad con los repertorios materiales relacionados con los objetos de adorno personal y religioso, pero no se ha abordado el estudio de las evidencias cerámicas recuperadas (Pérez Álvarez, 2015).

3. Estudios previos sobre las cerámicas de importación en Canarias.

La presencia de materiales cerámicos de importación, procedentes fundamentalmente de la Península Ibérica, se ha constatado en todas las intervenciones realizadas en yacimientos históricos de Canarias, como las del ya mencionado convento de San Francisco (Sosa, 2015), el Castillo de La Luz (Cuenca et al., 2005) o el complejo hospitalario de San Martín (Delgado Darías et al. 2014).

El estudio de estas cerámicas de importación se ha introducido recientemente en los estudios arqueológicos canarios. Se han trabajado fundamentalmente series procedentes de contextos arqueológicos de Gran Canaria (Sosa, 2015), y tienen como referente metodológico principal los trabajos desarrollados en el ámbito americano por autores como Goggin, Lister, Marken y, sobre todo Deagan (Sosa, 2015). El impulso de los estudios cerámicos de esta naturaleza se concreta en la reciente tesis doctoral de Elena Sosa Suárez sobre los repertorios cerámicos del convento de San Francisco, concretamente la clasificada como serie blanca sevillana (Sosa, 2015).

Especial atención han recibido los estudios de las cerámicas de importación relacionadas con los primeros asentamientos europeos en las islas Canarias, de los siglos XV y XVI. Los grupos cerámicos más significativos corresponden siempre con las cerámicas de importación esmaltadas y vidriadas (Tejera y Sosa, 1998; Onrubia et al.,1998).

Diversos estudios han puesto de relieve la importante actividad comercial de los puertos canarios, fundamentalmente el de Santa Cruz y el de Las Palmas, con Sevilla y Cádiz. Desde esos puntos entran en las islas numerosas manufacturas que incluían azulejos y cerámicas procedentes de distintos alfares. El origen andaluz de muchas de las cerámicas de importación encontradas en los yacimientos canarios se debe a ese auge comercial y a la importancia de los puertos canarios como escala obligatoria para todo lo concerniente al comercio americano.

La loza española era exportada al Nuevo Mundo desde la ciudad de Sevilla, una vez establecida allí la casa de Contratación en 1503. La actividad alfarera y cerámica en general se benefició en gran medida del florecimiento mercantil y durante los siglos XVI y XVII la cerámica sevillana será profusamente exportada en los navíos que realizaban la llamada carrera de Indias (Iñáñez et al., 2008). Entre los siglos XV y XVIII, los ceramistas sevillanos produjeron la mayoría de la mayólica exportada hacia América, lo que explica que la cerámica sevillana tenga una gran presencia en el registro arqueológico de las islas Canarias, como se confirma en el yacimiento del antiguo convento franciscano.

Los estudios previos se han centrado en algunos grupos concretos: la “Cerámica de Cuerda Seca” (Sosa, 2007), la cerámica de “Reflejo Metálico” (Sosa, 2004) o la cerámica esmaltada blanca sevillana (Sosa, 2015).

Los estudios preliminares realizados sobre el registro cerámico recuperado en la Iglesia de La Concepción indican igualmente una abundante presencia de “piezas esmaltadas: monocromas, muy frecuentes las blancas seguidas de las de color miel, bicromas, caracterizadas por un fondo liso decorado con motivos pintados (fondo blanco con motivos en azul, negro o marrón; fondo azul con motivos en azul contrastado, a veces con resalte de los contornos en negro y, finalmente, las denominadas aguadas, que incluyen tono marrones, ocres rojizo o verdes, solos o combinados” (Arnay y Torres, 1992:263).

Principales producciones cerámicas de importación

Los azulejos

Los azulejos fueron durante cinco siglos un motivo claramente distintivo de las manufacturas portuguesas: protegían y decoraban tanto el interior como las fachadas de grandes e importantes edificios. A partir del siglo XVII se comenzaron a realizar azulejos como el que se muestra más abajo, en los que la geometría imperaba sobre la superficie cerámica de manera clara. En esta pieza observamos como el campo principal, de fondo blanco, está decorado a base de líneas florales azules que se entrecruzan, creando de este modo una retícula, en cuyo interior se disponen flores de tonalidades rojizas. Los azulejos están decorados en su parte exterior con figuras circulares en azul, sobre las que también se disponen flores que nos recuerdan a los lises franceses. De este modo, el perímetro de la pieza queda visiblemente delimitado, además de que con este recurso se introduce una delicada variación, combinando m lo geométrico con lo vegetal, tal y como hicieron los artesanos islámicos en los que la azulejería portuguesa encuentra su inspiración.



Azulejo portugués cocido vidriado y esmaltado

Las producciones sevillanas

Las vajillas sevillanas del siglo XIV se basaban principalmente en cerámicas finas con cubierta melada y algunas piezas finas importadas de Levante o del reino de Granada, pero es posible que los olleros sevillanos ya estuviesen realizando intentos por conseguir

productos de calidad. Esta situación inicial debió cambiar pronto pues hacia mediados de la centuria se encuentran ya plenamente definidos los principales grupos de la vajilla del XIV, unas cerámicas estandarizadas que comienzan a fabricarse en grandes cantidades.

Estos grupos son:

- Vajilla con cubierta transparente. Está presente a lo largo de todo el siglo, tiene carácter popular.
- Vajilla con decoración en verde sobre blanco. Es una producción específicamente sevillana característica de los repertorios cerámicos del siglo XIV. Es una vajilla rica.
- Vajilla con cubierta en una sola cara. Los primeros testimonios se documentan avanzado ya el siglo XIV y su desarrollo se produce durante la segunda mitad. Es una producción en serie que marca el inicio de la popularización de las cubiertas estanníferas y la estandarización de las vajillas.
- Vajilla bicolor. Tiene cubierta en ambas caras, cada una de un color. Constituye una variante más avanzada cronológicamente.
- Grupo bizcochado. Conjunto heterogéneo de piezas con acabado en bizcocho, destinadas preferentemente al servicio y consumo de agua. (Lafuente Ibañez, 1997).

Las manifestaciones más tempranas de las vajillas de calidad que se realizaron en Sevilla ofrecen piezas que pertenecen a los tipos más comunes de cada momento. El repertorio es muy variado: fuentes, platos, cuencos y escudillas, además de algunas piezas como lebrillos, candiles o palmatorias. En un momento avanzado de la segunda mitad del siglo XV, en las ollerías sevillanas, se comienzan a elaborar unas cerámicas nuevas en las que se mezclaba la tradición local con influencias de las lozas levantinas, especialmente de las series maduras de Manises. Son vajillas finas de gran calidad, con formas elegantes en las que se aprecia un atento torneado, unas cubiertas estanníferas espesas y homogéneas, y una cuidada ornamentación en las series decoradas. Los platos con base cóncava y paredes bajas y abiertas, fuentes y grandes platos servidores en algunas series, escudillas, escudillas de orejas, cuencos, jarros, jarritos, jarritas, y algunas otras

formas ocasionales. Para estas cerámicas se utilizan pastas beige o rosáceas muy depuradas.

El grupo cerámico está compuesto por cinco series: blanca, verde, blanca y verde de mitades, con decoración en azul sobre blanco y con decoración azul y morada sobre blanco que van a dar origen a las series modernas.

Las lozas blancas representan la fase más temprana de la serie blanca (Mayólica) lisa o blanca llana de época moderna, comprenden básicamente platos y escudillas, más algunos cuencos y saleros, formas ajenas al servicio de mesa como los candeleros. Las escudillas más tempranas tienen base rehundida y cuerpo de tendencia semiesférica,



evolucionando posteriormente hacia ejemplares más abiertos o con carena baja, también están presentes las escudillas de orejas en sus dos versiones, con asas planas decoradas y con apéndices plegados. En el último cuarto del siglo aparecen las escudillas de apéndices verticales.

Es una serie todavía poco conocida de la que se conservan pocos ejemplares completos siendo también escasos los testimonios hallados en excavaciones arqueológicas, tal vez porque fuese una vajilla de producción limitada y posiblemente cara, que tuvo una corta duración temporal. Las únicas formas documentadas son platos y fuentes esmaltados en blanco y pintados cuidadosamente a pincel con azul de cobalto, en ellos aparecen motivos góticos copiados de las lozas valencianas azules y doradas.

los ollereros sevillanos van a introducir un nuevo color, el morado de manganeso, que aparece combinado con el azul para decorar platos, fuentes, cuencos, escudillas, escudillas de orejas, jarros, jarras, y también botes y albarelos. Es una vajilla de calidad, con piezas que presentan perfiles finos y elegantes y una cuidada ornamentación en la que de nuevo aparecen los temas tradicionales de las lozas valencianas. (Lafuente Ibañez, 1997).

Cerámica Talavera

Talavera de la Reina ha sido tradicionalmente uno de los centros ceramistas más importantes. Su industria se remonta a la época romana. Pero no fue hasta la llegada de los árabes, grandes conocedores del arte de la cerámica, que se comenzó a forjar la historia del pueblo toledano como uno de los grandes productores de Europa. Con el trascurso del tiempo, los talleres talaveranos cambiaron sus esmaltes, y por lo tanto los colores finales que decoraban cada pieza. De este modo se crearon diferentes series que en la actualidad ayudan a los expertos a la datación de las producciones cerámicas.

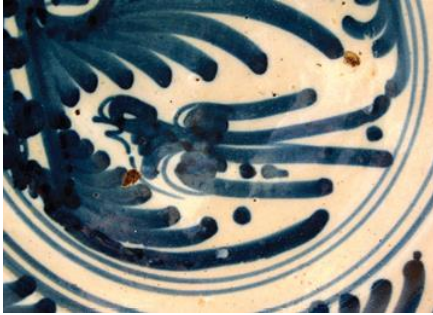
El tintero que vemos en la imagen pertenece a la serie tricolor, que ocupó casi toda la totalidad del siglo XVII. Su serie recibe ese nombre por los tres colores que podemos observar, el engobe blanco que sirve de fondo, y los colores azul y anaranjado que componen la decoración vegetal.



La cerámica de Talavera de la Reina se caracterizaba por la inmensa variedad de su producción; los talleres no sólo realizaban vasijas y platos, sino que también se dedicaban a los azulejos, los adornos e incluso a los objetos de escritorio como este tintero. Y es que las clases más elevadas de la sociedad del momento eran las únicas que podían disfrutar de este tipo.

En Talavera, se produjeron principalmente dos series en azul, la ya citada de mariposas y la llamada de helechos y golondrinas. En la de helechos, éstos rellenan las alas de los platos, bien en bandas continuas, bien repartidos en cinco compartimentos. Los centros los ocupan por lo general una o dos golondrinas volando, un helecho arborescente y una

gran flor. A veces, el escudo de quien hace el encargo o un pequeño animal sustituyen a las golondrinas.



En los platos grandes, en los medallones centrales, una gran flor y golondrinas bebiendo en una charca; en la cenefa perimetral, seis compartimentos con helechos. En los platos pequeños, en las cenefas, haces de helechos y en los motivos centrales, liebres, motivos vegetales radial ó escudo con la

leyenda sor Inés de la Madre de Dios entre golondrinas.

La serie azul oscuro o matizado comienza a fines del siglo XVI, con unos azules muy claros, a veces matizados con toques blancos, inspirados en piezas italianas. Durante el siglo XVII, los azules se oscurecen y destacan sobre fondos manchados de otro azul más claro. Las imágenes pintadas son de carácter paisajista y naturalista. (Museo Nacional de Artes Decorativas.2007)



Las formas son muy variadas, reflejando la diferente funcionalidad de los objetos: botes y orzas para la farmacia; vajillas para la mesa; útiles de escritorio o instrumentos litúrgicos. Sus cuidadas decoraciones hicieron de esta serie una de las más apreciadas de la producción talaverana del siglo XVII.
















La serie policroma es la que más fama le ha dado a Talavera, por la riqueza y perfección de sus piezas en formas, colores y acabados En el siglo XVII, la paleta se enriquece con



varios verdes, y los temas, con escenas de toros, cacerías en animados paisajes y personajes en discretas conversaciones. Estas series culminarán, ya en el siglo XVIII, con las exquisitas decoraciones del “Maestro de la flor de la patata”, llamado así por usar abundantemente esta planta en el marco

naturalista de las escenas. (Museo Nacional de Artes Decorativas.2007)

Evolución cronológica y estilística de las producciones talaveranas

	Siglo XVI	Siglo XVII	Siglo XVIII	Siglo XIX
Serie de las mariposas				
Serie de helechos y golondrinas				
Serie tricolor				
Serie policroma				
Serie azul				
Serie esponjada				
Serie alcoveñas				
Serie de pabellones y guirnaldas				
Serie de encaje de bolillos				
Serie de la línea vermiculada				
Serie de la Virgen del Prado				
Serie de la Guerra de la Independencia				

(Museo Nacional de Artes Decorativas.2007)0

Cerámica Valenciana

Debemos distinguir dos etapas en la producción decorada del siglo XVIII, que se vieron marcadas por la fundación de la Real Fábrica de Loza del conde de Aranda en 1727. Por tanto, un primer grupo es continuador de las técnicas y los estilos del siglo anterior, e incorpora levemente influencias alcoreñas en los motivos ornamentales y especialmente en las orlas donde se introducen los temas de encajes o puntillas derivados de las orlas Bérain. El segundo grupo aprovecha incluso aspectos técnicos, como la policromía, el dibujo preciso y menudo trazado con fino pincel, la producción a molde, el barniz estannífero refinado y brillante, etc. Ciertamente este segundo grupo es fruto de un cierto pillaje, o incluso "espionaje industrial" al que fue sometida la fábrica por sus propios operarios, y generó nuevos centros de producción de loza de estilo y apariencia alcoreña en lugares como Onda, Ribesalbes, Manises, Alcora, Castellón o Biar.

El mayor problema de las lozas decorativas del siglo XVIII es el estancamiento en técnicas y modelos que se produce de forma paralela a un suministro deficiente de materias primas, al cambio de gusto por la entrada de la influencia de la corte francesa del rey Sol, y unas limitaciones importantes en el sistema gremial. La loza dorada en un principio era de fabricación exclusiva de Manises, pero su prestigio hizo que a mediados del siglo XVIII se introdujera en la Real Fábrica de Alcora. (Asociación Valenciana de Cerámica.2008.)

Series de fondo azul.

Destaca que se trata siempre de piezas con una ejecución y decoración muy cuidada en dorado de cierta densidad sobre un fondo azul homogéneo, conseguido con una cubierta de plomo y cobalto. Como ejemplo de la serie cabe señalar una orza del Instituto Valencia de Don Juan en la que vemos un león sobre pequeños elementos florales e incluso algún clavel.

Loza azul.



Jarrita con ramos azules.
Museo Nacional de
Cerámica, Valencia,

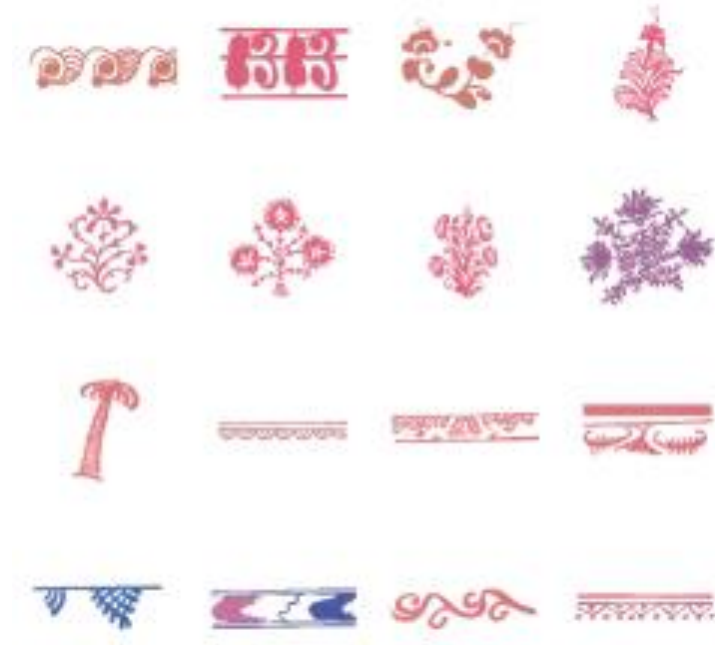
Ya habitual en periodos precedentes se fabricaba al menos en lugares como Càrcer, Valencia, Manises y Elche. Se caracterizaba por la gran variación de las cenefas, con mas de quince modelos entre las que predominan las formadas por tres filetes concéntricos.

Loza azul y morada.

Presenta decoraciones similares a las lozas azules con la diferencia de combinar ambos pigmentos. Los hallazgos confirman que se fabricó en Manises, y podemos suponer que los otros centros que producían loza estannífera como Valencia también la fabricaron, aunque desconocemos si existen testimonios arqueológicos que lo ratifiquen. En algunas, los elementos principales son directa trasposición de la loza dorada. (Asociación Valenciana de Cerámica.2008.)



Escudilla decorada en azul y manganeso.
Museo Nacional de Cerámica, Valencia



Elementos decorativos exclusivos del siglo XVIII.
 ((Asociación Valenciana de Cerámica.2008.)

4. Fuentes iconográficas pictóricas

El bodegón

En este trabajo vamos a recurrir a los bodegones del siglo XVII y XVIII como fuentes pictóricas. Es uno de los géneros pictóricos donde podemos ver representados los diferentes tipos cerámicos. Otra opción como ya comentamos, serían las escenas costumbristas.

El bodegón o naturaleza muerta representa animales, flores y objetos enmarcado en un determinado espacio.

Los objetos se representan inmóviles en un espacio determinado y detenidos en el tiempo, transmitiendo un cierto halo de ausencia de tiempo, utilizando el cromatismo y la iluminación para crear sensaciones. Este género artístico, generalmente pictórico extraía de la realidad cotidiana estos objetos y sus simbologías, convirtiéndolos en protagonistas de una expresión artística que fue evolucionando a través de la historia.

También incluye un subgénero en el que prima la representación de flores y floreros, aunque algunos autores lo consideran una categoría independiente. Como ya hemos dicho se asocia a la pintura, pero también lo podemos encontrar en relieves escultóricos, mosaicos, fotografía, etc.

Se pretendía producir un efecto de serenidad, bienestar; por eso este género estaba muchas veces relegado a las mujeres y era despreciado por críticos y artistas por considerarlo un género de formación artística. Con el tiempo y el avance de las técnicas consiguió situarse como un género independiente al resto como lo fue el paisaje o los retratos.

En el Renacimiento se produjo la liberación religiosa y el bodegón inició su desarrollo alcanzando mayor protagonismo. Los más importantes artistas que lo impulsaron fueron Leonardo Da Vinci y Durero. (Martín González, 1970).

La terminología del bodegón y la naturaleza muerta.

En español se usa el término bodegón, que se extendió durante el siglo XVII en España debido a la gran demanda de cuadros que representaran escenas de cocinas o “bodegas”. Ya se registra como “pintura de bodegón” en la testamentaría del pintor Pantoja de la Cruz en 1599, lo que denota que ya era una palabra popular, y en el Diccionario de Covarrubias de 1611 aparecen los términos “bodegón” y “bodegonero” en relación tanto a la “bodega” (tienda de vinos) como a la más doméstica “despensa”. (Sánchez López, 2006.)

En cambio, en francés se utiliza el término Nature morte (naturaleza muerta o sin vida, al igual que el catalán natura morta), que durante el siglo XVIII sustituyó al anterior Vie coite (vida tranquila). En inglés se usa el término Still Life y en alemán Stilleben con un sentido algo diferente al anterior, de “naturaleza silenciosa” o “tranquila”, pero aún no muerta.

Su origen se remonta a la Antigüedad, alcanzando una primera cima en el mundo clásico grecorromano, extinguiéndose luego para reaparecer en los siglos XV-XVI, cuando volvió a alcanzar gran difusión gracias al éxito de la pintura flamenca y, más tarde, después de

la Reforma protestante y su opuesta Contrarreforma, se hizo muy popular en los países protestantes y los católicos, sobre todo el tipo vanitas, una colección de objetos simbólicos que tienen por fin recordar al espectador lo efímero de la vida.

Los bodegones ya adornaban el interior de las tumbas del Antiguo Egipto. Se creía que los objetos relacionados con la comida y la vida doméstica se harían reales en el más allá, dispuestos para que los muertos los usaran. Las pinturas sobre jarras de la Antigua Grecia también representan objetos cotidianos y animales. Bodegones parecidos, más simples decorativamente, pero con perspectiva realista, se han encontrado en pinturas murales y mosaicos de la Antigua Roma.

En el siglo XVI, la comida y las flores reaparecerán como símbolos de las estaciones y de los cinco sentidos. También desde la época romana existe la tradición del uso de cráneos en las pinturas como símbolo de mortalidad y de fugacidad.

A partir del Trecento, comenzando por Giotto y sus seguidores italianos, la pintura de bodegón revivió en las pinturas de tema religioso en forma de objetos de la vida cotidiana que acompañaban a las figuras protagonistas.

Este tipo de representación pictórica fue considerado menor hasta el Renacimiento, por cuanto aparecía generalmente subordinada a otros géneros, como la pintura religiosa o los retratos, conllevando a menudo un significado religioso o alegórico. Esto era particularmente patente en la obra de los artistas del norte de Europa, cuya fascinación por el simbolismo y el realismo óptico muy detallado los llevó a prodigar gran atención en el mensaje general de sus pinturas. (Sánchez López, 2006.)

Este género también se vio impulsado por el descubrimiento del Nuevo Mundo y su medio natural. Con la ilustración científica y la clasificación de las especies los objetos naturales comenzaron a apreciarse como elementos de estudio individuales aparte de cualquier asociación mitológica o religiosa. Además, los patronos ricos comenzaron a financiar la colección de especies animales y minerales, creando amplios gabinetes de curiosidades. Estos ejemplares sirvieron como modelo para los pintores que buscaban realismo y novedad. Empezaron a coleccionarse y comercializarse conchas, insectos, frutas exóticas y flores, y la llegada de plantas nuevas, como el tulipán.

En el siglo XVII emergió con mas fuerza el bodegón gracias a grandes artistas como Caravaggio con sus obras “cesto con frutas” 1595-1600, ejemplo de bodegón puro.

Los exitosos artistas de bodegón italianos encontraron amplio mecenazgo en su tiempo. Más aún, las pintoras, siendo pocas, normalmente elegían o se veían constreñidas a pintar temas como el bodegón, como ocurría, por ejemplo, con Giovanna Garzoni, Laura Bernasconi y Fede Galizia. (Sánchez López2006.)

Entre otros bodegones italianos, La cocinera, de Bernardo Strozzi, es una “escena de cocina” a la manera holandesa, que es por un lado un detallado retrato de una cocinera, y por otro, la representación de las aves de caza que está preparando. En una manera semejante, uno de los escasos bodegones de Rembrandt, “Muchacha con pavos reales muertos” armoniza con el retrato femenino con imágenes de aves de caza.

Los artistas holandeses también se especializaron y revivieron el antiguo género griego del bodegón de trampantojo, particularmente la imitación de la naturaleza o mimesis, que ellos llamaron *betriegerje* “pequeño engaño”. Además de estos tipos de bodegón, los artistas holandeses identificaron y desarrollaron separadamente pinturas de «cocina y mercado», desayuno y comida, vanitas y colecciones alegóricas.

Especialmente popular en este período fue la pintura de vanitas, en las que suntuosos arreglos de fruta y flores, libros, estatuillas, jarras, monedas, joyas, pinturas, instrumentos musicales y científicos, insignias militares, cristal y plata finos, estaban acompañados por recuerdos simbólicos de la fugacidad de la vida. Así, un cráneo, un reloj de arena o de bolsillo, una vela consumiéndose o un libro con las páginas vueltas, servirían como un mensaje moralizante de lo efímero de los placeres de los sentidos.

En España, por causas religiosas, los bodegones de esta época no se conocieron hasta prácticamente el siglo XX. Destacamos a Zurbarán y Velázquez dos pintores interesados en plasmar la realidad cotidiana de la época, en sus escenas costumbristas.

Desde el final del siglo XVI y la iniciación del XVII la pintura de bodegones y floreros llegó a constituir un género independiente en Europa, por lo que comenzó a ser valorada en sí misma y no sólo como acompañamiento de asuntos religiosos, mitológicos, alegóricos o históricos en general. La pintura de bodegones del Siglo de Oro ofrece un panorama singular de motivos: los alimentos, que van desde las hortalizas a los animales vivos o

sacrificados, los embutidos e incluso las frutas, hasta los cacharros, de barro, loza fina o metal, los dulces en sus múltiples manifestaciones o los distintos utensilios.

Si bien fue en Italia y en Flandes donde empezaron sus pintores a crear piezas distintivas del género, en España también apareció y se estimó desde fecha temprana, a lo largo de los primeros años del Barroco, reinando Felipe III (1598-1621); con el tiempo fue creciendo su importancia y popularidad alcanzando su apogeo en los periodos sucesivos de Felipe IV (1621-1661) y Carlos II (1665-1700). (Sánchez López, 2006.)

Al igual que ocurrió en Italia y en Francia, en España los tratadistas de pintura como el sevillano Francisco Pacheco (suegro de Velázquez) o Antonio Palomino consideraron la pintura de bodegón como un género secundario, al colocar la representación de la figura humana en la cima de la representación artística.

Los bodegonistas españoles han alcanzado gran renombre, incluso con las grandes figuras en variados géneros Velázquez y Zurbarán. José Milicua define a Velázquez como “un ojo que piensa” y a Zurbarán como “la vida detenida”, y estas diferencias se advierten notablemente en sus bodegones. Hay que añadir dos pintores menores a estos, aunque iniciadores del género en España, Blas de Prado y Juan Sánchez Cotán. Pero destacan muchos excelentes especialistas como Juan van der Hamen y León (1596-1631), Felipe Ramírez, Juan Fernández “el Labrador”, Tomás Yepes, Mateo Cerezo, Antonio de Pereda (que también cultivó la vanitas), Juan de Arellano, Juan de Espinosa, Antonio Ponce, Francisco Barrera, Meléndez e Ignacio Arias en Madrid, donde también trabajó Francisco de Burgos Mantilla, relacionado con Velázquez, Pedro de Campobín y Pedro de Medina Valbuena en Sevilla o Tomás Yepes (1598-1674) en Valencia. (Calero Carretero, José Ángel, Carmona Barrero, 2014).

En el siglo XVIII, las connotaciones religiosas y alegóricas de bodegón se abandonaron y las pinturas de mesa de cocina evolucionaron hasta ser calculadas representaciones de variado color y forma, mostrando comidas cotidianas. La aristocracia francesa contrató a artistas para ejecutar pinturas de pródigos y extravagantes bodegones que honraban sus mesas, también sin el mensaje moralista de la vanitas de sus predecesores holandeses. El amor rococó por el artificio llevó a un auge en la apreciación francesa por el trampantojo (llamado en francés trompe l'oeil, engañar el ojo). (Sánchez López, 2006.)

La representación de piezas cerámicas en los bodegones

La presencia de piezas de cerámica tradicional en la pintura no es exclusiva de los bodegones, aunque es cierto que es en este género, entendido en sentido amplio, donde advertimos que constituye un elemento fundamental independientemente de que, como objeto de uso diario y su consiguiente convivencia con los seres humanos, les otorgan un papel de documento y testigo de la vida cotidiana que puede ayudar a interpretar su evolución. Las piezas de cerámica que los pintores reproducen en sus obras tienen para la ceramología un gran interés por cuanto, precisamente por su cotidianidad, son elementos de gran valor para profundizar en el conocimiento de los diferentes centros productores, de las formas de las piezas, de su transformación, de sus técnicas decorativas, de la difusión de los productos, de su comercio.

En definitiva, de la dinámica de un sector económico vital para las sociedades tradicionales de la que son un dato etnográfico de primer orden pues, algunas de estas piezas, están en desuso o han desaparecido y su presencia en las obras de arte es, en muchos casos, un testimonio único de una actividad casi olvidada. Pero además del bodegón propiamente dicho, la pintura nos ofrece un buen conjunto de obras que, aun cuando no sean bodegones en sentido estricto, incluyen estas naturalezas muertas que forman parte de las obras pero que, constituyen un verdadero bodegón en el que las piezas de cerámica no son un objeto más sino un elemento protagonista. (Calero Carretero, Carmona Barrero, 2014).

Francisco de Zurbarán pintó uno de los primeros ejemplos de bodegón corrido con el protagonismo de platos y jarras talaveranas para vino en su conocida obra "San Hugo en el refectorio de los cartujos". Unos años antes, Velázquez había pintado con incuestionable éxito su "Vieja friendo huevos", una escena costumbrista donde la freidera, el anafre, las jarras y el plato de clara filiación trianera (Fábrica Sevillana de cerámica, Triana) tienen un papel muy destacado, al margen de los detalles etnográficos que nos informan sobre la época en la que se realizó la obra.

Francisco de Zurbarán (1598–1664) no fue propiamente un pintor de bodegones, como dice Trinidad de Antonio, con uno solo firmado de gran calidad, “Bodegón con cesta de naranjas”, su nombre se suma a los grandes pintores como la “La cena de Emaús” y como “San Hugo en el refectorio de los Cartujos” donde pinta platos blancos con carne que se convierte en ceniza y jarras con piquera vertedora de Talavera. Sin embargo, su bodegón más conocido es el Bodegón con “Cacharros”, del que hay dos versiones, una en el Prado y otra en el Museo Nacional de Arte de Cataluña.

El sevillano Velázquez (1599-1660) es autor, entre otras grandes obras, de dos bodegones con figuras de gran belleza y extraordinaria calidad, ambos de juventud y relacionados con su periodo de aprendizaje. La Vieja friendo huevos, que se fecha en 1618, desarrolla una escena llena de realismo y naturalismo, de indudable valor etnográfico que nos ayuda a comprender la sociedad de su época. Una anciana, en una freidera de cerámica vidriada de fondo plano sobre un anafre, también cerámico, con una cuchara de madera unos huevos, mientras en su mano izquierda sostiene otro dispuesto para cascar en el borde de la freidera.

En una mesa baja delante de la anciana, en primer término, aparecen una jarra de loza vidriada en blanco, otra en verde, un almirez con su mano, un plato blanco con un cuchillo dentro y un puñado de cebollas y guindillas.

Otro gran bodegonista del siglo XVII será el vallisoletano Antonio Pereda (1611- 1678). Pereda fue un pintor que hacía gala de un cuidado detallismo que le permitía captar las calidades de los objetos, especialmente en las piezas de alfarería talaverana, como se aprecia en sus bodegones.

La pintura de Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682), otro gran maestro de la escuela sevillana es de temática religiosa, no exenta de misticismo y alegórica. Son numerosas las obras en la que Murillo incluyó cacharros, podemos citar como ejemplos “El niño espulgándose” en el que aparece el característico cántaro. En “La Vieja comiendo gachas con un chico y un perro” nos encontramos una jarra blanca con piquera y un plato trianero blanco decorado en azul; la Santa Justa lleva en sus manos un cuenco.

A principios del siglo XVIII van a llegar a España algunos bodegonistas napolitanos como Andrea Belvedere, autor de “Flores en un paisaje”, en el que se representa un jarrón de

cerámica con flores, Elena Recco, hija de Giuseppe, que pintó Flores y frutas del Palacio de la Zarzuela.

También de origen napolitano es Luis Meléndez (1716-1780), uno de los más grandes bodegonistas españoles, además de excelente retratista. Destacan las piezas de cerámica como la jarra de vino de Manises, con la misma tipología de las vidriadas que se fabrican en Salvatierra de los Barros, de su conocido Bodegón, “ciruelas, brevas y pan” o la hermosa alcarraza del Bodegón con peritas, pan jarra, frasco y tartera. En la obra de Meléndez, además de cerámica de Manises, hay alfarería de otros centros productores como los de Alcorcón, Camporreal, Madrid y Talavera. (Calero Carretero, Carmona Barrero, 2014).

2. MATERIAL Y MÉTODO

1. Material arqueológico seleccionado. Ficha descriptiva.

Para el presente trabajo se ha seleccionado una muestra aleatoria de (número) fragmentos cerámicos de importación, esmaltados, procedentes de diferentes fosas representativas excavadas en la Iglesia de La Concepción de Santa Cruz de Tenerife. La selección solo de los fragmentos esmaltados se debe a que es el grupo mejor representado dentro del registro arqueológico recuperado, según los estudios preliminares realizados (Arnay y Torres, 1995).

Se ha procurado que los fragmentos elegidos tengan un buen estado de conservación. En muchos casos observamos que las cerámicas esmaltadas procedentes de este yacimiento muestran los efectos de la humedad y salinidad del sedimento, formándose sales sobre las superficies externas e internas, que han acabado por desprender la capa de esmalte o alterado su coloración.

La elección para este estudio preliminar de las cerámicas esmaltadas de importación también se debe a que ha sido el grupo mejor investigado en trabajos anteriores. Concretamente se han tomado, como modelo y sustento metodológico para este trabajo, los criterios contenidos en las obras de K. Deagan, fundamentalmente “Artifacts

of the spanish colonies of Florida and the Caribbean 1500-1800”, (1987) y la tesis doctoral de E. Sosa Suárez, desarrollada en el ámbito arqueológico canario, “ Cerámicas de importación del antiguo convento de san Francisco de asís de Las Palmas de Gran Canaria: una propuesta cronológica”(2015).

El material analizado procede en todos los casos del sedimento cobertor de las fosas con los últimos entierros del siglo XVIII. Esta tierra, renovada con frecuencia, es posible que tuviera un importante aporte del exterior del edificio y, por tanto, la cronología de los fragmentos de cerámica puede corresponder tanto al siglo XVIII, como a siglos anteriores (XVI y XVII).

Basándonos en los criterios establecidos principalmente por Sosa (2015) elaboramos una ficha de recogida de datos para proceder a la descripción y posible clasificación de los fragmentos analizados.

En esta ficha, cuyo modelo se muestra más abajo, se recoge en primer lugar los datos generales referidos al contexto del yacimiento y la excavación, especificando el número de la fosa, y dando una numeración correlativa al material cerámico analizado, perteneciente al sedimento cobertor de la misma fosa (fosa 320,320.1, 320.2, etc)

El siguiente campo descriptivo de la ficha se centra en los aspectos morfológicos. Se recogen, por tanto, todos los aspectos formales que se describen tradicionalmente para los recipientes cerámicos (labio, borde, cuello, pared, pie..., apéndices), incorporando otras variables observadas en las cerámicas de importación (Sosa, 2015).

El siguiente campo lo dedicamos a la decoración donde diferenciamos si está en el interior o exterior, la técnica empleada y el motivo que representa.

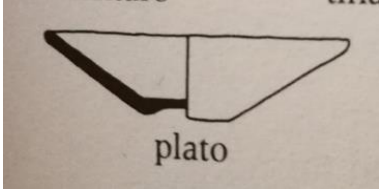

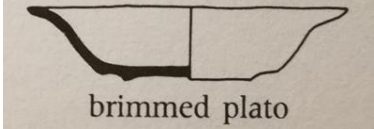

En el apartado tipométrico se expresa el diámetro máximo y mínimo de la pieza. Se ha tenido en cuenta también el grosor máximo y mínimo del labio, ya que en algunos casos presentan diferentes grosores. También se ha valorado la longitud del pie y su altura, así como del ala. Especificamos también el peso de cada fragmento añadiendo un campo de observaciones para atestiguar cualquier otra anotación. Cada ficha se complementa con un apartado gráfico del fragmento analizado, como se muestra en la imagen inferior.

Los aspectos tecnológicos se tratan en un apartado específico, donde se incluyen las técnicas que se han valorado para el análisis de este tipo de cerámicas: pasta blanca, roja, ocre, presencia y tamaño de inclusiones, espesor del esmalte, adhesión del esmalte, etc. (Sosa, 2015).

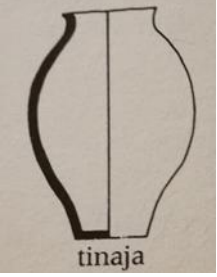

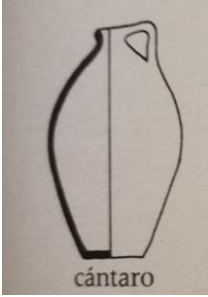



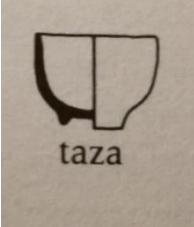



Finalmente se incluye un campo para los posibles análisis arqueométricos para determinar la composición de las materias primas, en muestras de nuestra elección, acorde a sus características y al estado de conservación.


El último apartado de la ficha se destina a la propuesta de clasificación tipológica y cronológica, así como a aspectos gráficos destacables de este tipo de piezas. Ejemplo de una ficha realizada en el anexo.


Para la clasificación tipológica se ha recurrido a los criterios funcionales propuestos en los trabajos previos mencionados (fundamentalmente, Deagan 1987 y Sosa, 2015). Los principales grupos funcionales y sus diferentes tipos morfológicos contemplados son los siguientes:

Vajilla de comedor:	Dibujo	Foto
Platos		
Servidores (platos grandes)		

<p>Fuente o servidora</p>	 <p>brimmed plato</p>	
<p>Escudilla</p>	 <p>escudilla</p>	
<p>Cuenco</p>		
<p>Jarro/jarra</p>	 <p>jarra</p>	
<p>Copa</p>		

Tinaja	 <p>tinaja</p>	
Cántaro	 <p>cántaro</p>	
Orza	 <p>orza</p>	
Taza	 <p>taza</p>	
Vajilla de dormitori o		
Bacín	 <p>bacín</p>	

Lebrillo		
Vajillas otros usos domésticos:		
Tapaderas		
Tinteros		
Candelero		
Albarelo		

Florero		
---------	--	--

2. Fuentes iconográficas pictóricas

Para el estudio de las representaciones cerámicas en las fuentes pictóricas hemos seleccionado fundamentalmente las contenidas en los bodegones flamencos y españoles, de los siglos XVII y XVIII. Se han analizado un total de 21 obras pictóricas, cuya relación detallada se recoge en el anexo de este trabajo.

La influencia de la pintura holandesa en España fue prácticamente nula como fue nula la influencia de la pintura española en Holanda, contrariamente a la importante influencia que se mantuvo entre Flandes y España. Ello no fue óbice para que la élite cultural, de España y de Holanda (del siglo XVII y sucesivos), no estuviese interesada en el mundo de las artes y de las ciencias en una y otra nación. Ese interés de la élite cultural, económica, supuso una pequeña relación comercial que se observa en la presencia de pintores holandeses en las pinacotecas españolas, y de pintura española en las pinacotecas holandesas, aunque ciertamente escasa.

Los artistas holandeses que se centraron en el género pictórico de naturalezas muertas son una pléyade tan extraordinaria tanto en su número como en su calidad pictórica, que tan sólo es comparable a la pintura flamenca del Siglo de Oro.

Con independencia de la influencia que fundamentalmente en la iconografía han tenido los pintores flamencos en la pintura española, incluso centroeuropea e italiana, los pintores nacidos en España realizaron obras con una personalidad propia a la hora de

interpretar los objetos naturales que transmiten al espectador con sus naturalezas muertas. (López Romero, 2011.)

Todos los maestros a los que hacemos referencia en este trabajo, tanto españoles como flamencos, han aportado no solo naturalezas muertas con distintos elementos de valor simbólico y estético, sino que también recogen importante documentación material sobre los objetos cerámicos representados. Se han analizado un total de cinco pintores flamencos y diez pintores españoles. Las obras pictóricas con representaciones cerámicas, pertenecientes a las siguientes escuelas y artistas:

Escuela Flamenca

Gillsz Berch Gillis

Osias Beert

Pieters Claesz

Jan Van Kessel

Clara Peerters

Pintores españoles

Diego de Velázquez

Zurbarán

Antonio Pereda

Alejandro Loarte

Cristóforo Munari

Blas de Ledesma

Mateo Cerezo

Pedro Camprobrín

Luis Meléndez

Juan Fernández

Para analizar las obras pictóricas seleccionadas se ha confeccionado igualmente una ficha, como se muestra mas abajo y en el anexo del trabajo.

En primer lugar, se dan los datos del autor de las obras, su cronología (fundamental para relacionarla con las fechas del material arqueológico), el título de la obra si se tuviera y el estilo artístico. Esta es la parte de la ficha que nos aporta la información básica. A continuación, se realiza una sintética descripción del cuadro. Finalmente se describe el modelo cerámico representado y su clasificación tipológica si es posible.



AUTOR/RA: MELÉNDEZ, Luis

FECHA: 1760

TÍTULO: Bodegón ciruelas, brevas, pan

PERIODO ARTÍSTICO: Barroco

DESCRIPCIÓN:

Las frutas tienen una presencia destacada por el cuidado tratamiento de detalle de sus pieles, junto a viandas y objetos diversos que aparecen amontonados en los que destacan las piezas de cerámica como la jarra de vino de Manises, con la misma tipología esmaltada. Las frutas que aparecen son higos y uvas. Aparece un trozo de pan y justo detrás un cuenco con lo que se intuye un pez. Aparece unos platos detrás de la jarra con una franja azul pero solo vemos una pequeña parte.

MODELO CERÁMICO:

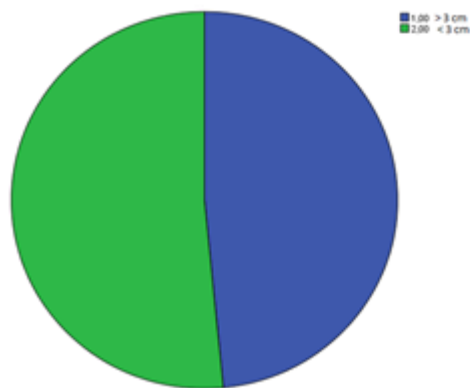
Se trata de una jarra de boda, típicamente talaverana o de Puente del Arzobispo, blanca y con una línea decorativa amarilla, y un asa torsa de tipo salomónico, propia del siglo XVIII.

3. Resultados

1. Datos arqueológicos. (Resultados de las observaciones contenidas en las fichas descriptivas de la cerámica)

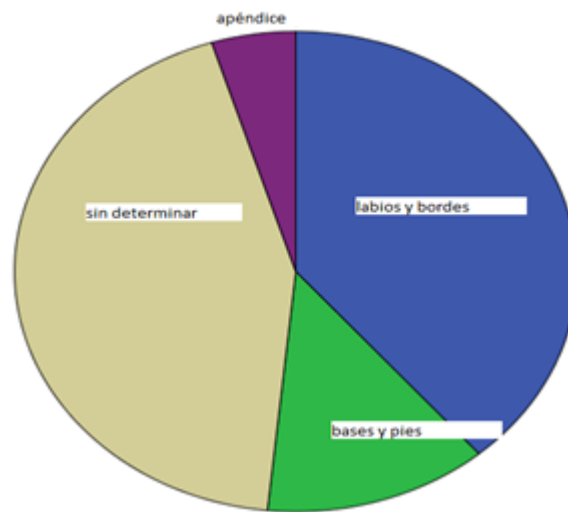
Se analizó un total de 64 fragmentos cerámicos procedentes del sedimento cobertor de distintas fosas sepulcrales de la Iglesia de La Concepción, distribuidas en distintas zonas del interior del edificio, altar mayor, naves centrales y entrada principal de la iglesia.

El estado de fragmentación de la cerámica analizada es muy elevado. De los fragmentos estudiados, el 48,4% tiene un diámetro mayor de 3 cm, nunca sobrepasando los 5 cm., y un 51,6% presentaba un diámetro máximo menor de 3 cm.

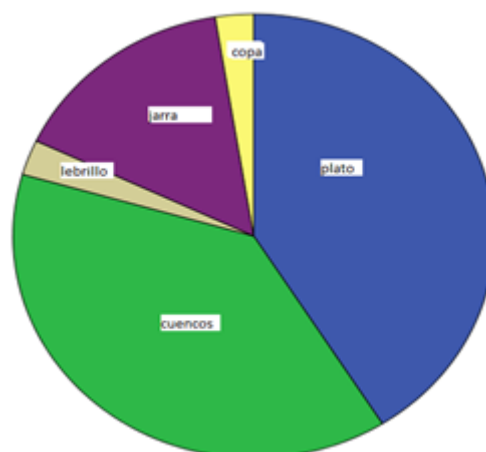


Este grado de fragmentación limita las posibilidades de identificar y clasificar adecuadamente los restos analizados. Así, en cuanto a la identificación del fragmento en relación con las distintas partes del recipiente, el 37,5% se pudo ver que correspondía con bordes y labios, el 12,5% a bases o indicación de pies. En dos casos no pudo

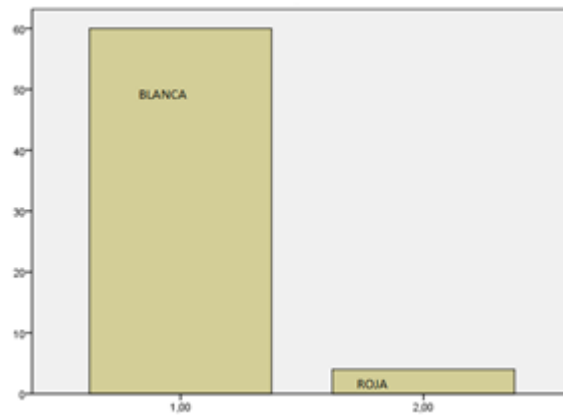
adscribirse, siendo el mayor número de los fragmentos de pared de forma indeterminada. Solo el 4,7% pudieron identificarse como apéndices.



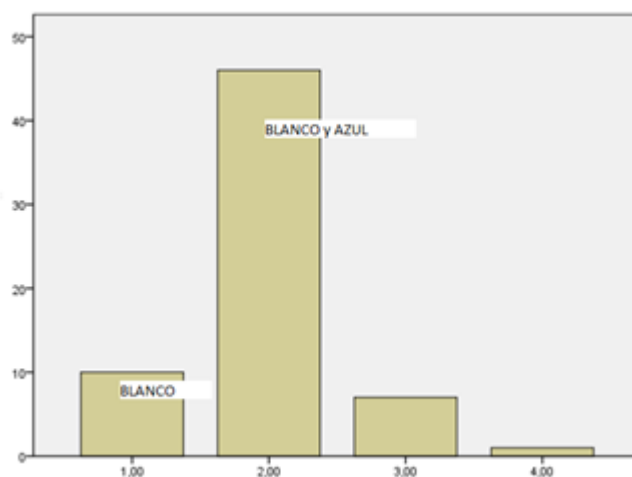
El grado de fragmentación, como es obvio, también limita las posibilidades de establecer el tipo funcional. En estos casos se ha valorado conjuntamente los modelos decorativos que se compararon con formas de referencia recogidas en la bibliografía. Solo se pudo saber el tipo funcional en un 60,9%, del que el 41% corresponde a platos; el 38,5% a cuencos; el 15,4 % a jarras.



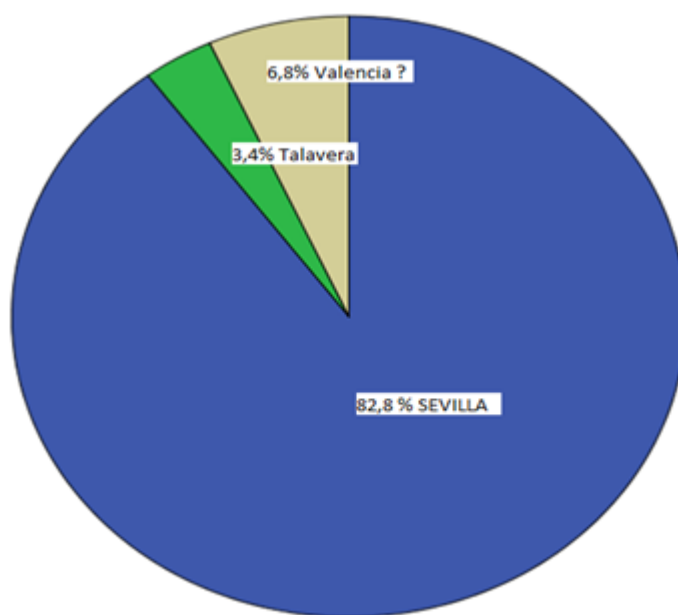
En cuanto a las características de las pastas, podemos decir que hay una homogeneidad importante, ya que la mayoría corresponden con las definidas como pastas blancas (93,8%), existiendo tan solo cuatro casos de pastas rojas (6,8%).



En cuanto al color del esmalte podemos apreciar, a pesar del grado de fragmentación, que predominan los esmaltes de fondo blanco con decoración en azul (71,9%), frente a los aparentemente solo blancos (15,6%).



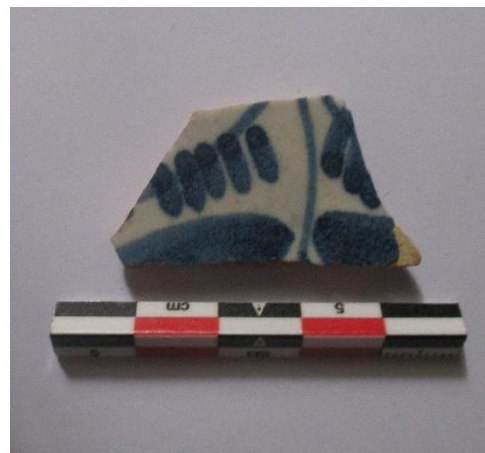
La capa de esmalte era fina en un 92,2% de los casos y su adherencia a la matriz es buena en un 64,1%. Por las características de los esmaltes y los motivos decorativos y su distribución es posible plantear que la mayoría proceden de alfares andaluces, posiblemente sevillanos, y en mucho menor número de Valencia o Talavera, aunque el grado de fragmentación, como hemos comentado impide asegurarlo con total fiabilidad.



Las piezas más significativas del material analizado son las series blancas esmaltadas (mayólicas) con motivos decorativos en azul (azul sobre blanco). La mayólica es el nombre que se da desde el Renacimiento a un tipo de decoración cerámica sobre loza, con un esmalte de plomo opacificado con estaño que posteriormente se decora con óxidos sobre la base anterior antes de la cocción. La pasta es una arcilla con un coeficiente de absorción de agua elevado, siendo las piezas cocidas a baja temperatura. La mayólica fue probablemente introducida en el sur de España por los invasores musulmanes durante el siglo XIII, desarrollando un estilo distinto, de tipo ibérico-mudéjar, durante los siguientes siete siglos. Después se fueron adoptando influencias de estilo italiano renacentista (Tejera y Sosa, 1997; Deagan, 1987:53).



Cerámica de Talavera, Sevilla. Plato decorado.



Frag. Cerámico. Inventario 249.4. Ficha 15

Para poder identificar el tipo de cerámica ha sido fundamental la conservación de parte de los motivos decorativos, como vemos en la imagen superior.



Cerámica Valenciana. Jarra.



Cerámica de Talavera, Sevilla.
Jarra

Mucho más difícil es identificar la forma del recipiente y su adscripción a un tipo concreto de alfar a partir de la conservación parcial de algunas partes de los recipientes, como, por ejemplo, la base que se muestra en la imagen inferior que puede corresponder con una jarra.



Frag. Cerámico. Inventario 209.1. Fiche 44.



Otros elementos que sirven para identificar los fragmentos y adscribirlos a un tipo funcional concreto son los apéndices o la huella de los mismos. En este ejemplo vemos la huella de un apéndice y podemos identificar el fragmento como perteneciente a una jarra o jarro.



Frag. Cerámico. Inventario 001.3.
Fiche 8



Frag. Cerámico. Inventario 249.1. Ficha
11

En este caso podría ser una posible tapadera con la huella de un pomo. Sería el único ejemplo de tapadera que hemos podido encontrar en todo el material analizado.

2. Fuentes iconográficas

En cuanto a los resultados de las fuentes pictóricas utilizadas podemos apreciar que la mayor parte de las representaciones cerámicas corresponden con vajillas de comedor o mesa. Desde el punto de vista tipológico predominan los platos, las fuentes y las bandejas, así como las jarras.

En las fuentes pictóricas de origen español predominan también las cerámicas esmaltadas blancas con decoraciones en azul y las blancas de alfares andaluces.



En la escuela flamenca destacamos varios tipos mas comunes que plasman los autores. los tipos mas comunes que se plasman son los platos, cuencos, fuentes y trincheras, por una razón era lo mas común, sobre todo como contenedores de fruta y distintos alimentos.

Los autores representan modelos cerámicos muy variados Gillsz Beretch Gillis en su obra “Naturaleza muerta”, pinta un modelo cerámico de gran tamaño, una fuente con fondo blanco decorado con motivos florales en azul. Osias Beert, en sus dos obras “Bodegón con frutas” y “Bodegón con alcachofas”, muestra diferentes tipos cerámicos. En el primero caso vemos un plato decorado con motivos vegetales y florales con vivos colores, parecido a los modelos valencianos, acompañado de un cuenco de fondo blanco, con decoración en un tono más apagado, representando figuras o escenas y líneas horizontales. En el segundo cuadro destaca de nuevo un cuenco muy parecido al anterior pero esta vez acompaña a la escena una taza o cuenco de pequeño tamaño de nuevo con fondo blanco y decoraciones en azul. Ambos casos sirven como soporte para exponer diferentes frutas o dulces que armonizan con la escena de bodegón que el autor quiso plasmar.

El pintor Pieter Claesz, en sus dos bodegones “Bodegón con pastel turco” y “Bodegón”, representa fundamentalmente fuentes. En el primer cuadro observamos una gran fuente inclinada que contiene frutas, muy parecida a la que representa Berett Gillis. En el segundo cuadro varía la forma de la fuente, esta vez las paredes son rectas y la base es plana con una sencilla decoración de cenefa sobre un fondo blanco. Ello nos permite ver la variedad de un mismo tipo funcional.

Jan Van Kessel en sus dos bodegones “Naturaleza muerta con frutos del mar” y “Bodegón con vegetales”, además de un claro cambio en la forma de representar la escena, muestra en las dos pinturas el mismo tipo cerámico, un cuenco, pero la diferencia es que son de mayor tamaño y su decoración es mas detallada en el primero, mientras que en el segundo la decoración es mas sencilla, mostrando un conjunto de flores enmarcando la escena y separada por dos líneas paralelas horizontales.

Destacamos también en la escuela Flamenca a Clara Peerters con dos bodegones. En el primer cuadro se expone una escena ordenada, donde aparece una pequeña fuente con paredes convexas y decoradas aparentemente solo en su ala, que recuerda a los modelos cerámicos de Talavera. En el segundo cuadro destacamos un conjunto cerámico compuesto por una fuente en la parte inferior dos cuencos, varios cuencos, y dos platos, coronando la escena con otro cuenco. El tamaño de los cuencos se representa de mayor a menor.

Una vez analizados los bodegones seleccionados encontramos que los modelos que más se repiten son los cuencos, las fuentes y los platos. Estos modelos cerámicos siempre presentan una decoración elaborada para dar mayor vistosidad a la escena, destacando también las de fondo blanco con decoración en azul. Las cerámicas se presentan de diferentes tamaños y conteniendo diversos productos, sobre todo frutas. Las formas y usos funcionales que vemos en los bodegones coinciden con los identificados en el registro arqueológico estudiado, es decir, dentro del grupo definido como vajillas de comedor y con aquellas formas que tienen un uso frecuente en la vida cotidiana.

Estos modelos los veremos representados también por los artistas españoles en algunos bodegones, género artístico que proliferó en España , donde a menudo vemos

representados tipos de las principales fábricas de cerámica peninsulares, como las sevillanas y la valenciana.

Unos de los primeros artistas en plasmar enseres cerámicos en sus escenas costumbristas fue Diego de Velázquez en su cuadro “Vieja friendo huevos”, que ha sido utilizado como referente en numerosas publicaciones para ilustrar las cerámicas arqueológicas (Sosa, 2015), representa dos modelos cerámicos de la serie blanca sevillana, primero un cuenco o escudilla en la parte central del cuadro de pequeño tamaño y una jarra con decoración en motivos azules. En “el aguador de Sevilla” vemos representados también dos modelos cerámicos: el de la parte izquierda es una jarra globular esmaltada y un cántaro de gran tamaño a la derecha realizado con pasta roja. Zurbarán también representará diferentes tipos de cerámicas de producción sevillana.

Antonio Pereda en su obra “Bodegón” nos presenta tres modelos cerámicos, en la parte derecha se encuentra una jarra con dos asas de la serie blanca esmaltada con motivos florales decorativos en azul y amarillo, es una de la serie mas conocidas de la producción de Talavera. En la parte izquierda, sobre un plato metálico aparecen dos tazas, una tiene el fondo blanco y motivos florales dibujados en azul, mientras que la de la parte posterior presenta motivos decorativos dorados.

En el cuadro de Alejandro Loarte destacamos como modelo cerámico una escudilla, cuencos y dos tazas.

Cristóforo Munari en su “Bodegón” representa un modelo cerámico que es poco común: una orza con un plato en la parte superior. Es blanca esmaltada decorada con líneas oblicuas paralelas y en la parte central motivos florales en azul.

Blas de Ledesma fue uno de los más importantes pintores de bodegones y en sus obras vemos distintos tipos cerámicos como protagonistas. En su cuadro “Bodegón de alcachofas y limones” muestra dos cuencos de gran tamaño de fondo blanco y decoración vegetal en azul, que recuerda al modelo cerámico de Clara Peerters en su cuadro “Bodegón”. En su otro cuadro “Bodegón con dos bandejas sobre la mesa una con melocotones y otra con peras, y un pájaro encima” vemos un plato representado con fondo blanco y una sencilla línea con motivos vegetales que rodea en su ala. Otro tipo de decoración que aparece en los fragmentos analizados de La Concepción.

Mateo Cerezo en su cuadro "Bodegón" muestra una Jarra con decoración compleja de líneas verticales y horizontales en azul sobre un fondo blanco, similar a las realizadas por la fábrica Valenciana y recuerda a los albarados.

En el cuadro de Pedro Campobrín "Bodegón" destaca como modelo cerámico un florero que hasta ahora no se había representado, pero de pequeño tamaño y decorado con líneas horizontales en azul; su base tiene una forma peculiar que también vimos en el cuadro de Blas de Ledesma. El resto de la escena está dominada por tres platos apoyados en la mesa, blancos sin decoración y otro colocado de forma vertical, con decoraciones en forma de cenefa en azul bordeando el ala.

Luis Meléndez, otro reconocido bodegonista, pinta en su cuadro "Bodegón de ciruelas, brevas y pan" una jarra que es un ejemplo de la producción de Manises de la fábrica valenciana. Su decoración es simple: una franja amarilla que rodea el contorno de la parte superior. Un solo fragmento de estas características se constató en el registro de La Concepción analizado.

Por último, el pintor Juan Fernández en su cuadro "Plato con racimos" presenta realmente una fuente de gran tamaño con decoración en el interior de diferentes motivos en azul, este ejemplo es uno de los más comunes que podemos encontrar en las producciones de cerámica.

Tanto en los bodegones españoles como en los de la escuela flamenca se siguen los mismos patrones en cuanto a la representación de tipos cerámicos. La mayoría corresponden con los de uso cotidiano que se podían encontrar en cualquier casa y, por tanto, son también los que se exportaron de forma abundante para Canarias.

Los modelos cerámicos más representados son, como ya dijimos, los cuencos, platos, jarras y fuentes. Las jarras de diferentes formas y tamaños aparecen con mucha frecuencia en los bodegones. Los restos pertenecientes a jarras, dado el estado de fragmentación de la cerámica de La Concepción, son muy difíciles de reconocer, aun así, se ha estimado que, en la serie analizada constituyen un 15,4%.

4. DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

Este trabajo comenzó con dos claros objetivos: primero el estudio de una muestra cerámica procedente de la intervención arqueológica de la iglesia de Nuestra Señora de la Concepción de Santa Cruz de Tenerife. Y en segundo lugar, analizar el potencial de las fuentes pictóricas en los estudios de las cerámicas de los siglos XVII y VIII, e intentar comparar lo que se representa en las manifestaciones artísticas en relación con lo identificado en el registro cerámico arqueológico analizado. Esto permite aunar lo arqueológico y lo artístico, ofreciendo nuevos abordajes para la comprensión de la sociedad de la época.

A la hora de elaborar el trabajo se ha tropezado con algunas limitaciones, principalmente en el acceso a la documentación bibliográfica, pero sobre todo derivadas de la propia conservación del material arqueológico. Las pequeñas dimensiones de los fragmentos, que como ya vimos apenas alcanzan en su mayoría los 3 cm., impedían ver con precisión sus características morfológicas y técnicas. El elemento más significativo para poder clasificar los fragmentos se apoya en el tipo de decoración. Sin embargo, los motivos decorativos que se conservan son tan fragmentarios que en su mayoría se muestran insuficientes para catalogar adecuadamente la cerámica.

Por tanto, los resultados obtenidos del estudio del material arqueológico han sido complejos a la hora de atribuir una procedencia determinada y segura a los fragmentos. Nos hemos servido de dos fórmulas: primero ha sido la asociación de formas identificables de las distintas partes constitutivas de los fragmentos, como pueden ser las bases, apéndices, huellas, bordes y labios, asignando una posible forma cerámica previamente establecida según los criterios de Kathleen Deagan (1987). Según sus elementos diagnósticos hemos podido ver que el 37% corresponde con bordes y labios frente a un 12,5% de bases e indicación de pie y tan solo un 4,7% se pudo identificar como apéndice. El resto no pudo clasificarse.

Hemos considerado sobre todo los dos grupos funcionales: las vajillas de cocina y de comedor. Las más frecuentes son las de cocina ya que son de uso diario y las que se fracturan con más facilidad.

Como se expuso en los resultados, se pudo identificar un alto porcentaje de cerámicas de procedencia sevillanas. La segunda es la fábrica de Manises en Valencia. La producción valenciana fue extensa y mas variada que la sevillana no solo en sus decoraciones abarcando diferentes técnicas y estilos sino también en la extensión de los modelos cerámicos que producían. Aunque la producción de estas fábricas siempre estaba sujeta a las modas que preferían las clases mas elevadas, lo que daba como resultado así que al final ambas fábricas copiaban modelos unas de otras.

Valorados los modelos decorativos a partir de las referencias y las imágenes recogidas en la bibliografía, solo se pudo saber el tipo funcional en un 60,9%, siendo el 41% platos, 38,5% cuencos y 15,4% jarras.

Casi un 94% de los fragmentos son de pasta blanca. Los esmaltes de fondo blanco con decoración azul constituyen el 71,9%, el resto solo blancos. La capa de esmalte era fina en un 92,2% con adherencia buena.

Establecer el género pictórico con el que debíamos trabajar para obtener la información iconográfica fue claro, los bodegones o naturalezas muertas. Este género pictórico representa una escena inmóvil de la realidad cotidiana. Los objetos y sus simbologías se convierten en protagonistas de una expresión artística que fue evolucionando a través de la historia. La elección de escoger artistas flamencos y españoles fue: porque son ejemplo de los modelos cerámicos que se usaban en el resto de Europa, por la influencia del comercio entre Flandes y España desde el siglo XVII, de cómo estos modelos cerámicos influenciaron en los modelos y producción de la cerámica española, y cuáles eran los modelos cerámicos mas comunes que representaban los bodegonistas españoles más importantes.

Los resultados obtenidos de los modelos iconográficos fueron concluyentes a la hora de establecer los modelos cerámicos más representados en los cuadros de bodegones o naturalezas muertas. Se representan cuencos, jarras, platos y fuentes. La decoración de los recipientes en ambas escuelas es muy similar: generalmente cerámicas blancas esmaltadas con decoración en color azul con motivos florales, geométricos, vegetales y lineales. Los pintores españoles, como es lógico, copian las series cerámicas de las fábricas más importantes andaluzas.

Conclusiones

El análisis de las cerámicas de importación halladas en los yacimientos históricos de Canarias, constituyen una herramienta fundamental para conocer aspectos relacionados con los circuitos comerciales y las costumbres sociales y cotidianas de la población estudiada.

La cerámica esmaltada de importación, sobre todo la de fondo blanco con motivos decorativos en azul, constituye el tipo cerámico mejor representado en el registro de La Iglesia de La Concepción. La fábrica mejor representada es la sevillana.

A pesar de la intensa fragmentación de la cerámica analizada, se ha podido establecer que pertenece a los grupos funcionales denominados: vajillas de cocina y de comedor.

Las formas más frecuentes identificadas son los platos, los cuencos, las fuentes y las jarras. Las formas y usos funcionales que se clasificaron a partir de los fragmentos son coincidentes con los que se representan en las fuentes pictóricas analizadas, igualmente: platos, fuentes, cuencos y jarras, abundando las cerámicas esmaltadas de fondo blanco con decoraciones en azul.

Las fuentes iconográficas pictóricas, como los bodegones y los cuadros costumbristas, constituyen un importante documento de análisis para entender el registro cerámico arqueológico de los siglos XVII y XVIII. Un recurso que debe ser tenido en cuenta en el desarrollo metodológico de cualquier trabajo de investigación que trata estos repertorios cerámicos.

5. Bibliografía

ARNAY DE LA ROSA, Matilde (2009): La arqueología histórica en Canarias. El yacimiento sepulcral de la Iglesia de Nuestra Señora de La Concepción de Santa Cruz de Tenerife.

Revista Iberoamericana de Arqueología, nº3, pp.21-36.

<http://www.laiesken.net/arqueologia/pdf/2009/A10302.pdf>.

ARNAY DE LA ROSA, Matilde et al (1995): Excavación arqueológica en la Iglesia de La Concepción de Santa Cruz de Tenerife. Investigaciones Arqueológicas en Canarias, nº4.

Dirección General de Patrimonio Histórico del Gobierno de Canarias, pp.217-306.

ARNAY DE LA ROSA, Matilde, PÉREZ ÁLVAREZ, Ana Rosa. *Estudio de un espacio sepulcral del siglo XVIII en la iglesia de la concepción de santa cruz de Tenerife*. Revista tabona 11 julio 2002. P. 131-167.

AMORES CARREDANO, Fernando de, CHIS VERT JIMÉNEZ, Nieves. Una primera tipología de la cerámica común bajomedieval y moderna sevillana ss. XV-XVIII. V. C.I.C.M. M.O. Rabat, 1991.

ATERIDO FERNÁNDEZ, A. Juan Fernández "el Labrador", Naturalezas muertas. Catálogo de la exposición, Madrid, 2013.

CALERO CARRETERO, José Ángel, CARMONA BARRERO, Juan Diego. *El bodegón y la alfarería tradicional*. XV jornadas de historia de fuente de cantos Zurbarán; 350 Aniversario de su muerte (1598-1664) Asociación Cultural Lucerna/Sociedad Extremeña de Historia, Pg. 245-273. 2014.

DEAGEN, Kathleen. *Artifacts of the Spanish Colonies of Florida and the Caribbean 1500-1800.*, Volume I, Washington D. C., 1987.

GÁMEZ MENDOZA, Alejandro (2010): *Estudio bioantropológico de una población arqueológica histórica de las islas Canarias. La Iglesia de La Concepción de Santa Cruz de Tenerife. Tesis Doctoral. Inédita. Universidad de La Laguna.*

LAFUENTE IBÁÑEZ, Pilar. *La producción cerámica sevillana durante la baja edad media*.1998.

LÓPEZ ROMERO, Fernando. *Naturalezas muertas en el coleccionismo privado español, siglos XVI al XXI*. Exposición inaugural del Museo de Arte Contemporáneo "Infanta Elena", diputación de ciudad real, Tomelloso, 2011.

MARTÍN GONZÁLEZ, J.J. *Historia de la pintura*. Editorial Gredos, Madrid, 1970.

ORTON, Clive, TYRES, Paul, VINCE, Alan. *La cerámica en arqueología*. Critica, Barcelona, 1997.

PÉREZ ÁLVAREZ, Ana Rosa (2015): *Objetos de adorno personal, vida cotidiana y ritual funerario procedentes de yacimientos de Arqueología Histórica. La Iglesia de La Concepción de Santa Cruz de Tenerife*. Tesis Doctoral Inédita. Universidad de La Laguna.

PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, Alfonso. *Sevilla y Talavera, ente la colaboración y la competencia*. Laboratorio de arte 5, 275-293. 1992.

PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, Alfonso. *Cerámica sevillana*. Summa Artis, Historia general del Arte Vol. XLII 343-386. Madrid 1997.

PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, Alfonso. *Cerámicas de Triana*. Colección Carranza. Fundación El Monte, Sevilla, 1996.

PINO CURBELO, Miguel del, GONZÁLEZ MARRERO, Maria del Cristo, ONRUBIA PINTADO, Jorge, SÁENZ SAGASTI, Ignacio, MANGAS VIÑUELA, José. *Pottery at the Indigenous dwelling site of Cueva Pintada. Contacts, conflicts and ethnic identities*. Globalpottery, Historical Archaeology and Archaeometry for Societies in Contact. P. 175-194.

SESEÑA, Natalia, CHERRY, Peter, LUNA, Juan José. *Luis Meléndez: bodegones*. Museo del Prado. 2005.

SANCHEZ PEREZ, Alfonso. *Pintura española de bodegones y floreros de 1600 a Goya*. Mallorca consejo insular. Mallorca, 2008.

SÁNCHEZ LÓPEZ, Andrés. *La pintura de bodegones y floreros en España en el siglo XVIII*. Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2006.

SOSA SUÁREZ, Elena. *La cerámica de cuerda seca del antiguo convento de San Francisco de Asís de Las Palmas de Gran Canarias*. CuPAUAM nº 33, Madrid, 2007 P. 155-174.

SOSA SUÁREZ, Elena. *La cerámica de “reflejo metálico” en el antiguo convento de San Francisco de Asís en Las Palmas de Gran Canaria*. Butl·letí informatiu de ceramica, núm. 82/83, 2004, Barcelona, P. 20-40.

SOSA SUÁREZ, Elena. *Cerámicas. Piezas claves de un bodegón franciscano (I)*. Noticias El Museo Canario nº 15, Tercer cuatrimestre 2ª época, 2005. P. 25-27.

SOSA SUÁREZ, Elena. *Cerámicas. Piezas claves de un bodegón franciscano (III)*. Noticias El Museo Canario nº 17, Segundo cuatrimestre, 2ª época, 2006. P. 25-27.

SOSA SUÁREZ, Elena Ester. *Cerámicas de importación del antiguo convento de San Francisco de Asís de Las Palmas de Gran Canaria, una propuesta cronológica*. Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Las Palmas de Gran Canaria, 2015.

RAMIRO REGLERO, Elisa. *La porcelana del siglo XVIII. El nacimiento de un nuevo arte*. Grupo español de conservación, Madrid. 2015.

TEJERA GÁSPAR, Antonio y SOSA SUÁREZ, Elena (1998): Vestigios arqueológicos de los primeros asentamientos europeos en las Islas Canarias de los siglos XIV y XV. XII Coloquio de Historia Canario- Americana (1996), tomo 1. Cabildo de Gran Canaria, pp.407-434.

El barroco, arquitectura, escultura y pintura. Ullman, Barcelona, 2011.

Historia Universal del Arte. Sarpe, volumen 13. Madrid, 1984.

Historia Universal del Arte. Círculo de lectores, Vól. 2,3, Barcelona, 1998.

Historia del Arte, la época del Barroco. Signo editores, Vól. 7, Madrid, 2016.

<https://iessonferrerdghaboix.blogspot.com.es/2014/12/el-bodegon-un-recorrido-desde-chardin.html>. En línea 02/05/2017. (8 diciembre 2014). Antonio Boix

<http://diverso.blog.tiscali.it/2014/11/27/natura-morta-con-asparagi-sec-xvi-xvii/>. En línea 15/5/2017

MUSEO NACIONAL DE ARTES DECORATIVAS. *Cerámica de Talavera*. Secretaría General Técnica, Madrid. 2007.

MINISTERIO DE CULTURA. *Cerámica Popular de Andalucía*. Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas. 1981.

ASOCIACIÓN VALENCIANA DE CERÁMICA. *Lozas Populares del Siglo XVIII*.2008.

6. Anexo

Ficha inventario del material:

CERÁMICA DE IMPORTACIÓN (FRAGMENTOS)			
Yacimiento	La Concepción 95	Número inventario	
Signatura		Levantamiento	
Fosa	Cuadrícula	Sedimento cobertor	
ESTADO DE CONSERVACIÓN			
Superficie externa		Alteraciones visibles:	
Superficie interna			
ASPECTOS MORFOLÓGICOS			
Labio	Convexo - redondeado plano Biselado interior Biselado exterior Apuntado Engrosado exterior Engrosado exterior		Ala
Borde	Recto Divergente Convergente indeterminado		Otros elementos
Cuello	Recto Divergente Convergente indeterminado	Apéndice	<i>describir</i>

Pared	Recta Divergente Convergente indeterminado	Observaciones	
Base	Plana Convexa Apuntada Cóncava		
Pie			
Indeterminado			
Decoración			
Interior	Técnica	Motivo	
Exterior	Técnica	Motivo	
TIPOMETRÍA (cm)			
Eje/Diámetro máximo		Altura pie	
Eje/Diámetro mínimo		Longitud ala	
Grosor máximo		Peso (gr)	
Grosor mínimo			
Grosor labio		Observaciones	
Longitud pie			

Fotografía anverso	Fotografía reversa

Detalle	Detalle

ASPECTOS TECNOLÓGICOS	
Modelado A mano A torno A molde	
Pasta Coloración Blanca Roja Ocre	Textura Esponjosa Compacta
Desgrasante Fino Intermedio	

Grueso	
Revestimiento (tipo)	
Esmalte	
Vidriado	
Otros	
Espesor del esmalte	
Fino	
Grueso	
Adhesión del esmalte al cuerpo arcilloso	
Buena	
Mala	
Pigmento tipo	Coloración (colores)
Análisis arqueométrico:	
Materia Prima	
Tipo funcional propuesto	
Clasificación	
Tipo de cerámica	
Cronología	
Detalle de	

Cuadros y autores

ESCUELA FLAMENCA



AUTOR/RA: BERCH GILLIS, Gillisz

FECHA: 1637-39

TÍTULO: naturaleza muerta

PERIODO ARTÍSTICO: Bodegón flamenco, Barroco.

DESCRIPCIÓN: se trata de una representación de un bodegón donde podemos apreciar diferentes frutos acompañados de ramas verdes y una copa de cristal exquisitamente representada que contiene líquido. En la parte central derecha vemos una representación cerámica que contiene frutas, peras, manzanas, duraznos ciruelas granadas, etc. Enmarcado el cuadro escénico en una posible alacena por lo que el autor intenta mostrar una escena mas natural y no tan fingida como vemos en otros bodegones.

MODELO CERÁMICO:

El modelo cerámico que se nos presenta es una fuente cerámica esmaltada blanca con motivos decorativos florales en azul. Su posible uso como vajilla de cocina.



AUTOR/RA: BEERT, Osias

FECHA: S. XVII-XVIII

TÍTULO: Bodegón de frutas

PERIODO ARTÍSTICO: Bodegón flamenco, Barroco

DESCRIPCIÓN:

Se trata de una escena que representa una mesa con diferentes cuencos y platos que portan frutas, como frambuesas, higos, peras, etc. uno de los cuencos vemos una variedad de dulces. Encima de la mesa también hay dos copas de cristal con líquido, un insecto en la parte inferior derecha y un trozo de pan en la parte inferior izquierda cierran el marco pictórico.

MODELO CERÁMICO:

Vemos representado tres tipos de modelo cerámico, el primero que observamos es un plato con decoraciones de varios tipos, entre ellas vegetales y es uno de los tipos de cerámicas que nos podemos encontrar. El segundo tipo que nos encontramos es un cuenco de base plana y el cuello con forma convexa saliente hacia el exterior. El tercer tipo puede ser una fuente o servidor en un tamaño mas reducido con las mismas características que en la anterior pero su borde es mas pequeño y retraído. La decoración que presenta se asemeja a muchos de los modelos cerámicos españoles al igual que su morfología.



AUTOR/RA: BEERT, Osias

FECHA: S. XVII-XVIII

TÍTULO: Bodegón de alcachofas

PERIODO ARTÍSTICO: Bodegón flamenco

DESCRIPCIÓN: se trata de un bodegón con una escena muy parecido a las anteriores y donde modelos posteriores repetirán. En la mesa se nos presenta de nuevo frutas variadas, pero esta vez el autor también añadió alcachofas en un plato de metal. Se nos presentan dos cuencos de distinto tamaño con decoración vegetal y animal, de nuevo dos copas de cristas, un trozo de pan y dos platos metálicos con frutas al fondo de la escena. El autor utiliza el claroscuro, técnica pictórica que toma su ítem en el barroco.

Nos muestra la escena iluminada en primer plano; para dejar en penumbras la parte posterior y crear un mayor efecto de perspectiva. De nuevo el sello del pintor será añadir un insecto posado en la mesa.

MODELO CERÁMICO:

Los modelos cerámicos representados son dos cuencos de diferentes tamaños, e incluso uno de ellos podemos afirmar que pueda tratarse de una taza pero que contiene pequeñas esferas de fruta que no podemos identificar. Uno presenta una decoración vegetal y otro una decoración animal que nos recuerda a la decoración en modelos de la fábrica de Talavera de la reina o Triana.



AUTOR/RA: CLAESZ, Pieter

FECHA: S. XVIII

TÍTULO: Bodegón con pastel turco.

PERIODO ARTÍSTICO: Bodegón flamenco, Barroco.

DESCRIPCIÓN:

Se trata de un bodegón que se enmarca de nuevo entorno a una mesa con un mantel blanco, donde encontramos muchos elementos aludiendo a la comida en parte ya consumida. Desde un faisán disecado en el fondo, una copa, una tetera, platos metálicos con comida y comida esparcida por la mesa. En la parte derecha encontramos una gran fuente con frutas decorada por unas hojas de parra. Sin duda este bodegón alude a la abundancia ya que sus productos son exóticos y para los países Bajos (Flandes) estos elementos solo podían obtenerlos las clases mas elevadas que se importaba desde países mediterráneos.

MODELO CERÁMICO:

El modelo que se representa en este cuadro muestra una fuente o servidora de gran tamaño y donde los detalles decorativos que podemos apreciar se asemejan a los modelos cerámicos españoles.



AUTOR/RA: CLAESZ, Pieter

FECHA: S: XVIII

TÍTULO: Bodegón

PERIODO ARTÍSTICO: Bodegón flamenco, Barroco.

DESCRIPCIÓN:

De nuevo se representa una mesa con diferente tipo de comida y de nuevo la comida esparcida por toda la mesa. El mantel blanco aporta el punto de luz a la escena sobre el fondo oscuro. Destacamos el plato metálico que nos encontramos en primer plano como el pintor a través de la perspectiva nos hace creer que ésta se encuentra en el borde de la mesa jugando con las luces y las sombras como también que vemos en la parte inferior derecha que crea este efecto óptico con la tapa de la cartuchera del cuchillo esto fue una de las características que introdujeron los pintores flamencos en el bodegón.

MODELO CERÁMICO:

En esta escena se representa dos modelos cerámicos, aunque esta vez se encuentran en un segundo plano. En la parte derecha nos encontramos con una fuente, esta vez una decoración mas sencilla, pero se aprecia que está pintada a mano en color azul y se aprecia alguna decoración geométrica. El segundo modelo es una fuente cuyo modelo cerámico también nos encontramos representados en bodegones españoles.



BODEGÓN. Naturaleza muerta con frutas y frutos del mar. Jan van Kessel.

AUTOR/RA: KESSEL, Jan Van

FECHA: s. XVII-XVIII

TÍTULO: Naturaleza muerta con frutos del mar.

PERIODO ARTÍSTICO: Barroco

DESCRIPCIÓN:

En este caso nos encontramos con las naturalezas muertas, que derivaron del bodegón. Se trata de la colocación de diferentes cosas que incluye ramas, frutas, objetos, comida, etc. En este caso alberga un popurrí de comida y objetos pero que apreciamos una armonía de colores enmarcada en el claroscuro.

MODELO CERÁMICO:

El modelo cerámico que representa es un cuenco con decoración de escenas y como las anteriores cerámicas esmaltadas pintadas a mano en color azul.



AUTOR/RA: KESSEL, Jan Van

FECHA: S. XVII

TÍTULO: Bodegón con vegetales

PERIODO ARTÍSTICO: Barroco

DESCRIPCIÓN: Se trata de una escena de naturaleza muerta donde nos exhibe diferentes tipos de verduras y vegetales y como eje central nos encontramos un cuenco que alberga uvas y albaricoques. De nuevo vemos el alarde de riqueza con productos exóticos, la escena aparece estática, pero a su vez expresa cotidianidad.

MODELO CERÁMICO:

Nos encontramos con una tipología cerámica de cuenco con las mismas características que los anteriores pero su diseño se diferencia en su forma esférica y su decoración.



AUTOR/RA: PEERTERS, Clara

FECHA: S. XVII

TÍTULO: Bodegón

PERIODO ARTÍSTICO: Barroco

DESCRIPCIÓN: Clara Peeters fue una de las grandes exponentes del bodegón y veremos varios ejemplos de ello. Se acompaña del mismo elemento que hemos visto en autores anteriores. Expone diferentes objetos y comida sobre una mesa con un mantel blanco. Hay tres platos metálicos que contienen pan, una tarta y carne. Sobre el fondo oscuro destaca diferentes objetos entre ellos un vaso de cristal.

MODELO CERÁMICO:

El modelo cerámico que se nos representa es una fuente de pequeño tamaño parecido a los modelos cerámicos de la fábrica de Valenciana.



AUTOR/RA: PEERTERS, Clara

FECHA: 1611

TÍTULO: Bodegón

PERIODO ARTÍSTICO: Barroco

DESCRIPCIÓN: la autora hace una exposición de diferentes aves muertas sobre una tabla y solo una parece estar viva posiblemente sea una alegoría a la muerte que ya en esta época podemos ver en algunos bodegones o naturalezas muertas haciendo una evolución de su significado.

MODELO CERÁMICO:

Esta obra se representa un conjunto cerámico de varias piezas apiladas ascendentes. Vemos que no son completamente blancas, son esmaltas, y su decoración sigue los mismos patrones que autores anteriores. El modelo cerámico representado es una fuente, platos y cuencos de diferentes tamaños, siete en total.

BODEGÓN ESPAÑOL



AUTOR/RA: Diego de Velázquez

FECHA: 1618

TÍTULO: Vieja friendo Huevos

PERIODO ARTÍSTICO: Barroco

DESCRIPCIÓN: se trata de una escena que plasma la cotidianidad en una casa. Vemos a un niño que interactúa con otro personaje mayor que está friendo huevos rodeada de objetos cotidianos. Los personajes aportan luz al cuadro mientras el resto del cuadro se funde en un fondo oscuro.

MODELO CERÁMICO:

El modelo cerámico que vemos representa un cuenco de la serie blanca esmaltada sevillana y una jarra decorada con motivos azules. Esta escena es muy importante no solo la parte artística, sino que por primera vez vemos como protagonista al pueblo sevillano de la época y en una escena cotidiana de cocina, utilizando estos utensilios y no como mera decoración en la conformación de un cuadro.



AUTOR/RA: VELÁSQUEZ, Diego de

FECHA: 1622

TÍTULO: El aguador de Sevilla

PERIODO ARTÍSTICO: Barroco

DESCRIPCIÓN:

Nos cuenta una escena habitual en la época. Un aguador de edad avanzada, vestido con capote, entrega a un adolescente una copa de cristal fino llena de agua.

MODELO CERÁMICO:

En el fondo, entre el muchacho y el anciano, otro hombre, confundido entre las sombras, parece beber agua con un bernegal, un jarrillo globular de doble asa. En primer término, un cántaro rechoncho, adorno de la superficie exterior de la pieza mediante surcos circulares que facilitan la manipulación del cacharro y evitan que resbale. Sobre una mesa baja, recurso utilizado también en la Vieja friendo huevos, el artista dispone una alcarraza que se tapa con una taza de color blanco. Los cacharros son objetos de uso, reales, formaban parte de la vajilla de las casas de la Sevilla de principios del siglo XVII.



AUTOR/RA: ZURBARÁN, Francisco de

FECHA: 1650

TÍTULO: Bodegón con cacharros

PERIODO ARTÍSTICO: Barroco

DESCRIPCIÓN:

En este cuadro hacemos una valoración de la alfarería tradicional y una excelente información de la tipología y las formas de la producción trianera que el artista conocía por residir en Sevilla.

MODELO CERÁMICO:

Se trata de una sencilla pero ejemplar composición con cuatro objetos de la vajilla tradicional y la luz como únicos protagonistas tres vasijas muy alfareras y otras tres piezas de metal una copa trabajada y dos bandejas.



AUTOR/RA: PEREDA, Antonio

FECHA: 1652

TÍTULO: Bodegón

PERIODO ARTÍSTICO: Barroco

DESCRIPCIÓN:

Se trata de un bodegón donde se representa una pequeña cómoda con cajones entreabiertos junto con diferentes formas cerámicas y en la parte derecha vemos desplegado un festín de comida.

MODELO CERÁMICO:

Plasma la alfarería de talaverana representa unos vasos cerámicos que difícilmente se plasma en estos bodegones y una jarra con decoración con motivos florales y colores vivos. Los talaveras fueron, a lo largo del siglo XVII, adquiriendo notoriedad y su uso se convirtió en signo de distinción social. La jarra y su decoración es una tipología muy famosa de Talavera.



AUTOR/RA: LOARTE, Alejandro

FECHA: 1610-25

TÍTULO: Cocina

PERIODO ARTÍSTICO: Barroco

DESCRIPCIÓN: se trata de un conjunto donde se incluye una figura humana donde podemos encontrar muchos elementos de comida y utensilios como monedas, una baraja, etc. rodeado de todo tipo de aves y peces muertos.

MODELO CERÁMICO:

Vemos representando cuatro modelos cerámicos. El personaje porta en su mano una escudilla parecida a la serie blanca (Triana), a su izquierda vemos una jarra en tono rojo y sin decoración. En la parte derecha vemos un cuenco con decoraciones en azul sobre un fondo blanco y una taza blanca esmaltada con una franja de decoración azul en su interior.



AUTOR/RA: MUNARI, Cristóforo

FECHA: 1710

TÍTULO: Bodegón de cocina

PERIODO ARTÍSTICO: Barroco

DESCRIPCIÓN:

Sobre una mesa se disponen distintas variedades de frutas, manzanas, membrillos, apio puesto a remojo en un caldero de cobre, un plato con carne sobre un cuenco de loza, tres tordos, y colgados en la pared medio cordero y una tripa de embutido.

MODELO CERÁMICO:

El modelo representado es poco habitual que se represente, es una orza esmaltada de serie blanca con una decoración con motivos florares en la parte central que termina en el cuello y líneas oblicuas bordeando en contorno ascendentes hacia la panza azules.



AUTOR/RA: LEDESMA, Blas de

FECHA: S. XVII

TÍTULO: Bodegón con espárragos, alcachofas y limones.

PERIODO ARTÍSTICO: Blas de Ledesma fue uno de los grandes exponentes del bodegón español, gran parte de su obra se desconoce si le pertenece a él y muchos de sus cuadros no se conoce su paradero. En sus bodegones siempre plasmo una variedad de modelos cerámicos. En este caso representa dos cuencos cerámicos decorados asemejándose a los modelos de Talavera.

MODELO CERÁMICO:

Se representa dos cuencos esmaltados blancos con un ala prominente y decorados en azul con motivos vegetales.



AUTOR/RA: LEDESMA, Blas de

FECHA:

TÍTULO: Bodegón con dos bandejas sobre la mesa una con melocotones y otra con granadas, con un pájaro encima

PERIODO ARTÍSTICO: Barroco

DESCRIPCIÓN:

La escena la compone tres diferentes recipientes cerámicos que contienen melocotones, granadas y frambuesas. El recipiente del medio tiene un pájaro que pica la fruta y en el fondo un recipiente transparente que sostiene un pequeño ramo de flores. Vemos como juega con la técnica del claro oscuro y donde los objetos son el aporte de luz al cuadro.

MODELO CERÁMICO:

Aquí ya nos enseña otros modelos cerámicos que no alberga nuestra tipología como puede ser estas fuentes con diseños elaborados. El único elemento común será el palto con una decoración en azul con motivos vegetales.



AUTOR/RA: CEREZO, Mateo

FECHA: S. XVII

TÍTULO: Bodegón

PERIODO ARTÍSTICO: Barroco

DESCRIPCIÓN: se trata de un bodegón poco común, donde se aprecia pocos elementos ya que predomina la oscuridad en la obra. Una cesta caída muestra cebollas y ajos, se muestra piezas de carne y dos objetos de metal, al fondo una jarra destaca sobre el conjunto.

MODELO CERÁMICO:

Destacamos de esta obra el elemento cerámico, sus características no se aprecia demasiado bien, pero recuerda los albarados de la cerámica valenciana. Es cerámica blanca esmaltada con diseño en azul de líneas verticales que ascienden desde la mitad de pared hasta el cuello.



AUTOR/RA: CAMPROBRÍN, Pedro

FECHA: S. XVII

TÍTULO: Bodegón

PERIODO ARTÍSTICO: Barroco

DESCRIPCIÓN:

Es una pequeña escena de un bodegón, dentro de este caos se enmarca diferentes elementos, los cerámicos y la comida. El autor destaca con la claridad los principales elementos mientras el resto queda en penumbras.

MODELO CERÁMICO:

El modelo que destaca en esta obra son los platos, vemos serie blanca acompañada con uno con decoración floral azul al fondo, y tres platos expuestos horizontalmente en la mesa mientras otro en primer plano de forma lateral. Destacamos el modelo cerámico florero con una decoración mas compleja y colorista.



AUTOR/RA: MELÉNDEZ, Luis

FECHA: 1760

TÍTULO: Bodegón ciruelas, brevas, pan

PERIODO ARTÍSTICO: Barroco

DESCRIPCIÓN:

Las frutas tienen una presencia destacada por el cuidado tratamiento de detalle de sus pieles, junto a viandas y objetos diversos que aparecen amontonados en los que destacan las piezas de cerámica como la jarra de vino de Manises, con la misma tipología esmaltada. Las frutas que aparecen son higos y uvas. Aparece un trozo de pan y justo detrás un cuenco con lo que se intuye un pez. Aparece unos platos detrás de la jarra con una franja azul pero solo vemos una pequeña parte.

MODELO CERÁMICO:

Se trata de una jarra de boda, típicamente talaverana o de Puente del Arzobispo, blanca y con una línea decorativa amarilla, y un asa torsa de tipo salomónico, propia del siglo XVIII.



AUTOR/RA: FERNÁNDEZ, Juan (el labrador)

FECHA: XVII

TÍTULO: Plato con racimos

PERIODO ARTÍSTICO: Barroco

DESCRIPCIÓN:

Se trata de una escena donde encontramos un cuenco cerámico inclinado, con un racimo de uvas encima, parcialmente se observa una cesta y asoma un racimo de uvas sobre un mantel naranja.

MODELO CERÁMICO:

El modelo cerámico que presenta el cuadro es un cuenco con una decoración en su interior de motivos florales en azul sobre un fondo blanco. Recuerda a los modelos de Talavera.